

RAY HITCHINS (2014). *VIBE MERCHANTS: THE SOUND CREATORS OF JAMAICAN POPULAR MUSIC*

Rezension von Benjamin Burkhart

Spätestens seit dem Aufkommen des Dub Reggae in den 1970er Jahren sind die kreativen Möglichkeiten der Tonstudioteknologie zentral für die Produktion jamaikanischer Popmusik. Der sich damals etablierende versierte Umgang mit Effekten und Klangmanipulationen brachte es mit sich, dass Produzenten oder Toningenieure wie King Tubby und Lee »Scratch« Perry zu Stars der Szene avancierten. Ray Hitchins' Dissertation *Vibe Merchants* liegt die Annahme zugrunde, dass die Tonstudios und die dort arbeitenden Toningenieure bereits deutlich früher zu einem eigenständigen jamaikanischen Sound beigetragen und diesen nachhaltig geprägt haben. In seinem Verständnis spielten die verfügbaren Technologien und die damit befasste Berufsgruppe – die »unsung hero[es]« (S. 214) der jamaikanischen Popmusikgeschichte – eine entscheidende Rolle hinsichtlich der kreativen und stilhistorischen Prozesse. Dementsprechend verfolgt der Autor das Ziel, die Entwicklung der Tonstudios auf Jamaika und die Aktivitäten der Toningenieure im Zusammenspiel mit Musikern und Produzenten sowie im Kontext der Musikindustrie zu erschließen und zu würdigen. Hitchins selbst ist nach eigenem Bekunden seit 1981 als Gitarrist, Produzent und Manager in der jamaikanischen Musikszene aktiv und bewegt sich in seiner akademischen Arbeit somit auf gewohntem Terrain.

Ray Hitchins' Einbindung in die jamaikanische Musikszene dürfte es zu verdanken sein, dass für die ethnografisch konzipierte Studie zahlreiche renommierte Gesprächspartner, darunter etwa Coxson Dodd und Sly Dunbar, gewonnen werden konnten. Unter den 33 im Zeitraum von 2001 bis 2010 Interviewten finden sich Toningenieure, Produzenten, Musiker und auch Rundfunktechniker aus der Zeit der ersten professionellen jamaikanischen Tonstudios bis hin zu aktuell aktiven Protagonisten der Reggae- und Dance-

hall-Szene. Die Interviews bilden die Forschungsgrundlage, wobei Hitchins leider auf eine eingehende methodische Reflexion und auf Erklärungen zur Auswertung seines empirischen Materials verzichtet. Hinzu treten Anmerkungen zum Wandel des Studioequipments, vereinzelte Beschreibungen und Transkriptionen von Musikbeispielen sowie ein Bericht über den Ablauf einer Studio-Session, an der der Autor selbst als Gitarrist beteiligt war. Überdies stehen Forschungsfragen zur Debatte, die sich den ästhetischen und sozialen Dimensionen des Untersuchungsgegenstandes widmen. Im Anschluss an Schriften Deborah Wongs und Timothy Taylors ist es für Hitchins maßgeblich, den Umgang mit Technologie als kulturelle Praxis zu verstehen, die in verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen ebenso unterschiedliche Wirkungen entfalten kann. Infolgedessen konzentriert sich die Untersuchung auf die Technologie- und Produktionsästhetik einer lokal verankerten Musikpraxis und deren Weiterentwicklung. Hitchins versteht sein Vorhaben als »investigation of what constitutes the ›reggae sound‹« (S. 2) – folglich besteht das maßgebliche Forschungsziel darin, die Rolle der Toningenieure in ihrem spezifischen Umfeld historisch aufzuarbeiten, um einer Ästhetik des jamaikanischen Sounds nachzuspüren.

Die recht knapp gehaltene Darstellung der theoretischen Überlegungen beinhaltet zwei Vorschläge zu Phasenmodellen, auf deren Basis die Studie gegliedert ist: Einerseits eine weitläufig bekannte Abfolge stilistischer Strömungen von Mento bis Dancehall, auf der anderen Seite eine Unterteilung in fünf aufeinanderfolgende Praxen der Aufnahmetechnik in jamaikanischen Tonstudios. Diese erstreckt sich von der Aufzeichnung mit einem einzelnen Mikrofon in den späten 1940er- und 1950er-Jahren bis hin zu den digitalen Techniken des Dancehall ab ca. 1990. Entlang dieser Etappen wird die Entwicklung eines distinkt jamaikanischen Sounds – dessen Existenz vorausgesetzt wird – nachverfolgt und danach gefragt, in welcher Weise die Toningenieure ihren Teil zu diesem beitragen. Hierbei kristallisieren sich bald einige zentrale Annahmen des Autors hinsichtlich früherer jamaikanischer Popmusik und deren weiterer Genese heraus. Erstens geht Hitchins von einem gewollt ›rauen‹ Sound aus, den er als Bestandteil einer »›unsophisticated‹ aesthetic« (S. 19) versteht. Anschließend an diese Annahme steht für ihn das spontane Agieren im Tonstudio als Bestandteil der Kommunikation zwischen Musiker und Toningenieur im Zentrum eines typischen jamaikanischen Aufnahmeprozesses, wobei die Rolle des Produzenten sich fernab des Kreativen auf die Finanzierung der Aufnahmen beschränke. Ferner nehmen Gedanken zur Annäherung an US-amerikanische und europäische Klangideale eine zentrale Rolle in *Vibe Merchants* ein.

Die folgenden Kapitel widmen sich zunächst den Arbeitsprozessen in ausgewählten Tonstudios innerhalb der definierten Phasen. Neben Beschreibungen des Studioequipments führt Hitchins zur Fundierung seiner Thesen zahlreiche Äußerungen der dort Beschäftigten an. So werden der Ablauf von Tonstudioaufenthalten und die Ansprüche an die klanglichen Qualitäten skizziert, die technologischen Möglichkeiten und Entwicklungen auf Jamaika im Vergleich zu den großen Musikmarktnationen reflektiert und sowohl das Zusammenspiel als auch die Rollenverteilung zwischen Musikern, Toningenieuren und Produzenten erklärt. Durch die Zeitzeugeninterviews kann Hitchins mit einigen interessanten Einsichten aufwarten, die seine Thesen bisweilen festigen. Ersichtlich wird, dass es bis in die 1960er Jahre hinein tatsächlich den Toningenieuren oblag, den Großteil der kreativen Tonstudioarbeit in Absprache mit den Musikern zu übernehmen. Auch bestätigen die Interviewten, dass bereits in den 1950er Jahren über Annäherungen an US-Klangstandards nachgedacht wurde, diese aber aufgrund der technischen Möglichkeiten nicht realisiert werden konnten. Hieraus schlussfolgert Hitchins, die Nachahmung nicht jamaikanischer Vorbilder unter der Verwendung leistungsschwächerer Technik habe schließlich eigenständige Klangideale entstehen lassen. Ähnlich seien die intensiven Bässe in Produktionen für die Soundsystems zu interpretieren, die sich auf ausländischen Märkten nicht absetzen ließen. Im jamaikanischen Kontext müssten sie jedoch als Anpassung der technologischen Möglichkeiten an die spezifischen gesellschaftlichen Bedürfnisse – hier: das Tanzen auf Soundsystem-Veranstaltungen – verstanden werden.

Als zunächst wenig treffend erweisen sich die Thesen in Bezug auf die zunehmend digitale Musikproduktion ab den 1980er Jahren. Hierbei muss Hitchins klare Rollenverschiebungen konstatieren, in deren Rahmen der Toningenieur zunächst die Rolle eines technischen Dienstleisters einnehmen und später weitgehend dem Modell des »multi-role producer« (S. 155ff) weichen musste. Ein solcher weise sich durch das Beherrschen von verschiedenen Aufgaben in der Musikproduktion und beispielsweise auch im Management aus. Letztlich aber gewährleiste diese Rolle weiterhin die Einbindung ins kreative Geschehen, ähnlich sei der Einsatz von »engineered rhythms« (S. 141ff.) zu bewerten. Dieser Begriff wird für nachträglich hinzugefügte Samples oder kurze Instrumentalklänge verwendet, mittels derer der Toningenieur das Arrangement eines Stückes final bearbeite.

In dieser Phase der Arbeit zeichnet sich ein zunehmender Rückgriff auf Hitchins' eigene Erfahrungen in der Musikszene ab, um einzelne Aussagen der Interviewten zu bewerten. Diese Herangehensweise mündet schließlich in der Dokumentation einer Studio-Session, in deren Rahmen der Autor

selbst für die Aufnahme diverser Gitarrenspuren verantwortlich zeichnete. Wenngleich es ihm auf diese Weise möglich wird, detailliert über die professionelle Tonstudioarbeit zu berichten, bleibt fraglich, ob es an dieser Stelle nicht sensibler gewesen wäre, eine solche Einbindung in die Datenerhebung zu umgehen. Denn letztlich macht Hitchins in diesem Zusammenhang sein eigenes Musizieren zum analytischen Gegenstand, was bei der Thematisierung anderer Musikbeispiele weitgehend ausbleibt. Schließlich finden die aus diesem Aufnahmeprozess gewonnenen Einsichten Verwendung, um die eingangs konstruierten Thesen auf Aktualität zu befragen und die Erkenntnisse zu einem Fazit zu verdichten. Der Autor kommt zu dem Ergebnis, dass Toningenieure auch aktuell am kreativen Prozess beteiligt sind und spontan auf das musikalische Arrangement Einfluss nehmen – dies sei auf die historisch gefestigten Wertesysteme der jamaikanischen Popmusikproduktion zurückzuführen und festige einen nicht vollends ›geschliffenen‹ Sound. Der Toningenieur spiele somit weiterhin eine Sonderrolle im kreativen Prozess, die sich außerhalb Jamaikas nicht in diesem Ausmaße feststellen ließe. Durch Techniken der spontanen Studioarbeit – »performance-mixing« und »engineered rhythms« – als distinkt jamaikanische Herangehensweisen empfindet Hitchins seine These bestätigt, dass die verfügbare Technologie in verschiedenen kulturellen Kontexten spezifisch Einsatz finde und sich den lokalen Bedürfnissen anpasse. Auf Basis der Interviews wird schließlich die Verbindung von Sound und körperlicher Bewegung als zentrales ästhetisches Kriterium der jamaikanischen Popmusik genannt – eine Vermutung, die nicht neu ist und von Hitchins nicht weiter analytisch verfolgt wird.

Tatsächlich lassen die Analysen der nur wenigen in *Vibe Merchants* genannten Musikbeispiele Detailarbeit vermissen. Gibt Hitchins zu Beginn vor, einer Sound-Ästhetik nachspüren zu wollen, versäumt er es schließlich vollständig, sich differenziert mit den Klängen auseinanderzusetzen. Die Betrachtungen – aus Sicht des Autors – zentraler Songs und Riddims beschränken sich meist auf verbale Beschreibungen; auf Versuche, den Sound konkret zu beschreiben, wird verzichtet. Beispielsweise findet bei der Beschäftigung mit dem »Sleng Teng«-Riddim eine keineswegs innovative tabellarische Ablaufgrafik Verwendung und Hitchins entscheidet sich dafür, zur Darstellung des »performance-mixing« lediglich das Ein- und Ausblenden von Klängen durch den Toningenieur in zwei Songs zu beschreiben (S. 143), die den Riddim als instrumentale Grundlage verwenden. Da er hierbei aufzeigen möchte, wie das Mischpult als Instrument eingesetzt wurde, wäre gerade interessant zu wissen, wie die Sounds beschaffen sind, die jeweils gezielt ein- und ausgeblendet werden. Zudem ist die Rede von einem »emphasized bass, as an aesthetic« (S. 73), von einer Neubewertung der Mikro-

rhythmik im digital produzierten Dancehall (S. 118 u.177) oder auch von deutlichen Wandlungsprozessen bezüglich der melodischen und harmonischen Gestaltung (S. 175f.). Hitchins verzichtet jedoch durchgehend darauf, den Sound selbst als Bestandteil einer Sound-Ästhetik genauer zu betrachten, wengleich er selbst genügend Anhaltspunkte zur Verfügung stellt, die ihm dies ermöglicht hätten. So sucht der Leser leider vergebens nach der versprochenen »analysis of sound in conjunction with detailed descriptions of recording practice« (S. 4).

Vibe Merchants ist dennoch ein lesenswertes Buch, das sich vor allem durch das umfangreiche Detailwissen des Autors auszeichnet. Die zahlreichen Interviews und Hitchins' langjähriges Eingebundensein in die Szene ergeben eine sehr gute Grundlage für die Erforschung der jamaikanischen Tonstudioarbeit. Ihm gelingt es auf diese Weise, Einsichten in professionelle Produktionsprozesse zu gewinnen, die Außenstehenden oftmals verwehrt bleiben. Da sich die Studie auch der frühen Phase der jamaikanischen Tonstudioarbeit widmet und nicht auf ein einzelnes Genre beschränkt bleibt, fällt *Vibe Merchants* als Ergänzung zu bisherigen einschlägigen Veröffentlichungen positiv auf. In methodischer Hinsicht lässt sich aber beispielsweise im Vergleich mit ethnografisch¹ und bisweilen musikanalytisch² vorgehenden Veröffentlichungen von Norman Stolzoff oder Michael Veal kein deutlicher Fortschritt erkennen. Zu bemängeln bleibt Hitchins' stellenweise nur schwer nachvollziehbare Reflexion seiner eigenen Rolle innerhalb des Forschungsprozesses und in größerem Maße das Ausbleiben von Sound-Analysen, die in dieser Studie durchaus wichtig gewesen wären. Immerhin ergeben sich hieraus analytische Anknüpfungspunkte, die zukünftige Forschungsprojekte in den Blick nehmen können. Nichtsdestotrotz sei *Vibe Merchants* denjenigen zur Lektüre empfohlen, die sich für die Geschichte jamaikanischer Popmusik interessieren und diese mit spezifischem Blick auf einen eingegrenzten, bislang nur wenig erforschten Teilbereich nachvollziehen möchten. Der sehr hohe Preis des Buches wird jedoch gerade auf die studentische Leserschaft abschreckend wirken.

Hitchins, Ray (2014). *Vibe Merchants: The Sound Creators of Jamaican Popular Music*. Farnham: Ashgate (254 S., Hardback \$ 109,95).

1 Stolzoff, Norman C. (2002). *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press.

2 Veal, Michael (2007). *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.