

Gesellschaft für Populärmusikforschung e. V.

Hg. v. Katharina Alexi, Eva Krisper & Eva Schuck

www.gfpm-samples.de/index.php/samples/issue/view/27

Jahrgang 20 (2022) – Version vom 17. Oktober 2022

REZENSION

ROBERT WILSMORE & CHRISTOPHER JOHNSON (2022).

*COPRODUCTION. COLLABORATION IN MUSIC
PRODUCTION.*

von Alan van Keeken

In der Reihe *Perspectives on Music Production* erscheinen regelmäßig aktuelle Buchbeiträge zur »musicology of record production«.¹ Der besondere Fokus der umfangreichen Publikationsreihe ergibt sich aus einer Mischung von anwendungsorientierter Forschung, Schlüsselthemen der Musikproduktion sowie Monografien zu Themen wie der Rolle von Frauen im Tonstudio oder neuen Entwicklungen in der Aufnahmetechnologie. Der hier besprochene Sammelband von Christopher Johnson und Robert Wilsmore² fällt dabei etwas aus der Reihe. Denn die titelgebende »Coproductio« wird hier nicht nur als zwischenmenschliche Zusammenarbeit im Musikstudio verstanden, sondern als grundlegendes philosophisches Paradigma populärer Musik.

Doch was verstehen Wilsmore und Johnson unter Koproduktion? Sie stellen klar, dass sie den ihrer Ansicht nach kaum erforschten Gegenstand (vgl. XIV) für ihr exploratives Unterfangen so weit wie möglich fassen wollen: »In this book the term [co-production] moves from what might be labelled as collaboration in record production in the first part, to the more general

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

2 Mit Ausnahme von Kapitel 10 (Ruth Lambey) und der Ko-Autorenschaft von Phillip Brady mit Robert Wilsmore (Kapitel 17 und 18) wurden die übrigen 16 Kapitel jeweils von den beiden Hauptautoren verfasst.

collaborative production of music that includes composing and songwriting« (98). Eine klare Definition von Koproduktion findet sich indes nicht, eine »ontology« (4) wird gar nicht erst angestrebt. Zentral scheint das im Buch behauptete Synonym für Koproduktion, »influence« (15). Als Ziel der Studie wird angegeben,

*die gemeinsame Autorschaft in der Produktion von Musik in all ihren Formen zu betrachten. Von der engen Zusammenarbeit zweier Produzent*innen bis hin zu Projekten, in denen weder ein Vertrag noch ein direkter Kontakt zwischen den Beteiligten besteht, die an einer Produktion mitwirken. (3, freie Übersetzung d. Rezensenten)*

Im ersten Teil wird Kollaboration zwischen Individuen als »group coproduction« beleuchtet und in Unterkategorien aufgeteilt. Hier wird Musikproduktion im engeren Sinne anhand von Fallbeispielen der »großen Namen« ausgeführt. So werden neben dem US-amerikanischen Label Motown auch erfolgreiche britische Produzenten- und Songwriting-Teams der 1980er und 1990er Jahre – Stock Aitken Waterman (SAW) und die PWL Studios (Pete Watermann Ltd.) – in den Fokus gerückt. Der an beiden Teams beteiligte Phil Harding gilt dabei als Kronzeuge einiger der Arbeitsweisen, die unter den Begriff der »group coproduction« fallen, so die weitverbreiteten komplementären und hierarchischen Formen (70–87).

Im Anschluss folgt die Beschreibung der etwas gewagteren Idee einer »internal coproduction«. Auf der Ebene des Selbst verhandeln dabei unterschiedliche, in einem Individuum wirksame Rollen um die Gestaltung des musikalischen Endprodukts; kurz gesagt, man macht es – vor der DAW sitzend – mit sich selbst aus (129). Zur Verdeutlichung dieses (Selbst-)Konzepts führt Johnson autobiografische Beispiele aus seiner Aufnahmepraxis an (133–144) und reflektiert dabei seine Erfahrung als professioneller, regelmäßig in Pubs auftretender Musiker. In dieser Rolle muss er sein Selbstverständnis als »authentischer Künstler« – hier wird sowohl mit Martin Heidegger als auch mit Allan F. Moores drei Authentizitätsbegriffen operiert (150) – mit den Anforderungen an einen covernden Alleinunterhalter in Einklang bringen (153).

Für diejenigen, die sich bereits mit Kreativitäts- und Kollaborationstheorien im Bereich künstlerischer Produktion beschäftigt haben, dürften die Typologie der »group coproduction« und die Überlegungen zu den Konflikten des künstlerischen Selbst nicht viel Neues bieten. Die verschiedenen Arten der interpersonalen Koproduktion werden als integrativ, familiär, hierarchisch, komplementär oder verteilt bezeichnet (5–7). Diese Subtypen werden unterschieden nach dem Grad der Abstimmung untereinander, dem Vorhandensein einer »shared vision« (6), den verschiedenen Formen der hierar-

chischen Organisation, der räumlich-zeitlichen Dimension (78) und zuletzt der Arbeitsteilung bzw. deren Gestaltung. Verbreitet und empirisch am besten erforscht scheint vor allem die komplementäre Koproduktion (24), also eine zeitlich begrenzte, klare Aufteilung der einzelnen Aufgaben im Studio. Die hierarchische Koproduktion präzisiert dieses Modell hinsichtlich der eindeutigen Weisungsbefugnis einer oder mehrerer Personen.

Zusammengefasst beziehen sich Wilsmores und Johnsons theoretische Überlegungen auf die bereits in anderen Veröffentlichungen zur Musikproduktion genutzten Konzepte zu Kreativität und kreativer Arbeit: Das dreiteilige Modell von Mihály Csíkszentmihályi (32), Vera John-Steiners Ideen zur Kollaboration (79) und die musikspezifischen Vorarbeiten von Phillip McIntyre (119). Darauf aufbauend versuchen sich die Autoren auch an einem eigenen Konzept, das auf Pierre Bourdieus Habitus-Theorie aufbaut: dem »Production Habitus« (31-45). Gemeint ist das Management der Organisationsformen im Studio und der »Habitus« der Akteur*innen als handlungsstrukturierendes Element. Durch eine »awareness of the existing effects of habitus« sei es möglich, die »aesthetics of the project« zu formen (35). Als Beispiel eines vor diesem Hintergrund bewusst gestalteten Projektes wird eine Studiosession in den Abbey Road Studios ausführlich beschrieben, an denen die Autoren selbst als Musiker und Musikproduzenten beteiligt waren (45-60).

In den letzten Teilen 3 und 4 werden die philosophischen Ansätze »co-production without consent« und »deproduction« folgendermaßen ausgehandelt: Zum einen wird »The Song of a Thousand Songs« (Toast Theory) beschrieben; es handelt sich dabei um die Idee, dass jede kompositorische Tätigkeit auf dem Gebiet populärer Musik die Koproduktion an einem großen Gesamtwerk darstelle. Ein stetig wachsendes Gebilde sei nur an der Oberfläche durch Song-Titel, Song-Enden und unterschiedliche Autor*innen getrennt (9; 170). Jenes kollektive Werk wollen Wilsmore und Johnson durch dieses Gedankenspiel auf eine Stufe mit dem unsäglichen Begriff der »E-Musik« gestellt wissen (160): »We need to make a leap, in fact it is evident to many of us that we already have made this leap in our usage of music, and that is that we need to compare the classical composer to the pop collective, the symphony to the playlist, genius to scenius« (165). Es existiere zudem eine kollektive Entität in Form der Band »the And« oder alternativ »the Rhizomantics«,³ die ein Gesamtgeflecht aus jeder bestehenden Band und jeder/jedem Künstler*in bilde (ebd.).

3 Ohne an dieser Stelle näher darauf eingehen zu können, beziehen sich die Autoren dabei auf das Rhizom als Konzept; ein nichthierarchisches Symbol für die wurzelförmige Art des aufeinander-bezogen-Seins, das Felix Guattari und Gilles Deleuze in ihren Wer-

Die zweite These formuliert die Vorhersage einer großen »deproduction«, dem Ende jeder Produktionstätigkeit, herbeigeführt durch zwei Entwicklungen: Zum einen die zunehmende Integration der einzelnen Funktionen und Rollen in der DAW (120) und deren Tendenz zur Standardisierung (2). Zum anderen durch die Annahme, dass melodiose und harmonische Parameter populärer Musik so eng gesetzt seien, dass es mathematisch gesehen nur endliche Kombinationen gebe, die langsam aufgebraucht seien. Allerdings würde dieser Schlusspunkt nie gänzlich erreicht (11), denn die Kreativitätspotentiale in der Musik erstreckten sich über weitere Felder abseits der Produktion: »After that the technology took over and finished the job of producing everything« (204).

Was folgt aus solchen Thesen? Stellt es die philosophische Unterfütterung einer Ablehnung von geistigem Eigentum in der Musikproduktion und Komposition dar? Explizit schlagen sich die beiden hier auf *keine* Seite, sondern sehen sich schlicht als Beobachter (10). Weniger noch, die Autoren wählen keine bekannten Melodien, sondern einen generischen Schnipsel, um ihre These des Popgesamtwerks zu untermauern, in dem sich die Phrasen und Melodien so aufeinander beziehen wie in einer Beethovensonate. Dies allerdings nur, so versteht der Rezensent diese Stelle, um niemandem auf den Schlipps zu treten (169). Nicht anders das Beispiel, mit dem gezeigt werden soll, dass die deproduction sich schon in den (Un-)Möglichkeiten der Mathematik (bzw. Informatik) andeute, wenn auf Basis weniger Regeln die möglichen Fortführungen eines zweitaktigen Melodiefragments berechnet werden, um »every song« (185) zu schreiben – die Patentierung einer solchen Formel würde die Frage nach Autorschaft ad absurdum führen. Nach aktuellen Forschungsansätzen oder gar einer historischen Kontextualisierung sucht die/der Leser*in hier vergeblich.⁴ Ganz zu schweigen von dem merkwürdigen Verständnis populärer Musik, das hier offenbart wird: sie findet sich letztlich auf symbolische Repräsentation in Noten reduziert. Von Music Information Retrieval, wobei neben Noten, auch der Klang mathematisch erfasst werden soll, wird aus unerfindlichen Gründen geschwiegen und die eigene

ken als Wissens- und Weltsicht entwickelt haben. Gilles Deleuze / Félix Guattari (1977). *Rhizom*. Berlin: Merve.

4 An dieser Stelle sei auf den US-amerikanischen Komponisten und Musikwissenschaftler Joseph Schillinger oder die auch auf Englisch erschienen Arbeiten von Nico Schüler verwiesen. Siehe z.B. Nico Schüler (2014). *Computer-assisted music analysis (1950s-1970s). Essays and bibliographies*. Frankfurt/M. u. New York: PL Academic Research.

These stützende Phänomene wie etwa OpenAIs Jukebox-Algorithmus⁵ scheinen trotz jahrelanger Beschäftigung mit dem Thema unbekannt.

Ein umfassendes Fazit wird durch eine Art Zweiteilung und der häufig fehlenden Fokussiertheit des Buches erschwert. In den ersten zwei Buchteilen präsentieren die Autoren eine soziologisch nachvollziehbare Typologie, stützen diese aber größtenteils auf methodisch fragwürdige anekdotische Evidenz, wie sie im Bereich der »musicology of record production« leider allzu oft anzutreffen ist. Der zweite Teil, das philosophische Manifest, enthält zwar viele interessante Denkanstöße, hätte aber durchaus mehr Referenzen auf die bereits bestehenden historischen Vordenker*innen und nicht zuletzt auf wirklich aktuelle Beispiele und Belege enthalten können.

Robert Wilmore / Christopher Johnson (Hg.) (2022). *Coproduction on Music Production*. New York: Routledge (224 Seiten, broschiert: 66,99€, E-Book: 44,95€).

5 Dabei handelt es sich um ein neuronales Netz, das nicht nur Noten, sondern vollständige Stücke synthetisieren kann; für Details siehe: <https://openai.com/blog/jukebox/> (Zugriff: 13. September 2022).