

SAMANTHA BENNETT (2019): *MODERN RECORDS, MAVERICK METHODS. TECHNOLOGY AND PROCESS IN MUSIC RECORD PRODUCTION 1978-2000*

Rezension von Alan van Keeken

Ich erinnere noch genau das erste Mal, da mir ein Dozent von Samantha Bennett vorschwärmte: Sie sei mit dem »studioteknischen Äquivalent« eines absoluten Gehörs begabt. Einem Song lausche sie ab, mit welchem Mikrofon der Verstärker abgenommen und durch welche Effektschleife der Gesang gejagt worden sei; aufs Baujahr genau könne sie Effektgeräte sowie Mischkonsolen benennen und die räumliche Anordnung im Studio nachvollziehen. Und ja, auch ihre neuste Monographie beweist, dass Details, die anderen selbst beim analytischen Hören hinter der »Wall of Sound« verborgen bleiben, Samantha Bennetts täglich Brot sind. So gab sie zuletzt zusammen mit Eliot Bates einen Sammelband heraus, dessen Einführungskapitel einen guten Überblick zum Stand der nun nicht mehr ganz so jungen Disziplin der Phonomusikologie bietet und Musik von der Seite ihrer technologischen Produktion her zu verstehen versucht¹. Und so viel sei vorweggenommen – Bennetts Bezeugung, sie habe durch langes iteratives Hören über spezielle Studiomonitore und unter Hinzuziehung aller verfügbaren Sekundärliteratur (meist Künstler*innenbiographien, Dokumentationen und Interviews aus Fachzeitschriften) gearbeitet (136), mindert nicht das Erstaunen über den Detailgrad ihrer sechs Songanalysen, an denen sie ihre »tech-processural methodology« demonstriert². Die Analysen bilden allerdings nur den Höhepunkt des Buches, den Großteil nehmen ein historischer und ein theoretischer Abriss zu Rolle

1 Vgl. 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.

2 Darunter vor allem Songs von U2, Blur und Madonna aus den 1990er Jahren.

und Selbstverständnis der Produzent*innen und der Entwicklung der Studio-technik an der Schwelle vom Analogen zum Digitalen Zeitalter ab 1978 ein. Das Ziel: Die zwischen der Interpretation außermusikalischer Diskurse und traditioneller musikalischer Parameter mäandernde Analyse populärer Musik durch das Nachvollziehen der Arbeit im Studio zu vertiefen und dies an einer unterforschten Periode der Musikgeschichte zu demonstrieren (16), wie dies viele Musikolog*innen – explizit bezieht sie sich auf Albin Zak³ – auch heute noch häufiger fordern, als einlösen.

Mit »tech-processural« wären auch die beiden zentralen Schwerpunkte genannt, mit denen sich die Autorin der Musikproduktion von 1978 bis 2000 widmet: Die Rolle eingesetzter (Studio-)Technologie und der Aufnahme und Abmischung als Prozess (menschlicher) Akteure für die Etablierung von bestimmten Sounds, künstlerischen Aussagen und der Positionierung von Künstler*innen und den Tonmischer*innen selbst innerhalb des popmusikalischen Feldes (Logik der Musikindustrie, Genrekonjunkturen, Künstler*innenkarrieren). Dabei räumt sie der »recordist agency«, also dem Eigensinn professioneller Produzent*innen großen Raum ein, auch wenn sie der Konzeption derselben als Autor*innen (auteurism) bis auf einige Ausnahmen eine Absage erteilt (104). Es entsteht aber auch so gut wie nie der Eindruck technologischer Determination oder einer exekutiven Rolle der aufgenommenen Künstler*innen, auch wenn die »recordists« selbst diese Sichtweise verstärken und auf ihrer bloß technischen oder beratenden Funktion beharren (170). Eine Ausnahme in Bezug auf die »agency« der Musikobjekte mag hier ihre lebhafteste Darstellung des technologischen »Wettrüstens« im High-End Bereich der 80er sein: So schildert Bennett z.B. die Probleme einiger Studioarbeiter*innen im Umgang mit neuen Technologien (wie den ersten digitalen Bandgeräten), die sie quasi über Nacht zu meistern hatten (28f.) und berichtet von A&R-Manager*innen, die Studios ohne automatisierbares Mischpult von SSL keine Aufträge mehr vergaben, ohne dass sie der technologischen Ikonizität dieser oft störanfälligen ersten Modelle wirklich auf den Grund gegangen wären (39).

Bei beiden Schwerpunkten legt Bennett jedoch Wert darauf, scharfe Gegenüberstellungen wie Analog/Digital, Projektstudio/Heimstudio oder Kommerz/Independent, wie sie im Kontext von Studioteknologie bis heute Legion sind, nicht das Wort zu reden. Mehr noch, sie widmet der häufig vorkommenden technologischen »hybridität« ein ganzes Kapitel (55-75): Musiktechnologie und -prozesse verschiedenster Perioden finden sich bei den zentralen Akteuren kombiniert und verschaltet – seltener aus Nostalgie oder

3 Albin J. Zak (2007). »Editorial.« In: *The Art of Record Production* (2). Online verfügbar unter <http://www.arjournal.com/asarpwp/the-art-of-record-production/>, Zugriff am 5.3.2019.

produktionstechnischem »Neo Luddism«, öfter aus Risikoaversion, Gewohnheit oder um in einem hochkompetitiven Markt einen unverwechselbaren Sound zu behalten (72). Nicht wenigen Hitsingles prägen diese organischen bis abenteuerlichen Verschaltungen ihren »Signature Sound« auf und schaffen es, alten Künstler*innen frischen Wind zu verleihen (143) oder Debüts aus einer Masse von Veröffentlichungen hervorstechen zu lassen. Bennett entwickelt dann auch entlang der Haltung zum Einsatz von bestimmter Technologie in dieser Zeit eine Typologie von Produzent*innen, vom »Music First« bis hin zum »Dare Devil« und »Technophiliac« (114, Abb. Nr.). Als extremes Gegenbeispiel zur »hybridity« und der nur allmählichen Durchsetzung bestimmter Technologien führt Bennett den »Sale of the Century« an, mit dem die Abbey Road Studios 1980 ihr komplettes Interieur als Beatles Memorabilia versteigerte und gegen neue Systeme austauschte (69).

Das Buch schafft dabei beides: Zum einen stellt es die titelgebenden »Maverick Methods« vor, also die Praxis von Querdenker*innen⁴ im Studio, die von den etablierten »industry standards« abweichen bzw. nicht ausschließlich »cutting edge technology« einsetzen oder sich an die geschriebenen und ungeschriebenen Regeln der Mikrofonierung, Abmischung und Studiokonstruktion halten (84). Zum anderen erhellt Bennett auch die »Konventionen« der High-End Musikproduktion ab '78 (erste digitale Effektgeräte, automatisierte Mischpulte, Proto-DAWs wie Synclavier und Fairlight CMI), rekapituliert die Veränderungen durch digitale Aufnahmeformate (DASH, ProDigi), MIDI und DAWs ab den 80ern sowie den Siegeszug des PCs (Atari ST, iMac) bis in die 2000er, den sie an der Produktion von Christina Aguileras »Genie in a Bottle« exemplifiziert (67). Zugleich wirft sie einen historischen Blick auf die durch jene Technologie und das veränderte organisationale Umfeld induzierten Änderungen der Rollen im Studio. Dabei offenbart sich eine komplexe Gemengelage: So wie zunehmend alte Aufgaben wie die des Tape-Ops (Bandoperators) verschwinden, kommen auf die Produzenten*innen durch die Veränderungen weitere Aufgaben wie die Einarbeitung in neue Programmversionen oder das Verwalten von Sampledatenbanken zu.

Kleinere Anekdoten, meistens aus Interviews, dienen nicht nur zur Auflockerung der mancherorts sehr technischen Passagen der Monographie. Sie sind zugleich ein großer Teil des Materials, auf das sich Bennett stützt bzw.

4 Bennett geht in ihrer Einleitung darauf ein, dass bis auf sehr wenige Ausnahmen – davon wohl die bekannteste Sylvia Massy – im kommerziellen Bereich in ihrem Untersuchungszeitraum kaum Frauen im Studio »den Ton angeben«. Dieses Missverhältnis habe sich bis heute kaum verbessert (7).

gezwungen ist, sich zu stützen. Patrick Vonderau z.B. bezweifelt, dass Produktionsforschung⁵ auf der Grundlage des Anekdotischen (meist in Form von Pressequellen, Biographien oder Making-Ofs) zuverlässig das Prozessurale aufdecken kann⁶, das ja auch Bennett primär interessiert. Zwar verwahrt sie sich gegen Mythenbildung und Kanonisierung, wie sie auch im Fall der Nacherzählung von Musikproduktionen – nicht zuletzt durch die Beteiligten – grassierten (vgl. S. 11), doch werden die Aussagen im Analyse- und Geschichtsteil selbst nicht immer hinterfragt.

Und so bleibt es dabei: Während ethnologische Methoden in der Phonomusikologie zum präferierten Vorgehen gehören und sich die *Association for the Study of the Art of Record Production* aus vielen ehemaligen und aktiven Praktiker*innen aus dem Studiobereich rekrutiert, muss die *historische*, retrospektive Forschung zur Musikproduktion eigene Methoden entwickeln, um das »menschliche, allzu menschliche« zu prüfen und zu kontextualisieren. Wie das geht demonstriert Bennett selbst mit ihrer fundierten Kenntnis der Studiowerkzeuge sowie dem, das trotz aller »turns« die Kernkompetenz der Musikforschung bleiben sollte: dem genauen Hinhören.

Samantha Bennett (2019). *Modern Records, Maverick Methods. Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*. New York: Bloomsbury. (256 S., Taschenbuch 34,99€, gebundene Ausgabe 129,99€)

5 Seine Aussagen über Filmwissenschaft lassen sich dabei auch auf die Phonomusikologie übertragen.

6 Vgl. Patrick Vonderau (2013). »Theorien zur Produktion: ein Überblick.« In: *AV – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Medien* 1, S. 11.