



Eine kurze Geschichte der Dub Musik

David Strobel

TONSEMINAR WS 21/22

Gliederung

- Einleitung
- Was ist Dub?
- Dub als kulturelle Bewegung
- Die 3 Phasen in der Entstehung des DUB
 - Instrumentals
 - Versions
 - Dub
- Dub Echos
- How to Dub
- Literatur

Einleitung

Dub – diesen Begriff haben sicherlich die meisten Leute in dem einen oder anderen Zusammenhang schon einmal gehört. Sei es bei Synchronfassungen von Filmen oder Serien, im Tonstudio, wenn ein Musiker seine eigene Stimme noch einmal überspielt oder eine etwas andere Version des Lieblingsmusikstückes. Alle diese Dinge haben etwas mit einer Veränderung eines bestimmten Tonmaterials zu tun. Wie der Name der Musikrichtung „Dub“ schon vermuten lässt, hat dieser Musikstil tatsächlich auch einiges mit dem Verändern und Manipulieren von vorhandenem Tonmaterial zu tun. In dieser Hausarbeit befaße ich mich mit musikalischen und produktionstechnischen Stilen und Techniken der Dub-Musik, welche sich Ende der 60er bis Anfang der 70er Jahre in Jamaika entwickelten und fortan die Musikproduktion von populärer zeitgenössischer Musik prägten. Das Musikgenre Reggae bildet dabei die Basis für die sich zeitgleich entwickelnde Dub-Musik, welche auf Grund von neu verfügbarer Technik und der innovativen Produktionsweise jamaikanischer Toningenieure entstehen konnte. So wanderte der musikalische Fokus zum ersten Mal von den instrumentalen Elementen der Lieder auf die technische Weiterverarbeitung des Tonmaterials und dessen Veränderung durch Effektgeräte. Der Musiker und Produzent Neil Joseph Stephen Fraser aka „Mad Professor“ bezeichnet diesen Musikstil als den „...technischen Teil des Reggae, in dem der Tonmeister experimentiert und rumbastelt. Die erste Form der Techno-Musik – und das ist Dub“. Die Audiotechnik, welche sich zu dieser Zeit hauptsächlich auf die Erzeugung natürlicher Raumeffekte fokussierte, wurde bei Dub-Musik oft auf eine Art und Weise eingesetzt, die wider die Grenzen der Physik waren, die diese Effekte in der Natur bestimmten. Daher entstand ein Höreindruck bei Zuhörern, welcher die bis dahin bekannten Grenzen von Raum und Zeit in Bezug auf Hörereignisse überwinden konnte und einen nie dagewesenen kreativen Raum für Musikschaffende öffnete.

Was ist DUB?

Wer sich schonmal tiefergehend mit elektronischer Musik beschäftigt hat, ist höchstwahrscheinlich schon einmal auf den Begriff „Dub“ gestoßen. Doch während dieser Begriff heutzutage scheinbar wahllos von verschiedenen Produzenten der Tanz- und Ambient-Musik benutzt wird, beziehen sie sich alle auf das Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre in Jamaika entstandene Genre Dub-Musik.

Der Name „Dub“ kommt dabei aus der frühen Recordingindustrie, was wenig verwunderlich ist, denn dieser Musikstil ist von Beginn an eng mit der Musikproduktion verknüpft. Die sogenannte „dub plate“, welche auch „black wax“ oder „reference disc“ genannt wurde, war eine spezielle Art der Schallplatte, welche in geringer Stückzahl sehr preiswert gefertigt werden konnte. Sie wurde als Referenzdatenträger benutzt, um Mixe vor der Veröffentlichung schon einmal auf einer Tanzveranstaltung über ein Soundsystem vor einem Publikum vorzuführen und den Sound und den eventuellen Erfolg des Stückes vorauszusagen. So konnten dann im Nachhinein gegebenenfalls noch einmal Anpassungen an dem Mix gemacht werden, bevor eine metallene Masterversion der Schallplatte erstellt wurde, mit welcher wiederum die regulären Schallplatten gepresst werden konnten. Solche „dub plates“ erfreuten sich großer Beliebtheit, weil es sich dabei um exklusive neue Musik handelte, die nur DJs und den Menschen, die zu deren Partys gingen, zur Verfügung stand. Da die meisten Jamaikaner zu dieser Zeit sowieso kein Geld für neue Schallplatten oder ein eigenes Wiedergabesystem besaßen, waren diese Soundsystem-Partys der einzige Weg, um neue Musik der breiten Masse zugänglich zu machen. Dies bedeutete aber auch, dass wer ein Soundsystem besaß, neue Trends in der Populärmusik von Jamaika etablieren konnte.

Eine Legende besagt, dass bei dem Übertragen einer neuen Single auf die dub plate ein Fehler unterlief, welcher den Toningenieur *Osbourne Ruddock* aka „King Tubby“ inspirierte, die Grundsteine für die Entstehung der Dub-Musik als Genre zu legen.

Dub als kulturelle Bewegung

Aus dem Zusammenspiel von sozialen, politischen und technologischen Faktoren unterlag die jamaikanische Popmusik in den 1970er Jahren einer grundlegenden Veränderung.

Wo zuvor noch Ska und Rocksteady allgegenwärtig waren, entstand nun der Roots Reggae. Dieser wiederum bietet durch seine auf das Wesentliche reduzierte Beschaffenheit eine optimale Grundlage für die Entstehung der Dub-Musik.

Eine Generation von jamaikanischen Musikern und Toningenieuren prägte diese neue Stilrichtung und thematisierte dabei auf verschiedene Weisen die Potentiale Afrikas, des Universums, der Natur, von Psychodelika und der spätmodernen Maschine.

Das postkoloniale politische Bewusstsein sowie der pro-afrikanische kulturelle Nationalismus kamen in den 60er und 70er Jahren in Jamaika zu ihrer vollen Entfaltung. In der Dub-Musik spiegelte sich dieser Zeitgeist des historischen Moments und der Gesellschaft, aus dem sie entstand, wider.

Dabei wurden energiegeladene Trommelrhythmen aus traditionellen Heilungszeremonien aufgegriffen und fanden als eines der stilcharakteristischen Hauptmerkmale in energetischen Bassrhythmen ihre Bedeutung in der Dub-Musik wieder. In der traditionellen Bedeutung standen diese Trommelrhythmen für die Verbindung der Welt der Lebenden und der Toten. In der Dub-Musik wurde diese Bedeutung übertragen, um an die Verbindung zwischen der postkolonialen jamaikanischen Bevölkerung und ihrer „toten“ Vergangenheit als Volk afrikanischer Abstammung, als britische Sklavenkolonie und als neokoloniale Außenstelle der Vereinigten Staaten, zu erinnern.

Gleichzeitig zu dem Bekennen und Erinnern der historischen und kulturellen Wurzeln bot die Dub-Musik auch eine musikalische Sprache, um einen Ausblick auf eine pankulturelle technologisierte Zukunft zu bieten.

Als diese Kunstform internationalen Erfolg feierte, war dies auch das erste Mal in der Geschichte der Insel, dass ein authentisches Element des jamaikanischen Schwarzseins etwas mit irgendeiner Art von kommerziell interessantem Mainstream-Ausdruck zu tun hat. Gleichzeitig bedeutet dies, dass die Botschaften der Künstler*innen auf der ganzen Welt im Mainstream rezipiert und fortgesetzt wurden.

So kam es beispielsweise Ende der 1970er bis Anfang der 1980er Jahre zu dem sogenannten „Reggae Punk Dialog“, bei dem sich die beiden Kunstformen gegenseitig beeinflussten.

Das Lied „Police and Thieves“ von Junior Murvins steht dabei beispielhaft für den kulturellen Austausch, welcher hauptsächlich zwischen Jamaika, Großbritannien und den Vereinigten Staaten verlief. In ihm klagt der jamaikanische Künstler gesellschaftliche und strukturelle Missstände, sowie Polizeigewalt, Rassismus und Willkür der Justiz auf Jamaika an. Da in Großbritannien ebenfalls gesellschaftliche Ungleichheiten und Polizeigewalt ein Problem darstellten, waren die Botschaften übertragbar und das Lied wurde dort zu einem gefeierten Protestsong. Der Song wurde 1977 von der populären britischen Punkband „the Clash“ in Zusammenarbeit mit dem jamaikanischen Produzenten Lee Perry gecovert und so wurden die Botschaften einer noch breiteren Masse an Zuhörern zugänglich.

Die 3 Phasen in der Entstehung des DUB

Die Entstehungszeit der Dub-Musik als eigenes Genre lässt sich in 3 Phasen einteilen.

Die Instrumentals, die Versions und dann Dub als Genre.

Instrumentals

Der Reggae bildet die Grundlage der Dub-Musik. Seine auf das Wesentliche beschränkte Struktur von Bass und Drums boten modernen Effektgeräten genügend Platz im Mix, um deren volle Wirkung zu entfalten. Um zu verstehen, wie es dazu kam, muss man wieder einen Blick auf die Produktionsweise der jamaikanischen Musikindustrie der 60er Jahre werfen.

Geld und technische Möglichkeiten waren ein limitiertes Gut auf der musikbegeisterten Insel. Um dennoch den Markt mit neuen Singles sättigen zu können, mussten Produzenten auf kreative Weise schon produziertes Material wiederverwenden. So etablierte sich eine bestimmte Produktionsweise, die durch ökonomische und technische Faktoren beeinflusst war.

Wurde eine neue Single produziert, so kam meist ein damals üblicher 4-Spur-Recorder zum Einsatz. Auf diesen 4 Spuren wurde der „Riddim“ aufgenommen. Dieser Riddim bestand aus den Instrumentalelementen, welche meist von Studiomusikern eingespielt wurden. Auf der ersten Spur wurden die Signale des Schlagzeugs und der Percussions zusammen gemischt und aufgenommen, die eine offensichtlich dominante Rolle des Riddim einnahmen. Auf der zweiten Spur war meist der Bass, welcher im Gegensatz zu anderen Genres beim Reggae nicht nur als Fundament, sondern als Hauptmelodie fungierte. In der „Riddim Section“ auf der dritten Spur wurden Gitarren, Piano, Orgel und andere Instrumente aufgenommen, welche meist kurz angespielte Akkorde auf dem Off-Beat, sogenannte „Skunks“, akzentuierten. Auf der letzten Spur wurde dann meist ein Thema, also eine kurze, immer wiederkehrende Melodie, welche sich durch den Song zieht, aufgenommen. Erst in einer späteren Aufnahme wurde dann eine Gesangsstimme dazu aufgenommen.

Diese Produktionsweise bot die Möglichkeit, denselben Riddim wieder und wieder für unterschiedliche Vocal Artists zu verwenden und durch die getrennte Aufnahme der verschiedenen Instrumentenspuren die Mixe individuell anzupassen. Ein exemplarisches Beispiel hierfür ist der 1967 erschienene Riddim „Real Rock“ von Sound Dimension. Bis heute wurde dieser Riddim bereits über hundertmal in verschiedenen Produktionen wiederverwendet und war doch immer wieder erfolgreich. So landete beispielsweise 1977 Willi Williams in dem Song „Armagedeon Time“ einen Hit mit dem Riddim, ein Jahr später Dennis Brown mit „Stop the Fussing & Fighting“ und wieder ein Jahr später Junior Murvin mit „Cool Out Son“.

Dass Instrumental Tracks als eigene Versionen an Beliebtheit gewannen, ist wohl Zufall. Dabei soll beim Übertragungsprozess einer neuen Single auf eine Dubplate die Vocal-Spur aus Versehen nicht oder nur teilweise übertragen worden sein. Diese Dubplate wurde aber dennoch von einem DJ bei einer Party aufgelegt und mit einem schon bekannten Track mit demselben Riddim live zusammen gemischt. Das gezielte Einsetzen und Weglassen der Vocal-Spur begeisterte das Publikum und den Produzenten der Platte wurde klar, dass diese Art der Instrumentalversionen ein künstlerisches und wirtschaftliches Potential bargen, und es wurden reihenweise Instrumentalversionen von den bekanntesten Liedern produziert.

Versions

Ende der 1960er Jahre wurde auf fast allen neuen Singles eine sogenannte „Version“ desselben Musikstücks auf die B-Seite der Schallplatte gepresst.

Die Versionen waren Remixe, bei denen Schlagzeug und Bass dominierten, während andere Instrumente sowie Vocals nach Belieben ein- und ausgeblendet wurden. Um die Übergänge der verschiedenen Elemente im Mix zu etablieren, wurden häufig Raumeffekte, wie Echo und Reverb genutzt. Bei dieser Remix-Technik wurde die Studioteknik so genutzt, dass neue Klänge und Melodien erzeugt wurden, die wie beim Jazz über die Standardmelodie von Drums und Bass improvisiert wurden. Dabei war es keine Seltenheit, dass der musikalische Einfluss der Toningenieure auf den Mix größer war als der der Musiker, die die Instrumente ursprünglich einspielten. Ein weiterer Effekt der Reduktion des Riddims auf Rhythmus-Elemente war, dass Platz für beispielsweise MC's entstand, um live über den Riddim zu „Toasten“. Dieses Toasten kann als frühe Form des Rap gesehen werden, bei dem ein MC oder ein DJ meist in einem monotonen Sprechgesang über den Riddim improvisiert.

Die Remix-Technik wurde sehr schnell erfolgreich, auch weil sie eine preisgünstige & kreative Methode der Wiederverwendung von Musikstücken war.

Dub

In der dritten Phase, in der sich Dub zu einem eigenen Genre entwickeln sollte, spielt der Ton- und Elektroingenieur Osbourne Ruddock eine tragende Rolle. Osbourne, besser bekannt als King Tubby, gründete 1958 mit 17 Jahren sein eigenes Soundsystem. 1972 errichtete er ein kleines Heimstudio in Kingston, welches er hauptsächlich zum Vocal Recording, Mixing und dem Erstellen von Dubplates nutzte. In seinem Studio verwendete Tubby hauptsächlich einfaches Equipment, welches er teilweise für seine Zwecke modifizierte und damit nicht nur technologisch, sondern auch musikalisch Neuland erkundete. Diese Experimentierfreude mit den elektrotechnischen Geräten in seinem Studio, sowie deren kreative Nutzung in seinen Remixen, prägte den Sound des Genres stark. Wenn eine neue Single erschien, war es keine Seltenheit, dass die B-Seite mit der Version, sich größerer Beliebtheit erfreute als der originale Song und es wurde mehr auf den Namen der Toningenieure geachtet, als auf die Namen der Musiker. In dieser Zeit entwickelten sich die Versions durch starke technische Manipulation der Klänge zu dem, was wir heute als Dub-Musik kennen und die ersten reinen Dub-Alben wie Lee Perrys „14 Dub Blackboard Jungle“ wurden 1973 veröffentlicht.

Dub Echos

1980 wandte sich Jamaika dem Dub und Roots Reggae ab. Doch da es in Großbritannien viele Einwanderer aus Jamaika gab, welche diese Musik dort populär machten, gab es auch hier eine ausgeprägte Dub-Szene, die nun richtig aufblühte. Eine neue Generation von Produzenten und Toningenieuren entwickelten die Produktions- und Mischtechniken weiter. Treibende Kräfte dabei waren Mad Professor, Jah Shankas und Adrian Sherwood, die dem Genre eine Stilöffnung hin zu anderen Popmusikrichtungen der Zeit ermöglichten.

Um 1990 entwickelten sich verschiedene neue elektronische Musikstile, die teils stark durch die mittlerweile weltweit populäre Dub-Musik beeinflusst wurden. Klangeffekte und Subbassmelodien

dominierten beispielsweise die in London entstandenen Genres Jungle und Drum and Bass. Räumliche Tiefe und die Langsamkeit definierten die Chillout-Musik und Elektronika, und auch Trip Hop zeichnet sich durch Dub-typische Klangbilder aus. Dabei waren es vor allem auch persönliche Verbindungen zwischen verschiedenen Akteuren der Dub-Szene und anderer Popmusikszenen, die zahlreiche Crossover- und Remix-Projekte entstehen ließen, was wiederum dazu führte, dass Dub einer noch größeren Masse zugänglich wurde. Ein Beispiel hierfür ist das 1994 erschienene Album „Protection“ von Massive Attack, welches von Mad Professor gemixt wurde und unter dem Namen „No Protection“ erschien.

In den 1990er Jahren entwickelte sich somit eine Wechselbeziehung zwischen Dub-Reggae und verschiedenen populären Stilen der elektronischen Tanzmusik. Dub wird seither vielfach als stilübergreifende Produktionsweise verstanden, die durch weite Hallräume, Echoverzögerungen und differenzierte Soundeffekte sowie durch eine Reduktion der klanglichen Textur besticht und bei der zudem eine Basslinie im Mittelpunkt der Stücke steht.

How to Dub

Dub-Musik hat sich als eigenständiges Genre entwickelt, welches auf einer Remix-Technik basiert, entwickelt von Pionieren der Tontechnik wie King Tubby und Lee Perry. Am Beispiel von King Tubby wird deutlich, welche Mischtechniken und wie Effektgeräte bei einer klassischen Dub-Mischung verwendet wurden.

Als Grundlage diente immer ein Multitrack, bei welchem mindestens eine Bassline, Schlagzeug und gegebenenfalls Percussions und eine Riddim Section (meist Gitarre oder Piano mit Akkorden auf dem Offbeat) vorhanden war. Gegebenenfalls kamen dann noch ein Thema (z.B. Bläser), begleitende Elemente der Bassline (z.B. abgedämpfte Gitarren-Akzente oder eine Clavinett, welche die Bassline unterstützen), sowie eine Gesangsstimme hinzu.

Nun soll mit diesem Multitrack eine dynamische neue Mischung entstehen, bei welcher der Bass mit dem Schlagzeug das Grundgerüst bildet und andere Elemente ein- und ausgeblendet werden.

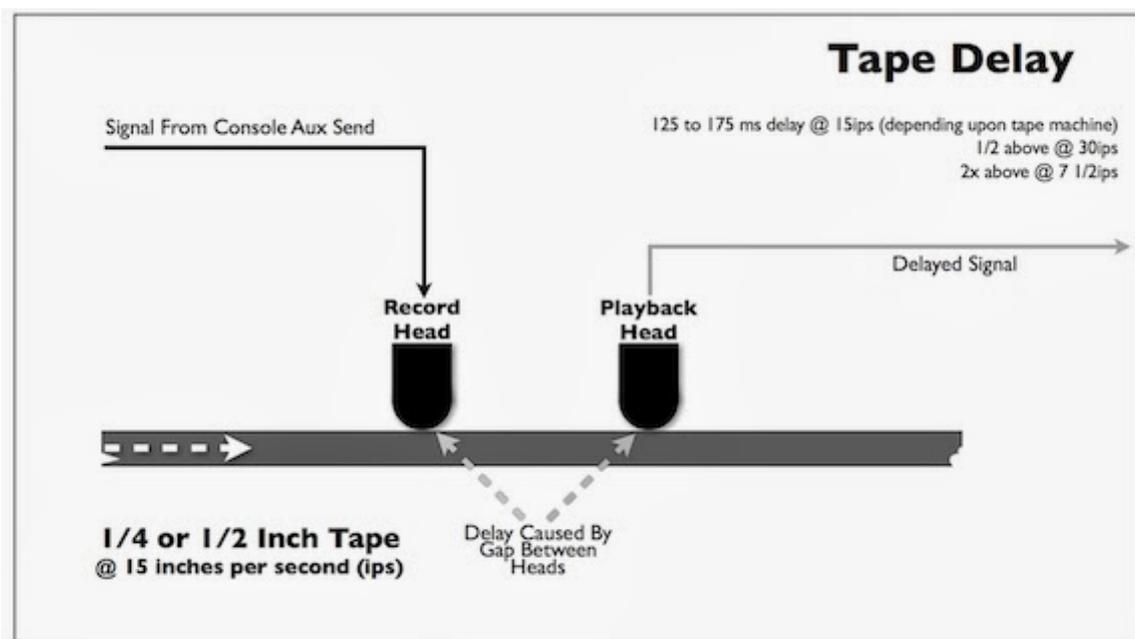
Dafür benutzte King Tubby ein Mischpult, welches 12 Input-Kanäle hatte, die er auf 4 Output-Kanäle zusammenfassen konnte. In dem Pult eingebaut war ein High Pass Filter, der für verschiedene Kanäle angewendet werden konnte, und ein Steckfeld, bei dem die Signale nach Wunsch durch die verschiedenen Kanäle und externen Effektgeräte geroutet werden konnten.



Quelle:<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fm.facebook.com%2Fdubstuy%2Fphotos%2Fa.1446473492056783%2F3865625813474860%2F%3Ftype%3D3&psig=AOvVaw3ugecGHudjijFvB4HSStWk&ust=1646056699877000&source=images&cd=vfe&ved=OCAGQjRxqFwoTCICA5JiFoPYCFQAAAAAdAAAAABAF>

Der High Pass Filter „Big Knob“ in Tubbys Pult war ursprünglich als Trittschallfilter gedacht, wobei Tubby diesen in seinem modifizierten Pult als künstlerischen Effekt in verschiedenen Weisen nutzte. Zum einen eignete sich der Filter gut, um Echo-Effekte weiter klanglich zu manipulieren, und zum anderen konnte Tubby einen Phaser-Effekt erzeugen indem er den Filter parallel zu demselben, ungefilterten Signal sweepen ließ. Die dadurch erzeugten Klänge wurden zu Tubbys Markenzeichen.

Der wohl charakteristischste Dub-Sound ist der Echo-Effekt, wobei Tubby dafür eine Tape-Maschine benutzte. Diese war zwar eigentlich als Aufnahmegerät gedacht, konnte aber auch zum Erzeugen von einem Delay genutzt werden. Dafür wurde ein Kanal von z.B. einer Gitarrenspur mittels Auxillary Send an den Input eines Effektkanals geschickt. Bei diesem Effektkanal war dann die Tape-Maschine als Insert angeschlossen, welche das Signal mittels eines Magnetkopfes auf ein Band schrieb. Eine kurze Zeit später wurde das Signal von einem zweiten Magnetkopf wieder von dem Band ausgelesen. Die Delayzeit wurde dabei von der Geschwindigkeit des Bandes, sowie durch den Abstand der beiden Magnetköpfe definiert. Das ausgelesene, nun verzögerte Signal wurde nun wieder mittels eines Auxillary Sends (post Fader) in seinen eigenen Input geschickt, und der Vorgang wiederholt sich. Das hatte zur Folge, dass mit dem Gain Fader des Effektkanals gleichzeitig auch das Feedback des erzeugten Echos gesteuert werden konnte. Durch die Kombination der beiden Parameter in einem Regler hatte der Toningenieur eine zweite Hand frei, um parallel andere Einstellungen im Mix vorzunehmen.



Quelle: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fbobbyowsinski.com%2Finside-look-tape-delay%2F&psig=AOvVaw1jTihMlamgE4Gsf6m4PrGB&ust=1646057263863000&source=images&cd=vfe&ved=0CAgQjRxqFw0TCIC00KWH0PYCFQAAAAAdAAAAABAF>

Ein weiterer typischer Effekt war der Reverb. Dieser wurde zum einen, wie bei anderen gängigen Popproduktionen der Zeit auch, als natürlicher Raumeffekt angewandt. Allerdings war gerade der Springreverb ein beliebtes Effektgerät, um übernatürliche metallisch klingende Effekt-Klänge zu erzeugen. Der Reverb-Effekt war dabei genau wie das Tape-Echo auf einem eigenen Effektkanal und konnte seinerseits auch wieder in andere Effektkanäle weitergeschickt werden.

So konnte Tubby alle verschiedenen Effekte beliebig miteinander kombinieren und die Klänge erzeugen, die die Dub-Musik bis heute geprägt haben.

Literatur

- Bradley, L. (2003). *Bass culture: der Siegeszug des Reggae*. Hannibal.
- Chude-Sokei, L. (2018). Dr. Satan's Echo Chamber: Reggae, Technology and the Diaspora Process. *Popular Inquiry: The Journal of Aesthetics of Kitsch, Camp and Mass Culture*, 1, 46–60. <https://hdl.handle.net/2144/40189>.
- costello RED. (2021). *Zeitmaschine Special: Roland RE-201 Space Echo (1974)*. Das legendäre Bandecho. Abgerufen am 8. Juli 2021 von <https://www.amazona.de/zeitmaschine-special-roland-re-201-space-echo-1974/>.
- Friesecke, A. (2014). *Die Audio-Enzyklopädie: Ein Nachschlagewerk für Tontechniker* (2. Auflage). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110340181>.
- Henriques, J. (2011). *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. Bloomsbury Publishing.
- Lapp-Szymanski, J.-P. (2005). *Technology inna rub-a-dub style: Technology and Dub in the Jamaican Sound System and Recording Studio* [Thesis, Master of Arts]. Mc Gill University, Montreal.
- Partridge, C. (2008). King Tubby meets the Upsetter at the grass roots of dub: Some thoughts on the early history and influence of dub reggae. *Popular Music History*, 2(3), 309–331. <https://doi.org/10.1558/pomh.v2i3.309>
- Stolzoff, N. C. (2000). *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1080/152422202760387702>
- Sullivan, P. (2014). *Remixology: Tracing the Dub Diaspora*. Reaktion Books Limited. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/hdm-stuttgart/detail.action?docID=1693152>
- Urban, F. (2020). *Delay: Diabolisches Spiel mit den Zeitmaschinen. Technik. Musikproduktion. Rezeption. Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum-Verlag, Medienwissenschaft: Band 37*. Tectum Wissenschaftsverlag.
- Veal, M. (2007). *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Wesleyan University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/dhbw-stuttgart/detail.action?docID=1583049>
- Volmar, A. (2010). Auditiver Raum aus der Dose. In D. Gethmann (Hrsg.), *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik* (S. 153–174). transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839414194-008>
- Weinzierl, S. (2008). *Handbuch der Audiotechnik*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-540-34301-1>
- Williams, S. (2012). *Electronic music instrument practice and the mechanisms of influence between technical design, performance practice and composition* [Thesis]. University Of Edinburgh, Edinburgh.