

Bachelorarbeit im Studiengang

Audiovisuelle Medien

Mix- und Stilunterschiede im Pop

Ein Vergleich am Beispiel R'n'B und Metal

vorgelegt von Georg Zwick
Matrikelnummer: 18312

An der Hochschule der Medien

Stuttgart

Im April 2011

Erstprüfer: Prof. Dr. Oliver Curdt

Zweitprüfer: Michael Herberger

Kurzfassung

Anhand der Geschichte der Popmusik und zweier konkreter Beispiele, die unterschiedlichen Substilen zugeordnet werden, wird der Versuch unternommen, diese zu definieren und auszuarbeiten, warum divergente Unterkategorien der Popmusik unter diesem einen Oberbegriff zusammengefasst werden.

Schlagwörter: Popmusik, populäre Musik, Mix, Substile

Abstract

On the basis of the history of pop-music and two ascertained examples, which are attributed to different sub-styles, it will be tried to define them and worked out how such two different subcategories could be united to the generic term pop-music.

Keywords: pop-music, popular music, Mix, Substyles

Erklärung

Ich erkläre, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt und nur die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken, gegebenenfalls auch elektronischen Medien, entnommen sind, sind von mir durch Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht.

Ketsch, den 4. April 2011

Georg Zwick

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Popmusik – Versuch einer Eingrenzung	6
2.1. Geschichte der Popmusik.....	6
2.1.1 Technische Entwicklungen	7
2.2.2 Wirtschaftliche Entwicklungen.....	10
2.2.3 Musikalische und gesellschaftliche Entwicklungen.....	14
2.2 Definitions- und Abgrenzungsversuche	19
3. Beschreibung der bearbeiteten Songs	23
3.1 Stil.....	23
3.2 Instrumentierung	24
3.3 Aufbau	25
4. Mix - ein Vergleich.....	27
4.1 Zielsetzungen.....	27
4.2 Pegel & Panning	28
4.2.1 Noise of Minority, <i>Defiance</i>	30
4.2.2 Söhne Mannheims, <i>I'm There</i>	32
4.3 Equalizer	34
4.3.1 Noise of Minority, <i>Defiance</i>	36
4.3.2 Söhne Mannheims, <i>I'm There</i>	37
4.4 Dynamics	38
4.4.1 Noise of Minority, <i>Defiance</i>	40
4.4.2 Söhne Mannheims, <i>I'm There</i>	41
4.5 Effekte	41
4.5.1 Noise of Minority, <i>Defiance</i>	42
4.5.2 Söhne Mannheims, <i>I'm There</i>	43
4.6 Automation.....	43
4.6.1 Noise of Minority, <i>Defiance</i>	44
4.6.2 Söhne Mannheims, <i>I'm There</i>	44
5. Schlussbetrachtung	45
6. Literatur	47

1. Einleitung

Und nun verstand ich es, das Geheimnis der Musik, ich verstand, warum sie allen anderen Künsten so turmhoch überlegen ist: Es ist ihre Körperlosigkeit. Wenn sie sich einmal von ihrem Instrument gelöst hat, dann gehört sie wieder ganz sich selbst, ist ein eigenständiges freies Geschöpf aus Schall, schwerelos, körperlos, vollkommen rein und im völligen Einklang mit dem Universum.¹

Was haben Madonna, Michael Jackson, Iron Maiden, Metallica, Eminem, Xavier Naidoo, The Prodigy, The Beatles und Abba gemeinsam?

Sie alle werden unter dem Begriff *Popmusik* zusammengefasst. Natürlich ist es möglich, sie durch die Definition verschiedener Substile, wie Rock, Heavy Metal, Hip Hop oder Techno, voneinander zu trennen und doch unterscheidet man in der Musikbranche nur drei große Bereiche: Pop, Jazz und Klassik. Dies wirft die Frage auf, weshalb Künstler und ihre Musikrichtungen, die auf den ersten Blick so unterschiedlich sind, zu einer Stilrichtung zusammengefasst werden können.

Um sich der Beantwortung dieser Frage zu nähern, wird der erste Teil der Arbeit die Entwicklung der Popmusik im 20. Jahrhundert untersuchen. Dabei gilt es aufzuzeigen, welche Faktoren diesen Prozess beeinflussten und die Popmusik zu dem machten, was man heute darunter versteht. So kommt diese Arbeit in einem weiteren Schritt zum Versuch die Popmusik zu definieren. Es sei hierbei gleich angemerkt, dass es bei einem Versuch bleiben muss. Musik ist, wie das oben angeführte Zitat anschaulich belegt, keine starre Konstante, die man in feste Definitionen zwingen kann. Sie ist ein lebendiges, sich ständig veränderndes Gebilde, so dass die Grenzen eines solchen Gegenstandes verschwommen sind und auch bleiben müssen.

Der zweite Teil dieser Arbeit dokumentiert die praktische Arbeit des Autors, der es sich zum Untersuchungsgegenstand gemacht hat, Popmusik auf der Ebene der technischen Bearbeitung zu betrachten. Dabei steht der Vergleich von zwei Musiktiteln im Vordergrund: *I'm There* von den Söhnen Mannheims und *Defiance* von Noise of Minority. Beide

¹ Moers, Walter: Die Stadt der Träumenden Bücher. München: Piper, 2006. S. 134f.

Lieder sowie im Wesentlichen auch ihre Interpreten gehören der Popmusik an, und unterscheiden sich in ihrer musikalischen Qualität doch wesentlich voneinander. *I'm There* fällt durch die ruhige soulige Art unter den Substil R'n'B und *Defiance* mit dem Ausdruck harter Aggressivität unter den des Metal. Es stellt sich hierbei die Frage, ob es aus Sicht der technischen Bearbeitung gerechtfertigt ist, beide unter dem Begriff Pop zusammenzufassen. Anders gefragt: Gibt es bei der Postproduction, also dem Mixingprozess, den der Toningenieur im Tonstudio vornimmt, gravierende Unterschiede zwischen beiden oder ähnelt sich dies doch auf eine Weise, die ihre Zusammenfassung unter einen Oberbegriff rechtfertigt?

Im Anschluss werden in der Schlussbetrachtung der erste und der zweite Teil der Arbeit miteinander verbunden und zu einem Ergebnis geführt.

2. Popmusik – Versuch einer Eingrenzung

2.1. Geschichte der Popmusik

Betrachtet man Popmusik von seinen etymologischen Wurzeln her (lat. *populus*: das Volk), könnte man zu der Einsicht gelangen, dass es sich hierbei um Volksmusik, also Musik für das Volk, handelt. So wären demnach Mozart, Schubert und Beethoven einmal Popmusik gewesen, da sie ja eben auch für die Menschen ihrer Zeit die Musik komponierten und spielten. Gerade diese aber werden in heutiger Zeit von der Popmusik ausgeschlossen. Heute versteht man etwas anderes darunter. So ist auch *Popmusik* ein zeitgenössischer Begriff des 20. und 21. Jahrhunderts, der eine breite Ausdehnung erfährt, denn neben Popmusik gibt es eben auch Popstars und Pophits. Was das Phänomen Popmusik beschreibt und wie es sich entwickelte soll nun im Folgenden näher untersucht werden.

2.1.1 Technische Entwicklungen

Als Thomas A. Edison 1877 erstmals den Phonographen der Weltöffentlichkeit vorstellte, dachte er wohl kaum, dass er damit den Grundstein für die Aufnahme und Wiedergabe von Musik legte und so ein neues Zeitalter der Musikentwicklung einleiten würde. Seine neuartige Apparatur bestand aus einer Membran und einer Nadel, die daran befestigt war. Trafen nun Schallwellen auf die Membran, bewegte sich diese und die Nadel ritzte durch diese Bewegung Rillen auf einen mit Harz beschmierten Zylinder, der von Hand mittels einer Kurbel gedreht wurde. Dem gleichen Prinzip folgend konnte man die aufgenommene Tonspur auch wieder abspielen. Edison dachte dabei an eine Nutzung als Diktiergerät und nicht an eine musikalische Verwendung.²

Zwölf Jahre später erweiterte Louis Glass einige dieser Diktiergeräte um einen Münzmechanismus und stattete sie mit Musik bespielten Zylindern aus. Die Musicbox war geboren und fand erstmals ihren Einsatz in San Franciscos Palais Royal Salon. Einen weiteren Durchbruch erreichte 1887 Emile Berliner durch die Entwicklung des Grammophons. Während der Phonograph und die ersten Musicboxen mit Zylindern ausgestattet waren, konnte das Grammophon Musik durch flache, runde Schallplatten abspielen. Allerdings blieb die individuelle Nutzung dieses Mediums einer exklusiven Käuferschicht vorbehalten, für die nahezu ausschließlich klassische Musik produziert wurde.³ Die Schallplattenindustrie sollte erst durch eine drastische Verbilligung der Schallplatte aufgrund des nach dem Zweiten Weltkrieg eingeführten Werkstoffs Vinyls eine massenhafte Verbreitung finden.⁴ Auch die Musicbox stellte ihren Betrieb auf Schallplatten um und sollte so das Ressort der populären Musik werden.

Eine weitere wichtige Entwicklung der technischen Reproduzierbarkeit von Musik stellt das mechanische Klavier bzw. Reproduktionsklavier dar. Dieses Instrument wurde pneumatisch gesteuert und benutzte als Tonträger einen Lochstreifen aus Papier, auf den das Einspiel eines Pianisten eingestanzt war. Der Vorteil dieses Geräts war, dass man nun pro-

² Vgl. Wicke, Peter: Jazz, Rock und Popmusik. Online abrufbar unter: <http://www2.huberlin.de/fpm/textpool/texts/pop20jh.htm> (Stand: 12.01.2011). S. 3. Auch erschienen in: Stockmann Doris (Hrsg.), Volks- und Populärmusik in Europa (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 12). Laaber: Laaber-Verlag, 1992. S. 445-447.

³ Vgl. ebd. S. 4.

⁴ Vgl. ebd.

professionelle Klaviermusik ohne die Anwesenheit eines Pianisten hören konnte. So erklärt es sich, dass das mechanische Klavier vor allem eine massenhafte Verbreitung in der Gastronomie und anderen Unterhaltungsetablissemments finden sollte. Ende des 19. Jahrhunderts erwirtschaftete William B. Termaine mit der Produktion von mechanischen Klavieren und deren Papierrollen einen Absatz, der pro Jahr in die Millionen reichte. Vor allem der Ragtime, der Anfang des 20. Jahrhunderts seine Blütezeit hatte und als Vorläufer des Jazz gilt, wurde durch das mechanische Klavier populär, da er erst dadurch eine massenhafte, internationale Verbreitung fand.⁵

1900 meldete der Däne Waldemar Paulsen das erste magnetische Aufnahmegerät mit dem Namen Telegraphon als Patent an. Dies war das Basisprinzip, das sich zur Bandmaschine weiterentwickeln sollte und die Musikproduktion von den 1950er Jahren bis zur Jahrtausendwende prägte. In den 1940er Jahren begann die Firma Ampex mit der Herstellung dieser Bandmaschinen, welche den Weg für eine neue Generation von Musikern, Tonmeistern und Produzenten ebnete.⁶

Während die Schallplatte noch lange Zeit der dominante Tonträger zur Wiedergabe von Musik war, führte man nach dem Zweiten Weltkrieg das Tonband in die Studioproduktion ein. So waren nun Mehrspuraufnahmen und nachträgliche Korrekturen der Aufnahmen im Mixingprozess möglich.⁷ Erst durch diese Flexibilität im Aufnahmeprozess ist Rockmusik umsetzbar geworden, denn im Gegensatz zur klassischen Musik gibt es in der Rockmusik keinen professionellen Arrangeur. Sie lebt von einem intuitiven Miteinander-Musizieren, das durch die Möglichkeit von Overdubs und Mehrspuraufnahmen begünstigt wird. Das Tonband stellt somit den Anfang einer einsetzenden Technisierung der Musikproduktion dar, die für die Popmusik repräsentativ werden sollte.

Die Beatles hatten einen großen Einfluss auf die Aufnahmetechnologie. Für die Aufnahme ihres Albums *Please Please Me* brauchten sie einen Tag, was George Harrison später folgendermaßen kommentierte: „Und für das zweite Album haben wir sogar noch länger gebraucht!“⁸ Scheint uns diese Aussage in der heutigen Zeit unglaublich, war sie doch zur damaligen Zeit durchaus verständlich. Mehrspuraufnahmen und ihre Nachbearbeitung

⁵ Vgl. Wicke. S. 4.

⁶ Vgl. Parsons, Alan: *Art & Science of Sound Recording*. Keyfax NewMedia Inc.: 2010. DVD 1, Kap. 1.

⁷ Vgl. Wicke, S. 5.

⁸ Zitiert nach Parsons (2010), DVD 1, Kap. 1.

waren ungewöhnlich, denn ursprünglich nahm man direkt auf Schallplatte auf. Die Beatles nahmen jedoch dieses Album auf Zweispur- $\frac{1}{4}$ -Zoll Band auf. Overdubs wurden realisiert, indem ein Band auf eine zweite Bandmaschine überspielt wurde, während ein neues Signal hinzugefügt wurde. Die Instrumente waren in der Regel auf der ersten Spur und der Gesang auf der zweiten und beide wurden für das Master zusammengemischt. Diese Zweispurbandaufnahmen wurden auch in Stereo veröffentlicht mit der Rhythmussektion auf dem linken und dem Gesang auf dem rechten Kanal. Bis zur Erscheinung des *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*-Album war Stereo eine nachträgliche Bearbeitung. Bei diesem Album jedoch wurde Vierspurtechnik mit der Möglichkeit, Overdubs synchron auf dasselbe Band aufzunehmen verwendet, was zu diesem Zeitpunkt revolutionär war. Diese Komplexität war damals eine große tontechnische Herausforderung.⁹

Einen weiteren wichtigen Wendepunkt in der technischen Bearbeitung von Musik stellt die Möglichkeit zur computergesteuerten Digitalisierung einzelner Signale dar. Während es dazu schon in den 1970er Jahren Versuche gab, wurde die Entwicklung und erfolgreiche Verbreitung eines neuen Datenträgers, der Audio Compact Disc (CD), durch Philips und Sony im Jahre 1982 ausschlaggebend für die Beschleunigung der „Anwendung digitaler Speicher- und Signalverarbeitungstechniken [...] im professionellen Studiobereich“¹⁰. Dies wirkte sich auch auf die Popmusik aus. Sie zeigt sich nun mit neuen Formen, die nichts anderes als ein Mischmasch und eine Aufbereitung aller vorangegangenen Entwicklungsformen der populären Musik war. Dazu trug wesentlich das Produktionsverfahren des Sampling bei, das es ermöglicht, aufgenommenen Fragmente zu digitalisieren und beliebig zu reproduzieren, was nicht nur „ein nahezu grenzenloses Generieren neuer aus vorhandener Musik“¹¹ erlaubt, sondern auch zu Kreuzungen verschiedenster Stile und Formen führte.

⁹ Vgl. Parsons (2010), DVD 1., Kap. 1.

¹⁰ Dickreiter, Michael, u. a.: Handbuch der Tonstudioteknik. Bd. 2. 7. völlig neu bearb. u. erw. Aufl. München: KG Saur, 2008. S. 601.

¹¹ Dickreiter (2008), S. 601.

2.2.2 Wirtschaftliche Entwicklungen

Erst im 20. Jahrhundert wurde Musik zu einem Massenprodukt, sodass sich in diesem Zusammenhang ein neues ökonomisches Feld erschloss. Die große Nachfrage durch die neuen Verbreitungsmedien forderte neue Verfahren der Produktion und Verbreitung von Musik. Es entstand eine Musikindustrie, die bis heute einen großen Raum im medienwirtschaftlichen Sektor einnimmt. Drei Konzerne waren an dieser Entwicklung maßgeblich beteiligt und gehören noch heute, wenn auch zum Teil in abgewandelter Form, zu den einflussreichsten Konzernen im Bereich der populären Musik: Den Beginn der modernen Musikindustrie stellte die 1886 in den USA gegründete *Columbia Records*, dem Mediengiganten CBS (*Columbia Broadcasting System*) zugehörig, inzwischen aber im Besitz von Sony, dar. Sie produzierten anfangs mit dem Edinsonschen Zylinder und verhalfen damit afroamerikanische Blaskapellen, die als Urformen des Jazz anzusehen sind, zu großer Popularität. Dies lag aber vor allem an technologischen Faktoren, denn das Aufzeichnungsverfahren der Edinsonschen Phonographen erzielte bei Blaskapellen klanglich das beste Ergebnis.¹² 1901 gründete Emile Berliner die *Victor Talking Machine Company*, mit der er den Edinsonschen Zylinder vom Markt verdrängte und die Schallplatte zum wichtigsten Tonträger für die Musikverbreitung im 20. Jahrhundert werden ließ. Berliners Firma wurde 1929 von der *Radio Corporation of America* übernommen und als *RCA Victor* zu einem Mediengiganten, der 1986 an den Bertelsmann-Konzern verkauft wurde und seit 2008 der *Sony Music Entertainment Inc.* angehört. In England wurde 1896 die *Electrical and Musical Industries* (EMI) gegründet, die mit den Beatles den größten Erfolg in der Geschichte der Schallplatte hatte und bis heute mit die größten Umsatzzahlen der modernen Musikindustrie schreibt.

Eine wichtige Komponente der populären Musikentwicklung war zweifelsohne der Rundfunk. Er schaltete sich 1919 durch die in den USA gegründete *Radio Corporation of America* (RCA) in den Musikprozess ein. In der RCA waren die wichtigsten Inhaber von Radio Patenten vereint: General Electric, Westinghouse, AT & T und der American Marconi. Diese Elektrokonzerne waren auch in der 1926 gegründeten *National Broadcasting Corporation* (NBC) und 1928 gegründeten *Columbia Broadcasting Corporation* (CBS) mit ihren

¹² Vgl. Wicke, S. 4.

Interessen vertreten. Abhängig von den Technologieproduzenten wurde die Musikindustrie erst, als Ende der 1920er Jahre die Radioindustrie die wichtigsten Teile der Schallplattenindustrie aufkaufte.¹³ Der Rundfunk wurde vor allem in den USA das wichtigste Werbemedium der Schallplatte und zeigte damit zugleich durch seinen Programmaufbau die neuesten Trends auf dem Musikmarkt auf. Dies erklärt sich dadurch, dass der Rundfunk abhängig von Konsumgüterwerbung war und daher seine Formate auf bestimmte Zielgruppen einstellte. Diese Entwicklung trat in Wechselwirkung zu dem Musikmarkt und damit zum Musikprozess selbst.¹⁴ Stilbezeichnung wie Jazz, Rock, Popmusik und deren Unterkategorien finden ihre jeweiligen Analogien im Rundfunk. Diese Stilbezeichnungen sind „deshalb auch so unscharf, weil immer nur bedingt auf musikalische Sachverhalte zurückführbar. Darüber hinaus stehen sie für Marktsegmente [...], deren musikalischen Bedürfnisse wie deren Kaufverhalten einer alles anderen als musikalischen Logik folgen.“¹⁵ So ist es auch kaum verwunderlich, dass das Hit- und Starsystem, von dem die Musikindustrie bis heute lebt, auf einen kommerziellen Clou der *Brown and Williamson Tobacco Corporation* zurückgeht. 1935 sponserte sie eine von der CBS eingeführte Sendung mit dem Namen *Your Hit Parade*, um Werbung für ihre Zigarettenmarke „Lucky Strike“ zu transportieren.¹⁶

Es erklärt sich von selbst, dass selbst die Filmindustrie das „kommerzielle Potential“¹⁷ des Musikgeschäfts für sich zu nutzen wusste und die Musikindustrie sich größere Profite durch televisionäre Vermarktungsstrategien erhoffte. Bis dahin hatte das Fernsehen keine unwichtige Rolle bei der Popularisierung von Musik, sondern eher eine nebensächliche gespielt. Für den Rock'n'Roll der 1950er Jahre war der Film von entscheidender Bedeutung, da eine internationale Verbreitung hauptsächlich durch diesen erfolgte. So hat zum Beispiel Elvis Presley in über dreißig Filmen als Hauptdarsteller mitgespielt.¹⁸ 1958 richtete die US-amerikanische Film- und Fernsehgesellschaft *Warner Communications* eine Schallplattenabteilung, *Warner Brothers Records*, ein und es waren auch *Warner Communications*, die 1979 in einem Gemeinschaftsunternehmen mit American Express die *Warner Amex Satellite Entertainment Corporation* (WASEC) gründete. In den achtziger Jahren

¹³ Vgl. Wicke, S. 5.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Ebd., S. 5f.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 6.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. ebd.

wurden die populärsten Medien der Gegenwart im Musikvideo zusammengeführt: Film, Fernsehen und Musik.¹⁹ 1981 eroberte *Music Television: MTV* die Mattscheibe und strahlte rund um die Uhr Musikvideos aus. Welche Auswirkungen dies auf den Musikmarkt hatte, lässt sich am besten durch den Musiktitel *Video killed the Radiostar* von The Buggles beschreiben. Der Videoclip dazu war der erste der jemals auf MTV ausgestrahlt wurde und setzte damit ein deutliches Statement.

Ein wesentlicher Schritt in der Entwicklung der Musikproduktion war auch der *Copyright Act* aus dem Jahr 1909, der „zum Vorbild für alle nachfolgenden nationalen und internationalen Urheberrechts-Regelungen auf diesem Gebiet wurde“²⁰. Urheber und Copyright-Halter wurden an den Einnahmen, die durch den Verkauf ihrer Werke auf Schallplatte erzielt wurden, beteiligt. Um die Schallplatte wuchs somit „ein Netz von Einnahmeheteiligungen, das die Musikentwicklung nun auch ökonomisch von diesem Medium abhängig werden ließ“²¹. Die durch einen zweijährigen Streik der American Federation of Musicians 1944 entstandenen *Royalties* erweiterten dieses Netz zusätzlich, denn von nun an wurden auch die aufführenden Musiker an den Einnahmen der eingespielten Werke beteiligt. Der Musiker war damit in seinem Status dem Komponisten gleichgestellt, anstatt nur als einmalige Dienstleistung zu bestehen. Bedeutsam ist dies deshalb, weil sich dadurch das „traditionelle Modell des Musizierens mit dem Komponisten an der Spitze“²² auflöste und die Trennlinie zwischen Urheber, Musiker und technischem Produzenten so sehr aufweichte, dass erst solche Entwicklungen wie die Rockmusik begünstigt wurden. Dies hat zur Folge, dass urheberrechtliche Eigentumsansprüche „schließlich die Schallplatte aus dem ökonomischen Zentrum des Musikprozesses verdrängten“²³. Anfang der 1980er Jahre wurden mit Lizenzierung diverser Songs für Werbezwecke höhere Umsätze erzielt als mit dem Schallplattenverkauf. Popmusik ist „nicht mehr nur eine Musikpraxis, sondern ein komplexes kulturelles System, in das die Medien ebenso einbezogen sind wie auch charakteristische Konsummuster“²⁴.

¹⁹ Vgl. Wicke. S. 6.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 7.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

Die Popmusik erfährt eine neue Dimension durch die Entwicklung und Verbreitung des Internets Ende der 1990er. Für die Musikindustrie hat dies zunächst negative Konsequenzen. Durch Musikaustauschbörsen im Internet und die Möglichkeit, Musik zu Hause am eigenen PC auf CDs zu brennen oder anderweitig zu speichern, ist der Konsument nicht mehr daran gebunden, diese im Laden zu erwerben. Dies hat einen Rückgang der Umsatzzahlen zur Folge.²⁵ Die Musiker allerdings halten sich mit Kritik an den Konsumenten zurück. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Zum einen macht es das Internet möglich, dass junge Nachwuchskünstler durch Plattformen wie *Youtube* und *MySpace* entdeckt und der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die Selektion durch die Musikindustrie und damit die Steuerung des Musikmarktes wird dadurch eingeschränkt. So nimmt das Internet die Funktion des Radios ein, „seit im Radio fast nur noch Charts gespielt werden“²⁶. Zum anderen leben gerade Independent-Bands von ihrer starken Kundenbindung. Die Fans dieser Musik kaufen auch weiterhin die Tonträger, da sie die Interpreten stärker mit ihrer Musik verbinden, während Hits von so genannten „One-Hit-Wonders“, die von der Musikindustrie vermarktet werden, um das schnelle Geld zu machen, aus dem Internet heruntergeladen werden. Die meisten Independent-Labels haben immer noch konstante Verkaufszahlen, auch wenn sie nicht so hoch sind wie die der Majorlabels.²⁷ Ein gutes Beispiel hierfür ist die Band *The White Stripes*. Unter der Plattenfirma *XL Recordings* produzierten sie einige der gewinnträchtigsten Alben der heutigen Zeit. Dies lag allerdings nicht nur an der guten Kundenbindung, sondern auch daran, dass sie bewusst schlicht und unprofessionell produzierten, was kaum Studiokosten verursachte. Da sie musikalisch Blues und Bluesrock zu neuem Glanz verhelfen, wirkte sich diese Art zu produzieren auch positiv auf die Soundgestaltung ihrer Alben aus.

So kommt es, dass die Musikindustrie neue Konzepte der Vermarktung entwickelte: Das neue Fernsehformat der Casting-Shows entstand. Durch diese Shows wurde das Casting eines Künstlers der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht und zudem sichergestellt, dass die Zuschauer durch ein Mitbestimmungsrecht und eine Wahlbeteiligung an den Künstler gebunden wurden, was hohe Verkaufszahlen praktisch garantierte.²⁸ Welche

²⁵ Vgl. Büsser, Martin: *On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2004. S. 231.

²⁶ Ebd. S. 232.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd., S. 233.

Auswirkung dies auf das Popbusiness und die Qualität der Künstler, die aus diesen Formaten hervorgegangen sind, hat, soll an dieser Stelle offen bleiben.

2.2.3 Musikalische und gesellschaftliche Entwicklungen

Zentrum der populären Musik war von den 1950er bis 1980er Jahre die Rockmusik. Der Rock'n'Roll entwickelte sich in den USA aus Jazz, Rhythm & Blues und Western Swing und ist musikalisch nicht von letzteren unterscheidbar. Dies liegt daran, dass er aus einer Mischung aller bis dahin populären Jazzstilen entstanden war. Der Rock'n'Roll war jedoch die erste Musikform, die durch die Technologieentwicklung in der Musikproduktion und deren Verbreitung ihre Existenz begründete, denn dadurch war es vielen Jugendlichen erst möglich, diese Musik zu konsumieren. Genau das war zu der damaligen Zeit eine Neuheit: Konsument und damit Käufergruppe waren nun Teenager aus der weißen Mittelschicht, die selbstverständlich unbedarft an musikalischer und kultureller Tradition, ihre eigenen Ansprüche und Vorstellungen mitbrachten, auf die man sich in der Musikindustrie einstellen musste.²⁹

Diese Generation der amerikanischen Nachkriegsjugend wuchs in einem Umfeld wirtschaftlicher Stabilität und Aufschwung auf, der einen gewissen materiellen Wohlstand ermöglichte. Es liegt im Wesen der Jugend, dass sie sich von vorherigen Generationen abzugrenzen versucht. Hier fand die Rebellion der Teenager über den musikalischen Weg statt: indem sie afroamerikanischen Rhythm & Blues und die als rau und unzivilisiert geltende Country Music hörten – also Musikformen, „die den unteren sozialen Rand der Gesellschaft repräsentierten“³⁰ und damit eindeutig nicht ihre eigene soziale Schicht – protestierten sie gegen die Grundwerte des „American Way of life“.³¹

Es ist kaum verwunderlich, dass die Musikindustrie diese Chance für sich erkannte und nun speziell für den neuen Teenager-Markt produzierte. So war es auch sie, die den Begriff Rock'n'Roll in Anlehnung an Alan Frees Musiksendung *The Moon Dog Rock and Roll House Party* aufnahm und damit nicht nur Musik vertrieb, sondern gleichzeitig ein Le-

²⁹ Vgl. Wicke. S. 16.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. ebd., S. 16f.

bensgefühl symbolisiert, das sich durch „Mode, Freizeitritualen und einer generationsspezifischen Lebensweise“³² ausdrückt.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre führte ein Film zum Export der Rock'n'Roll Begeisterung über die Welt. Der Spielfilm *The Blackboard Jungle* (1955) verwendete Bill Haleys *Rock Around the Clock* als Vorspann-Musik. In entscheidender Weise hatte dies eine gravierende Wirkung in Großbritannien, wo man Tendenzen der Amerikanisierung bisher immer empfindlich entgegentrat. Die Nachkriegsjugend nahm die amerikanischen Musikimporte mit Begeisterung auf, zeigt sich ihre Rebellion doch ebenfalls in der Abgrenzung zum Wertesystem ihrer Eltern. Die Anstrengungen, die man in Großbritannien unternahm, um die britische Jugend vor der „schädlichen“ Amerikanisierung der britischen Kultur zu bewahren, brachten genau das Gegenteil hervor: eine Amateurmusikbewegung, in der jugendliche Bands versuchten ihre amerikanischen Vorbilder nachzuspielen und dadurch zu ersetzen, was die britischen Medien vermissen ließen. Dieser Anpassungsprozess wurde zur Entwicklung einer neuen Musikform, welche nach dem Spielen auf dem „beat“ als *Beatmusik* benannt wurde.³³ Sie reduzierte den amerikanischen Rock'n'Roll auf „harmonisierten Melodieverlauf und die metrisch-rhythmische Grundstruktur: den Viertelnotenbeat“³⁴ und zeichnet sich durch einstimmigen Gruppengesang aus.

Mit *Love Me Do* (1962) und *Please Please Me* (1963) trat eine Band in die Musikszene ein, die ihre Geschichte grundlegend beeinflussen sollte. Die Beatles erzielten schon mit diesen beiden ersten Veröffentlichungen große Erfolge, die den Startschuss zu einer weltweit berühmten Karriere geben sollten.

Eine ganze Generation identifiziert sich mit der Musik der Beatles, durch die sich Jugendliche in ihrem Denken und fühlen bestätigt sahen. Durch den an klassischer Musik geschulerten Produzenten George Martin gelang es den Beatles, die Beatmusik vom amerikanischen Rock'n'Roll und Rhythm & Blues zu lösen und zu einem autonomen stilistischen Entwurf werden zu lassen, der sich durch einen großen melodischen Einfallsreichtum und der Zusammensetzung verschiedener Einflüsse aus fast allen Genres und Gattungen der

³² Wicke., S. 17.

³³ Vgl. ebd., S. 18.

³⁴ Ebd.

Musik auszeichnet. Durch diese Collage-Techniken werden die Beatles zu einer Band, die die Rockmusik nachhaltig geprägt hat.

Auf eine andere Weise und dennoch nicht weniger stark nahmen die Rolling Stones Einfluss auf die Rockmusik. Während jedoch die Beatles das Image der „netten Jungs von nebenan“ verkörpern, schocken die Rolling Stones mit einem exzessiven Auftreten, das „Erfahrungen wie Angst, Depression, Frustration, Gewalt und Aggressivität“³⁵ in Musik und Text bewältigt. Trotz ihrer Verschiedenheit schaffen es beide Bands, die junge Generation zu erreichen. Sie werden durch ihre Musik zum Symbol eines neuen Lebensgefühls, das die Jugendlichen nach außen tragen möchten. Dies zeigt sich vor allem in den enormen Erfolgen, die die Bands mit ihren Auftritten und Schallplattenverkäufen erzielten und der Welle an Nachahmungen, aus denen sich einige bis heute bedeutender Gruppen und Musiker entwickelten. Die Jugendlichen beanspruchten die Musik als ihr „kulturelles Ausdrucksmedium“ und das, obwohl sie ein kommerzielles Produkt der Musikindustrie ist. Rockmusik wurde so zu einer „doppelten kulturellen Existenzform“: Es entstanden immer neue sich ablösende jugendliche Subkulturen, die durch wechselnde Werte und Bedeutungen die Entwicklung der Rockmusik begleiteten, und nebenbei entwickelte sich eine Industrie, welche in einem stetig anhaltenden Prozess ihre Vermarktungsstrategien verbesserte und ein Starsystem etablierten.³⁶

Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung der Rockmusik wurden wieder die USA, wo sich in den 1960er Jahren auch der Begriff *Rockmusik*, abgeleitet von Rock'n'Roll-Musik, geprägt hat. Die hier entstandene Protestkultur trieb die Musikentwicklung aus einem politisch-kulturellen Umfeld voran. „Die Rockmusik bildete einen kulturellen Hintergrund, über den sich große Massen Jugendlicher symbolisch mit einem politischen Umbruch in Gleichklang bringen konnten, der links kodiert war“³⁷: Die Hippies als politische Gegenkultur traten auf die Bildfläche und fanden ihre musikalische Entsprechung in einer neuen Volksmusiktradition. Es entwickelte sich eine politische Subkultur mit dem Künstler Bob Dylan an der Spitze. Diese *Folk Rock* genannte Entwicklung wurde mit der importierten Musikpraxis aus Großbritannien verbunden und sorgte dafür, dass die Rockkultur anfang,

³⁵ Wicke, S. 19.

³⁶ Vgl. ebd., S. 20.

³⁷ Wolfrum, Edgar, Arendes, Cord: Globale Geschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Kohlhammer, 2007. S. 184.

sich mit Politik auseinander zu setzen.³⁸ Bis zu diesem Zeitpunkt war es Jugendlichen nur über eine ausgeprägte Gruppensymbolik möglich, sich zu identifizieren. Nun entstanden „eigenständige Organisationsformen des Musikprozesses, alternative Agenturen, Tour- und Festivalorganisationen, sowie [...] alternative, unabhängige (*independent*) Medien, Schallplattenlabels, Vertriebssysteme, Zeitungen und Zeitschriften“³⁹, die den Jugendlichen eine regelrechte Infrastruktur schafften, um ihrem Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen. Durch die allgemeine Experimentierfreudigkeit dieser Zeit entstanden noch viele weitere Substile der Rockmusik, wie z.B. Psychedelic Rock, Hard Rock, Heavy Metal, Classic Rock und Jazz Rock.

Mit dieser Strömung ergaben sich für die Musikindustrie neue Herausforderungen. Nicht nur, dass die Independent-Bewegung einen Rückzug aus kommerziellen Strukturen bedeutete, auch Stars und Superstars, welche Schallplatten in mehrfacher Millionenhöhe verkauften, erkannten, dass sie ihre soziale Basis verloren hatten, zu der sie zurückkehren wollten und versuchte „Back to the Roots“ an das „Musik-zum-Selbermachen-Flair“⁴⁰ anzuknüpfen. Diese Entwicklung blieb vorerst von der Medienöffentlichkeit unbemerkt, bis die Medienindustrie feststellen musste, dass ihre Umsatz- und Absatzzahlen stagnierten. Mitte der 1970er reagierten sie auf diese Alternativentwicklung und kommerzialisierten die Antihaltung des Punk Rocks und der nachfolgende New Wave Bewegung.

Als Anfang der 1980er neue Medien wie die CD und das Musikvideo aufkamen, verlor die Rockmusik ihre Vormachtstellung der populären Musik, die sie zwei Jahrzehnte lang inne hatte. Die neuen Brutstätten der Rockentwicklung wurden Independent-Labels und lokale Musikszenen, „während die musikindustriellen Zusammenhänge einen immer globaleren Charakter erhielten“⁴¹. Diese Veränderung zeigt sich auch daran, dass der Begriff *Popmusik*, der schon seit den fünfziger Jahren, abgeleitet von dem englischen *popular music*, vom Journalismus gebraucht wurde, wieder aufgegriffen wurde und den der Rockmusik verdrängte. Der Begriff ist zwar denkbar ungeeignet, um Spezifika eines Genres zu beschreiben, aber er trifft „das Wesen der Anfang der achtziger Jahre einsetzenden Musik-

³⁸ Vgl. Wicke, S. 20.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 21.

⁴¹ Ebd.

entwicklung“⁴². Durch die digitale Produktionstechnik und der Möglichkeit, mit Hilfe von Samples Signale und Musikstücke beliebig oft zu reproduzieren und zu kombinieren, wurde aus der Popmusik ein Gemisch aller möglichen Genres, Gattungen und Stile. Nicht zu unterschätzen ist dabei der Einfluss des Musikfernsehens auf die Entwicklung der Popmusik. 1990 erreichte MTV annähernd 100 Millionen Haushalte in den USA, Kanada, Westeuropa und Skandinavien. Das Musikvideo wurde zu einem wichtigen Verbreitungsinstrument populärer Musik und fügt zudem der musikalischen Ebene noch eine visuelle hinzu. Nun konnte man seine Idole nicht nur hören, sondern auch sehen. Dies hat zur Folge, dass eine völlig neue Form des „Product Placement“ entstand. Konsumgüterwerbung, aber auch die Inhalte der Musikvideos sowie ihre Moderation, wurden auf die Bedürfnisse der Zielgruppen abgestimmt, während diese wiederum sich mit diesen Inhalten identifizieren konnten. Dies blieb nicht ohne Folgen für das „soziale Koordinatensystem“⁴³ der Musikentwicklung. Bisher stand die Altersgruppe der 14 bis 20-Jährigen als größte soziale Gruppe und als die aktivsten Plattenkäufer im Zentrum des konsumabhängigen Musikgeschäfts. Nun aber rückte die Altersgruppe der 18 bis 30 Jährigen, vor allem aus den sozialen Mittelschichten, in den Mittelpunkt, da diese die konsumfreudigste Bevölkerungsgruppe war, auf welche sich die von Konsumgüterindustrie abhängigen Musikvideoprogramme konzentrierte.⁴⁴ Dadurch traten andere Werte in den Vordergrund als es in den Jahrzehnten davor der Fall war. „An die Stelle der Konstruktion einer sozial spezifischen kulturellen Identität, wie sie für die jugendlichen Fankulturen um Rock’n’Roll und Rockmusik charakteristisch war, trat jetzt ein körperbezogenes Lustprinzip, das an explosiven Tanzrhythmen und synthetischen Klangstereotypen festgemacht war.“⁴⁵

Das Musikvideo löste einen Umbruch der Ästhetik der populären Musik aus. So standen bei Rock’n’Roll und Rockmusik neben der Musik noch die Persönlichkeit und Biografie des Musikers im Vordergrund. Hier kam es darauf an, als Künstler authentisch zu wirken. Durch das Musikvideo wurden diese recht „stabilen persönlichkeitsbezogene Imagekonstruktionen“⁴⁶ aufgelöst. Um im Kabelfernsehen konkurrenzfähig zu bleiben, war es un-
abdinglich, ein Interesse an den Musikvideos durch ein Spiel mit Image und Persönlichkeit

⁴² Wicke, S. 22.

⁴³ Ebd., S. 23.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

zu fördern und aufrecht zu erhalten. Unabhängig von der authentischen, echten Persönlichkeit der Musiker entwickelte sich ein Starkult, der sie aber doch im Mittelpunkt behält. Stars mussten auf das Rollenrepertoire zurückgreifen, das die größten Verkaufszahlen versprach. Die „Personalisierung des Musizierens ist durch eine mediale Inszenierung von Musik ersetzt worden“⁴⁷.

In der heutigen Zeit, so Martin Büsser, gibt es keine neuen Trends in der populären Musik mehr. „Für die neue Generation ist Pop selbst posthistorisch geworden“⁴⁸. Man greift vielmehr auf alte Formen und Stile zurück und füllt sie mit zeitgemäßen Inhalten. Die Innovation liegt hierbei in der experimentellen Kombination und ihrem Bezug zur Gegenwart. So können durchaus Bob Dylan oder Jimi Hendrix von der jungen Generation wiederentdeckt und als aufregend und erfrischend empfunden werden. Während diese Begeisterung jedoch für die früheren Generationen Ausdruck der Rebellion und Abgrenzung von der Elterngeneration waren, sind diese Antihaltungen in der heutigen Zeit verschwunden. „Cool“ ist, was gefällt, und das muss nicht nur für Jugendliche gelten. „Pop ist nur noch pluralistisch denkbar. Grabenkämpfe zwischen den Generationen, Subkulturen und Stilen gehören der Vergangenheit an.“⁴⁹

2.2 Definitions- und Abgrenzungsversuche

Die bisherigen Ausführungen zur Entwicklung der Popmusik zeigen deutlich, dass eine Definition des Gegenstandes nicht einfach zu geben ist. Dies lässt sich vor allem daraus schließen, dass Popmusik, dem Wesen ihrer Sache gemäß, sich in stetigem Wandel befindet, da sie ein Konglomerat verschiedenster Aspekte ist. Neben musikalischen Kategorien sind genauso Technik, Publikum und Wirtschaft von entscheidender Bedeutung. Peter Wicke, der sich ausführlich mit dem Thema Popmusik beschäftigt hat, gibt in seinem „Handbuch der populären Musik“ folgende Definitionen:

Popmusik: *Bezeichnung für solche Musik, die in Stilistik und Soundform Extreme sowie den ausschließlichen Bezug auf bestimmte Segmente des Publikums (Subkul-*

⁴⁷ Wicke, S. 24.

⁴⁸ Büsser (2004), S. 9.

⁴⁹ Ebd., S. 10.

turen) vermeidet. [...] Heute wird der Begriff häufig als Sammelbezeichnung für alle Formen der populären Musik gebraucht.⁵⁰

Populäre Musik: Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen der Musik, denen gemeinsam ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden, im Alltag wohl fast aller Menschen, wenn auch im einzelnen auf unterschiedliche Weise, eine bedeutende Rolle spielen.[...] „Populäre Musik“ lässt sich als Kategorie daher nicht auf einen Katalog von Merkmalskomplexen festlegen, sondern ist vielmehr als Resultat eines komplexen sozial-kulturellen Prozesses anzusehen, dessen Hauptakteure – Musiker, Publikum und Industrie – ihre Vorstellungen davon, was populäre Musik jeweils sein soll und werden kann, gegeneinander aushandeln und durchsetzen suchen.⁵¹

Wicke trennt Popmusik von populärer Musik, während der Begriff *Popmusik* seiner Meinung nach wiederum zwei Dinge beschreibt. Zum einen sei sie Musik, die Extreme vermeidet. Dies wirft die Frage nach der nächsten Definition auf: Was sind Extreme? Könnte man darunter solche Musikstücke bzw. -stile verstehen, die nicht vom „Mainstream“ gehört werden, da sie zu spezifisch sind, so würde der hier bearbeitete Musiktitel *Defiance* der Gruppe Noise of Minority sicherlich nicht mehr unter den Begriff *Popmusik* fallen. Wicke relativiert jedoch seine erste Angabe ein wenig, indem er Popmusik als einen Oberbegriff definiert, der alles einschließt, was man unter populärer Musik versteht. Hierbei wird deutlich, dass populäre Musik eigentlich das ist, was die meisten Menschen hören, da es massenhaft produziert und verbreitet wird. Dadurch haben natürlich nicht nur die Musiker Interesse daran, ihr Angebot auf den Verbraucher einzustimmen, sondern auch die Musikindustrie beeinflusst maßgeblich das Angebot auf dem Musikmarkt. Kurzum erscheint Popmusik als ein kommerzielles Produkt, das von Angebot und Nachfrage bestimmt wird. Dies, würde man Popmusik allein daran festmachen, würde aber bedeuten, dass Musikstile, die nicht zur massenhaften Verbreitung führen, da sie eben zu spezifisch sind, nicht unter den Begriff *Popmusik* fallen. Oder anders herum gedacht, wären Klassik und Jazz auch Popmusik, da sie ebenso wie die anderen Musikstile durch die technologische Entwicklung in der Aufnahmetechnik und Produktion massenhaft produziert und verbreitet werden können. Dies steht jedoch im Gegensatz zur Ausgangsfeststellung, dass man in der Musikbranche nur zwischen drei Großgruppen, nämlich Pop, Jazz

⁵⁰Wicke, Peter, Ziegenrucker, Wieland u. Kai-Erik: Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie. Mainz: Schott Music GmbH&Ko. KG, 2007. S. 542f.

⁵¹Ebd. S. 544.

und Klassik, unterscheidet. So kommt der Autor zu dem Ergebnis, dass es nicht nur eine positive, d.h. einschließende, Definition von Popmusik geben kann, sondern auch eine negative, d.h. abgrenzende bzw. ausschließende, Definition geben muss. Es liegt nahe, die beiden anderen Musikrichtungen genauer zu betrachten.

Wie oben bereits erwähnt waren Jazz und Klassik tatsächlich die ersten Formen populärer Musik, da sie die einzigen Musikformen waren, die zu der Zeit, in der Musik Einzug in Unterhaltungsetablissemments hielt, zur Verfügung standen. So erklärt sich auch Wickes Definition des Jazz als „afroamerikanische Form der populären Musik [sic!], die im letzten Drittel des 19. Jh. in den Südstaaten der USA aus dem spannungs- und konfliktreichen Verhältnis der in Nordamerika aufeinandertreffenden unterschiedlichen kulturellen Traditionen der schwarzen und weißen Bevölkerung entstand“⁵². Der Unterschied zu Pop und Klassik muss also auf einer anderen Ebene liegen, als auf der des Publikums. In der Tat wird man bei Wicke fündig, wenn man die Artikel weiterliest. „Der Jazz bestimmt sich vielmehr hauptsächlich durch ästhetische Kriterien“, denn er lebt vom „dialektischen Widerspruch von Komposition und Improvisation“⁵³. Im Mittelpunkt steht der Vorgang des Musizierens selbst und damit der Anspruch, die Individualität der einzelnen Musiker zu einem Kollektiv zusammen zu fügen. Ein erster Anhaltspunkt zur Abgrenzung von Popmusik ist gegeben, denn diese lebt weniger von Improvisation und der Individualität ihrer Musiker, als vielmehr von genau geplanten und vorher erprobten Arrangements. Dieser Unterschied zeigt sich auch im technischen Aufnahmeprozess. Beim Jazz wird das Hauptaugenmerk auf die tatsächliche Aufnahme und nicht auf die Postproduktion gelegt. Es ist üblich, alle Instrumente gleichzeitig aufzunehmen und nicht, wie im Overdubverfahren, einzeln und nacheinander. In der Postproduktion steht man im Jazz bis heute Equalizern, Dynamics und Effekten recht kritisch gegenüber, während sie bei der Popmusik ein unabdingbares Mittel zur Soundgestaltung sind.

Die Klassik hat von allen bisher beschriebenen Musikrichtungen die längste Tradition. Dabei bezeichnet sie zum einen eine Epoche der Musikgeschichte, die ihre Ursprünge im 17. Jahrhundert hat, zum anderen eine Stilrichtung der Musik, die nicht selten als E(rnste)-Musik von der U(nterhaltungs)-Musik abgegrenzt wird. Klassische Musik ist eine Musik,

⁵² Wicke, Ziegenrucker (2007), S. 347.

⁵³ Ebd., S. 348.

„die für ein klassisches Orchester oder für eine Kombination verschiedener orchestertypischen Instrumente mit Gesang, Gitarre oder auch Klavier geschrieben und komponiert worden“⁵⁴ ist. Sie unterscheidet sich schon in ihrer Instrumentierung von den beiden anderen Musikrichtungen. So ist es auch nicht verwunderlich, dass der Aufnahmeprozess sich anders gestaltet als der des Jazz oder der Popmusik. Hier wird bei der Aufnahme von vorneherein mehr Wert auf räumliche Abbildung gelegt. Natürlich kommt es hier auf die individuelle Besetzung des Orchesters oder der Musiker an. Dennoch ist es üblich, hauptsächlich mit Raummikrofonierung, wie z.B. AB zu arbeiten und nur entsprechende Teilgruppen zu stützen oder Solisten einzeln abzunehmen. Der Einsatz von Equalizern ist bei dieser Musik schon sehr umstritten und der Einsatz von Dynamics ist in fast allen Fällen von vorneherein ausgeschlossen.

Es zeigt sich, dass die Unterscheidung zwischen Pop, Klassik und Jazz in abgrenzender Hinsicht gerechtfertigt ist. Es sei hier angemerkt, dass die Musikentwicklung des 20. und 21. Jahrhunderts nicht nur eine breite Ausdifferenzierung der jeweiligen Stile zulässt, was man zweifelsohne an den zahlreichen Unterklassifizierungen der jeweiligen Richtungen erkennen kann, sondern auch eine immer größere Vermischung und Kombination der Stile aufkommt. Rock- und Metalgrößen wie Metallica bereichern in einzelnen Projekten ihre Musik, indem sie Orchester einsetzen, das Spiel auf „klassischen“ Instrumenten wird hin und wieder auch für die Rock und Popmusik entdeckt, man denke dabei an Bands wie Apocalyptica oder Solokünstler wie Vanessa May oder David Garrett und nicht zuletzt finden auch vermeintliche „Pophits“ ihre Adaption im klassischen Bereich, wie es beispielsweise durch die Opernsänger Adoro umgesetzt wird.

Der folgende Teil der Arbeit widmet sich nun der Frage, ob es aus technischer Sicht gerechtfertigt ist, Musikstile, die in ihrer musikalischen Qualität stark divergieren, unter den Oberbegriff Pop zusammenzufassen. Hierfür wird der Mixingprozess der beiden Titel *I'm There* von den Söhnen Mannheims und *Defiance* von Noise of Minority miteinander verglichen.

⁵⁴ <http://www.musik.org/klassik-musik.html>. (Stand: 25.3.2011).

3. Beschreibung der bearbeiteten Songs

3.1 Stil

Um ein bestmögliches Ergebnis bei dieser Arbeit zu erzielen, war es nötig, bei der Bearbeitung auf zwei völlig unterschiedliche Songs zurückzugreifen. Das Ziel der Arbeit ist es, zwei Stile, die unter den Oberbegriff *Pop* fallen, in ihrem Mixingprozess zu vergleichen, um herauszufinden, ob es Sinn macht, sie bei der Bearbeitung unter einem Begriff zusammen zu fassen oder ob es vielleicht besser wäre, sie begrifflich voneinander zu trennen. Sie gehören zwei Musikrichtungen an, die unterschiedlicher kaum sein könnten, wenn man von den seltenen Überschneidungen in der Thematik der Songs einmal absieht. Aber selbst dies ist hier nicht der Fall.

Der erste Song ist *I'm There* von den Söhnen Mannheims: ein sehr verspieltes Stück mit vielen Instrumenten und kleinen Effekten. Es ist ein Crossover aus verschiedenen Stilen, wie dem R'n'B, Soul, Rap, Hip Hop und, zumindest was die Instrumentierung angeht, auch der Klassik. Wobei der vorherrschende Stil R'n'B ist. R'n'B, die Kurzform von Rhythm & Blues, beschreibt heute eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Spielarten afroamerikanischer Popmusik.⁵⁵ Die Rhythmussektion spielt durchgehend einen klaren, einfachen Hip Hop/R'n'B-Beat. Der Gesang ist soulig und wird nur durch einen kurzen Rap-Part in der Mitte des Songs unterbrochen. Ein kleines Orchester begleitet die Rhythmussektion und sorgt gelegentlich für kleine auditive Höhepunkte. Der ganze Song ist untermalt mit vielen unterschiedlichen Gitarrenparts. Einige stärken die Rhythmussektion, andere fungieren als Pad, Fill oder stechen als Leadgitarre heraus. Als Effekte dienen einige Cuts, welche noch zusätzlich ein leichtes Hip Hop-Feeling übermitteln. Alles in allem wirkt das Stück gespenstisch, gruselig und geheimnisvoll, was der Thematik des Songs zugutekommt.

Das zweite Stück dieser Untersuchung heißt *Defiance* und wird gespielt von der Band Noise of Minority. In erster Linie gehören die Lieder dieser Band dem Heavy Metal an. Ein Begriff, den der Journalist Lester Bangs geprägt haben soll, als er die britische Band Black

⁵⁵ Vgl. Wicke/ Ziegenrucker (2007), S. 597.

Sabbath damit kennzeichnete.⁵⁶ Dies ist allerdings umstritten: je nach Herkunftsland der Historiker werden Black Sabbath bei den Briten und Led Zeppelin oder Deep Purple bei den Amerikanern als Ursprung dieses Musikstils genannt.⁵⁷ Die Substile des Heavy Metal sind unzählbar und es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, auf jede dieser Unterkategorien einzugehen. Jedoch weist das Lied *Defiance* schnelle Doppelbassdrumparts auf und verzichtet auf melodischen Gesang, weshalb man es der Stilrichtung Trash bzw. Speed Metal zuordnen kann.⁵⁸ Die Texte handeln in der Regel von politischen oder persönlichen Themen. Die Rhythmussektion orientiert sich an einem typischen Heavy Metal-Song, ist jedoch um einiges schneller. Der Gesang ist sehr guttural, das heißt, er kommt aus der Kehle, ähnelt einem Knurren oder Gurren und wird oftmals auch als „Growling“ bezeichnet. Meistens wird diese Gesangsart mit Schreien verwechselt, obwohl es damit nichts zu tun hat. Sie soll eher eine Bedrohlichkeit erzeugen, ähnlich wie bei einem wilden Tier. Unterstützt wird dieser Gesang an textlich prägnanten Stellen, wie hier am Anfang und am Ende, durch sogenannte „Gangshouts“. Das ist eine Gruppe von Leuten, die immer denselben Text schreien, um den Effekt einer großen Masse, wie zum Beispiel bei einem Live-Konzert, zu simulieren. In der Mitte des Stücks wird der Growlgesang durch einen kurzen Sprechpart unterbrochen. Die Gitarren glänzen mit bösen Metalriffs und einem kurzen, aber prägnanten Solo. Alles in allem ist *Defiance* ein Song, der eine Botschaft hat und sie mit harten Riffs, Growling und brachialen Drums dem Hörer einzubläuen versucht.

3.2 Instrumentierung

Die Instrumentierung der beiden Lieder wird folgend aufgelistet:

Noise of Minority, *Defiance*:

Schlagzeug, Bass, Rhythmus und Sologitarren, Gesang, Gangshouts.

⁵⁶ Vgl. Wicke/ Ziegenrucker (2007), S. 312.

⁵⁷ Vgl. Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen, Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S.44.

⁵⁸ Vgl. Wicke/ Ziegenrucker (2007), S. 315.

Söhne Mannheims, *I'm there*:

Schlagzeug, Schlagzeugsamples, Tamburin, Timpani, Triangel, Bass, Piano, Orgel, Wurlitzer, Clavichord, Harfe, Streicher, Celli, Gitarren, Gesang, Rap und Cuts.

Man kann auf einen Blick erkennen, dass das Setup der Söhne Mannheims um einiges größer und komplexer als das von Noise of Minority ist. Deswegen kann man davon ausgehen, dass bei der Bearbeitung auch mehr Zeit benötigt wird.

3.3 Aufbau

Der Aufbau oder das Arrangement ist der Grundstein für einen guten und ausgewogenen Mix. Hier werden schon die einzelnen Elemente eines Stückes bestimmt, deren Eigenschaften ausgemacht und entschieden, in welche Richtung sich das Stück beim Mischen entwickelt. Was ist mit Arrangement gemeint? Man stelle sich vor, dass in einem Stück die Leadvocals und Leadgitarre im selben Moment gleichlaut zu spielen beginnen. Das Ohr des Hörers wird sich nicht entscheiden können, wem es Aufmerksamkeit widmen soll, was zur Ermüdung des Hörers führt. Der Hörer soll sich natürlich nicht zwischen den Instrumenten entscheiden müssen, sondern das gesamte Werk ausgeglichen wahrnehmen können. Dies erreicht man mit Hilfe des Arrangements. Man kann einzelne Sequenzen stummschalten oder zurückfahren, andere wiederum hervorheben, wenn es notwendig erscheint. Am besten ist es hier, nicht alle Elemente eines Arrangements zu jedem Zeitpunkt erklingen zu lassen, sondern sie zu begrenzen. In Bobby Owsinskis Handbuch „Mischen wie die Profis“ führt er anschaulich die Elemente eines Arrangements aus:

Fundament: Die Rhythmussektion. Der Bass und das Schlagzeug bilden gewöhnlich das Musikalische Fundament. Dazu können aber auch eine Rhythmusgitarre oder Keyboards beitragen, wenn sie dieselben rhythmischen Figuren spielen wie die Rhythmussektion. Manchmal [...] stellen nur die Drums das Fundament, wenn der Bass eine unterschiedliche rhythmische Phrase spielt und somit ein separates Element bildet.

Pad: Ein Pad ist eine lang gehaltene Note oder ein dementsprechender Akkord. In den Tagen vor dem Synthesizer erzeugte die Hammond-Orgel die besten Pads, zu ihre gesellte sich später das Fender-Rhodes-Piano. Heute erfüllen zumeist Synthesizer diese Aufgabe, aber auch echte Streicher oder ein auf einer Gitarre beige-steuerter Power-Akkord können die Funktion übernehmen.

Rhythmus: Mit Rhythmus ist jedes Instrument gemeint, das andere musikalische Figuren als das Fundament spielt. Das kann ein Shaker oder ein Tamburin mit dop-peltem Tempo sein, eine Rhythmusgitarre, die auf dem Backbeat angeschlagen wird, oder eine Conga mit einem südamerikanische Flair. Das Rhythmus-element verleiht dem Song Bewegung und zusätzlichen Reiz.

Lead: Die Hauptgesangsstimme, ein Leadinstrument oder ein Solo.

Fills: Allgemein erklingen Fills in den Pausen, in denen die Lead-Lines aussetzen. Fills können auch eine Art Erkennungsmoment darstellen. Ebenso können Sie sich ein Fill als Antwort auf einen Lead-Gesang oder ein Solo vorstellen.⁵⁹

Es ist geschickt, die Anzahl der gleichzeitig erklingenden Elemente zu begrenzen, um zu verhindern, dass Instrumente sich bekämpfen. In der Regel funktionieren drei bis vier gleichzeitig erklingende Elemente. Für eine bessere Übersicht und Orientierung beim Mi-schen⁶⁰ wurden die hier bearbeiteten Titel ebenfalls in die Arrangementelemente geglie-dert:

Noise of Minority, *Defiance*:

Fundament: Bass, Drums, Rhythmusgitarre

Pad: Rhythmusgitarre

Rhythmus: Rhythmusgitarre

Lead: Sologitarre, Hauptgesang, Gangshouts

Fill: Drumfills

⁵⁹ Owsinski, Bobby: Mischen wie die Profis. Das Handbuch für Toningenieur. München: GC Carstensen Verlag, 2007. S.36f.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 38.

Söhne Mannheims, *I'm there*:

Fundament: Bass, Drums, Tamburin

Pad: Orgel, Wurlitzer, Celli, Effektgitarren

Rhythmus: Timpani, Piano, Staccato Strings, Celli, Skankgitarre, Nylongitarre, Strokesgitarre

Lead: Sologitarre, Hauptgesang, Rap

Fill: Triangel, Clavichord, Harfe, Cuts

Auffällig ist hierbei, dass durch die erheblich größere Instrumentierung bei den Söhnen Mannheims für jedes Element mehrere Instrumente zur Verfügung stehen, während bei Noise of Minority ein Instrument mehrere Elemente ausfüllt.

4. Mix - ein Vergleich

4.1 Zielsetzungen

Das Ziel eines guten Mixes ist es natürlich, ihn ausgewogen klingen zu lassen, alle Frequenzbereiche adäquat zu präsentieren, die Elemente sinnvoll im Surroundpanorama zu verteilen, Räumlichkeit zu einem musikalischen Element zu erheben, eine kontrollierte Dynamik zu erreichen und zuletzt der Mischung etwas Besonderes oder Einzigartiges zu verleihen. Das Ziel ist immer ein hervorragender Mix, welcher nicht nur technisch fehlerfrei und korrekt ist, sondern darüber hinausgehend beim Hörer etwas bewegt, sein Interesse weckt. Er soll, wie ein Spannungsbogen, auf einen Höhepunkt hinarbeiten, aber auch für eine Mischung aus Spannung und Entspannung sorgen. Wie erreicht der Toningenieur einen solchen Effekt? Die ersten Grundgedanken und -entscheidungen beim Mixingprozess lassen sich in drei Stufen aufteilen: Zuerst erfasst man, in welche Richtung sich die Songs entwickeln, dann wird bestimmt, welches Instrument den Groove voran-

treibt, um alles andere um dieses herum aufzubauen. Zu guter Letzt muss das dominierende und wichtigste Element, egal ob dies der Groove, der Leadgesang oder etwas anderes ist, gefunden und betont werden. Schafft man es, diese Aspekte mit einzubeziehen und zu erfüllen, wird aus einem durchschnittlich guten Mix ein herausragender.⁶¹

Da es sich hier um eine Vergleichsarbeit handelt, werden beide Mischungen nach einem festen Konzept vorgenommen, das alle Arbeitsschritte des Mixings beinhaltet. Dieser Workflow hangelt sich an den Punkten Pegel und Panning, Einsatz von Equalizern, Einsatz von Dynamics, Effekte und Automation entlang. Zu jedem dieser Punkte wird die Arbeit bei beiden Stücken beschrieben, um Differenzen und Gemeinsamkeiten auszuloten.

Der Mix für beide Stücke wurde in 5.1 Surround realisiert und nicht in Stereo, denn Surround hat erhebliche Vorteile gegenüber Stereo: Die klangliche Transparenz wird entscheidend verbessert, da jedes Instrument mehr Raum im Mix hat, um sich entfalten zu können. Zusätzlich kann der Center-Kanal dazu verwendet werden, Bewegungen in der Phantommitte zu verhindern. Durch ihn wird der Sound immer an einem Punkt festgehalten. Im Surround gibt es keinen Sweetspot, da es eine Simulation eines Raumes darstellt. Zwar verändert sich der Sound, wenn man verschiedene Positionen im Raum einnimmt, aber das wäre bei einem Live-Konzert in einer großen Halle nicht anders. Surround zeigt die verschiedenen Perspektiven auf, die der Mix als Kunstobjekt hat.⁶² Wenn ein Mix in 5.1 gut gelingt, fällt es einfacher, einen künstlichen Raum zu erzeugen, da eine natürliche Räumlichkeit gegeben ist, die vielleicht auf künstlichen Raum sogar komplett verzichten kann. Alle Kanäle in einer 5.1 Surround Mischung sind diskret, d.h. voneinander unabhängig und keine Submixe dessen, was auf den Stereokanälen zu hören ist.⁶³

4.2 Pegel & Panning

Auch wenn jeder Toningenieur eine andere Herangehensweise an einen Mix hat, ist meist das erste womit man sich auseinandersetzt, das Pegeln und das Panning. Man versucht

⁶¹ Vgl. Owsinski (2007), S.99f.

⁶² Vgl. ebd. S 153f.

⁶³ Vgl. Görne, Thomas, Bergweiler, Steffen: Monitoring. Lautsprecher in Studio- und Hifi-Technik. Bergkirchen: PPVMEDIEN GmbH, 2004. S. 15.

von vorneherein, eine ausgewogene Mischung der einzelnen Elemente im Arrangement zu erzielen und alle Instrumente sinnvoll im Raum zu verteilen.

Womit beginnt man den Mix aufzubauen? Das kommt oft auf das Ausgangsmaterial an. Ein klassisches Orchester hat einen anderen Ausgangspunkt als ein Rocksong oder ein Jazz-Trio. In der Regel sind für Popmixe der Bass, die Bassdrum, die Snare oder die Overheads die Ausgangspunkte. Wichtig ist es jedoch, das führende Melodieinstrument früh in den Mix zu integrieren. Es wird das größte Frequenzspektrum haben und wenn man erst alle unterstützenden Instrumente platziert, kann es sein, dass für das Melodieinstrument kein Platz mehr ist. Zum Einpegeln gibt es verschiedene Methoden, beispielsweise mit einem VU-Meter zur optischen Kontrolle des Pegels und das intuitive Hören. Es sollte eine gute Mischung aus beiden sein.

Beim Surround-Panning gibt es zwei Ansätze, die verfolgt werden. Das Panning aus Publikumssicht und als Teil der Band. Bei der Publikumssicht wird die Musik auf die vorderen Lautsprecher verteilt und die Räumlichkeit durch die seitlichen Lautsprecher erzeugt. Dies soll eine Zuschauerperspektive simulieren, wenn man den Mix hört. Beim Panning als Teil der Band werden die Instrumente im kompletten Raum verteilt. Hier ist der Unterschied zu Stereo viel gewaltiger und erreicht ein viel dramatischeres Klangbild. Dennoch wirkt diese Methode künstlich und weniger authentisch.⁶⁴ Eine Mischung aus beidem wird hier angestrebt. Das Ziel ist es, etwas Interessantes zu erzeugen, indem man Instrumente und Effekte auch auf die hinteren Kanäle legt. Es soll ebenfalls verhindert werden, dass einige Elemente vorne und der Rest auf den hinteren Kanälen liegt, so dass man zwei sich bekämpfende und voneinander losgelöste Mischungen erstellt. Die vorderen und hinteren Lautsprecher sollen durch Instrumente und Signale miteinander verwoben werden, um einen geschlossenen Mix zu erschaffen.⁶⁵ Dennoch ist das Fundament und große Teile der Rhythmussektion und der Pads immer vorne anzutreffen, um den Mix natürlich klingen zu lassen.

Zwei Kanäle des 5.1 sorgen immer wieder für Diskussionsstoff zwischen Toningenieuren. Der Center-Kanal und der Lfe. Sollte man den Center-Kanal isoliert für Soli und Gesang-

⁶⁴ Vgl. Owsinski (2007), S 155.

⁶⁵ Vgl. Pallemann, Ulli: Surround – Mix. Schritt für Schritt zum perfekten Mehrkanalmix. Bergkirchen: PPVMEIDIEN GmbH, 2008.

stimmen verwenden, als vollwertigen Kanal wie die restlichen oder gar nicht, weil eine Phantommitte ausreicht? Beim Lfe ist die Frage, ob man ihn überhaupt verwendet. Bei den beiden Mischungen wird der Center-Kanal als vollwertiger Kanal behandelt. Eine reine Isolierung bestimmter Instrumente wird es nicht geben. Denn dabei kommt es oft vor, dass es vom Arrangement losgelöst wirkt und sich vom Rest des Stückes zu sehr ablöst. Auch der Lfe wird für Bass und Bassdrum eingesetzt, um mehr Druck zu erzeugen.

4.2.1 Noise of Minority, *Defiance*

Für den Mix von *Defiance* wurden als erstes Gruppen erstellt: Schlagzeug und Bass, Gitarren und den Gesang. Das erleichtert den Umgang mit vielen Instrumenten und Kanälen, da man jede Gruppe erst für sich und dann im Kontext bearbeiten kann. Diese Gruppen wurden zuerst nur für sich gemischt, angefangen bei dem Schlagzeug. Hier wurde die Bassdrum als Ausgangspunkt gewählt und der Rest des Drumsets wurde um die Bassdrum herum aufgebaut. Die Snare besteht aus einem Mix von zwei Signalen, einmal dem der Snare von unten und zum anderen aus dem der Snare von oben. Das obere Signal wurde für den Bauch der Snare verwendet, während die untere für mehr Klarheit und Durchsetzbarkeit sorgt. Auf das Dazumischen von Samples wurde hier verzichtet. Das geschah aus mehreren Gründen: der Schlagzeuger war so gut, dass es keine großen Rhythmus- oder Timingfehler gab, das Übersprechen der einzelnen Mikrofone innerhalb des Sets hielt sich in Grenzen und es sollte vermieden werden, den natürlichen Sound des Sets zu zerstören. Eine gewisse Ungenauigkeit in der Spielweise und in der Dynamik ist erwünscht, da diese Art der Natürlichkeit auch für ein gutes Feeling bei dem Hörer sorgt. Außerdem stützt diese Ungenauigkeit den Groove, da er gerade durch die Spannung gegen das exakte Timing erzeugt wird. Natürlich ist es möglich, durch Soundreplacement den Schlagzeugsound fast frei zu gestalten, doch das ist in erster Linie die Arbeit des Schlagzeugers, indem er das Drumset und die Becken wählt und das Set nach seinen Vorstellungen stimmt. Außerdem ist es bei der Aufnahme schon möglich, durch Wahl und Positionierung der Mikrofone einen erheblichen Einfluss auf den Drumsound auszuüben. Dementsprechend wäre Soundreplacement nur nötig gewesen, wenn der Drummer erhebliche Fehler beim Spielen gemacht hätte. Der Bass wurde zum Schluss in einem aus-

gewogenen Verhältnis dazu gemischt, allerdings wurde nur das DI-Signal (Digital Input) dafür verwendet. Das Originalsignal war stark basslastig, was zu einem extremen Einsatz der Equalizer geführt hätte. Deswegen wurde das DI-Signal verwendet, um die spätere Bearbeitung zu vereinfachen.

Bei den Gitarren war der Ausgangspunkt die erste Rhythmusgitarre, welche gedoppelt wurde, um ein breiteres Klangbild zu erzeugen. Die zweite Rhythmusgitarre und die Sologitarren wurden hier in einem möglichst ausgewogenen Verhältnis dazu gemischt und die zweite Rhythmusgitarre wurde ebenfalls für ein breiteres Klangbild gedoppelt. Für jede Gitarre war ein DI-Signal vorhanden, auf welches aus den gleichen Gründen wie auf das Soundreplacement beim Schlagzeug verzichtet wurde. Es wäre zwar möglich gewesen, das Signal mit Guitar Rig oder ähnlichen Programmen zu bearbeiten, aber auch hier obliegt die Wahl des Gitarrensounds dem Musiker.

Die verschiedenen Gesänge wurden in den Pegelverhältnissen einander angepasst, so dass der gesprochene Part und der Growlgesang in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen. Die Gangshouts wurden leicht dahinter platziert, da sie nur zur Unterstützung dienen und nicht in den Vordergrund rücken sollten. Der Hauptgesang wurde auch gedoppelt, um eine höhere Präsenz und ein breiteres Klangbild zu erreichen.

Als die einzelnen Elemente untereinander gemischt waren, wurde sie durch die Gruppen zusammengemischt. Die Drums und Gitarren immer vorne, der Bass zur Unterstützung dessen und der Gesang gut definiert hörbar, aber etwas kämpfend gegen die restlichen Instrumente. Diese Faktoren sollten zu einem ausgewogenen Pegelverhältnis führen.

Das Schöne beim Panning in Surround ist, dass es keine festen Regeln gibt. Erlaubt ist, was gefällt. Die Drums wurden stilgemäß im Panorama aus der Sicht des Schlagzeugers verteilt. Der Bass wurde etwas vom Center weg aus der Mitte genommen, um für ihn und die Bassdrum mehr Platz zu schaffen. Beide sind zusätzlich auf den Lfe gemischt, um für mehr Druck zu sorgen.

Die erste Rhythmusgitarre liegt vorne L und R an, während die zweite Rhythmusgitarre hinten L und R abstrahlt. Dies sorgt für einen höheren Druck und eine höhere Dichte bei besserer Definierbarkeit. Durch die Verteilung auf L und R, egal ob vorne oder hinten, erreicht die Gitarre ein breiteres und gewaltigeres Klangbild, was für den Metalsound wie

geschaffen ist. Die Sologitarre liegt vorne auf L, C und R an, wobei sie etwas stärker auf dem C-Kanal zu hören ist, um sie etwas vom Rest der Instrumente loszulösen.

Der Hauptgesang liegt wie die Sologitarre vorne auf L, C und R an. Durch die L und R Verteilung erreicht man auch hier ein breiteres Klangbild und eine bessere Definierbarkeit durch das Platzieren auf dem C-Kanal. Der Sprechgesang liegt mit einer geringen Breite näher am Hörer, um das Gefühl zu vermitteln, dass einem jemand direkt ins Gesicht spricht. Die Gangshouts sollen wie das Publikum auf einem Livekonzert wirken und sind deshalb hinten L und R und an der Seite auf Hörerlinie L und R angelegt. Die Verteilung der Instrumente ist eine Mischung aus der Publikumsicht und der Perspektive der Band.

4.2.2 Söhne Mannheims, *I'm There*

Hier wurden die einzelnen Instrumente in Gruppen unterteilt. Aufgrund der hohen Spurenanzahl wurde von den Celli ein Stereo Submix erstellt. Die Gruppen sind in Drums und Bass, Gitarren, Orchester, Gesang und als einzelne Spuren die Cuts als Effekte unterteilt. Bei den Drums wurde ausgehend von der Bassdrum begonnen. Diese war ein Mix aus der originalen und dem Bassdrum-Sample. Da es zwei Hihats gibt, wurden sie auf die gleiche Lautstärke gemischt, um für beide dieselbe Ausgewogenheit im Mix zu erzielen. Die Snare bestand auch hier aus den Signalen Snare oben und unten, die auch für den Snarebauch und die Klarheit zusammengemischt wurden. Zusätzlich gibt es bei der Snare ein Sidestick-Signal, bei dem es wichtig ist, dass es keine großen Dynamiksprünge gegenüber der normalen Snare gibt. Der Bass wird mehr als eine Unterstützung für die Bassdrum eingesetzt und ist dementsprechend ein Stück hinter ihr platziert.

Die Gitarren wurden je nach Einsatz, ob als Pad, für die Rhythmussektion oder als Sologitarre, mit der entsprechenden Priorität in ein ausgewogenes Verhältnis gebracht. Da es genug Gitarren gibt, ist es nicht nötig, alle zu doppeln. Die klangliche Breite wird auch ohne das Doppeln erreicht. Zudem ist es bei einigen auch gar nicht erwünscht, um ihnen einen festen Platz im Panorama zuzuordnen.

Bei der Orchestergruppe sind manche Instrumente führend und andere mehr unterstützend, weswegen sie auch dementsprechend gemischt wurden. Piano und Celli sind hier

deutlich führend, während die anderen ergänzend um diese herum gepegelt wurden. Nur die Fillinstrumente wurden hier etwas herausgenommen, da sie während dem Stück immer einen kleinen „Aha-Effekt“ erzielen sollen.

Beim Gesang kommt es vor allem darauf an, dass bei den unterschiedlichen Sängern kein Prioritätsunterschied zu erkennen ist. Sie sollten alle gleichwertig hörbar sein, ohne dass einer lauter oder herausstechender als der andere ist. Sollte dies doch der Fall sein, dann aufgrund des Gesangs und nicht aufgrund der Mischung. Die Hauptgesangsstimmen, deren Dopplungen und die Backings wurden in ein ausgewogenes Verhältnis gebracht. Eine Ausnahme macht das Telefonsignal, welches als zusätzlicher Effekt für den Rap-Part hinzugefügt wurde und deshalb etwas oberhalb der Backings und Dopplungen steht.

Bei diesem Stück wurde das Panning mehr auf das Hören inmitten der Band ausgerichtet. Das Schlagzeug wurde wieder aus klassischer Sicht des Schlagzeugers nach vorne gepannt. Da zwei Hi-hats während des Stückes zum Einsatz kommen, wurde eine auf die linke, die andere auf die rechte Seite gelegt. Der Bass ist ein wenig aus der Mitte nach links verlegt, aber dennoch stark auf den Center vertreten, um die Bassdrum zu unterstützen. Das Tamburine wurde als Gegenstück zur Skankgitarre platziert.

Die Solo-, Skank-, und Nylongitarren wurden vorne im Panorama verteilt als Stützpfiler, um den Sound etwas zu verankern. Später wird die Sologitarre im Zentrum des Raumes zu finden sein, um dichter und definierter zu werden. Die Strokesgitarren wurden seitlich auf Höhe des Hörers positioniert und verändern sich etwas im Panorama durch kleine Fahrten im Laufe des Songs. Die Effektgitarren fahren während des ganzen Songs im Panorama von einem Ort zum anderen. Dennoch sind sie als Gegenstück zu den anderen eher weiter hinten und im Zentrum des Raumes zu finden, selten vorne.

Beim Orchester wurden die Hauptinstrumente Piano und Celli vorne verankert. Die Streicher wurden auf Höhe des Hörers seitlich platziert und somit aus allen Lautsprechern zu hören, um den Raum etwas größer zu gestalten. Dasselbe gilt für die Orgel, das Wurlitzer und die Timpani. Die Fills des Orchesters wurden unterschiedlich angeordnet. Das Clavichord als auffälligstes von ihnen wurde als Earcatcher in die Mitte hinten gepannt. Die Harfe findet sich auf allen Lautsprechern wieder.

Der Hauptgesang wurde auf den vorderen Lautsprechern verteilt, natürlich auch L und R zwecks größerer Breite. Eine tiefere Dopplung des ersten Sängers wurde jedoch gleichmäßig auf alle Lautsprecher verteilt, um ein intimeres Feeling beim Gesang zu erreichen. Die Telefonstimme beim Rap wurde als dessen Gegenstück in die Mitte nach hinten gepannt.

Die Cuts sind reine Effektsignale und deswegen während des gesamten Stückes auf den hinteren Lautsprechern abwechselnd L und R zu hören.

4.3 Equalizer

Die Equalizer gehören bei der Popmusik wohl zu den wichtigsten Instrumenten des Toningenieurs. Durch sie ist es möglich, Instrumente wie Effekte erklingen zu lassen. Mit ihnen kann man Instrumente definieren und sie klarer darstellen. Zudem ermöglichen sie es, dass sich die einzelnen Elemente in einem Mix gut zusammenfügen, indem man sich bekämpfende Frequenzen absenkt. Man kann Instrumente kleiner oder größer klingen lassen, ganz so, wie es das Ausgangsmaterial verlangt. Mit ihnen kann man den Pegel innerhalb bestimmter Frequenzbereiche anheben oder absenken. Die Filtergröße oder Güte Q bestimmt den zu bearbeitenden Frequenzbereich, der mit einer Glockencharakteristik oder Shelfcharakteristik angehoben oder abgesenkt werden kann. Dazu gibt es noch einige Filter wie den Hochpass- oder den Tiefpassfilter, die, wie der Name schon sagt, je nach Einstellung hohe Frequenzen oder tiefe passieren lassen, während der Rest blockiert wird.⁶⁶ Die bearbeitbaren Frequenzen lassen sich folgendermaßen beschreiben:

Sub-Bass:	(16 – 60Hz) Gefühl von Macht, zu viel führt zu Undurchsichtigkeit
Bass:	(60 – 250 Hz) Macht den Mix fett oder dünn, zu viel erzeugt dröhnen
Untere Mitten:	(250Hz – 2kHz) Grundtonbereich der meisten Instrumente
Obere Mitten:	(2 – 4kHz) Merkmale für Spracherkennung

⁶⁶ Vgl. Dickreiter (2008, Bd.1), S.338-346.

Präsenz: (4 – 6kHz) Klarheit und Definition

Brillanz: (6 – 16kHz) Brillanz und Klarheit, zu viel führt zu Zischlauten⁶⁷

Durch Erfahrung lernt man, welche Frequenzen welche Eigenschaften eines Instruments verändern. Mit diesem Erfahrungswert kann man präziser und schneller Instrumente mit dem Equalizer bearbeiten. Natürlich ist es auch möglich, mit Erfahrungswerten anderer zu arbeiten, wenn man selber noch unerfahren ist.

Instrument	Magische Frequenzen
Bassgitarre	Bässe bei 50 – 80 Hz, Attack bei 700 Hz, Anschlag bei 2,5 kHz
Bassdrum	Bässe bei 80 – 100 Hz, hohler Sound bei 400 Hz, Anschlag bei 3 – 5 kHz
Snare	Fetter Sound bei 120 – 240 Hz, Anschlag bei 900 Hz, knackig bei 10 kHz
Toms	Fülle bei 240 – 500 Hz, Attack bei 5 – 7 kHz
Floor Tom	Fülle bei 80 Hz, Attack bei 5 kHz
HiHat und Becken	Blech bei 200 Hz, Glanz bei 8 – 10 kHz
E-Gitarre	Fülle bei 240 – 500 Hz, Präsenz bei 1,5 – 2,5 kHz, absenken bei 1 kHz für einen 4x12 Speaker-Sound
Akustische Gitarre	Fülle bei 80 Hz, Body bei 240 Hz, Präsenz bei 2 – 5 kHz
Orgel	Fülle bei 80 Hz, Body bei 240 Hz, Präsenz bei 2 – 5 kHz
Piano	Fülle bei 80 Hz, Präsenz bei 3 – 5 kHz, Honky-Tonk-Sound bei 2,5 kHz
Bläser	Fülle bei 120 Hz, stechender Sound bei 5 kHz
Gesang	Fülle bei 120 Hz, Dröhnen bei 240 Hz, Präsenz bei 5 kHz, Zischlaute/Sibilanz bei 4 – 7 kHz, luftig bei 10 – 15 kHz
Streicher	Fülle bei 240 Hz, Streichgeräusche bei 7 – 10 kHz
Conga	Kante bei 200 Hz, Anschlag bei 5 kHz

68

Bei dieser Arbeit habe ich sowohl auf meine eigenen Erfahrungswerte als auch auf diese Tabelle zurückgegriffen. Dies ist aber mit Vorsicht zu genießen, da es, je nachdem wie die Instrumente eingestellt sind und wie sie mikrofoniert wurden, durchaus zu Abweichungen bei den Frequenzen kommen kann.

Es gibt verschiedene Arten wie man mit einem Equalizer umgeht. Wenn es darum geht, bestimmte Frequenzen hervorzuheben oder zu verstecken, bevorzuge ich es, mit einer geringen Filtergröße, genannt Q (entspricht der Bandbreite), und einem hohen Boost (Lautstärkeanhebung) das Instrument nach der entsprechenden Frequenz zu durchsuchen und sie dementsprechend zu verändern. Wenn ich allerdings den Sound verändern will, wähle ich lieber eine hohe Filtergüte, um zu ergründen, bei welchen Frequenzen der Sound meinen Vorstellungen am nächsten kommt.

⁶⁷ Owsinski (2007), S.53.

⁶⁸ Ebd., S.61.

4.3.1 Noise of Minority, *Defiance*

Bei dem Einsatz der Equalizer wurden zuerst die Gruppen nur für sich bearbeitet und danach im Gesamtkontext. Da das Schlagzeug technisch sehr anspruchsvoll und sehr schnell gespielt wird, ist es wichtig, eine gute Balance zwischen dem Schlagzeugsound und seiner Durchsetzungsfähigkeit zu finden. Es muss sich fast durchgehend gegen den Bass und eine starke Gitarrenfront durchsetzen. Gerade Snare und Bassdrum bilden die rhythmische Orientierung in einem Metalsong. Sie müssen während des ganzen Stücks gleichbleibend präsent sein. Ihnen wurde durch den Equalizer mehr Bauch und Attack verliehen, was ihnen das Durchsetzen möglich macht, ohne zu viel des natürlichen Sounds zu verlieren. Das Spiel mit den Becken ist in diesem Stück durch klare Rhythmik definiert. Es gibt keine speziellen Rhythmen, die auf ihnen gespielt werden, sie sind vielmehr eine Unterstützung des kompletten rhythmischen Konzepts des Schlagzeugs. Aufgrund dieser durchgehenden Präsenz der Becken waren sie durchwachsen von Zischlauten, welche mit dem Equalizer in den oberen Frequenzen eliminiert wurden. Der Bass darf aufgrund des größeren Attack der Bassdrum etwas tiefer angelegt werden. Dennoch sollte ein Wummern im Bassbereich vermieden werden, da es ihn undefiniert werden lässt. Um dies zu verhindern, wurde bei ihm im Bassbereich ein klein wenig weggenommen, dafür wurde aber im Subbass und den unteren Mitten etwas hinzugegeben, um seine Klarheit zu erhöhen.

In dem Stück spielen neben der Sologitarre zwei Rhythmusgitarren, die nicht nur an sich gegeneinander ankämpfen, sondern auch weil sie sich im Raum gegenüberliegen. Deshalb wurden sie gegensätzlich bearbeitet: in den unteren Mitten ausgedünnt, um ein Dröhnen zu vermeiden und bei den oberen angereichert, um die Präsenz zu erhöhen. Dadurch wurde für beide mehr Raum geschaffen, in dem sie sich besser entfalten können. Das Problem bei der Sologitarre ist, dass sie dieselben Frequenzen belegt wie die Rhythmusgitarren. Deswegen ist sie nicht in der Lage, trotz höheren Pegels, sich definiert durchzusetzen. Durch den Einsatz des Equalizer wurde sowohl der Sound der Gitarre an sich ein wenig verändert als auch die Präsenz und Durchsetzungsfähigkeit erhöht, so dass es möglich ist, sie klar von den Rhythmusgitarren zu unterscheiden und sie den vorderen Platz als Sologitarre einnehmen kann.

Der Gesang wurde so gepegelt, dass er gerade über den Instrumenten steht, aber man dennoch das Gefühl hat, er kämpfe gegen sie an. Um die Verständlichkeit zu erhöhen, wurde er in den oberen Mitten angehoben. Da Metalmusik sehr brachial ist, wurde zusätzlich beim Gesang der Übergang vom Bassbereich zu den unteren Mitten angehoben, um diesem mehr Bauch und Gewalt zu verleihen. Dasselbe geschieht auch bei den Gangshouts. Beim Sprechgesang wurde der Frequenzgang so modifiziert, dass es den Effekt eines Megafons erzielt, um einen Earcatcher zu schaffen und dem Part zusätzlich interessanter zu gestalten.

Im Gesamtkontext konnte man durch den Einsatz des Equalizers die Instrumente und den gesamten Mix größer erscheinen lassen, da sich die Anzahl der Instrumente in Grenzen hält. So war es möglich, jedem mehr Platz im Raum und dementsprechend mehr Gehör zu verschaffen.

4.3.2 Söhne Mannheims, *I'm There*

Aufgrund der großen Anzahl der Instrumente in diesem Stück ist es nötig, den Platz, den jedes einzelne Instrument im Frequenzspektrum einnimmt, zu verringern, so dass alle in diesem Stück einen Platz einnehmen, auf dem sie sich entfalten können.

Das Schlagzeug besteht nur aus wenigen Elementen, was es ermöglicht, es etwas größer klingen zu lassen. Bei der Bassdrum und der Snare wurde hier mehr auf den Sound als auf Durchsetzungsfähigkeit Wert gelegt. So wurde bei der Bassdrum der Attack etwas verringert, um sie tiefer klingen zu lassen. Gerade der Subbass ist hier wichtig, um ihren geraden Rhythmus in reine Bassschläge zu verwandeln. Diese passen mehr zu einem R'n'B Sound und erhöhen die Tanzbarkeit, da sie sich direkt in den Körper des Hörers einspielen. Der Bass wurde in seinen Frequenzen so bearbeitet, dass er sich der Bassdrum anpasst, so dass er eine Stütze für sie bildet und mit ihr zusammen zusätzlich mehr Druck erzeugt.

Die Gitarren wurden, je nachdem welchem Element der Mischung sie angehören, bearbeitet. Die Skank-, Nylon- und Strokesgitarren, welche der Rhythmussektion angehören, wurden in ihrem Frequenzspektrum verkleinert, um sich besser in den Mix einzufügen.

Aufgrund ihrer nötigen Präsenz wurde die Sologitarre dahingehend bearbeitet, dass sie klar und durchsetzungsstark klingt. Bei den Effektgitarren war es der Fall, dass sie aufgrund ihrer Funktion als Pad eigentlich sehr breit und groß klingen sollten, aber wegen der hohen Anzahl der zusätzlichen Padelemente wurde bei ihnen ein Kompromiss zwischen Größe, Definierbarkeit und der Fähigkeit, sich in den Song einzufügen, eingegangen.

Auf dieselbe Art und Weise wurde auch die Orchestergruppe bearbeitet. Die Orgel und Celli wurden etwas ausgedünnt, da sie sonst zu groß und breit waren, was ein Dröhnen verursachte. Der Rest der Orchestergruppe blieb weitestgehend von großen Arbeiten mit dem Equalizer verschont; wenn überhaupt, dann wurden nur Kleinigkeiten vorgenommen, um die Instrumente besser in den Mix einzufügen.

Die Gesangsgruppe zeichnet sich durch verschiedene Sänger aus, welche natürlich verschiedene Frequenzen während des Singens bedienen. Dennoch wurde bei allen darauf geachtet, dass sie ausreichend Bauch und Volumen besitzen und trotzdem die Sprache nicht an Verständlichkeit verliert. Vorkommendes Dröhnen oder Zischlaute wurden durch Einsatz des Equalizers unterbunden.

Als Besonderheit bei der Arbeit mit dem Equalizer ist diesem Stück anzumerken, dass aufgrund der hohen Anzahl der Instrumente bei jedem ein Lowcut eingesetzt wurde, der die Frequenzen unter 100Hz entfernt. Eine Ausnahme machen nur die Bassdrum und der Bass. Aufgrund der verschiedenen Bassmanagement-Systeme wurde hier verhindert, dass auf unterschiedlichen Abhörssystemen der Subwoofer mit zu viel störenden Frequenzen belastet wird.

4.4 Dynamics

Zu den Dynamics gehören Kompressoren, Limiter, De-Esser und Noise-Gates. Durch sie wird die Lautstärke-Hüllkurve eines Instruments, seine Dynamik, kontrolliert und bearbeitet. Am häufigsten wird wohl der Kompressor verwendet. Der Kompressor nimmt ein Eingangssignal und kann anhand dessen das Ausgangssignal verstärken. Die Ratio bestimmt, in welchem Verhältnis dies geschieht. Nimmt man eine Ratio von 3:1 dann werden für 3

dB die in den Kompressor hineingehen 1dB wieder ausgegeben. Mit dem Threshold bestimmt man, ab welchem Pegel der Kompressor mit seiner Arbeit beginnt. Durch einen zusätzlichen Gainregler kann man festlegen, um wie viel dB ein Signal zusätzlich verstärkt wird. Die Attack und Releasezeit regelt zudem, wie schnell ein Kompressor auf ein eingehendes Signal und dessen Ausklingen reagiert.⁶⁹

Ein Limiter arbeitet auf die gleiche Art und Weise. Den Unterschied zwischen einem Kompressor und einem Limiter macht die Ratio aus. Ab einer Ratio von 10:1 arbeitet jeder Kompressor als Limiter. Er fungiert wie eine Wand: wenn der Pegel die Wand erreicht hat, geht er nicht weiter und wird dementsprechend nicht lauter.

Ein De-Esser ist nichts anderes als ein Kompressor, der nur in einem gewissen Frequenzspektrum arbeitet, in der Regel 4 – 6kHz. Es soll die Sibilanz (dominierende Zischlaute beim Gesang) unterdrücken. Man kann also einen De-Esser-Effekt auch durch die Kombination eines Kompressors mit einem Equalizer erzeugen.

Ein Noise-Gate arbeitet mit einem Thresholdwert, ab dem er ein Signal erst zulässt. Wenn ich bei einem Noise-Gate also einen Threshold von -20dB eingebe, höre ich nur die Signalanteile, die lauter als -20dB sind. Es wird häufig benutzt um Mikrofon-Übersprechen zu minimieren oder bestenfalls zu eliminieren.⁷⁰

Um es kurzzufassen: ein Kompressor komprimiert Dynamik, ein Limiter begrenzt den Höchstpegel, ein De-Esser unterdrückt die Sibilanz und ein Noise-Gate schaltet leise Abschnitte stumm.⁷¹

Wenn man die Dynamik eines Stückes kontrollieren will, dann muss man die Pegel der einzelnen Instrumente gleichmäßig gestalten. Wenn ein Schlagzeuger bei einem Beat nicht jeden Schlag auf die Snare gleichmäßig stark ausführt, helfen einem die Dynamics, dies auszugleichen. Dabei sollte man sich aber die Frage stellen, wie viel Dynamik in einem Song zu viel oder zu wenig ist. Einem Stück, das über drei Minuten in der exakt gleichen Lautstärke spielt, fehlen jegliche Höhepunkte oder Spannungsmomente. Wenn aber der Dynamiksprung von einer zur anderen Passage in einem Song zu groß ist, kann das mehr störend und nervend als spannend empfunden werden. Man sollte hier ein ausge-

⁶⁹ Vgl. Owsinski (2007), S. 81 f.

⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 84 f.

⁷¹ Vgl. Dickreiter (2008, Bd.1), S. 329.

wogenes Verhältnis finden. Aber die Dynamics helfen nicht nur bei der Kontrolle der Dynamik, sondern können auch zur Gestaltung verschiedenster Effekte dienen, da man durch Kompression einen Klang radikal verändern kann.

4.4.1 Noise of Minority, *Defiance*

Komprimierte Instrumente gehören zum erwarteten Metalsound. Aber auch hier gilt: man sollte es nicht übertrieben. Gerade bei einem Gitarrensolo oder wenn sich mehrere Instrumente zu einem Höhepunkt aufbauen, sollte das Stück eine gewisse Dynamik besitzen. Bei diesem Teil der Arbeit werden nicht zuerst die Gruppen für sich bearbeitet, sondern alle Instrumente im Gesamtkontext, denn es sollte der Gesamtsound des Stückes optimiert werden. Bei den Drums wurden die Signale erst einmal gegated, um ein Übersprechen zu verhindern und die Spuren zusätzlich zu säubern. Snare und Bassdrum wurde etwas stärker komprimiert als der Rest des Drumsets, um sie im Gesamtmix durchsetzungsfähiger zu machen. Zusätzlich wurden die Signale der Bassdrum, Snare und der tiefen Tom durch den Transientendesigner von SPL geschickt. Mit diesem Gerät können die Anschlagsphase oder die Ausklangsphase (Transienten) angehoben oder abgesenkt werden. So war es möglich, diese Teile des Schlagzeugs etwas nach vorne zu rücken: die Snare und Bassdrum, damit sie immer vorne stehen und die tiefe Tom, weil sie vom Sound etwas schwächer als die anderen beiden Toms klang. Der Bass wurde so komprimiert, dass er mithalten kann, ohne zu weit nach vorne zu rücken.

Auch die Gitarren wurden komprimiert, aber in einem Maße, das ihren natürlichen Sound noch lebendig klingen lässt. Bei ihnen ging es darum, ihre Dynamik zu kontrollieren, ohne sie völlig platt zu drücken. Gerade die Sologitarre muss noch genug Freiraum haben, um sich zu entfalten und zu dem Höhepunkt zu werden, für den sie gedacht war.

Der Gesang wurde dahingehend komprimiert, dass er stark genug ist, sich ein wenig von allem anderen abzuheben. Durch das gleichbleibend fast monotone Growling, ist es möglich, ihn etwas stärker zu komprimieren, da er nicht die natürliche Dynamik eines Opernsängers bietet. Aber auch hier wurde darauf geachtet, ihn nicht völlig zu plätten. Der Song sollte eine gewisse natürliche, aufregende Dynamik beibehalten.

4.4.2 Söhne Mannheims, *I'm There*

Bei diesem Stück wurde von der natürlichen Dynamik mehr erhalten und die Kompression in Grenzen gehalten. Die Drums wurden hier gated, um das Übersprechen zu verhindern und die Spuren zu säubern. Die Signale von Bassdrum und Snare liefen durch den Transienten Designer. Aber nicht, um sie nach vorne zu bringen, sondern um sie etwas abzurunden, so dass sich beide Signale besser in den Mix einfügen. Aufgrund der vielen Instrumente in diesem Stück war es nötig, alle auf einem Pegel zu halten und dementsprechend wurde der Kompressor beim Schlagzeug und Bass eingesetzt.

Die Gitarren wurden kaum komprimiert, so dass sie ihre Dynamik nahezu voll ausschöpfen können. Nur für den Fall, dass eine der Gitarren gegenüber den restlichen Instrumenten abfällt, wurde sie mit dem Kompressor bearbeitet. Die Nylongitarre wurde sehr extrem gated, um einen gewissen Effekt zu erzeugen, was im Kapitel „Effekte“ näher erläutert wird.

In der Orchestergruppe wurden nur die Instrumente in ihrer Dynamik bearbeitet, deren Signal signifikant schwächer war als das der restlichen Instrumente, so dass sie im Gesamtkontext nicht untergingen und gut zu hören waren. Ansonsten blieben sie verschont, so dass die Dynamik dieser eher klassischen Instrumente sich frei entfalten kann und sie für zusätzliches Interesse in dem Stück sorgen.

Beim Gesang ging es bei dem Einsatz der Dynamics hauptsächlich darum, die verschiedenen Sänger einander anzupassen, so dass keiner von ihnen aufgrund eines höheren Pegels mehr Aufmerksamkeit bekam. Doch diese Kompression wurde mit großer Vorsicht eingesetzt, damit dem Gesang der Soulcharakter, der von einer gewissen Dynamik lebt, nicht verloren geht.

4.5 Effekte

Der Einsatz von Effekten macht einen Mix zu etwas Besonderem. Sie sollen ihm das gewisse Etwas verschaffen und durch den Einsatz verschiedener Earcatcher das Interesse an dem Stück erhöhen. Es gibt viele Dinge, die als Effekt eingesetzt werden können. Dazu

gehören künstlicher Raum und Delays, um einen wahrnehmbaren Raum zu erzeugen, den Mix aufregender zu gestalten und ihn größer breiter oder tiefer erscheinen zu lassen.⁷² Auch Equalizer oder Dynamics sind sehr gut zum Erzeugen bestimmter Effekte geeignet. Der Phantasie sind hier keinerlei Grenzen gesetzt. Alles, was dem Mix hilft, aufregender zu klingen, ist erlaubt. Gerade bei einer 5.1 Mischung sind auch Panoramafahrten, bei denen ein bestimmtes Instrument sich im Raum verschiebt und seine Position ändert, durchaus gängig und erhöhen das Interesse des Hörers. Gerade weil wir beim Hören von Musik eine Stereo-Wiedergabe gewöhnt sind, wirken Signale, die hinter dem Hörer abgestrahlt werden oder um den Hörer im Raum herum fliegen, neu, ungewohnt und erregen sofort dessen Aufmerksamkeit.

4.5.1 Noise of Minority, *Defiance*

Bei diesem Stück kommen Effekte verschiedener Art und Weise zum Einsatz. Ein künstlicher Raum liegt auf dem Gesang, der Sologitarre und Teilen des Schlagzeugs. Es handelt sich hierbei um einen Surroundhall, der auch auf den hinteren Lautsprechern zu hören ist. Er soll den Mix zusätzlich größer wirken lassen und ihm zu mehr Tiefe verhelfen. Der Hauptgesang und der Bass wurden verzerrt: beim Bass, um ihn besser in den Sound des Mix einzubetten, und beim Gesang, um ihn aggressiver wirken zu lassen, so dass er mehr heraussticht. Hier wurde ein Effekt benutzt, um unterschiedliche Ziele zu erreichen. Auf die Gangshouts wurde ein Chorus und ein Delay gelegt, um sie größer klingen zu lassen. Zusätzlich wurden sie gepitched, damit sie dunkler, böse und aggressiver wirken. Beim Sprechgesang in der Mitte des Stückes wurde der Equalizer so eingesetzt, dass er einen Megafoneffekt erzeugt, um die Aufmerksamkeit in diesem Part aufrecht zu erhalten. Der erste kurze Einsatz der Sologitarre am Anfang des Songs wurde dahingehend automatisiert, dass sie im Panorama um den Hörer herum schwebt. Beim zweiten Einsatz wurde die Sologitarre extrem verhallt, damit sie sich deutlich vom Song abhebt und es den Eindruck erweckt, dass sie über den restlichen Instrumenten schwebt. Nach dem Sprechgesangpart lässt der Sänger einen tiefen langen Shout erklingen, der durch den Einsatz der Panoramautomation von vorne nach hinten und umgekehrt verläuft und sich auf Höhe

⁷² Vgl. Owsinski (2007), S. 67.

des Hörers kreuzt, um zusätzlich den Eindruck von Bedrohlichkeit zu vermitteln. Die Kombination dieser ganzen Effekte soll dem Stück verhelfen, eine Art Spannungskurve zu erzeugen, bei der er nie seine Spannung verliert, sondern sie ausbaut, bis ein Höhepunkt erreicht ist, um danach den Schluss einzuleiten.

4.5.2 Söhne Mannheims, *I'm There*

Das Stück der Söhne Mannheims lebt hauptsächlich von dem multiplen Einsatz von Instrumenten, ihrem Erscheinen und Verschwinden. Dementsprechend wurden die Effekte dieses Stücks hauptsächlich durch Automation erreicht, um den verschiedenen Instrumenten zu mehr Aufmerksamkeit zu verhelfen. Auch dieses Stück wurde mit einem künstlichen Surroundhall ausgestattet, um es größer und tiefer klingen zu lassen. Bei der Nylongitarre wurde der Noise-Gate als Effekt benutzt. Sie wurde so stark gated, dass es sich wie eine extreme, leicht kaputte Staccatospielweise anhört. Im Mix wird die Nylongitarre nur leicht in den Mix hinein gefahren, so dass sich die Gitarre mehr wie ein Soundeffekt denn eine Gitarre anhört. Die anderen Gitarren wurden schon mit Effekten eingespielt und es bestanden keine soundtechnischen Gründe, diese noch zu erweitern, da sie, so wie sie sind, sehr gut klingen. Der Effekt, der hier erzeugt werden soll, ist, dass der Mix bei jedem Mal hören einen neuen Klang, ein neues Instrument, eine neue Panoramafahrt bietet, die einem beim vorherigen Hören nicht auffiel und so bei mehrmaligen Hören die Aufmerksamkeit aufrecht erhält. Eine Orgel, die kurz auftaucht und dann wieder verschwindet, Gitarren, die um einen herum schweben, hier mal eine Harfe, dort Backing-Gesang: Das Stück wird als Gesamteffekt verstanden, welches an Interesse nicht verlieren soll.

4.6 Automation

Die Automation findet in der Regel immer am Schluss eines Mixingprozess statt. Automation heißt, dass jeder Arbeitsschritt, jeder Fader, Regler oder ähnliches anhand des Timecodes für das Stück automatisiert werden kann. Wenn ich also auf ein und denselben

Spur die Rhythmusgitarre und die Sologitarre liegen habe, werde ich für das Solo den Pegel anheben wollen. Wenn das Solo bei 2:30 min anfängt hebe ich den Pegel an und wenn es aufhört, fahre ich ihn wieder zurück. Jedes Mal wenn diese Stelle im Stück wieder abgespielt wird, erhöht sich der Pegel aufgrund der Automation automatisch und fährt auch wieder zurück. Eine Automation kann für jeden Wert erstellt werden, egal ob es sich um Equalizer, Dynamics, Panorama oder Pegelveränderungen handelt. Der Vorteil liegt darin, dass wenn man ein Projekt mit vielen Spuren bearbeitet und einen Downmix machen will, bricht man sich dank der Automation nicht die Finger. Es ist möglich, jeden Kanal für sich, Stück für Stück, zu automatisieren.

4.6.1 Noise of Minority, *Defiance*

Bei Noise of Minority wurden nur Pegel und Panorama automatisiert und dies auch nur auf dem Pult. Auf alles, was automatisiert wurde, im Detail einzugehen, wäre überzogen, da es sich häufig nur um Kleinigkeiten handelt. Im Panorama waren die größten Fahrten die Sologitarre am Anfang, welche im Raum um den Hörer schwebt, die Rhythmusgitarren, die von vorne langsam nach hinten fahren und der Shout am Ende, welcher von vorn nach hinten und umgekehrt fährt, um sich auf der Höhe des Hörers zu kreuzen. Die größte Pegelfahrt wurde bei der Sologitarre im zweiten Drittel gemacht, um sie gegenüber den restlichen Instrumenten hervorzuheben.

4.6.2 Söhne Mannheims, *I'm There*

Hier wurde auch nur Pegel und Panorama automatisiert, wobei es beim Pegel nur Kleinigkeiten waren und die hauptsächliche Arbeit bei der Automation sich auf die Panoramafahrten konzentrierte. Bei der Automation des Pegels wurde jedoch sowohl auf das Pult als auch auf Sequoia zurückgegriffen, da bei der Orgel die Automation über das Pult zu aufwendig gewesen wäre. Die Panoramafahrten wurden wiederum nur auf dem Pult bearbeitet, da dies hierfür ein besseres Handling bot. Die Panoramafahrten wurden fast

ausschließlich mit den Effektgitarren gemacht. Sie sollten ohne Unterbrechung den Raum um den Hörer einnehmen und um ihn herum schweben.

5. Schlussbetrachtung

Am Ende dieser Ausführungen ist es nun notwendig, die gewonnen Erkenntnisse zusammen zufügen. Der erste Teil beschäftigte sich mit der Geschichte der Popmusik vor dem Hintergrund der Frage: Was ist eigentlich Popmusik? Dabei konnte festgestellt werden, dass Popmusik eine Musikrichtung ist, die weit mehr beinhaltet als reine Musik. Das heißt Popmusik ist kein musikalisches Phänomen, sondern ein Konglomerat aus verschiedenen Aspekten. Dementsprechend ist es durchaus gerechtfertigt, dass alle Substile der Popmusik unter diesem Begriff zusammengefasst werden. Popmusik ist ein Phänomen, das im Laufe seiner Entwicklung durch technische Neuerungen, wirtschaftliche Begebenheiten, musikalische Originalität und gesellschaftliche Entwicklungen ganze Generationen des 20. und 21. Jahrhunderts beeinflusst hat und auch noch weiter beeinflussen wird. Unter dem Begriff *Popmusik* lässt sich je nach angeführtem Kriterium Unterschiedliches verstehen, so dass eine Definition bestehend aus einem Sammelsurium an verbindlichen Merkmalen nicht möglich ist. Dabei galt es in dieser Arbeit einen Definitionsansatz genauer zu untersuchen. Die Musikbranche unterscheidet nämlich lediglich die drei großen Musikrichtungen Pop, Jazz und Klassik voneinander und so stellt sich die Frage, wie es sein kann, dass einzelne Musikstile, die sich in ihrer musikalischen Qualität so sehr voneinander unterscheiden, wie z.B. R'n'B und Heavy Metal, unter dem gleichen Oberbegriff subsumiert werden. Wie bereits erwähnt konnten die Untersuchung der Popgeschichte und die daraus resultierenden Definitionsversuche nicht weiterhelfen, da man keine allgemeingültigen Merkmale des Genres Popmusik finden konnte, denn definiert man die Popmusik durch die Möglichkeit zur massenhafte Produktion, fallen auch Jazz und Klassik in diesen Bereich. Beschreibt man sie rezeptionenorientiert, d.h. durch massenhaften Konsum („Mainstream“), muss man die Independent-Musik ausgrenzen. So entschied sich der Autor dafür, den Aspekt der Abgrenzung näher in den Mittelpunkt der Untersuchung zu stellen und konnte in der Tat feststellen, dass eine Unterscheidung zwischen Pop, Jazz und

Klassik in abgrenzender Hinsicht gerechtfertigt ist. Dies zeigt sich vor allem im Bereich der technischen Bearbeitung: Bei der Popmusik ist bei der Nachbearbeitung der Einsatz von Equalizer, Dynamik und Effekten ein unabdingbares Mittel zur Soundgestaltung, während Jazz und Klassik weitestgehend darauf verzichten, um den natürlichen Klang nicht zu verfälschen. Deshalb steht auch bei letzteren mehr der Aufnahmeprozess im Mittelpunkt, als es in der Popmusik der Fall ist. Hier werden meistens die jeweiligen Instrumente einzeln aufgenommen, während im Jazz und der Klassik, die ganze Band bzw. das ganze Orchester auf einmal aufgenommen wird, um die Improvisation im Jazz und die Dynamik des natürlichen Raums in der Klassik zu bewahren. Wie fließend die Grenzen in der Musik sind, so dass man unmöglich klare Definitionen aufstellen kann, zeigt der Retro-Trend in den letzten Jahren. Einige Musiker, die man der Independent-Musik aber eben doch Popmusik zurechnet, wenden sich von der aufwändigen Postproduction ab und stellen ebenfalls den Aufnahmeprozess in den Mittelpunkt. Bands wie The White Stripes oder The Strokes entdecken die Dynamik und Effektgestaltung, die während der Aufnahme möglich sind, wenn alle Bandmitglieder zeitgleich in einem Raum ihre Songs aufnehmen.

Im zweiten Teil der Arbeit machte es sich der Autor zur Aufgabe, die technische Bearbeitung zweier Musiktitel aus dem Popbereich näher zu untersuchen: *I'm There* von den Söhnen Mannheims und *Defiance* von Noise of Minority. Bewusst wurden hier zwei divergierende Musikstile gewählt, um der Frage nachzugehen, ob ihre Unterordnung unter den Begriff *Popmusik* legitim ist. Nach der gewonnen Erkenntnis, dass Popmusik sich durch den Schwerpunkt auf der Postproduktion von Jazz und Klassik unterscheidet, steht im zweiten Teil die technische Bearbeitung der beiden Songs im Mittelpunkt der Untersuchung. Dabei konnte aufgezeigt werden, dass beide Lieder zwar je nach musikalischer Qualität unterschiedlich bearbeitet wurden, jedoch beide mit den gleichen Mitteln. Nur in der individuellen Soundgestaltung unterscheiden sich die beiden, der Mixing-Prozess ist bei beiden gleich. So ist in dieser Hinsicht die Subsumierung unter den Oberbegriff *Popmusik* definitiv gerechtfertigt.

6. Literatur

Büsser, Martin: On the Wilde Side. Die wahre Geschichte der Popmusik. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2004.

Dickreiter, Michael, u.a.: Handbuch der Tonstudioteknik. Bd. 2. 7. völl. neu bearb. u. erw. Aufl. KG Saur: München, 2008.

Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen, Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.

Görne, Thomas, Bergweiler, Steffen: Monitoring. Lautsprecher in Studio- und Hifi-Technik. Bergkirchen: PPVMEDIEN GmbH, 2004.

<http://www.musik.org/klassik-musik.html>. (Stand: 25.3.2011).

Moers, Walter: Die Stadt der Träumenden Bücher. München: Piper, 2006.

Owsinski, Bobby: Mischen wie die Profis. Das Handbuch für Toningenieure. München: GC Carstensen Verlag, 2007.

Pallemann, Ulli: Surround – Mix. Schritt für Schritt zum perfekten Mehrkanalmix. Bergkirchen: PPVMEDIEN GmbH, 2008.

Parsons, Alan: Art & Science of Sound Recording. Keyfax NewMedia Inc.: 2010.

Wicke, Peter, Ziegenrücker, Wieland u. Kai-Erik: Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie. Mainz: Schott Music GmbH&Ko. KG, 2007.

Wicke, Peter: Jazz, Rock und Popmusik. Online abrufbar unter: <http://www2.huberlin.de/fpm/textpool/texts/pop20jh.htm> (Stand: 12.01.2011). Auch erschienen in: Stockmann Doris (Hrsg.), Volks- und Populärmusik in Europa (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 12). Laaber: Laaber-Verlag, 1992. S. 445-447.

Wolfrum, Edgar, Arendes, Cord: Globale Geschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Kohlhammer, 2007.