
Martin Pfeleiderer (Hamburg)

Riddim & Sound.

Dub Reggae und Entwicklungen der neueren Populärmusik

Während der Einfluss des jamaikanischen Ska und Reggae auf die englische und afroamerikanische Musikszene in der Popmusikforschung seit längerem gewürdigt wird (vgl. Hebdige 1987, S. 90ff; Fernando 1994, S. 43ff), fand der um 1970 entstandene Dub Reggae in diesem Zusammenhang bisher nur am Rande Erwähnung. Sowohl bei musikalischen Gestaltungsmitteln als auch bei typischen Produktionsverfahren, Aufnahmeformaten und Institutionen der Musikproduktion und -rezeption gibt es Parallelen zwischen Dub und neueren populären Musikstilen. Die Vermutung, dass diese Parallelen mit einer stilübergreifenden Rezeption des Dub Reggae zusammenhängen und dass somit insbesondere im Bereich der Dance Music seit den 1980er Jahren von einem Einfluss des Dub Reggae auf Musiker⁽¹⁾, musikalische Ausdrucksformen und Produktionsweisen gesprochen werden kann, möchte ich durch einige Beispiele stützen. Zuvor sollen die Entstehung, die Produktionsweise und die musikalischen Gestaltungsmittel des Dub Reggae skizziert werden.

Die populäre jamaikanische Musik wurde im 20. Jahrhundert stark von afroamerikanischer Musik aus den USA geprägt.⁽²⁾ Seit den 1950er Jahren gelangte Rhythm'n'Blues durch afroamerikanische Matrosen und jamaikanische Wanderarbeiter, die aktuelle Singles aus den USA zurückbrachten, sowie durch die Musikprogramme amerikanischer Radiostationen auf die Karibikinsel. Da jedoch nur wenige Jamaikaner Radios oder Plattenspieler besaßen und US-Singles zudem rar waren, wurden seit Ende der 1940er Jahre sogenannte Sound Systems zu zentralen Institutionen des jamaikanischen Musiklebens – mobile Freiluft-Diskotheiken, die sich über Eintrittsgelder finanzierten. Zwischen den verschiedenen Sound Systems in Jamaikas Hauptstadt Kingston entwickelte sich bald ein Konkurrenzkampf in puncto Lautstärke und Klangqualität – angestrebt wurden vor allem laute und voll klingende Bässe –

sowie beim Musikrepertoire. Je aktueller und ausgefallener die gespielten Rhythm'n'Blues-Singles waren, desto größer war der Publikumszuspruch. Deshalb pflegten renommierte Sound System-Betreiber wie King Edwards, Clement 'Sir Coxsone' Dodd oder Duke 'The Trojan' Reid ihr R'n'B-Repertoire bei Reisen auf das US-amerikanische Festland zu erweitern. Nachdem Anfang der 1950er Jahre auf Jamaika ein erstes Plattenpresswerk in Betrieb gegangen war, begannen die Sound System-Betreiber ab 1957, Acetat-Schallplatten, sogenannte Dub Plates, mit jamaikanischem R'n'B zu produzieren. Der jamaikanische Patois-Ausdruck 'Dub', eine Abkürzung für "to double", bezog sich dabei ursprünglich auf den Kopiervorgang von Tonträgern. Dub Plates waren Einzelpressungen, die zunächst ausschließlich für den Sound System-Einsatz gedacht und dementsprechend selten und gefragt waren. Aus diesem Grund erhielt der Ausdruck 'Dub' schnell die Bedeutung von: exklusiv, speziell, besonders ausgefallen. Als sich zeigte, dass die Dub Plates mit jamaikanischen Produktionen in den Sound Systems sehr erfolgreich waren, wurden sie von Dodd, Reid und Prince Buster als kommerzielle Vinylpressungen auf dem jamaikanischen Markt veröffentlicht und bald darauf auch für die jamaikanischen Immigranten nach Großbritannien und in die USA exportiert.

Das Entstehen des Dub Reggae hängt eng mit zwei weiteren Entwicklungen der populären Musik in Jamaika zusammen: mit dem Aufkommen des Rastafari-inspirierten Roots Reggae um 1970 und mit der Erweiterung der in Jamaika verfügbaren studioteknischen Möglichkeiten. Gegenüber Ska (ab 1961) und Rocksteady (ab ca. 1966) zeichnet sich Roots Reggae durch ein langsames Tempo und eine stärkere Betonung der Basslinien aus, wodurch diese Musik – im Gegensatz zum schnellen, beschwingten Ska – eine rhythmische und klangliche Schwere erhält. Die Rhythmus-patterns von Gitarre und Keyboard akzentuieren die zweite und vierte Zählzeit bzw. – ähnlich wie im Ska – die Afterbeat-Achttel (1und, 2und, 3und, 4und) des grundlegenden Vier-Viertel-Metrums. Die Bassdrum betont nicht den ersten, sondern den dritten Schlag jedes Taktes. Dadurch wird ein Laid back-Feeling erzeugt, das den Eindruck der Langsamkeit und rhythmischen Schwere der Reggae-Riddims intensiviert. In den Texten des Roots Reggae spiegelt sich vielfach die Weltsicht und der religiöse

Glaube der Rastafari wider. Bereits im Rocksteady, der sich stark am afroamerikanischen Soul orientierte, hatten die Melodielinien der Bassgitarre vielfach melodische Funktionen übernommen. Im Roots Reggae werden die Basslinien noch stärker hervorgehoben, sodass die Musik einen tieffrequenten, 'warmen' Klangcharakter erhält. Zuweilen wird in Reggae-Produktionen der Bass lauter abgemischt als der Gesang.

Ende der 1960er Jahre wurde es gängige Praxis, auf den B-Seiten der Rocksteady- und frühen Reggae-Singles Instrumentalfassungen, sogenannte Versions, von den Songs der A-Seite zu veröffentlichen. Das wesentliche Charakteristikum des Dub Reggae liegt allerdings nicht in dem Umstand, dass Instrumentalversionen produziert, im Sound System gespielt und als Tonträger veröffentlicht wurden – das war bereits bei vielen der frühen Ska-Produktionen und dann bei den B-Seiten-Versionen der Fall –, sondern vielmehr in der Tatsache, dass die Stücke im Studio weiter bearbeitet wurden. Eine wichtige Errungenschaft im Home Studio von King Tubby (Osbourne Ruddock, 1941-1989), dem einflussreichsten Toningenieur des Dub Reggae, war ein ausrangiertes Vierspurmischpult, das sich Tubby 1972 von einem jamaikanischen Studio kaufte (vgl. Barrow/Dalton 1997, S. 204). Auf den vier Tonspuren konnten Bass, Drums, Gitarre/Keyboard sowie Bläser oder Gesang getrennt aufgenommen und die Lautstärke der Spuren beim Mischen unabhängig voneinander geregelt werden. Nachdem die Dub-Toningenieure zunächst Originalaufnahmen von Reggae-Stücken als Dub-Versionen neu abmischten, wurde es im Laufe der 1970er Jahre üblich, die Riddims bekannter Reggae-Songs von Studiobands neu einspielen zu lassen.⁽³⁾ Mit diesen Riddims wurde dann – zumindest in der Anfangszeit des Dub Reggae – 'live' am Mischpult improvisiert. "Improvisation was the order of the day", kommentiert der Reggae-Chronist Steve Barrow das Produktionsverfahren. "Most of Tubby's dubs were mixed live, with the engineer playing his board like a great jazzman blowing solos on his horn, deconstructing and reinventing the music."⁽⁴⁾

Wichtigstes Merkmal des Dub Reggae ist seit den frühen Dub-Stücken von King Tubby, Keith Hudson oder Errol Thompson das Ausblenden und Wiedereinblenden einzelner Aufnahmespuren. Während bei den Studiomischpulten zuvor die Aufnahmespuren

nur durch Knopfschalter ein- und ausgeschaltet werden konnten, ermöglichten beim neuen Mischpult King Tubbys Schieberegler eine stufenlose Regelung der Lautstärke der einzelnen Spuren. Während sonst in der populären Musik Mehrspurmischpulte vorwiegend dazu verwendet werden, dem bestehenden Song durch zusätzliche Aufnahmespuren weitere Instrumente oder Klangschichten hinzuzufügen, arbeiten die Dub-Künstler in die entgegengesetzte Richtung. Ihnen geht es um Reduktion, um ein Ausdünnen der rhythmisch-klanglichen Textur. Der Ablauf der Dub-Stücke wird grundlegend von dem Prinzip der Subtraktion, dem Wegnehmen einzelner Spuren geprägt. Obschon der formale Aufbau der Dub-Aufnahmen durchaus individuell ist, haben sich dabei einige Formstereotypen herausgebildet (vgl. auch Beyer 1993, S. 42):

Am Anfang und Ende des Stückes erklingt zumeist ohne Begleitung von Bass oder Schlagzeug eine Melodielinie, die vom Sänger – oft singen die Dub-Künstler selbst – oder von den Bläsern vorgelesen wird. Bereits nach wenigen Sekunden wird diese Melodie ausgeblendet oder verschwindet in der Tiefe des Hallraumes. Nun setzt das rhythmisch-melodische Grundgerüst des Riddims von Bass und Schlagzeug ein, das vielfach ohne zusätzliche Instrumente zu hören ist. Im weiteren Verlauf des Stückes werden dann die Instrumentalspuren zunehmend flexibel ein- und wieder ausgeblendet. Es gibt Passagen, in denen ausschließlich Bass oder Schlagzeug erklingen, wobei die Basslinie mitunter durch Übersteuerung verzerrt wird. Aber auch Bass und Schlagzeug können ausgeblendet werden – allerdings nicht für lange Zeit, damit Zuhörer und Tänzer im Grundrhythmus des Riddims weiterschwingen können. In einzelnen Passagen sind zusätzlich die Rhythmuspatterns von Gitarre und Keyboard zu hören. Die Melodie von Gesang und Bläsern erklingt meist nur noch bruchstückhaft. Das Aus- und Einblenden der einzelnen Aufnahmespuren erfolgt wohlgeordnet nicht immer in Übereinstimmung mit dem relativ einfachen formalen Aufbau der Riddims, in denen zumeist zwei oder drei unterschiedliche zwei- bzw. viertaktige Patterns wiederholt und aneinandergereiht werden. Vielmehr ist der Umgang mit der musikalischen Form im Dub Reggae sehr spielerisch. Mal wird die formale Grundstruktur der Stücke durch das flexible Aus- und Einblenden von Aufnahmespuren eher betont, mal bewusst verschleiert.

Ein weiteres grundlegendes Gestaltungsmittel des Dub Reggae ist die ständige Veränderung des Klangbildes der Aufnahmen durch den Einsatz und die Kombination von Panoramaregelung, künstlichen Hallräumen (Reverb), Echoeffekten (Delay) und Klangmodulationen (Phaser bzw. Flanger). Vermutlich wurden einige dieser Klangeffekte bereits im Sound System eingesetzt, bevor sie im Studiokontext Verwendung fanden. So wird von King Tubby berichtet, er habe Ende der 1960er Jahre in seinem Home Town Hi Fi-Sound System Hall- und Echogeräte eingesetzt (vgl. Barrow 1989). Ziel der Raumeffekte ist es nicht etwa, einen Raum möglichst naturgetreu nachzuahmen, sondern ein sich ständig wandelndes Raumerlebnis zu erzeugen. Durch die Panoramaregelung wandern Klänge einzelner Instrumente und ganzer Instrumentengruppen von links nach rechts und umgekehrt, durch die Veränderung der Hallgeräteinstellung vom präsenten Vordergrund in die Raumtiefe. Weit verbreitet sind Halleffekte bei Schlägen der Bassdrum und Snaredrum, bei denen einzelne Impulse einer Schlagfolge mit unterschiedlichen Hallräumen versehen werden, während andere Schläge ohne Hall erklingen. Aus der Kombination von Hallgerät und Echogerät (Delay Unit) resultiert ein weiterer typischer Dub-Effekt, bei dem sich die Echoverzögerungen von Klängen – z.B. einzelner Schlagzeugschläge – langsam in der Raumtiefe verlieren. Vielfach entsteht durch die Einstellung der Verzögerungszeit an der Delay Unit eine zusätzliche polyrhythmische Ebene, die z.B. im Verhältnis 3:2 (also triolisch) oder 4:3 zum Grundrhythmus steht. Ein weiterer oft genutzter Klangeffekt resultiert aus der Kombination von Echogerät und Phaser bzw. Flanger.⁽⁵⁾ Dabei wird das Signal des Delay-Outputs durch einen Phaser geschickt, wodurch jede Echoverzögerung einen anderen Klangcharakter erhält. Aber auch während längerer Passagen wird der Klang einzelner Aufnahmespuren mit einem Phaser oder Flanger manipuliert. Wenn das Klangspektrum der Beckenimpulse von Hi-Hat oder Ride Cymbal kontinuierlich mit einem Flanger manipuliert wird, so entsteht der für King Tubby typische Effekt der "Flying Cymbals", bei dem jeder Beckenimpuls unterschiedlich klingt.

Die charakteristische Klangaura des Dub Reggae lässt sich somit als Zusammenwirken mehrerer Dimensionen beschreiben: Die rhythmische Schwere und klangliche Wärme der Roots Reggae-Riddims, die mit der Basslastigkeit des Klangbildes, dem langsa-

men Tempo sowie und dem grundlegenden Laid back-Feeling der Reggae-Rhythmik zusammenhängt, wird durch eine Strategie der Reduktion, des Ausblendens einzelner Instrumente, des Ausdünnens der rhythmisch-klanglichen Textur verstärkt. Zugleich erfolgt durch die genannten Effekte eine starke Verräumlichung des Klangbildes. Aufgrund der Riddims, die vielfach auf bekannten Reggae-Songs beruhen, sowie aufgrund der fragmentarischen Gesangszeilen zu Beginn der Aufnahmen besitzen viele Dub-Stücke Rastafari-Konnotationen. In Kontrast zu diesen religiösen Inhalten stehen allerdings weitere Klangeffekte und -spielereien, die zum Teil bereits bei den frühen Sound Systems verwendet worden waren: Verstärkerknacken, Schläge aufs Federhallgerät und Messtonpiepen finden sich ebenso wie Gewehrsalven, Polizeisirenen und Kuckucksuhren. Manche Dub-Aufnahmen gleichen dem Soundtrack eines Zeichentrickfilms. Eine Nähe zu Comic Strips lässt sich auch an der Gestaltung vieler Plattencover (z.B. von Lee Perry, Scientist oder Mad Professor) ablesen. Außerdem wird auf den manchen Plattenhüllen das Moment des sportlichen Konkurrerens, des spielerischen Charakters der Tätigkeit am Mischpult und des experimentellen Umgang mit der Studioteknik bildlich dargestellt.⁽⁶⁾

Die 1970er Jahre wurden zur Blütezeit des jamaikanischen Dub Reggae. Plattenkäufer achteten nicht mehr nur auf die Sänger und Produzenten, sondern auch auf die Namen der Toningenieure, Singles mit King Tubby-Versionen verkauften sich besonders gut und ab 1973 wurden erste Dub-LPs veröffentlicht.⁽⁷⁾ Nach 1980 vollzog sich in Jamaika allerdings eine Abwendung vom Roots Reggae. Während zuvor die sozialistische Regierung unter Michael Manley den Vorstellungen der Rastafari-Bewegung nahegestanden hatte, propagierte die neue Regierung unter Edward Seaga eine pro-amerikanische und pro-kapitalistische Haltung. In der Musikszene löste Dancehall Reggae mit einer neuen Generation von Deejays und Sängern den rasta-inspirierten Roots Reggae ab (vgl. dazu Barrow/Dalton 1997, S. 229ff; Hebdige 1987, S. 122ff). Damit ging auch die Blütezeit des jamaikanischen Dub Reggae zu Ende.

Dub Reggae war im Kontext der jamaikanischen Sound Systems stets Tanzmusik. Doch die Dub Reggae-Platten erfüllten noch eine

zusätzliche Aufgabe: Sie dienten als musikalische Grundlage für den Sprechgesang der Deejays.⁽⁸⁾ Seit den Anfangszeiten der Sound Systems war in Jamaika der Deejay derjenige, der durch Toasts und Sprüche die Verbindung zum Tanzpublikum herstellte. Während anfangs die Sound System-Besitzer selbst als Deejays fungiert und sich dabei, wie auch der erste professionelle Deejay Count Machuki, mitunter an US-amerikanischen Radio-DJs orientiert hatten, wurde Deejay-Talkover um 1970 zu einer eigenständigen Ausdrucksform in der jamaikanischen Musik. U Roy (Ewart Beckford, *1942), der erste Deejay-Star Jamaikas, hatte bereits um 1967 mit King Tubby in dessen Home Town Hi Fi-Sound System zusammengearbeitet (vgl. Dalton 1994, S. 275). Aufgrund des großen Erfolges seines Talkovers im Sound System wurden bald auch Platten mit seinem Sprechgesang produziert; 1970 hatte U Roy drei Deejay-Hits in den Jamaika-Charts. Möglicherweise war jamaikanischer Deejay-Sprechgesang eine der Inspirationsquellen für das Entstehen des afroamerikanischen Rap in den 1970er Jahren (vgl. Fernando 1994, S. 34ff).

Eine weitere Parallele zwischen Dub Reggae und der populären Musik in den USA bestand in der Praxis des wiederholten Abmischens bestimmter Musikstücke (Remix). In den USA wurden insbesondere seit der Einführung des Maxi Single-Formats Mitte der 1970er Jahre Funk- und Disco-Remixes veröffentlicht. So produzierte Walter Gibbons, einer der frühen New Yorker Disco-DJs, Instrumentalversionen von Disco-Tracks mit ausgedehnten Passagen, bei denen die Funk- und Disco-Patterns von Schlagzeug und Bass sowie verschiedene Klangeffekte im Vordergrund standen (vgl. Toop 1997, S. 136f).⁽⁹⁾ Bei dieser Reduktion der Klangtextur ging es ähnlich wie im Dub Reggae in erster Linie um Funktionalität, d.h. um Tanzbarkeit im Rahmen der Disco-Clubkultur. Dass Disco-DJs und -Produzenten wie Gibbons durch die Rezeption von Dub Reggae-LPs zu ihrer Remix-Praxis angeregt wurden, ist nicht auszuschließen. Immerhin hat sich im Bereich der Dance Music (Disco, House etc.) der Terminus 'Dub Remix' als Bezeichnung für Instrumentalversionen mit ausgedehnten rhythmischen Teilen sowie mit ausgeprägten Klang- und Raumeffekten etabliert. Der deutsche Musikjournalist und Clubmusik-Produzent Hans Nieswandt wählt in diesem Zusammenhang die Bezeichnung 'Disco Dub' und nennt eine Reihe von Produzenten und DJs aus dem New Yorker Disco-

Underground der frühen 1980er Jahre, bei denen er direkte Bezüge zum Dub Reggae vermutet (vgl. Niewandt 1993, S. 30).⁽¹⁰⁾

In Großbritannien hatte jamaikanische Musik seit den frühen 1960er Jahren einen hohen Stellenwert in der populären Musikszene (vgl. Barrow/Dalton 1997, S. 325ff). In der Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs nach dem Zweiten Weltkrieg bis Mitte der 1960er Jahre waren unzählige jamaikanische Arbeitsimmigranten ins Land geholt worden. So entwickelte sich in England eine Musikkultur mit Sound Systems und Plattenimporten von der Karibikinsel, die auch unter den englischen Jugendlichen populär waren (vgl. Hebdige, S. 92ff). Bereits in den frühen 1960er Jahren war Großbritannien der Hauptabsatzmarkt für die Schallplattenproduktion Jamaikas. Mitte der 1970er waren in England Dub-Alben wie King Tubbys *Dubbing with the Observer* sehr erfolgreich (Barrow/Dalton 1997, S. 205f). Während in Jamaika Dancehall Reggae und später Ragga die 1980er Jahre bestimmten, wurde in England von dem Sound System-Betreiber und Plattenproduzenten Jah Shaka die Roots Reggae-Tradition weitergepflegt und fortgeführt. Zwischen 1980 und 1991 veröffentlichte Jah Shaka zehn LPs seiner Dub Reggae-Serie *Commandments of Dub*. Das Schaffen Jah Shakas ist der Bezugspunkt für das Roots Reggae-Revival im Großbritannien der späten 1980er Jahre mit Gründungen von neuen Sound Systems (z.B. Boom-Shacka-Lacka) und Dub-Projekten wie den Disciples oder Alpha & Omega (vgl. Barrow/Dalton 1997, S. 352f). Anfang der 1990er Jahre sprang der Funke des Roots Reggae-Revivals auch nach Deutschland über, wo sich seither in Städten wie Hamburg oder Köln aktive Reggae- und Dub-Szenen entwickelt haben.

Neben Jah Shaka bestimmten zwei weitere englische Produzenten und Toningenieure, Adrian Sherwood (Adrian Maxwell, *1958) und Mad Professor (Neil Fraser), die Entwicklung des Dub Reggae in den 1980er Jahren. Ihr Schaffen zeichnet sich sowohl durch eine experimentierfreudige Weiterentwicklung der Produktionstechniken als auch durch eine stilistische Öffnung des Dub Reggae aus. Grundlage dieser Entwicklung sind personelle Kontakte zu Musikern aus verschiedenen Stilbereichen. So besitzen die Aktivitäten von Adrian Sherwood nicht nur für den Dub Reggae, sondern generell für die englische Popmusikszene große Bedeutung.

Sherwood arbeitete ab Ende der 1970er Jahre stilübergreifend als Produzent und Toningenieur u.a. von Gary Clail und von Mark Stewarts New Age Steppers, mischte Aufnahmen einer Reihe von Pop- und New Wave-Bands (z.B. Depeche Mode oder Cabaret Voltaire) und knüpfte zugleich Kontakte zu verschiedenen jamaikanischen Musikern – so zu dem in den 1960er Jahren bekannt gewordenen Rastafari-Deejay Prince Far I (Michael Williams, 1944–1983), bei dessen Dub-Serie *Cry Tuff Dub Encounter* (1976–79) Sherwood mitwirkte, zum Dub-Produzenten und Melodicaspieler Augusto Pablo sowie zum exzentrischen Reggae-Produzenten Lee Perry.⁽¹¹⁾

Entscheidend für die Dub-Produktionen Sherwoods, die er ab Anfang der 1980er Jahre auf seinem Label ON U SOUND veröffentlichte, war die Beteiligung zweier Musiker der Roots Radics – der profiliertesten jamaikanischen Rhythmusgruppe der 1980er Jahre, von denen die Riddims vieler Dancehall Reggae-Produktionen geprägt wurden: Der Schlagzeuger 'Style' Scott wirkte bereits 1982 an Sherwoods Dub-Projekt *Creation Rebel* mit und bildete zusammen mit dem Bassisten Errol 'Flabba' Holt ab Mitte der 1980er Jahre den Kern der ON U SOUND-Hausband Dub Syndicate. Viele Riddims ließ Sherwood in Jamaika aufnehmen. Zugleich arbeitete Sherwood in der Band Tackhead mit der Rhythmusgruppe der Hausband des Hip Hop-Labels SUGARHILL (Skip McDonald, Doug Wimbush, Keith LeBlanc), die u.a. für die Hip Hop-Grooves der frühen Grandmaster Flash-Aufnahmen verantwortlich gezeichnet hatte, zusammen und engagierte insbesondere den Gitarristen McDonald auch für andere ON U SOUND-Projekte (vgl. Beyer 1992).

Die Offenheit gegenüber anderen Popmusikstilen, die sich in diesen personellen Verbindungen abzeichnet, setzt sich auf musikalischer Ebene fort. In den Dub-Produktionen von Sherwoods ON U SOUND-Label oder Mad Professors Plattenlabel ARIWA (mit der *Dub Me Crazy*-Serie ab 1982) vollzieht sich nicht nur eine Weiterentwicklung der Mischtechniken mit differenzierten Raumeffekten und Soundexperimenten (z.B. Rückwärts-Passagen und ungewöhnlichen Aufnahmeverfahren⁽¹²⁾) sowie einer klangliche Erweiterung durch den Einsatz von Synthesizern und digitalen Effektgeräten, sondern auch eine bewusste stilistische Öffnung. Zwar bleiben grundlegende Strukturelemente des Dub Reggae, vor allem

die Dominanz der Bassmelodie, eine reggaetypische Rhythmik (u.a. langsames Tempo, Verwendung von Bongos) und Harmonik weitgehend erhalten. Zugleich finden sich jedoch viele stilistische Bezüge zum Rock (rocktypische Gitarrenriffs), Jazz (jazztypische Bläserlinien), zum Funk und Hip Hop sowie zur Musik indisch-pakistanischer Immigranten (Verwendung von Tabla und Sitar).

Während die TonIngenieure und Produzenten des Dub bereits in den 1980er Jahren zunehmend stilübergreifend dachten und arbeiteten, vollzog sich die Rezeption der Dub Music in den 1980er Jahren jedoch weiterhin eher am Rande der populären Musikszene. Dies änderte sich erst in den 1990er Jahren aufgrund neuer Entwicklungen der Dance Music, deren klangliche Reduktion auf rhythmische Patterns, deren Soundgestaltung und Produktionsweise im Studio und am Computer neue Berührungspunkte boten. Es entstanden nun eine ganze Reihe von Dub Crossover-Produktionen. Klangeffekte und Sub Bass-Melodien im Drum'n'Bass boten ebenso Anknüpfungspunkte⁽¹³⁾ zum Dub, wie die auf Raumtiefe und Langsamkeit bedachte Ambient und Chill Out Music. Auf den beiden Compilations *Macro Dub Infection Vol. 1/Vol. 2* (1995 bzw. 1996) findet sich eine stilistische Vielfalt, die von am Roots Reggae orientierten Dub-Produktionen über Trip Hop und Drum'n'Bass bis zu Electro reicht. Der Einfluss des Dub Reggae auf Künstler des Trip Hop, der in der ersten Hälfte der 1990er Jahre von Musikern und Produzenten aus dem englischen Bristol (Portishead, Massive Attack, Tricky) initiiert wurde (vgl. Shapiro 1999), äußert sich sowohl in einem Dub-typischen Klangbild vieler Aufnahmen wie auch in personellen Kontakten, die sich seit den 1990er Jahren innerhalb der elektronisch produzierten Musik ganz selbstverständlich über stilistische Grenzen hinwegsetzen. So wirkte der jamaikanische Rocksteady- und Reggae-Sänger Horace Andy auf *Blue Lines* (1991), dem ersten Plattenerfolg des Bristol-Produzenten-Trios Massive Attack mit. Vom zweiten Massive Attack-Album *Protection* (1994) produzierte Mad Professor einen Dub-Remix mit dem Titel *No Protection*. Wahrscheinlich ist diese vielgelobte Dub-CD mit verantwortlich dafür, dass Dub nun auch einem breiteren Publikum vertraut wurde.

In New York veröffentlichte währenddessen das Brooklyn-Label WORD SOUND Aufnahmen verschiedener experimenteller Dub-

Projekte, die 1996 auf zwei Compilations mit dem Titel *Crooklyn Dub Consortium*, *Certified Dope* vorgestellt wurden. Und die in Deutschland erschienene Dub-Compilation *King Size Dub Vol. 3* (1997) enthält auf zwei CDs Dub-Produktionen ausschließlich aus dem deutschsprachigen Raum. Sogar das renommierte Berliner Techno-Projekt *Maurizio* der beiden Ex-Palais Schaumburg-Musiker Moritz von Oswald und Mark Ernestus (zugleich Betreiber des Techno-Plattenladens HARDWAX und der Vinylproduktionsstudios DUBPLATES & MASTERING in Berlin-Kreuzberg) nahm Mitte der 1990er Jahre in einigen Produktionen gezielt auf Dub Reggae Bezug. Nicht nur, dass Oswald und Ernestus im SPFX-Feature ihrer Bewunderung für den New Yorker Dub- und Reggae-Produzenten Lloyd 'Bullwackie' Barnes⁽¹⁴⁾ Ausdruck gaben (vgl. Thomas 1998, S. 54). Für eine Reihe von Veröffentlichungen ihres Sub-Labels BURIAL MIX engagierten sie den in Berlin lebenden Reggae-Sänger Tikiman. Die Platten kombinieren Tracks mit Gesang (A-Seite) und deren Instrumentalversionen ohne Gesang (B-Seite), die jeweils *Version* betitelt sind.⁽¹⁵⁾ Neben Tikimans Gesang beziehen sich die musikalischen Anklänge an den Dub Reggae sowohl auf die strukturelle Ebene – reggaetypische Basslinien und Afterbeat-Akkordbegleitung von Keyboard und Gitarre – als auch auf die nicht-strukturellen Ebene⁽¹⁶⁾ der Klangbearbeitung. So sind einzelne Snaredrum-Schläge mit verschiedenen Hallräumen versehen, und insgesamt überwiegen im Klangbild der Stücke die warmen Mitten- und Bassfrequenzen. Diese Bezüge zum Dub sind mit Gestaltungsmitteln und Sounds vermischt, die eher für den Techno typisch sind, so etwa Hi-Hat-Achtelketten oder Achteloffbeats der Hi-Hat sowie Handclaps auf den zweiten Schlag eines jeden Taktes.

In den 1990er Jahren entwickelte sich somit eine Wechselbeziehung zwischen Dub Reggae und verschiedenen populären Stilen der elektronischen Tanzmusik. 'Dub' wird seither vielfach als stilübergreifende musikalisch-klangliche Qualität von elektronisch produzierter oder nachbearbeiteter Musik verstanden, als eine bestimmte musikalische Aura, die durch weite Hallräume, Echoverzögerungen und differenzierte Soundeffekte sowie durch eine Reduktion der klanglichen Textur hervorgerufen wird und bei der zudem eine dem Reggae entlehnte Basslinie im Mittelpunkt der Stücke steht. "Dub wird heute nicht mehr nur als Technik verstan-

den," schreibt Hans Nieswandt, "sondern als Aura, die elektronisch nachbearbeitete Musik mit Größe, Geschicklichkeit und Gewicht auflädt" (Nieswandt 1993, S. 29). Im jamaikanischen Dub Reggae wurden bereits in den frühen 1970er Jahren Produktionsweisen und musikalische Gestaltungsmittel vorweggenommen, die in der neueren Dance Music zentrale Bedeutung erlangt haben. Die Patterns der Rhythmusgruppe stehen im Mittelpunkt der Stücke, und während Gesang bzw. Gitarren- oder Bläsermelodien nur noch bruchstückhaft erklingen oder ganz fehlen, wird die Basslinie zum melodischen Zentrum der Stücke. Bereits im Dub Reggae wurden verschiedene Techniken der Klangmanipulation mit Mischpult und zusätzlichen Effektgeräten von den Toningenieuren im Studio konsequent angewendet und genutzt. Eine Reduktion der Musik auf Riddim und Sound, so stellten schon die Sound System-Betreiber und Dub-Produzenten in Jamaika fest, fördert das Musik- und Tanzerleben – zumindest an Orten, an denen druckvolle Bässe und hohe Lautstärken möglich sind. Nicht-strukturelle Merkmale wie Lautstärke, Raum- und Klanggestaltung werden so zu den wesentlichen musikalischen Gestaltungsmitteln.

Anmerkungen

- (1) Der Ausdruck 'Musiker' bzw. allgemeiner: 'Künstler' bezeichnet im Folgenden nicht nur Instrumentalisten (und Sänger), sondern alle am künstlerischen Gestaltungsprozess beteiligten Personen, also auch Toningenieure und Produzenten. Dabei ist die Funktionsteilung zwischen Toningenieur und Produzent in den letzten Jahrzehnten immer mehr in den Hintergrund gerückt, d.h. der Produzent sitzt vielfach selbst am Mischpult.
- (2) vgl. die umfassenden Darstellungen von Barrow/Dalton (1997) und Hebdige (1987).
- (3) Wichtige Studio-Rhythmusgruppen waren u.a. die Soul Vendors des Studio ONE-Produzenten Coxson Dodd, die Upsetters des Reggae-Produzenten Lee Perry, die Aggroators des Produzenten Bunny Lee und die Band Soul Syndicate, die mit verschiedenen Produzenten zusammenarbeitete. Ab 1975 wurden die Revolutionaries Hausband im Studio CHANNEL ONE, mit Sly Dunbar (Lowell Charles Dunbar), Schlagzeug, und Robbie Shakespeare, Bass, zur wichtigsten Rhythmusgruppe des Roots Reggae. Ende der 1970er Jahre wurden sie von den Roots Radics abgelöst (s.u.).
- (4) Zit. nach: A Brief History of Dub, <http://www.geocities.com/EnchantedForest/Meadow/8887>. In den 1970er Jahren gab es noch keine automatisierten Mischpulte. Vielfach wurde bei King Tubby direkt auf die Plattenmatrize gemischt, sodass keine Dub-Masterbänder, sondern nur die gepressten Singles existieren.
- (5) Mit dem Phaser wird eine periodische Phasenmodulation erzeugt, aus der eine in sich kreisende Veränderung des Klangspektrums resultiert. Dem Eingangssignal wird ein leicht phasenverschobenes Signal zugemischt, wodurch verschiedene Frequenzauslöschungen hervorgerufen werden. Beim Flanger sind durch zusätzliche Bauelemente in der parallelen Verzögerungsschaltung weitere Klangmanipulationen möglich - bis hin zur völligen Unkenntlichkeit des Ausgangssignals und dessen Tonhöhe.
- (6) Im durch Armut und technologische Rückständigkeit gekennzeichneten Dritte Welt-Land Jamaika entwickelten die Tonstudioingenieure besondere Bastlerfähigkeiten. So wird von King Tubby berichtet, er habe zunächst Radios repariert und dann mit Sound System-Verstärkern zu experimentieren begonnen. Seine erste Delay Unit habe er sich selbst aus einem alten Tonbandgerät gebaut (vgl. Larkin 1994, S. 140). Sein späterer Schüler Scientist (Overton Brown, *1960) begann im Alter von 14 Jahren mit elektronischen Teilen zu basteln, die ihm sein Vater, ein Elektriker, überlassen hatte, und baute sodann Sound System-Verstärker, deren Leistungsfähigkeit er mit Reggae-LPs und speziell mit Dub-Mischungen von King Tubby testete (vgl. das Jammin Reggae Archives-Interview, <http://niceup.com/interviews/scientist.html>).

- (7) Barrow und Dalton nennen folgende frühen Dub Reggae-LPs:
 Lee Perry: *Blackboard Jungle Dub* (1973), gemischt von King Tubby,
 Clive Chin: *Java Java Java Java* (1973), gemischt von Errol Thompson,
 Chin Loy: *Aquarius Dub* (1973), wahrscheinlich von Loy selbst gemischt,
 King Tubby: *Dub from the Roots* (1974) produziert von Bunny Lee –
 das erste Plattenalbum, das unter dem Namen des Toningenieurs
 veröffentlicht wurde! –,
 Keith Hudson: *Pick a Dub* (1974), gemischt und produziert von
 Keith Hudson, sowie
 King Tubby: *Dubbing with the Observer* (1975), produziert von
 Winston 'Niney the Observer' Holness (vgl. Barrow/Dalton 1997, 205f).
- (8) Der jamaikanische 'Deejay' entspricht dem MC oder Rapper im Hip Hop,
 während der Plattenaufleger in Jamaika 'Selector' genannt wird. Zum
 Zwecke der Abgrenzung gegenüber dem DJ/Disc Jockey an den Platten-
 spielern, wähle ich im Folgenden die Schreibweise "Deejay".
- (9) Bekannt wurde insbesondere Gibbons' Remix von Double Exposure's
Ten Percent (1976).
- (10) So vermutet Nieswandt einen engen Bezug des traditionsreichen House-
 Labels STRICTLY RHYTHM zu Produktionen des stilbildenden Reggae-
 Plattenlabels STUDIO ONE. Er zitiert den einflussreichen New Yorker Disco-
 und House-Produzenten David Morales: "Darauf läuft letztendlich alles
 zurück. Ohne STUDIO ONE kein Strictly Rhythm. Ganz einfach" (zit. nach
 Nieswandt 1993, S. 30).
- (11) Eine ausführliche Liste der Produktionen, an denen Sherwood als Ton-
 ingenieur mitgewirkt hat, findet sich auf der Internetseite
<http://www.obsolete.com/on-u/sherwood.html>.
- (12) So nahm Sherwood die Snaredrum-Spur für das erste Dub Syndicate-
 Album *Pounding Systems* (1983) in der Studiotilette auf, um einen ganz
 bestimmten Sound- und Raumeffekt zu erhalten (vgl. Sherwoods
 Kommentar auf dem Plattencover).
- (13) So werden etwas auf der Internetseite *The Dub Me Crazy Page*
 (www.interruptor.ch/dub.html) sowohl Tipps zum Mischen von typischen
 Dub Reggae-Effekten wie auch von Klangeffekten, wie sie im Jungle und
 Drum'n'Bass üblich sind, diskutiert.
- (14) Mitte der 1970er Jahre gründete Lloyd Barnes, ein jamaikanischer
 Immigrant, sein Reggae-Studio in der Bronx und entfaltete in den
 kommenden Jahren eine rege Tätigkeit als Reggae und Dub-Produzent.
 Seine erste Dub-LP produzierte Barnes im Jahre 1977 und veröffentlichte
 ab 1980 seine Dub-Serie *African Roots Act* (vgl. Barrow/Dalton 1997,
 360ff und Larkin 1994, S. 22f).
- (15) Burial Mix EPs 01-05 (1996/97), als CD-Compilation unter dem Titel
Rhythm & Sound w/ Tikiman. Showcase (1998) veröffentlicht.
- (16) Nicht-strukturell im Sinne eines kognitionspsychologischen Modells von
 Howell, West & Cross 1991, S. 4.

Literatur

- Barrow, Steve (1989): Covertext zur LP "King Tubby's Special 1973-76. King
 Tubby, The Observer Allstars and The Aggrovators", Trojan Records
 TRLD 409.
- Barrow, Steve und Peter Dalton (1997): *Reggae. The Rough Guide. The
 Definitive Guide to Jamaican Music, from Ska through Roots to Ragga.*
 London: Rough Guides Ltd.
- Beyer, Marcel (1992): Dub weiss. Adrian Sherwood. In: *Spex* 5/1992, S. 38-41
 und S. 63.
- (1993): Dub Special. Die Mutter aller Remixe. In: *Spex* 10/1993, S. 40-49.
- Fernando jr., S.H. (1994): *The New Beats. Exploring the Music, Culture, and
 Attitudes of Hip-Hop.* New York: Anchor.
- Hebdige, Dick (1987): *Cut'n'Mix. Culture, Identity and Caribbean Music.*
 London: Comedia.
- Howell, Peter, Robert West und Ian Cross (1991): *Musical Structure and
 Knowledge Representation.* In: dies. (Hg.): *Representing Musical
 Structure.* San Diego, London: Academic Press, S. 1-30.
- Karnik, Olaf (1998): Rhythm & Sound. In: *Spex* 8/1998, S. 24-27.
- Larkin, Colin (Ed.) (1994): *The Guinness Who's Who of Reggae.* London:
 Guinness.
- Nieswandt, Hans (1993): Disco Dub. In: *Spex* 11/1993, S. 29-30.
- Schäfer, Sven, Jesper Schäfers und Dirk Waltmann (1998): *Techno-Lexikon.*
 Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Shapiro, Peter (1999): *Drum'n'Bass. The Rough Guide. Jungle, Big Beat, Trip
 Hop.* London: Rough Guides Ltd.
- Thomas, Tobias (1998): Fragmente einer Sprache des Techno. In: *Spex*
 1/1998, S. 54-57.
- Toop, David (1997): *Ocean of Sounds. Klang, Geräusch, Stille.*
 St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Wynands, René (1995): "Do the Reggay!". *Reggae von Pocomania bis
 Raggamuffin und der Mythos Bob Marley.* München, Mainz: Piper, Schott.

Internetseiten (alle URL vom 29.11.2000):

The Dub Me Crazy Page. A collection of the maddest dub production techniques,
<http://www.interruptor.ch/dub.html>
Matthew Meadow: A Brief History of Dub,
<http://www.geocities.com/EnchantedForest/Meadow/8887>
Jammin Reggae Archives,
<http://niceup.com>
– Interview Of Hopeton Brown (Scientist) by Mike Pawka Begun 11/17/98,
<http://niceup.com/interviews/scientist.html>
– Dub Reggae's Low-End Legacy by Bill Murphy,
http://niceup.com/articles/dub_reggaes_low-end_legacy
Adrian Sherwood,
<http://www.obsolete.com/on-u/sherwood.html>

Abstract

Dub Reggae arose around 1970 when instrumental versions of Jamaican Roots Reggae songs became raw material for the mixing skills of several sound engineers, fading out and fading in again some of the recording tracks and adding reverb, delay and other sound effects to parts of the music. Today these mixing techniques are used by many producers of electronic Dance Musics. In the paper I want to sketch the origins and development of Dub Reggae in Jamaica and abroad, to characterize its main musical features and, finally, to name some parallels and cross-fertilizations between Dub Reggae and more recent styles of popular music.