

Christoph Hein Der Turntable als Musikinstrument

Deshalb ist die einzige lebendige Sache, die mit einer Schallplatte geschehen kann, dass man sie auf eine Weise gebraucht, die etwas Neues entstehen lässt. Wenn man zum Beispiel mit Hilfe einer Schallplatte ein anderes Musikstück machen könnte, indem man eine Schallplatte oder andere Geräusche der Umwelt oder andere Musikstücke einbezieht, dann würde ich das interessant finden.

(John Cage)

Einleitung

Seit Ende der 1960er Jahre unterliegt die Entwicklung der Popmusik zu großen Teilen dem Einfluss des Plattenspielers, der gleichzeitig – zusammen mit der Schallplatte – das zu ihrer Verbreitung wichtigste Gerät war. Die Veränderungen haben dazu geführt, dass Plattenspieler nicht mehr einfach nur zur Wiedergabe eines Tonträgers eingesetzt wurden, sondern die Tonträger mithilfe des Plattenspielers zu neuer Musik zusammengesetzt wurden. DJs entwickelten Techniken, mit denen die normalerweise vom Tonträger i.w.S. originalgetreu wiedergegebene Musik wieder nahezu freier Interpretation ausgeliefert war und nicht mehr im Sinne ihres Erfinders erklang, sondern bis zur Unkenntlichkeit verändert wurde.

Die neuen DJ-Techniken führten dazu, dass der Plattenspieler eine kleine Evolution erlebte und heute als «Turntable» – mit dem seit 1980 unverändert hergestellten Technics SL1200 MK2 als Paradebeispiel – fast nur noch in einer Form hergestellt wird, die das Abspielen der Platten auf unterschiedlichste Arten erlaubt. Die Grenzen zwischen Plattenspieler und Turntable sind in vielen Fällen fließend, und gerade in der Geschichte des DJings ist es oft schwer, die Wahl für den richtigen Begriff zu finden. Darüber hinaus ist der Turntable selbst zunächst auch ein Plattenspieler und wird erst durch die Art der Anwendung bzw. den Einsatz von DJ-Techniken tatsächlich zum Turntable. Dennoch werde ich versuchen, in den einzelnen Fällen zwischen beiden zu unterscheiden.

Ferner ist vorweg anzumerken, dass bei der Anwendung von DJ-Techniken auch prinzipiell ein Mischpult, der Mixer, vonnöten ist, der erst die Grundlage für das Überblenden (das Mixen) von Platten bildet. Der Plattenspieler wird zumindest seit den späten 70er Jahren gemeinhin nicht ohne Mixer und natürlich erst recht nicht ohne Schallplatte zum Entwickeln neuer Musik eingesetzt.

Die Verbreitung geistigen Gedankenguts – hier musikalisch-künstlerischer Ideen – erfolgte in den vergangenen Jahrhunderten vor allem in schriftlich fixierter Form, die Interpretation fand durch Musiker und deren Instrumente bzw. Stimmen statt. Heute ist die Verbreitung musikalischer Ideen überwiegend in Form von Tonträgern oder gar rein aus dem Internet herunterladbaren Musikdateien üblich und hat in diesem Bereich die Schriftkultur weitestgehend abgelöst. Insbesondere die für den Clubkontext produzierte Musik wie House, Techno, Hip-Hop, Drum'n'Bass, Ambient etc. wird durch den Vortrag vom DJ mithilfe von Schallplatten, Turntables und Mischpult interpretiert. Der Plattenspieler und der DJ-Mixer ermöglichen eine völlig neue Art, Musik zu spielen bzw. zu musizieren, und der Plattenspieler gehört – zusammen mit Sampler, Sequenzer etc. – so zu einer neuen Generation von Musikinstrumenten.

Die Problematik der Begriffe

Selbstverständlich stellt sich die Frage, ob es überhaupt sinnvoll, den Turntable als Musikinstrument oder den DJ als Musiker darzustellen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat eine Fülle an Neuerungen in unterschiedlichsten Bereichen zu einer derartigen Vielfalt an Möglichkeiten zur Klangerzeugung geführt, dass die Auseinandersetzung mithilfe dieser gewohnten Begriffe, die zum großen Teil mit starken (historischen) Assoziationen behaftet sind, der Thematik vielleicht nicht mehr gerecht werden können. Auf diesem Wege wird stellenweise sogar die Unzulänglichkeit dieser Begriffe deutlich, aber es kann nicht vordergründiger Zweck dieser Untersuchung sein, neue Begriffe einzuführen oder zu festigen. Die Entwicklungen im Bereich moderner Musik haben ihren Bezug zur Vergangenheit nie verloren, und daher ist es durchaus angemessen, sie auf der Basis entsprechender Termini zu beleuchten. Auch wenn es noch nicht unbedingt gängige Sprachpraxis ist, DJs als Musiker darzustellen oder Turntables als Musikinstrumente, ist es mittlerweile in vielen Fällen nicht unangemessen, sie jeweils in einem Atemzug zu nennen, und die Frage stellt sich, ob nicht erneut eine Umdeutung der Begriffe des Musikers, des Musikschaffens, des Komponierens etc. stattgefunden hat.

Veränderung des Musikerbegriffs

Bezeichnet man den Turntable selbstverständlich als Musikinstrument, so sieht es so aus, als würde der Plattenspieler einfach freundlich im Kreise der Musikinstrumente aufgenommen werden. Tatsächlich aber passiert viel mehr, denn der Kreis der Musikinstrumente erweitert sich dadurch enorm und bekommt eine ganz neue Dimension. In dem Fall müsste sich gleichzeitig der Begriff des «Musizierens» wandeln, da der «Musiker» beim Abspielen von

Schallplatten, Samples oder programmierten Sequenzen komplexe, fixierte Klänge abrufen und einen wesentlich schlechter nachvollziehbaren Bezug zur Klangerzeugung hat als bei den natürlichen Instrumenten, bei denen sichtbar beispielsweise Saiten oder Felle zum Schwingen gebracht werden. Letztlich ist aber der Unterschied vorerst zweitrangig, da es sich sowohl beim Auflegen von Schallplatten wie beim Spielen von Instrumenten um den Vortrag von Musik handelt.

Genauso hat sich auch stets der Begriff vom Musiker gewandelt und war nach seiner ursprünglichen Bezeichnung weit von dem heutigen Gebrauch des Wortes entfernt. Der von Boethius für das Mittelalter geprägte Begriff «Musicus» grenzt nämlich den rationalen Musiktheoretiker von den handwerklich verfahrenen Instrumentalisten und den instinktiv schaffenden Dichtermusikern ab¹. Tatsächlich Klänge entstehen ließ der «Cantor», war aber als Unwissender dem Musikgelehrten «Musicus» gegenübergestellt. Im 16. bzw. 17. Jahrhundert setzt sich die Bezeichnung in der höfischen und städtischen Musikkultur als Amtsbezeichnung erstmals für praktische Musiker durch. Im 18. Jahrhundert verbindet man damit vordergründig den ausübenden Musiker, und seit dem 19. Jahrhundert bezieht sich «Musiker» vor allem auf den die Musik (berufsmäßig) Ausübenden. Zu dieser Gruppe lässt sich heute bedenkenlos auch der DJ zählen, da es seine Aufgabe ist, Musik in eigener Interpretation vorzutragen. Manche DJs machen diese künstlerische Tätigkeit zum Beruf.

Veränderung des Kompositionsbegriffs

Geht man davon aus, dass man Musik, die mit den neuesten Entwicklungen bezüglich Produktion und Vortrag, d. h. mit Sampler, Sequenzer und Turntable, Musik in ihrer am meisten fortentwickelten Form darstellt, so liegt auf der Hand, dass sie mit ganz anderen Mitteln und auf anderen Wegen entsteht, als man vordergründig (bzw. im traditionellen Sinne) mit Komposition assoziiert. Es geht heute nicht mehr darum, «punctus contra punctum» zu setzen, eine Technik, die im 14. Jahrhundert entstand, über die Jahrhunderte perfektioniert wurde und seit jeher Grundlage abendländischen Komponierens war. Vielmehr werden heute Samples und Patterns zum Track zusammengefügt oder bezüglich des Plattenauflegens – betrachtet man ein DJ-Set als Werk – Tracks zum «Set». Patterns (deutsch: Muster) sind in diesem Fall bereits (meist vom Komponierenden) angefertigte Verknüpfungen von Klangereignissen wie eine Melodie, ein Basslauf oder ein Rhythmus, die als in sich geschlossene Bestandteile zusammen mit (komplexen) Samples, welche ihrerseits wiederum ebenfalls ein Pattern sein können, in einer größeren Einheit, dem Track, arrangiert werden. Die Vorgehensweise, Muster zu kreieren und in Beziehung zueinander zu setzen, ist auch vom fugenhaften Komponieren bekannt, da die dort verarbeiteten Themen ebenfalls Patterns sind, die in ihren verschiedensten Formen aneinandergereiht und miteinander verzahnt werden. An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass der Begriff «componere» etymologisch zunächst nichts weiter bedeutet als «zusammenfügen».

«Komponieren» als eine Art «Denken in Tönen» ist seit dem 20. Jahrhundert nicht mehr begrenzt auf die schriftliche Fixierung von Melodik und Harmonik, sondern bezieht Improvisation und maschinelle Hilfsmittel als festen Bestandteil eines «Werkes» mit ein. So komponierte Conlon Nancarrow hochkomplexe Stücke für Player-Piano. Nancarrow's Kompositionen stellten Ansprüche an die Pianisten, die oft jenseits der menschlichen Fähigkeiten lagen. Erst durch die Möglichkeit, seine Ideen in einen Papierstreifen zu stanzen, konnte er ungewöhnliche Temporelationen in Klang umsetzen (lassen), die auf den «natürlichen» Zahlen *e* oder *beruhten*. Nancarrow setzt so zwar auch im Papierstreifen «punctus contra punctum», macht sich aber weitere Möglichkeiten dieser Selbstspieleinrichtung zunutze und schafft so einen neuen Weg, zu komponieren. Obendrein setzt er Musik in Klang um, die bisher höchstens als Idee im Geiste mathematisch verfahrenender Komponisten existierte.

Pierre Schaeffer und weitere Protagonisten der *Musique concrète* entwickelten Ende der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts einen Kompositionsstil, der nicht auf melodiosen Strukturen beruhte. Sie setzten mithilfe von Schallplatten und Magnetbändern konkrete Klangmaterialien (Geräusche der technischen Umwelt, Klänge von Musikinstrumenten, Tierstimmen etc.) nach Transformation und Deformation zu neuen Klangereignissen zusammen. Diese Kompositionstechnik weist trotz ihrer völlig verschiedenen Herkunft Ähnlichkeiten mit dem Live-Komponieren der DJs auf. Sie beruhte bereits auf dem Einsatz von Tonträgern – ausgehend vom konkreten Klangereignis, das nun in einer objekthaften Materialität vorlag und wie im DJing den «Vorrang des Ohres» genoss, also vom Komponisten vorrangig nach der tatsächlichen ästhetischen Klangerfahrung beurteilt wurde – und ebnete den Weg für die Montage- und Collagetechniken der DJs mit.

Zum Erklingen von Musik

Bevor Musik weder auf Tonträger gebannt noch schriftlich fixiert werden konnte, verbreitete sie sich ausschließlich klingend. Ein «musikalischer Gedanke» (d. h. die nicht-materielle Form von Musik, hier einfach «Musik» genannt), sei es jetzt ein Volkslied oder was auch immer, existierte außerhalb des Gedächtnisses, sei es das persönliche, das kollektive oder das kulturelle, lediglich als vorgetragener Klang bzw. wurde durch Singen und Spielen in diesen umgesetzt:

«Musik» – Umsetzung/Performance Klang

Mit der durch Notenschrift geschaffenen Möglichkeit, Musik schriftlich zu fixieren, wurde zwischen die Komposition und das tatsächliche Erklängen eine weitere Stufe gerückt, die eine Übertragung (COD.1) bedeutete und somit auch eine Rückübertragung, einen performativen Akt (DECOD.1) verlangte:

«Musik» COD.1 Noten DECOD.1 Klang I

Seit Musik auf Tonträgern festgehalten werden kann, rückte zunächst der Tonträger als weitere Stufe hinter den Anfangsgedanken und bereitete eine neue Möglichkeit des Erklängens (Klang II) vor. Noch wurde Musik auf gewohnte Weise (COD.1) niedergeschrieben und von Instrumentalisten interpretiert (DECOD.2). Das Ergebnis konnte jetzt allerdings

(mithilfe von COD.2) durch Einschreiben in einen Tonträger festgehalten werden. Damit war der Weg für ein unendliches Reproduzieren des einmaligen Klangbildes (bzw. des einmaligen Stattfindens von Klang I) geschaffen, das allerdings wiederum nur mithilfe eines Gerätes geschehen konnte, das in der Lage war, die jeweilige Schrift auf dem entsprechenden Tonträger zu entschlüsseln und die gelesenen Daten in zur Verstärkung bereite, elektrische Signale umzusetzen:

«Musik» COD.1 Noten DECOD.1 Klang I
COD.2 Tonträger DECOD.2 Klang II

Im Band-Kontext fällt der Prozess des Komponierens mit Noten häufig weg. Musik existiert vorerst nur im Gedächtnis der Musiker (ähnlich wie vor der Errungenschaft der Notenschrift), bevor sie mithilfe von COD.2 außerhalb derer festgehalten wird:

«Musik» Performance Klang I
COD.2 Tonträger DECOD.2 Klang II

Beim Produzieren, das seit den 90er Jahren üblicherweise mithilfe des Computers geschieht, wird Musik in die Matrix eines Sequenzerprogramms – sei es als MIDI-Befehl oder als Audiodateien bzw. Samples – eingeschrieben (hier COD.3). Die Leistung des Computers bei der Wiedergabe (das Senden von MIDI-Befehlen an in- und externe Klangerzeuger oder das Wandeln der Audiodaten in Klang mithilfe der Soundkarte) ist bezüglich des Lesens von Audiodaten somit einerseits eine abgewandelte, ausschließlich digital funktionierende Form von DECOD.2. Durch die Möglichkeit des gleichzeitigen Sendens von MIDI-Befehlen wird der Prozess jedoch um den Aspekt des Delegierens der Klangerzeugung erweitert und verdient somit die Bezeichnung DECOD.3, das vom Computer gesteuerte Klangergebnis heißt hier Klang III:

«Musik» COD.3 Computer (Matrix) DECOD.3 Klang III
COD.2 Tonträger DECOD.2 Klang II

Die Möglichkeit, Musik mithilfe von COD.2 auf Tonträger zu fixieren und mithilfe von DECOD.2 wiedergeben zu lassen, lässt Musikschöpfer einen Klang verewigen, der genau ihren Vorstellungen entspricht. Unter zweckmäßigen Wiedergabebedingungen kann dieser auch dementsprechend unendlich oft wiederholbar zum Klingeln gebracht werden, ohne irgendwann einer Veränderung unterliegen zu müssen:

Tonträger DECOD.2 Klang II (dem Original entsprechend)

Durch die verschiedenen Techniken, die DJs in den letzten 35 Jahren entwickelt und perfektioniert haben, ist es allerdings ebenfalls möglich, dem Prozess des DECOD.2 eine Interpretation hinzuzufügen und das Original zu verfremden, teilweise sogar so weit, dass es dem Ergebnis, dem nun entstandenem Klang X, nicht mehr hörbar ähnlich ist:

Tonträger DECOD.2 + Interpret./Modulation Klang X (neues Klangergebnis)

Der Prozess des DECOD.1 beschreibt die Fähigkeit des Musikers (im heutigen Sinne des Wortes, siehe «Veränderung des Musikerbegriffs»), (noten-)schriftlich festgehaltene Informationen zu lesen und durch Spielen auf einem Instrument hörbar zu machen. Der Plattenspieler (hier stellvertretend für alle Geräte zur Wiedergabe von Tonträgern) vollzieht mit dem DECOD.2 eine ähnliche Leistung, indem er die Informationen der Rille liest und durch Wandel in elektrische Signale hörbar macht. Durch diesen Umstand ist es durchaus gerechtfertigt, ihn zum Musiker zumindest in Beziehung zu setzen (wenn auch nicht direkt mit diesem auf eine Stufe zu stellen), da er festgehaltene Informati-

onen in Klang umwandelt bzw. die Vorgänge des DECOD.1 denen des DECOD.2 sehr ähnlich sind. Er funktioniert auf Abruf, und seine Interpretation entspricht bei korrekter Voreinstellung dem Original.

Das Verfahren, Schallplatten nicht einfach zur quasi perfekten Wiedergabe des Originals zu verwenden, sondern als Klangquellen zur Entstehung neuer Musik bzw. Musikstile zu nutzen, gibt dem Plattenspieler als Quasi-Musiker eine untergeordnete Rolle, und somit würde der DJ zum Dirigenten werden. Die Praktiken von House- und Techno-DJs haben auch durchaus einige Gemeinsamkeiten mit dem Dirigenten (beispielsweise eines Opernensembles): Zu den wichtigsten Aufgaben des Dirigenten gehört es, Klangfarben und Dynamik durch genaue Koordination herauszuarbeiten. Die Aufgabe des DJs (vor allem in House und Techno) besteht nicht nur darin, Musik auszuwählen und in stetiger Folge abzuspielen, sondern die Klänge mithilfe des Mixers und dessen EQs zu interpretieren und ebenfalls Komponenten wie Dynamik und Klangfarbe – eben die Tätigkeiten des DJs, die denen des Dirigenten vielleicht am nächsten kommen – sorgfältig (oder gerade nicht ...) zu bearbeiten.

Ein großer Unterschied besteht jedoch darin, dass dem DJ ein viel direkterer Zugriff auf das klangliche Endergebnis und so ein größeres Maß an Spontaneität möglich ist. Wenn man überhaupt davon sprechen kann, dass der Dirigent Musik «macht», dann ist es ihm nur in der Form möglich, dass er den eigentlichen Musikern Anweisungen zum DECOD.1 (Umsetzen von Noten in Klang) gibt, die in der Regel auch gemeinsam vorbereitet und eingeübt werden müssen. In dem Fall wäre es gleichzeitig angemessen, das dirigierte Ensemble als das Instrument des Dirigenten zu bezeichnen, oder anders ausgedrückt das Orchester zum Musikinstrument zusammenzufassen.

Der DJ gibt zwar auch seinem «Musiker», dem Turntable, in gewisser Weise Anweisungen zur Umsetzung fixierter «Musik» in Klang (DECOD.2), jedoch treten hier wieder die Unterschiede zwischen DECOD.1 und DECOD.2 hervor. Bei Letzterem entfällt das dirigierte Ensemble, und stattdessen können mithilfe eines anderen Klangerzeugers ähnlich komplexe Klänge mit wesentlich weniger (organisatorischem) Aufwand (die Produktion des Tonträgers selbstverständlich außen vor gelassen) erzeugt und darüber hinaus auch in wesentlich komplexerem Maße beeinflusst werden. Die Unmittelbarkeit des Zugriffs des DJs auf den Klang jedoch sowie die Möglichkeit, Ideen sofort umsetzen zu können, ist im Wirkungsbereich eines Dirigenten nicht möglich. Das spontane, kreative Wirken beim Hervorrufen von Klängen birgt wesentlich weiträumigeren Improvisationsspielraum, der dem des Musikers wesentlich mehr ähnelt als dem des Dirigenten. Der DJ hat also viel mehr Freiraum bezüglich des (spontanen) Auslebens seiner Ideen und ist daher gleichzeitig in der Lage, mit dem «Publikum» zu interagieren, was ebenfalls mehr an die Wirkungsweise von Musikern erinnert als an die eines Dirigenten.

Sowohl das DECOD.2 in Verbindung mit beschriebener Modulation (insbesondere bei der Anwendung von Scratch-Techniken) als auch das klangliche Ergebnis erinnern viel mehr an das Spielen von Instrumenten als an das Dirigieren eines Ensembles. Zudem arbeiten DJs immer häufiger mit zusätzlichen Hilfsmitteln wie Effektgeräten und Samplern (in einige Mixer bereits eingebaut), die beide zur spontanen Gestaltung der vorgespilten Musik dienen. Solche Freiheiten, die Musik zu gestalten und zu interpretieren, hat der Dirigierende nicht, da zwischen ihm und dem tatsächlich entstehenden Klang Musiker und ihre Instrumente stehen und der Einfluss auf den Klang wesentlich indirekter wird.

Die Entstehung der Turntable-Musik

Seit den 60er Jahren entwickeln unzählige DJs die verschiedenen Sparten der Turntablemusik, womit hier Ska/Reggae, Disco, Hip-Hop, House und Techno gemeint sind, nach und nach immer weiter. Ständig gibt es neue Ideen, beim Erklängen von Schallplatten mit dem darauf festgehaltenen Material zu spielen und daraus eigene Musik entstehen zu lassen. Zwar haben die einzelnen Stile jeweils ihre charakteristischen Techniken, wie z. B. im Hip-Hop das «Scratching» oder im Techno das bis zur Perfektion getriebene Überblenden von einem Track zum nächsten, dennoch sind die Grundtechniken des Mischens, des Vorhörens und der Umgang mit dem Geschwindigkeitsregler die Basis für all diese Musik. Nach wie vor beeinflussen sich die DJs der verschiedenen Stile untereinander, wie einer Antwort Roc Raidas, Mitglied des Turntableorchesters X-Ecutoners auf die Frage, was es denn z. B. bei den Techno-Kollegen zu sehen gäbe, zu entnehmen ist:

«Bei Techno? Nun, was ich an dem ganzen Ding mag, ist, wie sie das Zeug so perfekt überblenden, dass du nie weißt, wann sich was ändert. Das ist verrückt. Und wie sie mit den EQs und all dem umgehen. Es ist gut zu wissen, dass man all das auch im Hip-Hop einsetzen kann.»²

Anhand einiger Fallbeispiele aus den Bereichen Disco und Hip-Hop sollen einschlägige Entwicklungen im Umgang mit Schallplatten erläutert und so veranschaulicht werden, wie sich der Vortrag von Schallplatten ab den späten 60er Jahren zu einer eigenständigen Art, Musik zu «machen», im Wandel befand.

Disco

Francis Grasso³ und Larry Levan gelten als Ikonen und Pioniere der Disco-Musik. Ihre Ideen und Techniken trugen in der stetig wachsenden Disco-Kultur der siebziger Jahre dazu bei, einen Musikstil zu entwickeln (bzw. sich entwickeln zu lassen), der dem stark körperbezogenen und auf tranceartigem Tanzen beruhenden Ambiente der Nightclubs angemessen war. (Gleichzeitig beruhte diese Kultur mit eben dem Ambiente natürlich auf dieser Musik, und die einzelnen Bestandteile – wie Musik, Tanz, Drogenkonsum, sexuelle Ausgelassenheit etc. – bestätigten sich in ständiger

Wechselwirkung gegenseitig.) Auch wenn die ersten Disco-DJs sich selbst noch mehr als Unterhalter sahen und nicht als Künstler, schufen sie dennoch durch Umsetzung ihrer aus dem Kontext heraus entstandenen Ideen und kreatives Arbeiten die Grundlagen für die heutige Turntablemusik, die einen breiten Teil der gesamten Popmusik ausmacht und einen ebenfalls nicht unerheblichen Teil der Popkultur bestimmt.

Francis Grasso legte Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre im «Salvation Too» auf, dem im Bezug auf die Discoschicht neben der unten angeführten «Paradise Garage» wohl am meisten erwähnten New Yorker Nightclub, nachdem er die Disco-Szene bereits als Tänzer und als Hilfs-DJ Terry Noels (seinem Vorgänger im «Salvation Too»), mehr als ausreichend kennenlernte. Grasso hat als erster DJ Platten nicht einfach nur aufgelegt, sondern durch Variieren und Manipulieren instrumentalisiert. Er entwickelte die Technik des Ineinandermischens von Platten auf verschiedenen Ebenen weiter: Einerseits führte er den sogenannten «slip-cue» in die Welt der Nightclubs ein. Dazu wurde eine Filzmatte, die «slipmat», zwischen Plattenteller und Schallplatte gelegt. Bei laufendem Plattenteller wird die Platte, welche als nächste gespielt werden soll, mit dem Daumen festgehalten und kann so im richtigen Moment losgelassen bzw. gestartet werden. Anfänglich startete Grasso die Platte in genau dem Moment, wo der Beat der letzten Platte endete; eine Technik, die bei den damaligen Radio-DJs üblich war. Später wurde die Platte zu der bereits laufenden synchronisiert und dementsprechend losgelassen, noch bevor der laufende Song endet.

Eine weitere Innovation war das Anlegen der Geschwindigkeit. Ein Tempowechsel hätte die nun seit Praktizieren des «slip-cue» nahtlos aneinandergesetzten Stücke wie unzusammenhängende Teile voneinander getrennt. Haben sie jedoch dieselbe Geschwindigkeit, entsteht ein kontinuierlicher Musikfluss in einheitlichem Tempo, der die Tanzlust des Publikums auf Dauer enorm steigert, anstatt sie zu unterbrechen. Des Weiteren war er in der Lage, die Stücke nicht nur hintereinander zu spielen, sondern End- und Anfangspassagen zu überlagern, sodass die Grenze zwischen zwei Songs noch weiter verwischt wurde und der Fluss nochmals an Kontinuität gewann. Nicht ohne Erwähnung soll in diesem Zusammenhang die Tatsache bleiben, dass die Musik von Grassos Schallplatten von Musikern eingespielt und nicht von Computern bzw. Sequenzern gesteuert war und somit der ein oder anderen Temposchwankung unterlag. Außerdem standen den damaligen DJs noch keine quartzgesteuerten Turntables zur Verfügung, mit denen deren Umdrehungszahl präzise kontrolliert werden konnte. Das Anpassen der Geschwindigkeit und das Synchronisieren zweier überlagerter Platten über eine bis zu zwei Minuten lange Periode war daher wesentlich schwieriger, als es unter heutigen Bedingungen ist, was die Tragweite der Innovation vielleicht noch etwas unterstreicht.

Grasso konnte nun mit zwei Exemplaren derselben Platte lange Versionen der bis dahin üblichen Drei-Minuten-Songs zusammensetzen, womit er der später entwickelten Produktionstechnik der Maxisingle, wie sie vor allem von Musikproduzent Tom Moulton ab 1975 etabliert wurde, den Weg ebnete bzw. diese Technik sogar vorwegnahm. Auch mischte er in die Radio- bzw. Studioversionen einzelner Songs Passagen von Live-Versionen ein und umgekehrt. Grasso erklärt diese Technik anhand von *You're the one* von Little Sister:

«Part one ended musically, part two on the other side would begin with a scream, so you could blend right into the scream side, and then go back to *You're the one*. Or play the scream side twice, part two, then flip it over and play part one, twice. They didn't know I was playing two 45s.»⁴

Grasso kombinierte auch völlig unterschiedliche Stücke bzw. Teile derer. Das meistgenannte Beispiel zu diesem Verfahren ist die Verknüpfung des Percussion-Breaks aus *I'm A Man* von Chicago Transit Authority mit dem allseits bekannten Stöhnen Robert Plants, Sänger der Rock-Band Led Zeppelin aus deren Song *Whole Lotta Love*. Diese Mischung aus rhythmischer Stimulation und orgiastischen Lauten wurde ca. fünf Jahre später von Giorgio Moroder und Donna Summer in etwas «sterilerer» Art und Weise (unnatürliche Streicherklänge etc.) aufgegriffen, im Studio auf gewohnte Weise (also ohne Turntable) produziert und popularisiert. Francis Grasso hat also einen eigenen Stil entwickelt, den die Industrie in den folgenden Jahren adaptierte und zum Mainstream machte.

Ferner war es bisher üblich, dass die Platten, die ein DJ spielte, dem Club gehörten, in dem er auflegte. Grasso spielte aber seine eigenen Platten und konnte daher auf eine sehr persönliche Selektion zurückgreifen, die den Charakter seines Stils ebenfalls entscheidend mitgeprägt hatte. Heute ist der Inhalt der Plattenkiste(n), für die der DJ selbst verantwortlich ist, ein zentraler Bestandteil dessen, was den einzelnen DJ ausmacht, und seine Fähigkeiten beginnen bereits mit dem Selektionsprozess bzw. der Auswahl des Materials.

Larry Levan, ein weiterer Pionier der Disco-Szene, begann Anfang der 70er Jahre ebenfalls in Nightclubs Platten aufzulegen, nachdem er und Frankie Knuckles zusammen als exzessive Partygänger und -katalysatoren im New Yorker Nachtleben bereits ein bekanntes Team waren. Levan spielte vor allem in der «Paradise Garage», dem Club mit der wohl meistgerühmten Beschallungsanlage der Nachtclubgeschichte, die unter seiner Regie zusammengestellt und ständig optimiert wurde. Levan experimentierte akribisch mit Frequenzbereichen und erkannte ihre Wirkung auf die Tanzenden. (Diese Wirkungen entstanden nicht zuletzt auch in Verbindung mit Drogen, insbesondere MDMA bzw. Ecstasy, was hier jedoch nicht eingehender betrachtet werden kann.) Mit seinen Fertigkeiten schaffte er es, den Schallplatten Energien zu entlocken und auf die Tänzer zu übertragen, wie es bisher mit Musik vom Tonträger nicht geschehen war. Der Musikjournalist Frank Owen beschreibt die Szenerie eines Disco-Abends, an dem Levan auflegte:

«Im Bann von Levans betäubenden Mix schienen die Leute menschliche Grenzen zu überschreiten. Männer krochen auf Händen und Knien und heulten wie Hunde, während andere sich verrenkten und herumsprangen, als könnten sie fliegen. Nach einem 24-stündigen ununterbrochenen Marathon stand eine erschöpfte Menge vor Levans DJ-Pult und bettelte «Mach weiter!»⁵

Einerseits ist es seither eine Grundvoraussetzung eines Tanzclubs, eine gute Beschallungsanlage zu haben. Für diese Untersuchung ist aber die Tatsache interessanter, dass heute das Beherrschen des Frequenzreglers zu den rudi-

mentären Fähigkeiten des DJs gehört und insbesondere in House und Techno eine große Rolle spielt. Mittlerweile hat die DJ-Equipment herstellende Industrie entsprechende Hardware entwickelt und in diverse Mixer steifflankige Frequenzfilter, sogenannte «Killswitches» eingebaut, mit denen ganze Frequenzbereiche stumm geschaltet werden können. Auch das Überblenden einzelner Frequenzbereiche ist mit einigen Mixern möglich, indem drei frequenzbandbezogene Crossfader statt einem reinen Volumen-Crossfader im Gerät enthalten sind.

Hip-Hop

Einer der Vorreiter des Hip-Hop war Kool DJ Herc, ein aus Kingston stammender Jamaikaner, der die Kultur der Soundsystems seines Heimatlandes in die New Yorker Ghettos trug. Anfang der 1970er Jahre erfreute er sich – zunächst in der Bronx, später weit über die Grenzen New Yorks hinaus – rasch wachsender Beliebtheit durch das Plattenspielen auf sogenannten «Block Parties», die in Schulen oder in Parks veranstaltet wurden. Sein Soundsystem war allen Beschreibungen nach sowohl bezüglich der Klangqualität als auch in puncto Schalldruck einzigartig in der Bronx und ließ sogar ausgezeichnete Plattenkennner wie Grand Wizard Theodore seine eigenen Platten, wenn sie auf diesem gespielt wurden, neu kennenlernen. Herc nannte es stolz die «Herculords» (bzw. umgangssprachlich «Herculoids») und somit bekam das DJ-Equipment – wie Bands und Musiker – einen eigenen Künstlernamen. Durch diese Personifizierung wird der Beitrag der Geräte unterstrichen und der Hardware eine Aufmerksamkeit zuteil, die vom neuen, besonderen Umgang mit ihr herrührt.

Allerdings rührte Kool DJ Hercs Ruhm nicht nur von diesen technischen Geräten selbst her, sondern vor allem auch von seinem künstlerischen Umgang mit ihnen, denn er entwickelte auf der Basis von Mixtechniken, wie sie von Disco-DJs bereits bekannt waren, die Idee des Breakbeat. Herc erkannte, dass genau die Breaks, die reduzierten Rhythmuspassagen populärer Funk-, Latin- und Disco-Songs, einerseits mit seinem Soundsystem besonders voluminös («fett») klangen, andererseits aber auch die Zuhörer nochmals intensiver zum Tanzen animierten. Die direkte Aneinanderreihung genau dieser Breaks, durchaus auch nur das mehrmalige Wiederholen einer bestimmten Passage (mit zwei Exemplaren der gleichen Schallplatte), förderten durch das besondere Gewicht auf dem Rhythmus den Tanzfluss enorm – und damit nicht zuletzt die Beliebtheit von Hercs Performance:

«I would give people what I know they wanted to hear. And I'm watching the crowd and I was seeing everybody on the sidelines waiting for particular breaks in the records [...] I said, let me put a couple of these records together, that got breaks in them. I did it. Boom! bom bom bom. I try to make it sound like a record. Place went berserk. Loved it.»⁶

«He took the music of Mandrill, like *Fencewalk*, certain disco records that had funky percussion breaks like The Incredible Bongo Band when they came out with *Apache*, and he just kept that beat going. It might be that certain part of the record that everybody waits for – they just let their inner self go and get wild. The next thing you know, the singer comes back in and you'd be mad.»⁷

«These DJs saw that certain dancers exploded with their wildest moves not only to certain records but also to certain parts of records. Following DJ rule one – that such energy should be encouraged – they looked for ways to play only these particular sections, and to repeat them over and over. In the process, they were creating a completely new kind of live music, and not a guitar in sight.»⁸

Das Soundsystem wurde so zum Musikinstrument und der DJ gleichzeitig zum Musiker und Autor. Die Folgen dieser von Herc entwickelten Praxis, die von Grandmaster Flash und Afrika Bambaataa aufgegriffen und weiterentwickelt wurden, waren damals noch für niemanden absehbar, aber damit hatte Kool Herc die Grundlage für die Hip-Hop-Musik und damit den Turntablism geschaffen.

«Herc und seine Nachfolger verstanden Songs und Lieder als Steinbrüche, aus denen Bausteine für ihre eigenen Werke herausgeklopft werden konnten. Die alte Musik wurde zum Material für eine neue Musik, die im hegelianischen Sinne die alte aufhob, das heißt zugleich negierte, konservierte und erhöhte. Allein durch die Kühnheit, die bisherige Musikgeschichte zum Material des eigenen Schaffens zu erklären, machte sich der DJ zum Autor, das heißt zum Urheber, Schöpfer und Begründer von etwas Neuem und Eigenem. Herc löste mit seinen Breakbeats die Musik aus dem alten Kontext heraus und integrierte sie in seinen «Kompositionsablauf». Entscheidend war nicht, wie die Stücke als einheitliches Werk wahrgenommen werden konnten, sondern wie sie und ihre Teile im Rahmen einer Party als Dance-Tracks funktionierten.

Eine der wichtigsten Kompositionsformen der Moderne, die Collage, hielt ihren Einzug in die Popmusik.»⁹

Kool DJ Herc hatte eine wesentliche Neuerung für das DJing geschaffen, die sich allerdings in erster Linie auf die Verfeinerung des Selektionsprozesses bezog. Sein Erfolg rührte in erster Linie von der famosen Auswahl seiner Platten her, seine technischen Fähigkeiten ließen jedoch noch keine unmerklichen Brüche zu, und die Collagen hatten deutlich hörbare Schnitte.

Grandmaster Flash, der nächste Wegbereiter des Hip-Hop und einer der einflussreichsten im Umgang mit Plattenspieler und Mischpult, versuchte nun mit den Techniken der Disco-DJs, diese Schnitte unhörbar zu machen und gleichzeitig das Timing der beiden Songs bzw. Breakbeats anzupassen:

«Herc was playing the break parts of records, but his timing was not a factor [...] he would play records and it would never be on time. But timing was a factor, because a lot of these dancers were really good. They did their moves on time. So I said to myself, I got to be able to go to just the particular section of the record, just the break, and extend that, but on time.»¹⁰

Flash hat das von Kool DJ Herc erfundene Grundprinzip des Breakbeats fortentwickelt und machte aus dem DJ «einen Filigrantechniker und Virtuosen [...] Das *Life-Magazine* sollte ihn später den «Toscanini of the Turntables» nennen.»¹¹ Er suchte nach einer Möglichkeit, mit jeweils dem Plattenspieler, der gerade nicht die Tänzer beschallte, die nächste Platte vorzuhören. Eine solche Vorhörfunktion fand er am Soundsystem von Disco-DJ Pete Jones, verstand aufgrund seiner Schulbildung mit Schwerpunkt Elektrotechnik sofort die dazu nötigen technischen Voraussetzungen – «I knew that inside the unit it was a single pole double throw switch»¹² – und erweiterte sein Mischpult um die heute als «Cue» bekannte Funktion. Dadurch perfektionierte er das Ineinandermischen der Platten und machte den Mix praktisch unhörbar. Als nächste Fortentwicklung mixte er nicht nur die Breakbeats ineinander, sondern schmückte den Breakbeat des einen Tracks mit Instrumental- oder Vocalpassagen einer anderen Platte und ließ so eine neue Interpretation entstehen, was gewissermaßen den Praktiken von Francis Grasso entspricht. DJs leben seither ihre musikalischen Fähigkeiten nicht nur im Bezug auf Beats aus, sondern spielen nun auch mit Melodielinien und Harmonieteppichen.

«Zur selben Zeit, als in der Disco-Musik der Remix auf Vinyl gepresst wurde, entstand in der Bronx eine Live-Version des Remixens. Der DJ konnte mithilfe des zweiten Plattenspielers das Stück immer wieder neu auseinandernehmen und zusammensetzen.»¹³

Auch diese Fortentwicklung verfeinerte Flash und führte sie zum Backspinning: Bei der einen Variante dessen zog er nach einem kurzen Ausruf, einem Bläser-Shout oder ähnlich prägnanten Ausschnitten die Platte um genau die gewünschte Länge zurück und wiederholte das kurze Zitat. Die erst seit Anfang der 80er Jahre übliche und nur mittels teurer Geräte realisierbare Sample-Technik wird hier von Grandmaster Flash vorweggenommen – mit vergleichsweise einfachen Mitteln, dafür aber nur unter der Voraussetzung enormer Körperbeherrschung, die eine Präzision verlangt, die mit dem Treffen der korrekten Tonhöhe beim Teilen einer Geigensaite mittels Auflegen der Finger durchaus vergleichbar ist. Das schnelle Zurückziehen der Platte geschah entweder unhörbar, oder es wurde bewusst als Effekt eingesetzt: Das erzeugte Quietschen wurde als neuer und nur mit einer Schallplatte und einem Turntable erzeugbarer Klang in die Musik eingebaut. Die daraus entstandene Technik wurde «Scratching» genannt und von Grandwizard Theodore, der parallel zu Grandmaster Flash auf ähnliche Ideen kam und als Erfinder des Scratching gilt, in den folgenden Jahren perfektioniert¹⁴.

Die Bühne wird leer

Der technologische Fortschritt ermöglicht es, mithilfe von Maschinen komplexere vielstimmige Klanggebilde zu erzeugen. Dazu bedarf es heute lediglich einer einzigen Person mit dem entsprechenden Equipment (beispielsweise Computer mit Harddiscording- und Sequenzersoftware und angemessene Verstärkung) bzw. eines DJs, um Songs bzw. Tracks performen zu können. Vor dieser Entwicklung war es nur durch eine Zusammenkunft mehrerer Musiker (bis hin zur Größe eines spätromantischen Symphonieorchesters mit weit über 100 Instrumentalisten) möglich, eine solche (trotzdem noch begrenzte) Vielstimmigkeit zu erreichen. Dieser technologische Fortschritt hat auch in der Musik, speziell in der Popmusik stets Rationalisierungen zur Folge gehabt. So besetzten etwa frühe Bigbands ihre Stimmen mehrfach, um mehr Schalldruck erzeugen zu können, der insbesondere bei größeren Veranstaltungen von einstimmig besetzten Formationen nicht erreicht werden konnte. Dies war zunächst natürlich das Gegenteil einer personellen Rationalisierung, bedeutete aber nur eine kurze Entspannung auf dem Arbeitsmarkt der Jazzbläser: Mit der Möglichkeit, Schall elektroakustisch zu verstärken, wurde der Schalldruck auch in einfacher Besetzung mehr oder minder beliebig regulierbar; die Bigbands schrumpften wieder.

In den 60er und 70er Jahren wurden vier- bis fünfköpfige Pop- und Rockbands die Hauptvertreter moderner Popmusik, während in den 80er Jahren das Popduo als neueste Form einer «Band» allgemeine Akzeptanz fand. Das Besondere an diesen Popduos wie etwa Wham, Modern Talking etc. war nicht vordergründig einfach nur deren geringe Besetzung, da es verschiedene Formen von Duos selbstverständlich schon immer gegeben hat, diese sich aber durch ihre Musik und vor allem ihre Intention unterschieden. Vielmehr war es die Tatsache, dass ihre Musik nicht von Hand gespielt, sondern im Sequenzer programmiert wurde und somit das eigentliche Live-Erlebnis einer «richtigen» Band, deren Klangerzeugung sichtbar nachvollzogen werden konnte, nicht in gewohnter Weise stattfinden konnte.

Ein besonders gutes Beispiel bietet die Band Pet Shop Boys, deren Besetzungsgröße weder den Klang bestimmt noch aus einer vom Rezipienten gewünschten Intimität herrührt. Sie weigerten sich nach ihrem ersten mehr oder weniger plötzlichen Erfolg, Tourneen mit Live-Konzerten zu spielen, da sie der Meinung waren, es gäbe nichts zu sehen und eine Live-Tournee wäre erst sinnvoll, wenn sie es sich leisten könnten, mit 50 Tänzern zu reisen, mit denen ein ausreichender Showeffekt erzielt werden könnte. Dieser Sachverhalt zeigt recht deutlich, dass in den 80er Jahren erst einmal eine gewisse Akzeptanz dafür geschaffen werden musste, dass gar keine Band tatsächlich live «musiziert», sondern mithilfe technischer Neuerungen ein klanglich und von der Intention her ähnlicher Effekt erzielt wird.

Ein weiteres Beispiel aus den 80er Jahren ist das Entstehen der zweiköpfigen Hip-Hop-Duos. Zwei Leute auf der Bühne, ein DJ und ein MC, reichten völlig aus, um ein Konzert zu bestreiten. Mithilfe technischer Mittel – in diesem Fall zunächst zwei Plattenspieler mit Mischpult, später auch Sampler, Sequenzer etc. – wurde eine Atmosphäre erzeugt, die mit der «gewöhnlicher» Konzerte mehrköpfiger Bands praktisch identisch war.

Heute ist es möglich, einen DJ als «Act» – womit alle Performance-Formationen gemeint sind, die in irgendeiner Form live auftreten und Musik machen bzw. produzieren – mit nahezu gleichberechtigtem künstlerischem Ansehen allein auf die Bühne zu stellen. Zwar ist in dem Fall noch nicht die Rede von einem «Konzert» im klassischen Sinne – und es deutet auch nichts darauf hin, dass das einmal so sein wird, aber immerhin ist es gängige Sprachpraxis zu fragen, «wer denn heute Abend spielt», womit in vielen Clubs genau wie eine Band ein DJ gemeint sein kann. In vielen Fällen nimmt der DJ heute also Aufgaben wahr, die ursprünglich Live-Bands zuteil-wurden. Bekannte DJs füllen Räume mit einem Fassungsvermögen von weit über 10.000 Leuten, und ihre Gagen sind bis zu fünfstelligen Euro-Beträgen gestiegen.

Schluss

Es lässt sich somit durchaus nachvollziehen, dass der Plattenspieler, der heute vorwiegend nur noch als Turntable existiert, nicht mehr einfach nur zum reinen Abspielen von Musik benutzt wird. Diese Aufgabe übernehmen seit Langem die wesentlich komfortablere CD oder reine, meist datenkomprimierte Audiodateien. Betritt man heutzutage einen Raum mit einer Musikanlage, die zwei Turntables und einen DJ-Mixer beinhaltet, bedarf es keiner weiteren Erklärung mehr, dass diese Plattenspieler in erster Linie nicht dazu verwendet werden, Musik vom Tonträger einfach nur wiederzugeben. Der Aufbau impliziert sofort, dass Schallplatten hier synchronisiert, überblendet bzw. gemixt, gecuttet oder gar gescratcht werden. Die unterschiedlichen Bedeutungen, mit denen der Begriff DJ assoziiert wird (den DJ als Musikproduzenten außen vor gelassen), lassen sicherlich nur zum Teil die Assoziation mit Musikern (im herkömmlichen Sinne) zu. Die Grenzen zwischen dem DJ als reinem Unterhalter, der einen Song nach dem anderen spielt, bis hin zum virtuosen Turntablist, der vom eigentlichen Klang der benutzten Schallplatten zum Teil gar nichts mehr erkennen lässt¹⁵, sind fließend, und der Vergleich mit dem Musiker passt mehr in letzterem Fall. Und da diese Abhandlung vordergründig im Kontext «Techno» entstanden ist und nicht alle House und Techno-DJs (wie beispielsweise Jeff Mills) ihre Fähigkeiten im Umgang mit Turntables über das Synchronisieren zweier Platten hinaus entwickelt haben, wäre der Versuch einer Beweisführung (die mit diesen Betrachtungen allerdings auch nicht in der Form angestrebt war) hiermit sicherlich nur zwiespältig gelungen, wenn nicht gescheitert. Tatsache bleibt dennoch, dass der Turntable nicht nur in Hip-Hop, House und Techno verwendet wird, um Musik zu machen, sondern Turntablists auch im Band-Kontext in verschiedenen Jazz- und Rockformationen als gleichberechtigte Musiker mitwirken.

Die Frage, ob der Turntable nun tatsächlich ein Musikinstrument ist, lässt sich letztlich nicht beantworten. Dass der Turntable aber in den Bereich der Live-Musik (im engeren wie im weiteren Sinn) eingedrungen ist und diese entscheidend mitbestimmt und zum Schaffen von Musik «instrumentalisiert» wird, ist nicht zu übersehen.

Der Text basiert auf einem Vortrag des Autors, der für diesen Katalog noch einmal durchgesehen und gekürzt wurde. Erstveröffentlichung in: *PopScriptum 7 – Musik und Maschine*, Schriftenreihe, herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin.

- 1 «De institutione musica» I, 34, siehe Dahlhaus/Eggebrecht, Artikel «Musicus».
- 2 Roc Raida im Interview von Schmidt in Niemczyk/Schmidt, S. 181f.
- 3 Da Brewster und Broughton Grasso persönlich interviewt haben, ziehe ich deren Schreibweise seines Namens der von Poschardt («Grosso») vor.
- 4 Francis Grasso zitiert nach Brewster / Broughton, S. 137.
- 5 Frank Owen, zitiert nach Wicke, S. 267.
- 6 Kool DJ Herc, zitiert nach Brewster/Broughton, S. 208.
- 7 Afrika Bambaataa, zitiert nach Poschardt, S. 166.
- 8 Brewster/Broughton, S. 206.
- 9 Poschardt, S. 166f.
- 10 Grandmaster Flash, zitiert nach Brewster/Broughton, S. 214.
- 11 Poschardt, S. 171.
- 12 Grandmaster Flash zitiert nach Poschardt, S. 172.
- 13 Poschardt, S. 172f.
- 14 siehe Niemczyk/Schmidt, S. 33f.
- 15 dazu siehe: www.invisiblscratchpiklz.com oder www.turntablism.com

Literatur:

- Philipp Anz & Patrick Walder, *Techno*. Reinbek bei Hamburg 1999.
Bill Brewster & Frank Broughton, *Last night a Dj saved my life – The history of the disc jockey*. London 1999.
Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Band II und III, Mainz 1989.
Ralf Niemczyk & Torsten Schmidt, *From Scratch – Das DJ Handbuch*. Köln 2000.
Ulf Poschardt, *DJ-Culture*. Hamburg 1997.
David Toop, *Rap Attack*. St. Andrä-Wördern 1992 (Originalausgabe London 1991).

Peter Wicke, *Von Mozart zu Madonna – Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig 1998.

Christoph Hein: Der Turntable als Musikinstrument, in: Katalog Wien Modern 2007, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2007, S. 41-47.