

Basslinien 2: Alles ist Dub hat kein Ende?

Kolumne im zweikommasieben Magazin #11, 2015 (www.zweikommasieben.ch)
Kommentierte Version mit Ton- und Text-Referenzen

Text: Marius ‚Comfortnoise‘ Neukom (www.comfortnoise.com)



„Everything can be Dub“ sagt Lee ‚Scratch‘ Perry im Dokumentarfilm Dub Echoes.¹ Ganz falsch liegt er damit nicht, denn Dub ist tatsächlich weniger ein musikalisches Genre als eine stilunabhängige Produktionstechnik. Allerdings lohnt es sich, Dub etwas enger zu sehen. In seiner Habilitationsschrift *Dub. Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae* fokussiert Michael E. Veal (2007) musikalische Entwicklungen in Kingston, Jamaika zwischen 1968 und 1985 und präsentiert beeindruckende Analysen, die musikwissenschaftliche, psychoakustische und kulturtheoretische Aspekte einbeziehen.²

¹ Natal, 2009, 25:32.

² Vgl. den Blog-Eintrag „The Essential, Annotated Dub Library“ für weitere empfehlenswerte Literatur und Filme im Kontext von Dub und Reggae: www.comfortnoise.com/blog/2015/06/essential-dub-library.html

Für Veal ist Dub ein Substil von Roots-Reggae, der mittels vorwiegend elektronischer Soundbearbeitung demontiert und in neue, oft unabgeschlossene Klanggebilde umgewandelt wurde. Seine musikalische Wirkung und technischen Aspekte haben die gesamte Popmusik transformiert und Genres wie Hip-Hop und Techno erst ermöglicht.

Veal liefert detaillierte Analysen, die die Differenz zwischen den originalen Stücken und ihren „Dub Versions“ dokumentieren und die individuelle Handschrift tonangebender Ingenieure wie King Tubby, Lee Perry und Scientist erkennen lassen.³ Er identifiziert die einzelnen Manipulationen, mit denen die charakteristische Ästhetik von Überraschung, Spannung, Zusammenbruch, Unvollständigkeit, Repetition und Improvisation aufgebaut wurde: Die Bearbeitung der Gesangsspur mittels Löschung, Fragmentierung, Zusammenkleben und Aufschichten; das Anbringen räumlicher Effekte mit Geräten, die Echo, Hall und Verzögerungen erzeugen; die Veränderung der Klangfarbe (insbesondere die Intensivierung der Basslinie) durch die Bearbeitung der Frequenzkurven mittels Filter; der Einsatz von Sekundär-Signalen entfernt platzierter Mikrophone; die Applikation von fremden und nichtmusikalischen Geräuschen; die Verwendung rückwärts laufender, verlangsamter oder beschleunigter Tonbandspuren bis hin zum gezielten Missbrauch von Geräten; schliesslich auch das Zusammensetzen unterschiedlicher Aufnahmen zu neuen Musikstücken.⁴ Dub-Versionen sind nicht einfach Instrumental-Versionen, Edits oder Remixes, auch wenn diese heute gerne mit dem Allerweltswort „Dub“ versehen werden.

In Veals Verständnis ist Dub wesentlich Ausdruck der Lebensbedingungen in der jamaikanischen Diaspora, die geprägt ist von einer sich über vier Jahrhunderte erstreckenden Geschichte von Vertreibung, Verschleppung, Sklaverei, Kolonialisierung und einem bürgerkriegs-ähnlichen Übergang in die Unabhängigkeit.⁵ Die zerstörten und in einer offenen Form neu zusammengesetzten Stücke reflektieren die Erfahrung von Abwesenheit, Unvollkommenheit, Diskontinuität, Traurigkeit und Nostalgie im Exil und Ghetto. Dabei evozieren insbesondere Hall, Echo und Bass die verloren gegangene Erinnerung an die afrikanischen Ahnen, das Mutterland, die zerstörte Kultur – gleichzeitig auch eine Verlorenheit in der Leere des Weltalls und die Sehnsucht nach einer Zukunft, in der die erlittenen Brüche verheilt sind. Die in dieser Zeit entstandenen idealisierten Vorstellungen von Afrika mit dem oft befremdlich anmutenden Bezug zu Äthiopien und dem Diktator Haile Selassie wie auch das für die Charakterisierung des Sounds gerne benutzte Adjektiv „otherworldly“⁶ stehen in diesem Kontext.

Inwieweit der Konsum von Marihuana verantwortlich für die Ausbildung von Dub ist, fragt Veal.⁷ Bemerkenswert ist, dass THC und Dub die Wahrnehmung von Räumlichkeit, Bewegung, Details, Oberfläche und Zeit in vergleichbarer Weise beeinflussen. Doch die Erledigung des Phänomens Dub mit einer solchen Kausalität wäre allzu trivial. Ökonomische Aspekte und die Soundsystem-Kultur sind höchst bedeutsam,

³ Veal präsentiert die Bearbeitungs-Stile von Sylvan Morris (S. 95ff.), Osbourne ‚King Tubbys‘ Rud-dock (S. 108ff.), Philip ‚Prince Philip‘ Smart (S. 104ff.), Lloyd ‚King Jammy‘ James (S. 126ff.), Over-ton ‚Scientist‘ Brown (S. 123ff.), Lee ‚Scratch‘ Perry (S. 140ff.), Errol Thompson (S. 163ff.) und Joe Gibbs (S. 169ff.).

⁴ S. 64ff. – Studio Technology and Compositional Strategies of the Dub Mix.

⁵ S. 196ff. – Starship Africa. The Acoustics of Diaspora and of the Postcolony.

⁶ S. 202

⁷ S. 80ff. – The Ganja Factor: A Caribbean Psychedelica?

so wie die Digitalisierung um 1985 einen abrupten Schlusspunkt setzte.⁸ Dub spiegelt einerseits zeitlich umschriebene soziale, politische und kulturelle Veränderungen in Jamaica wieder und hat andererseits – sehr viel weit reichender – unsere Hörgewohnheiten, die Produktion von Musik sowie den Umgang mit Afrika, dem Weltall und modernen Maschinen tiefgreifend verändert.⁹

Man darf sich fragen, was von all dem uns heute mitbewegt, wenn wir uns die historischen und gegenwärtigen Produktionen anhören. Dub ist viel, gewiss aber nicht alles.¹⁰ Ein wenig mehr Profil kann dem Wort nicht schaden, denn natürlich hat Lee Perry in seinem zweiten, berühmt-beliebigen Zitat aus jenem Film auch nicht ganz unrecht: „Well, as far as I see it, Dub has no end“.¹¹

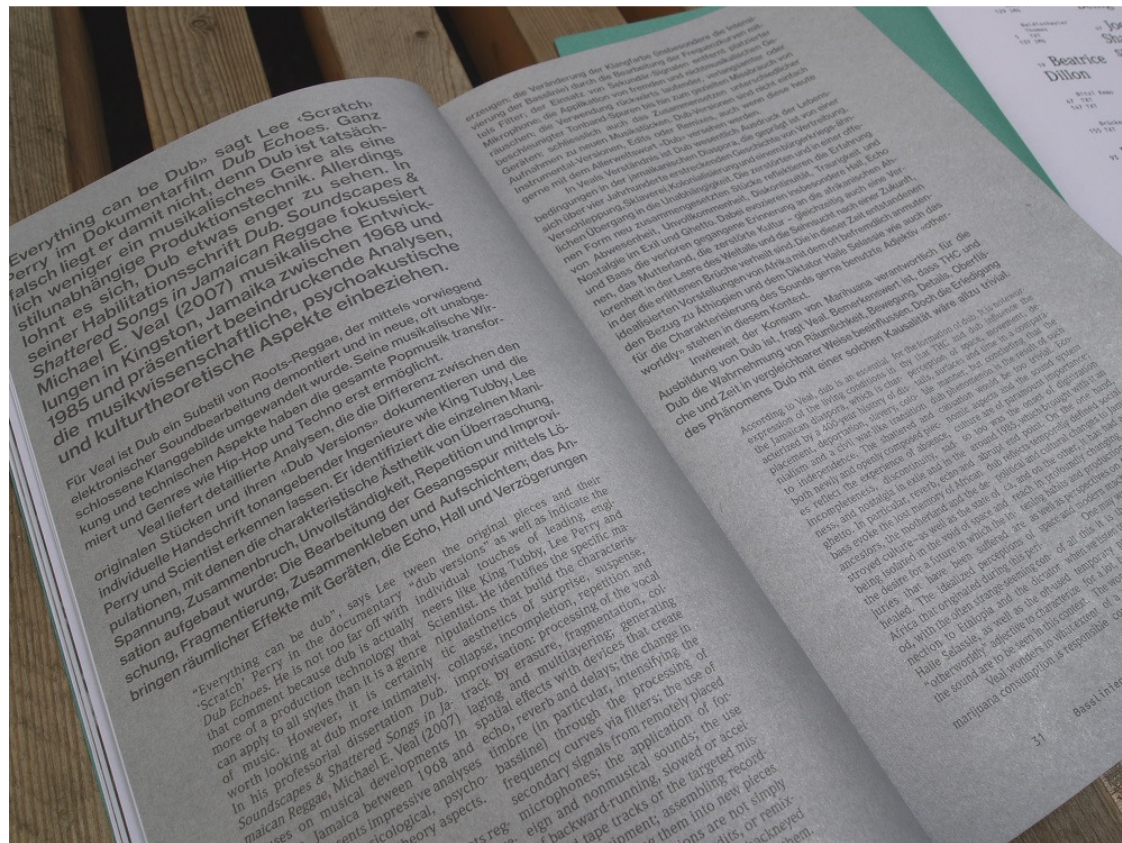
Literatur

Natal, Bruno (2009). *Dub echoes*. Videograma/Soul Jazz Records (dvd200). Verfügbar über:

www.youtube.com/watch?t=2782&v=g1SabmCZcbY

Sullivan, Paul (2014). *Remixology: Tracing the Dub Diaspora*. London: Reaktion Books.

Veal, Michael E. (2007). *Dub. Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.



⁸ S. 185ff. – ‚City Too Hot‘. The End of the Roots Era and the Significance of Dub to the Digital Era of Jamaican Music.

⁹ S. 208ff. – Science and Space: Dub and Afro-futurism.

¹⁰ Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist Veal's letztes Kapitel (Coda. Electronica, Remix Culture, and Jamaica as a Source of Transformative Strategies in Global Popular Music; S. 220ff.). Darin skizziert er konzis die Weiterentwicklung von Dub mit Blick auf England (Punk, Neo-Dub, Jungle, Drum & Bass, Trip-Hop; Adrian Sherwood, Neil ‚Mad Professor‘ Fraser, Dennis Bovell), Deutschland (Pole/Stefan Betke, Rhythm & Sound/Moritz von Oswald & Mark Ernestus) und die USA (Lloyd ‚Bullwackies‘ Barnes, Bill Laswell). – Vgl. auch Sullivan (2014).

¹¹ Natal, 2009, 1:16:58.



| | | |
|-----|-------------------------|------------------------|
| 5 | 33 | 147 |
| 93 | Hieroglyphic Being | Oneohtrix Point Never |
| 129 | | |
| 5 | 47 | 157 |
| 137 | Joe Shakespeare & Kuedo | RVDS |
| 19 | Beatrice Dillon | 119 |
| | | 33 |
| 47 | | 63 |
| 147 | | 129 |
| 155 | Dalglish | Seekae |
| | | 63 |
| | | 83 |
| | | TCF |
| | | 19 |
| | | 1 |
| | | Mum-dance & The Sprawl |
| | | 129 |
| | | 47 |
| | | 93 |

| | | |
|-----|-------------------------|------------------------|
| 61 | 33 | 147 |
| 93 | Hieroglyphic Being | Oneohtrix Point Never |
| 129 | | |
| 5 | 47 | 157 |
| 137 | Joe Shakespeare & Kuedo | RVDS |
| 19 | Beatrice Dillon | 119 |
| | | 33 |
| 47 | | 63 |
| 147 | | 129 |
| 155 | Dalglish | Seekae |
| | | 63 |
| | | 83 |
| | | TCF |
| | | 19 |
| | | 1 |
| | | Mum-dance & The Sprawl |
| | | 129 |
| | | 47 |
| | | 93 |