

## Der Turntable als Musikinstrument

**Christoph Hein, Deutschland**

*«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

In den letzten 35 Jahren unterlag 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 mit Hilfe des Plattenspielers zu neuer Musik zusammengesetzt wurden. DJs entwickelten Techniken, mit denen die normalerweise vom Tonträger praktisch originalgetreu wiedergegebene Musik wieder nahezu freier Interpretation ausgeliefert war und nicht mehr im Sinne ihres Erfinders erklang, sondern bis zur Unkenntlichkeit verändert wurde.

In dieser Arbeit möchte ich die Tragweite der Veränderungen erläutern und besonders die veränderte Bedeutung des Plattenspielers hervorheben. 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 'Mischen') von Platten bildet. Der Plattenspieler wird gemeinhin nicht ohne Mixer und natürlich erst recht nicht ohne Schallplatte zum Entwickeln neuer Musik eingesetzt. Das Vorhandensein dieser ist in den folgenden Untersuchungen selbstverständlich vorausgesetzt.

Als weiteren Vermerk möchte ich darauf hinweisen, daß die Quellenlage der Materie in einigen Fällen schwierig ist, da die Entstehungsgeschichte neuer Musikstile retrospektiv grundsätzlich mit Mythen und Legenden behaftet ist. Die meisten Informationen stammen jedoch aus den in der Literaturliste angegebenen Veröffentlichungen, deren Inhalte sich aufgrund ihrer empirischen bzw. wissenschaftlichen Recherche allgemeiner Anerkennung erfreuen und sich nur wenig widersprechen. Im Zweifelsfall habe ich mich an Brewster und Broughton gehalten. Sie haben jahrelang als anerkannte Musikjournalisten gearbeitet und gelten als Kenner und Teilhaber der Szenen. Ihr Buch «Last Night a DJ saved my Life» beruht zum größten Teil auf Interviews mit den Pionieren der DJ-Musik im weitesten Sinne, deren Legenden die Autoren durch ihre umfassenden Kenntnisse vielleicht am besten herausfiltern konnten.

Die ersten Gedanken zum Thema, wie sie am 5. Juli 2000 auf der ersten Internationalen Techno-Messe und Kongress «Musik und Maschine» dargelegt wurden, möchte ich hier im folgenden Kapitel 1.2 zunächst erläutern. Sie bildeten den Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen.

## **«Der Plattenspieler mutiert durch zweckentfremdete Benutzung zum Musikinstrument»**

Die Verbreitung geistigen Gedankenguts - hier musikalisch-künstlerischer Ideen - erfolgte in den vergangenen Jahrhunderten v.a. 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 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 mit Hilfe 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.

Am Vergleich zweier Beispiele möchte ich diesen Sachverhalt erläutern:

Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts komponierte Franz Schubert den Liederzyklus «Die Winterreise» für Bariton und Klavier, basierend auf dem kurz zuvor erschienenen gleichnamigen Gedichtzyklus von Wilhelm Müller. Zu dieser Zeit war die Verbreitung von (Kunst-)Musik noch in schriftlicher Form üblich und das Vertonen von Gedichten eine gängige Praxis. Schubert verlieh den Gedichten Müllers musikalischen Ausdruck, der Vortrag dieser Musik fand (bzw. findet) durch Pianist und Sänger statt, die mit Klavier und Stimme interpretieren.

Heute funktioniert die Fusion von Text und Musik bisweilen so, wie bei einem DJ-Set von Hans Nieswandt (Whirlpool Productions, Ladomat, ...) im Sommer 2000 zu beobachten war: Er spielte einen Instrumentaltrack von Lenny Fontana, ließ jedoch dazu auf dem zweiten Turntable einen Sologesang erklingen. Es handelte sich um die 'Gesangsspur' von Warren G's «Regulate», welche als sog. 'Acapella'-Version auf der Maxisingle des gleichnamigen Stückes enthalten ist, die Nieswandt in angepaßter Geschwindigkeit (mit über 45 Upm wesentlich schneller als im Original) laufen ließ. Er hat somit das Schaffen anderer Künstler durch Kombination interpretiert und eine neu entstandene Musik vorgetragen, die ohne den Selektions- und Transformationsprozeß nicht hätte entstehen können und die zudem auf der künstlerischen Fähigkeit beruht, die Schallplatten synchron zu halten. Zwar sind Warren G's Raps und Lenny Fontanas Musik bereits Interpretationen einer Idee, nämlich in diesem Fall ihrer eigenen, jedoch ist heutzutage die Verbreitung von Musik (und wenn man so will zum Teil auch von Prosa) nicht vorwiegend schriftlich üblich, sondern v.a. in Form von Tonträgern. Deren 'Vortrag' im Club, zu dessen Zweck House und Techno ja produziert werden, bedarf einer Interpretation, die durch den DJ mit seinem Instrument, dem Turntable vorgenommen wird.

## Die Problematik der Begriffe

Selbstverständlich stellt sich die Frage, ob es überhaupt Sinn macht, 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 mit Hilfe 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 stellensweise 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.

In den folgenden zwei Abschnitten sollen nun Beispiele des Bedeutungswandels von hier relevanten Begriffen erläutert werden:

## 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 abruf 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.

Letztendlich 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 ab [1]. Tatsächlich Klänge entstehen ließ der 'Cantor', war aber als Unwissender dem Musikgelehrten "Musicus" gegenübergestellt. Im 16. bzw. 17. Jh. setzt sich die Bezeichnung in der höfischen und städtischen Musikkultur als Amtsbezeichnung erstmals für praktische Musiker durch. Im 18. Jh. verbindet man damit vordergründig den ausübenden Musiker und seit dem 19. Jh. 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 neusten Entwicklungen bezüglich Produktion und Vortrag, d.h. mit Sampler, Sequenzer und Turntable, Musik in ihrer fortentwickeltesten 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' ethymologisch zunächst nichts weiter bedeutet als 'zusammenfügen'.

'Komponieren' als eine Art 'Denken in Tönen' ist seit dem 20. Jh. nicht mehr begrenzt auf die schriftliche Fixierung von Melodien, sondern bezieht Improvisation und maschinelle Hilfsmittel als festen Bestandteil eines Werkes mit ein. So komponierte beispielsweise der Mexikaner Colon Nancarrow hochkomplexe Stücke für Player Piano. Nancarrows 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  $\delta$  beruhten. Nancarrow setzt so zwar im Papierstreifen auch 'punctus contra punctum', schafft aber durch Einbeziehen des Sequenzers und dessen Leistungsfähigkeit einen neuen Weg zu komponieren und setzt obendrein 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 mit Hilfe 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 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 Erklingen eine weitere Stufe gerückt, die eine Übertragung (COD.1) bedeutete und somit auch eine Rückübertragung, eine Art Performance (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 Erklingens (Klang II) vor. Noch wurde Musik auf gewohnte Weise (COD.1) niedergeschrieben und von Instrumentalisten interpretiert (DECOD.2). Das Ergebnis konnte jetzt allerdings (mit Hilfe 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 mit Hilfe 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 mit Hilfe 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 mit Hilfe 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 andere Klangerzeuger oder das Wandeln der Audiodaten in Klang mit Hilfe 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 an andere Klangerzeuger erweitert und verdient somit die Bezeichnung DECOD.3, das vom Computer gesteuerte Klangergebnis heißt hier Klang III:

**'Musik' COD.3 → Computer (Seq.-Matrix) DECOD.3 → Klang III**  
**COD.2 → Tonträger DECOD.2 → Klang II**

Die Möglichkeit, Musik mit Hilfe von COD.2 auf Tonträger zu fixieren und mit Hilfe 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 Klingen 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, s. Absatz 2.1 «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 Informationen 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 es sieht so aus, als 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 (v.a. in House & Techno) besteht nicht nur darin, Musik auszuwählen und in stetiger Folge abzuspielen, sondern die Klänge mit Hilfe vom Mixer 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 mit Hilfe 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 vorgespielten 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 Turntablemusik

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-Ecutioners 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 möchte ich einschlägige Entwicklungen im Umgang mit Schallplatten erläutern und so veranschaulichen, wie sich der Vortrag von Schallplatten ab den späten 60er Jahren zu einer eigenständigen Art, Musik zu 'machen' zu wandeln begann:

### Disco

Francis Grasso [3] und Larry Levan gelten als Ikonen und Pioniere der Disco-Musik. Ihre Ideen und Techniken trugen in der stetig wachsenden Disco-Kultur der 70er 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, 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 Discogeschichte neben der unten angeführten «Paradise Garage» wohl am meisten erwähnten New Yorker Nightclub, nachdem er die Discoszene bereits als Tänzer und als Hilfs-DJ Terry Noels (sein Vorgängers im «Salvation»), 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 Angleichen der Geschwindigkeit. Ein Tempowechsel hätte die nun seit Praktizieren des 'slip-cue' nahtlos aneinander gesetzten Stücke wie unzusammenhängende Teile voneinander getrennt. Haben sie jedoch die selbe 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, so daß 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 3-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. Zudem 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 DJ ausmacht und seine Fähigkeiten beginnen bereits mit dem Selektionsprozeß bzw. der Auswahl des Materials.

Larry Levan 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 (Levans) 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 weiter von Belang sein soll.) 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 Discoabends, 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 24stündigen 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 rudimentären 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 sogenannte 'Killswitches' eingebaut, mit denen ganze Frequenzbereiche stummgeschaltet werden können. Auch das Überblenden einzelner Frequenzbereiche ist mit einigen Mixern möglich, indem drei frequenzbezogene Crossfader statt einem reinen Volumen-Crossfader im Gerät enthalten sind.

## Hip Hop

Einer der Vorreiter des Hip Hop war Kool DJ Herc. Er wurde 1973 durch das Plattenspielen auf sog. «Block-Parties», die in Schulen oder in Parks veranstaltet wurden, in der Bronx schnell bekannt.

Sein Soundsystem war allen Beschreibungen nach sowohl bezüglich der Klangqualität als auch in puncto Schalldruck einzigartig in der Bronx und ließ sogar Plattenkenner wie Grand Wizard Theodore seine eigenen Platten, wenn sie auf diesem gespielt wurden, neu kennenlernen. Herc nannte es stolz die «Herculords» (manchmal auch «Herculoids») und das DJ-Equipment bekam - wie Bands und Musiker - einen eigenen Künstlernamen. Durch diese Personifizierung wird der Beitrag der Geräte zum Ergebnis unterstrichen und der Hardware eine Aufmerksamkeit zuteil, die vom neuen, besonderen Umgang damit herrührt.

Kool DJ Hercs große Leistung war die Erfindung der Breakbeats. Er adaptierte Techniken von Disco-DJs und übertrug sie, indem er nur die populärsten Parts der Stücke spielte. Ihm fiel auf, daß die Disco-DJs die Songs immer an den interessantesten Stellen abbrachen, um zur nächsten Platte zu wechseln. Obendrein bemerkte er, daß diese Stellen - reduzierte Rhythmuspassagen der Songs, die sogenannten Breaks - mit den Soundsystems besonders gut ('fett') klangen und die Crowd erst recht zum Tanzen anheizten. Herc konzentrierte sich auf die Kraft dieser Parts und bastelte aus den Breaks - sowohl gleicher wie verschiedener Platten - durch Aneinanderreihung dieser lange Break-Beat-Passagen, die durch die lange Konzentration auf den Beat eine enorme Wirkung hatten:

*«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 Filigrantechner 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 mit Hilfe 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 Grandwizzard Theodore, der parallel zu Grandmaster Flash auf ähnliche Ideen kam und als Erfinder des Scratching gilt, in den folgenden Jahren perfektioniert [\[14\]](#).

## Die Bühne wird leer

Der technologische Fortschritt ermöglicht es, mit Hilfe von Maschinen komplexere vielstimmige Klanggebilde zu erzeugen. Dazu bedarf es heute lediglich einer einzigen Person mit dem entsprechenden Equipment (beispielsweise Computer mit HarddiscRecording- 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 über 100 Spielern) möglich, eine solche (trotzdem noch begrenztere) 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 elektrokustisch 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 die vier- bis fünfköpfigen Bands 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 «Petshop Boys», deren Besetzungsgröße weder den Klang bestimmt, noch aus einer vom Rezipienten gewünschten Intimität herrührt. Sie weigerten sich nach ihrem ersten mehr oder weniger plötzlichem 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 mit Hilfe 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. Mit Hilfe technischer Mittel - in diesem Fall zunächst zwei Plattenspieler mit Mischpult, später auch 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. welche Produzieren - mit nahezu gleichberechtigtem künstlerischen Ansehen alleine auf die Bühne zu stellen. Zwar ist in dem Fall noch nicht die Rede von einem Konzert, 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 alleine Räume mit einem Fassungsvermögen von längst über 10 000 Leuten und ihre Gagen sind bis zu fünfstelligen DM-Beträgen gestiegen.

## Schluß

Anhand der dargelegten Fakten läßt sich durchaus nachvollziehen, daß der Plattenspieler, der heute im Grunde nur noch als Turntable existiert, nicht mehr einfach nur zum reinen Abspielen von Musik benutzt wird. Diese Aufgabe übernehmen mittlerweile die wesentlich komfortablere CD und neuerdings das MP3-File. 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 außenvor 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 läßt [15], sind fließend und der Vergleich mit dem Musiker paßt mehr in letzterem Fall. Und da diese Arbeit 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 dieser Arbeit 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. So bestritt beispielsweise die holländische Jazz-Band SFEQ ihre Europa-Tournee im Jahre 1993 zusammen mit DJ Jeff Hagenars. Mit virtuosem Spiel, sowohl als Solist wie in begleitender Funktion, rundete er den Sound der Band ab und verlieh ihm durch typische Scratch-Sounds einen moderneren Charakter.

An deutschen Fachhochschulen für Musik und Tontechnik wird zum Teil bereits in Erwägung gezogen, zur Aufnahmeprüfung als zweites bzw. Begleitinstrument den Turntable gelten zu lassen.

In den USA werden pro Jahr mittlerweile doppelt so viele Turntables wie Gitarren verkauft und unter deutschen Jugendlichen hat der DJ als Berufswunsch den Lokführer schon lange verdrängt.

Die Frage, ob der Turntable nun tatsächlich ein Musikinstrument ist, läßt sich schlußendlich 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 und der Versuch, ihn zumindest zu Musikinstrumenten in Beziehung zu stellen, ist hiermit hoffentlich geglückt und soll Anregung zu weiterer Auseinandersetzung sein.

## Endnoten

1. «De institutione musica» I, 34, s. 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. 166 f.
  10. Grandmaster Flash, zitiert nach Brewster / Broughton, S. 214
  11. Poschardt, S. 171
  12. Grandmaster Flash zitiert nach Poschardt, S. 172
  13. Poschardt, S. 172 f.
  14. siehe Niemczyk/Schmidt, S. 33 f.
  15. dazu siehe: [www.invisiblscratchpiklz.com](http://www.invisiblscratchpiklz.com) oder [www.turntablism.com](http://www.turntablism.com)
- 

## Literatur

ANZ, Philipp und WALDER, Patrick: *Techno*. Reinbek 1999.

BREWSTER, Bill und BROUGHTON, Frank: *Last night a Dj saved my life - The history of the disc jockey*. London 1999.

DAHLHAUS, Carl und EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Band II und III, Mainz 1989.

NIEMCZYK, Ralf und SCHMIDT, Torsten: *From Scratch - Das DJ Handbuch*. Köln 2000.

POSCHARDT, Ulf: *DJ-Culture*. Hamburg 1997.

TOOP, David: *Rap Attack*. St. Andrä-Wördern 1992 (Originalausgabe London 1991).

WICKE, Peter: *Von Mozart zu Madonna - Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig 1998.

---

## Websites zum Thema:

- [www.invisiblskratchpiklz.com](http://www.invisiblskratchpiklz.com) enthält Foren zu je gleichen Themen aus dem Bereich des DJing wie Auflege- bzw. Scratch Techniken, Equipment, Produktionstechniken, ...
- [www.djhistory.com](http://www.djhistory.com) enthält Chartlisten von legendären Nightclubs (wie etwa «Paradise Garage», «Roxy» oder «Warehouse»), in denen ein Teil der DJ-Geschichte stattgefunden hat und stellt das in der Literaturliste angegebene Buch «Last night a DJ saved my life» (Brewster/Broughton) vor (Einsicht in verschiedene Kapitel möglich).
- [www.hyperactivemedia.com](http://www.hyperactivemedia.com) enthält Fotos und Informationen zur Geschichte legendärer Nightclubs (wie etwa «Paradise Garage» oder «The Saint») sowie eine Liste von etwa zehn für den entsprechenden Club charakteristischen Musiktiteln zum Streamen.
- [www.alad26.force9.co.uk/index-page.html](http://www.alad26.force9.co.uk/index-page.html) enthält eine Vielzahl von Discohits zum Streamen (auch zu erreichen über die Linkliste von [www.hyperactivemedia.com](http://www.hyperactivemedia.com) unter «Disco-Roots»).
- [www.dju.prod.com](http://www.dju.prod.com) stellt die sog. «DJ-University» vor und versucht mit Quicktime-Videos auf ungewöhnlich seriöse Art und Weise, Anfängern einen Einblick in die Welt und die Techniken des DJs zu gewähren.
- <http://directory.google.com/Top/Arts/Music/DJs> enthält insbesondere unter den Kategorien «Techno», «House», «Hip\_Hop» und «Turntablism» weitere Links zur Materie.