



European Journal of Musicology
E-ISSN: 2504-1916
ejm-submissions@musik.unibe.ch
Universität Bern
Suiza

Brockhaus, Immanuel
Organizing Emotions in Time Klangästhetik und Studioteknologie im ECM-Sound der
frühen Jahre, 1970–1980
European Journal of Musicology, vol. 16, núm. 1, 2017, pp. 94-114
Universität Bern
Bern, Suiza

Erhältlich in: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664172712014>

- Wie zitieren
- Komplette Ausgabe
- Mehr Informationen zum Artikel
- Zeitschrift Homepage in redalyc.org

redalyc.org

Wissenschaftliche Informationssystem
Netzwerk von wissenschaftliche Zeitschriften aus Lateinamerika, der Karibik, Spanien und
Portugal

Wissenschaftliche Non-Profit-Projekt, unter der Open-Access-Initiative

Organizing Emotions in Time

Klangästhetik und Studioteknologie im ECM-Sound der frühen Jahre, 1970–1980

Immanuel Brockhaus

Der markante Sound der ECM-Produktionen von Manfred Eicher (geb. 09.07.1943) vor allem in der Anfangsphase seines Schaffens als Jazz-Produzent wurde in Rezensionen und Interviews oft angesprochen. Dabei blieb es oft bei einer relativ unscharfen Beschreibung der Sound-Komponenten und von deren Quellen. Der ECM-Sound als Signatur eines europäischen Plattenlabels (neben den häufig erwähnten minimalistisch gestalteten Plattencovern) wurde in schwärmerischen Lobeshymnen („The Next Best Sound to Silence“¹) tendenziell mystifiziert. Als ein Versuch, diese Soundgeheimnisse zumindest auf einer relativ fassbaren Ebene zu durchdringen, untersucht nun diese Arbeit die Klangästhetik des Plattenlabels ECM (Edition of Contemporary Music, gegründet 1969²) aus einer primär technologischen Perspektive. In einem ersten Schritt wird gefragt, inwieweit der Einsatz von Musiktechnologie überhaupt zu einer neuen, „europäischen“ Klangästhetik des Jazz beitragen hat. Im Speziellen stellt sich daraufhin die Frage, welche innovativen klangästhetischen Stilmittel Manfred Eicher bei ECM verwendet hat. Was charakterisiert den Sound der ECM-Produktionen in diesem Zeitraum und wie sind die Rollen des Produzenten, des Tontechnikers und der Musiker definiert? Welche Rolle spielen die Studios selbst? Ziel ist es, die klangliche Neuorientierung des europäischen Jazz ab den 1970er-Jahren im Fokus der damaligen Studioteknik genauer zu erfassen und die Produktionsprozesse zu analysieren.

Quellen, in denen sich Manfred Eicher dezidiert über Sound in Beziehung zu Studioteknologie äußert, sind relativ selten. Eichers unmittelbare Haltung zu Sound im Allgemeinen manifestiert sich primär in Form von Interviews, Filmen, Podcasts und öffentlichen Diskussionen.

¹ Überschrift eines Artikels von Tim Thurston, „The Next Best Sound to Silence: The ECM Story“, in: *The Journal of Music* (online, 01.11.2001), <http://journalofmusic.com/focus/next-best-sound-silence-ecm-story>, letzter Zugriff 22.07.2017.

² Gegründet von Manfred Eicher mit dem Kommentar „Edition parce que, dès le début, je me suis considéré comme un éditeur“, vgl. Paul Goupil, „L'Histoire d'ECM“, in: *Le Monde de la Musique*, H. 104 (Oktober 1987), S. 66–68, hier S. 66.

Ausgangspunkte für diese Arbeit sind Bernd Kuchenbeisers Interview in *Mono.Kultur*,³ der Film „Sounds and Silence“⁴ über und mit Manfred Eicher, die ECM-Podcasts⁵ sowie Aufsätze und diverse Interviews in Zeitschriften und Rundfunk. Die hierbei gewonnenen Informationen zeigen, dass Details über die verwendete Studioteknologie so gut wie nie erörtert werden. Deshalb dienen Interviews des Autors mit Manfred Eicher und den in der Frühphase an ECM-Produktionen beteiligten Akteuren als direkte und zentrale Quelle dieser Arbeit.

Im ersten Teil wird im Folgenden das Wirken Manfred Eichers im Kontext des amerikanischen und europäischen Jazz der 1960er-Jahre und der darauffolgenden kulturellen und technologischen Umbrüche beleuchtet. Der zweite Teil befasst sich mit der Gründung des ECM-Labels im Umfeld europäischer Labels. Im dritten Teil werden zwei ausgewählte Stücke in Bezug auf soundästhetische Charakteristika analysiert, um im letzten Teil zu einer abschließenden Betrachtung der ECM-Soundästhetik im Verhältnis zu den Produktionsprozessen zu gelangen.

Lindau liegt auf einer kleinen Insel im östlichen Bodensee. Die provinzielle Beschaulichkeit der sich eng aneinanderdrängenden Häuser vermischt sich mit einer romantischen Naturschönheit. Am winterlichen Ufer blickt man auf eine Ansammlung von Treibholz: Ein fast arrangiert scheinendes Ensemble vor der Fläche des Sees. Die Natur malt dort ihre lyrischen, sphärischen Bilder. Manfred Eicher, das personifizierte ECM-Label, hat seine Wurzeln in Lindau und verbrachte dort seine Kinder- und Jugendzeit, bevor er als klassischer Kontrabassist und als Jazzbassist künstlerisch tätig wurde. Diese Wurzeln sind immer noch sicht- und hörbar, wenn man die Verschmelzung der Cover-Ästhetik mit der Atmosphäre der Musik betrachtet. Die ersten ECM-Produktionen verbindet eine Grundatmosphäre der Schwebung, der Reduktion, der Weite und Klarheit, die Eicher als *Signatur* eines Labels etabliert hat. ECM-Produktionen sind konzeptionelle Gesamtkunstwerke, die auditive und visuelle Ästhetik vereinen.⁶

Manfred Eicher beschreibt den ECM-Sound in einem Interview als „organizing emotions in time“⁷ und präzisiert in einem anderen Interview: „Music is not sound. Music is using

³ Bernd Kuchenbeiser, „Manfred Eicher. Recording ECM“, Sondernummer der Zeitschrift *Mono.Kultur*, Nr. 26 (Winter 2010/11), vgl. auch „Mono.Kultur“, <http://mono-kultur.com/issues/26>, letzter Zugriff 04.05.2016.

⁴ Peter Guey und Norbert Wiedmer, „Sounds and Silence“. *Unterwegs mit Manfred Eicher* [Video], Arsenal, 2011.

⁵ „ECM Podcast“, <https://itunes.apple.com/us/podcast/de-ecm-podcast/id382557409?mt=2>, letzter Zugriff 02.12.2017.

⁶ Die Ästhetik der ECM-Plattencover lässt sich nachverfolgen im Band von Okwui Enwezor und Markus Müller (Hrsg.), *ECM – Eine Kulturelle Archäologie*, München: Prestel 2012, und im Band von Steve Lake und Paul Griffith (Hrsg.), *Horizons Touched: The Music of ECM*, London: Granta Books 2007.

⁷ Manfred Eicher in Conversation with Gary Giddins, 19.11.2009, New York, Graduate Center, CUNY, <https://archive.org/details/ManfredEicherInConversationWithGaryGiddins>, letzter Zugriff 22.07. 2017.



Abbildung 1: Treibholz am Bodensee bei Lindau könnte ein ECM-Plattencover sein.⁸

sound to organize emotions in time.“⁹ Das erinnert an Programmmusik, an Affekt, an Dramaturgie und Klangkonzept. Tatsächlich ist die Organisation der Stücke auf einer Schallplatte oder einer CD in ihrer dramaturgischen Reihenfolge eine der wichtigsten, fast kulthaften Handlungen Manfred Eichers. Sie verlangen vom Hörer die Ausschließlichkeit der Hingabe und eine Bereitschaft, auf einer Klangreise quasi Zeit zu opfern und gleichzeitig zu gewinnen. Betrachter wie der italienische Komponist Arrigo Cappelletti sehen die Organisation dieser Reise als ein Versprechen:

„The promised journey is evoked, imagined, dreamed of, but never really made. The real journey is telling a story, is a story that unfolds. ECM music never moves significantly, and you are immediately aware that it is the final destination; it is like when you travel with a travel agency where everything is planned out. In the same way, it does not matter if the atmosphere of the music is not real or is too artificial and ,planned out.“¹⁰

⁸ Bild: Daniel Allenbach.

⁹ Im E-Mail-Interview mit dem Verfasser vom 12.09.2014 korrigierte Eicher das vorangehende Zitat mit dem Verweis auf ein *Downbeat*-Interview, welches nicht zu eruieren war.

¹⁰ Arrigo Cappelletti, „Across Europe: Improvisation as a Real and Metaphorical Journey“, in: Luca Cerchiari, Laurent Cugny und Franz Kerschbaumer (Hrsg.), *Eurojazzland. Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts*, Boston: Northeastern University Press 2012, S. 123–140, hier S. 126.

In Cappellettis Bemerkung steckt das Element des Künstlichen, Durchgeplanten. „Music is using sound to organize emotions in time“: Also „organisiert“ Eichers die Reisen seiner Zuhörer über die Musik und deren Sound? Wie lassen sich Emotionen „organisieren“? Wie ist die klangliche Imagination Eichers hier zu verstehen?

Die 1970er-Jahre können als eine Art Prägungszeit der ECM-Ästhetik gesehen werden. Hier ist eine Produzenten-Handschrift hörbar, die sich durch fast alle Alben zieht: weiche und schwebende Klänge, weite Räume, klangliche Brillanz; lange Stücke, Spannung und Entspannung; viel Freiraum für die Akteure und eine Verschmelzung der einzelnen Instrumente. Dieses Konzept lässt sich nicht auf einfache Rezepte herunterbrechen. Auch eine Generalisierung der Ästhetik erscheint unangemessen, denn die Produktionen aus dieser Zeit richten sich vor allem nach der künstlerischen Identität der beteiligten Musiker. Dennoch scheinen signifikante Charakteristika zu existieren, die zu dem immer wieder zitierten ECM-Sound hinführen. Vor einem Versuch, solche Alleinstellungsmerkmale zu erfassen, müssen jedoch zunächst die historischen Hintergründe beleuchtet werden.

Die amerikanischen Jazz-Aufnahmen der 1960er-Jahre

Die US-amerikanisch dominierte Jazzwelt vor der Gründung des ECM-Labels war unter anderem geprägt von den klanglich kruden Blue-Note-Aufnahmen Rudy Van Gelders.¹¹ Zahlreiche namhafte amerikanische Jazz-Künstler waren bei diesem renommierten Label unter Vertrag, das auch durch seine puristisch gestalteten Plattencovers bekannt wurde. Bei Blue Note wurde der magische Moment der Bebop- und Post-Bop-Bands eingefangen, der beste Take, die spannendste oder gewagteste Improvisation festgehalten. Van Gelder strebte mit den wenigen technischen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, eine möglichst ausgewogene Abmischung an.¹² In der Regel standen für eine gesamte Combo lediglich zwei Mikrofone zur Verfügung. Overdubs¹³ wurden nie gemacht, da dieses Verfahren nicht der damaligen Philosophie des Jazz entsprach. Van Gelder entwickelte den direkten „boxy“¹⁴ Sound des Steinway-Pianos und schaffte es trotz der beschränkten Mittel, das Schlagzeug durch geschickte Mikrofonierung¹⁵ differenziert abzubilden. Seine Aufnahmen wie etwa Wayne Shorters *Night Dreamer* (1964) sind durch Nähe und Direktheit sowie einen hohen Grad an Realismus geprägt.

Sound spielte bei den damaligen Jazzproduktionen im Allgemeinen eine sekundäre Rolle. Auch andere Labels wie Impulse (bei dem Van Gelder ebenfalls Aufnahmen realisierte) oder Prestige profilierten sich nicht durch einen eigenen Sound. Wichtiger schien in dieser Periode, die idiomatischen Entwicklungen des Jazz zu dokumentieren und mit Alben wie Miles Davis'

¹¹ US-amerikanischer Tonmeister und Produzent, geb. 02.11.1924.

¹² Vgl. Jeff Farlenza, „Rudy Van Gelder: Jazz and the Art of Technical Excellence“, www.mixonline.com/news/profiles/rudy-van-gelder/375282, letzter Zugriff 22.07.2017.

¹³ Überspielungen bei Mehrspur-Verfahren.

¹⁴ Der Terminus transportiert einen engen, kompakten und schuhkarton-artigen Klang.

¹⁵ In der Regel standen auch hier lediglich zwei Mikrofone für eine gesamte Combo zur Verfügung.



Abbildung 2: Cover von Wayne Shorters *Night Dreamer* (1964)¹⁶

Kind of Blue eine Ästhetik der „coolness“ einzufangen. Dies geschah in der Person des ausgebildeten Musikers und Tonmeisters Teo Macero.¹⁷ Als innovativer Jazzproduzent ging Macero jedoch über die Standard-Aufnahmetechnik Van Gelders hinaus und wagte mit Miles Davis' *Bitches Brew* (1970) den Schritt, verschiedene Takes zu kompilieren: ein Akt der Dekonstruktion und Rekonstruktion, ein Fake, der bislang nur in der Pop- und Rockmusik hoffähig war.¹⁸ Er wich also von der tradierten Produktionstechnik ab und erkundete artifizielle und beinahe surreale Ebenen. Macero ging bei der Produktion neue Wege: Er ließ mehrere Keyboarder, Drummer oder Bassisten gleichzeitig spielen, verwendete elektrische Tasteninstrumente, Elektronik, Overdubs, Bandeffekte und Hall. Damit läutete der Produzent einen Paradigmenwechsel ein: Auch Jazz-Aufnahmen sollten fortan durch die Studioteknik manipulierbar sein, einerseits, um neue ästhetische Wahrnehmungsperspektiven zu eröffnen, andererseits, um Jazzmusiker mehr über ihren Sound reflektieren zu lassen. Heute wirkt der *Bitches Brew*-Sound immer noch innovativ: urban, dreckig, ungeschliffen dämonisch und düster. Maceros Produktionsästhetik ist längst zum Standard bei Jazzaufnahmen geworden und ist heute vergleichbar mit Aufnahmen von populärer Musik.

¹⁶ Blue Note, 1964.

¹⁷ 1925–2008, amerikanischer Musikproduzent, Komponist und Arrangeur.

¹⁸ Nebenbei erwähnt: 1998 unternahm der Bassist und Produzent Bill Laswell (Herbie Hancock *Rockit*, 1983) eine erneute „reconstruction & mix translation“ des originalen *Bitches Brew*-Materials und führte den Jazz nach etlichen Annäherungsversuchen zu Hip-Hop und elektronischer Musik in neue Bahnen.

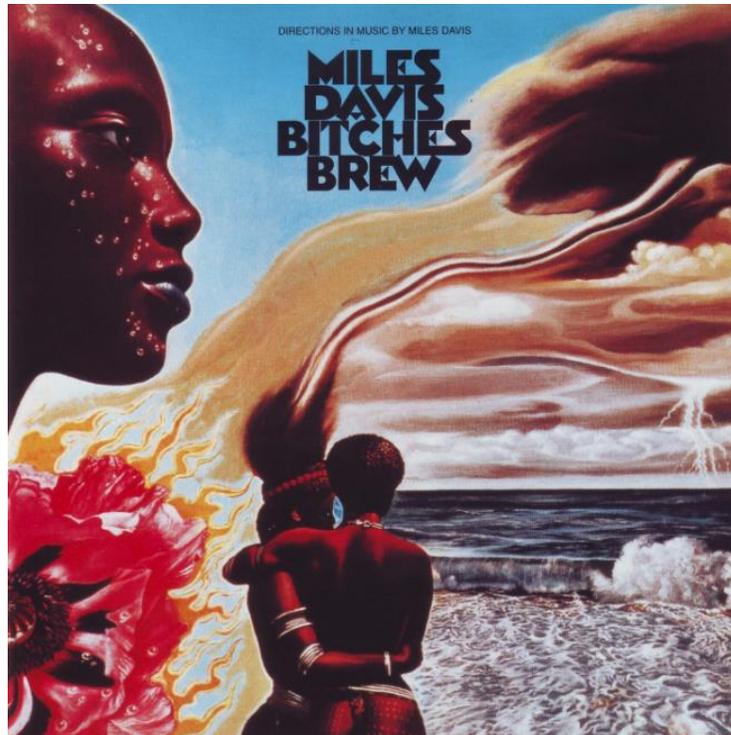


Abbildung 3: Cover von Miles Davis' *Bitches Brew* (1970)¹⁹

Die europäische Jazzszene und ihre Labels vor 1970

Die europäische Jazzszene eiferte bis zum Ende der 1970er-Jahre den US-amerikanischen Post-Bop-²⁰ und Modal Jazz²¹-orientierten Vorbildern nach, bis sich mit der Orientierung an der neuen und freieren Avantgardeszene um Paul Bley, Mike Mantler, Carla Bley oder Dave Holland ein Paradigmenwechsel einstellte. Jazz in Europa wurde nun offener und weniger amerikanisch. Ekkehard Jost charakterisiert den europäischen Jazz zunächst als eine kollektivistisch angelegte Musizierform, die der amerikanisch-egozentrischen (Star plus Sidemen) diametral entgegensteht.²² Dazu nennt Jost drei Merkmale der europäischen Jazz-Ausrichtung: die Annäherung an die Neue Musik, die Entwicklung eigener Formen im Sinne einer imaginären Folklore und das Aufgreifen und Verarbeiten von Mustern einheimischer Populärmusik.²³ Dies sind nun alles Merkmale, die sich mit der ECM-Ästhetik decken. John Kelman artikuliert diese Ansätze ebenfalls: „Warum nicht norwegische Folklore-Tradition mit Albert-Ayler-artigem Expressionis-

¹⁹ Columbia Records, 1970.

²⁰ Folgeströmung des Hard-Bop mit prominenten Vertretern wie Eric Dolphy, Wayne Shorter oder McCoy Tyner.

²¹ Gegenströmung zum mit dichten Improvisationen angereicherten Hard-Bop-Stil der späten 1950er-Jahre. Prominente Vertreter: Miles Davis, Herbie Hancock oder Chick Corea.

²² Ekkehard Jost, „Über das Europäische im europäischen Jazz“, in: Wolfram Knauer (Hrsg.), *Jazz in Europa*, Hofheim: Wolke 1994 (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 3), S. 233–249, hier S. 239–240.

²³ Ebd. S. 241–242.

mus [...] kombinieren?²⁴ oder „Wie wäre es, eine Verknüpfung von romantischem Klassizismus und strukturierten Improvisationen [...] zu finden?“

In dieser Umbruchzeit und der Neuorientierung des Jazz in Europa hat ECM mit einem laut Eicher „kammermusikalische[n]“ Ansatz begonnen.²⁵ Diese Periode wäre ohne die Kooperation mit amerikanischen Musikern „undenkbar“ gewesen,²⁶ trotz der starken Präsenz der deutschen *Free Jazz*-Exponenten Brötzmann, Kowald & Co., welche später im Zusammenhang mit dem Sound deutscher Jazz-Label zur Sprache kommen werden.

Ansätze, die Kunstmusik und den Jazz in gemeinsamen Projekten zusammenzuführen, begannen schon in den 1950er-Jahren mit dem amerikanischen Komponisten Gunther Schuller (1925–2015). Dessen Kollaborationen mit Neuer Musik fokussierten nicht nur die Gleichzeitigkeit von moderner Komposition und freier Improvisation, sondern auch ungewöhnliche Besetzungen abseits der konventionellen Jazz-Combos, die traditionell mit Schlagzeug, Bass, Klavier und Bläsern agierten. Ab den 1960er-Jahren wurden Schullers Ideen weiterverfolgt: Neue Berührungsversuche zwischen „Modern Jazz“ und Kunstmusik wurden beispielsweise von Don Ellis oder John Lewis (Modern Jazz Quartet) realisiert. Diese im Grunde bis heute andauernde Liaison der Musiksparten wurde von Schuller als „Third Stream“ bezeichnet. Manfred Eicher haben solche „schablonenhaften Bezeichnungen nie eingeleuchtet. Wenn man heute [Jimmy] Giuffrè dazu subordiniert, ist das nicht richtig. Er hat mit dem Trio mit Paul Bley und Steve Swallow eines der besten Kammermusik-Ensembles gegründet, das sehr persönliche Musik spielt. Das heißt nicht, dass alle ‚Third Stream‘-Musiken nicht persönlich gemeint waren. Dennoch ist mir der Begriff zu plakativ.“²⁷ Der Third Stream als „no man’s-land between jazz and classical music“,²⁸ losgelöst von dem Schablonenbegriff, scheint dennoch ein Teil des Feldes zu sein, in dem sich auch ECM in jener Zeit bewegt. Der Jazz musste wie die Popmusik mit diesen plakativen Schubladen umgehen, die entweder von den Akteuren selbst oder von Musikjournalisten etikettiert wurden. Den Musikern blieb mehr oder weniger die Wahl, sich diesen idiomatischen Fächern zuzuordnen oder sich davon zu distanzieren. Für die Jazz-Produzenten dieser Zeit schien aber mehr die Frage relevant, wie man sich hier mit welchen Künstlern positionierte oder profilierte. Die Entscheidung Eichers, sein Label von Beginn an als künstlerisch offenen Rahmen im Sinne einer „zeitgenössischen“ Ausrichtung zu definieren, erscheint heute als clever, denn innerhalb dieser Rahmung war alles möglich: Jazz, Neue Musik oder Ethno-Musik.

²⁴ John Kelman, „Langsame Überblendung. ECM und die Globalisierung des amerikanischen Jazz“, in: Rainer Kern, Hans-Jürgen Linke und Wolfgang Sandner (Hrsg.), *Der Blaue Klang. Musik, Literatur, Film, Tonspuren; der Wirkungskreis von ECM und der europäisch-amerikanische Musikdialog*, Hofheim: Wolke 2010, S. 25–33, hier S. 28.

²⁵ Manfred Eicher im Gespräch mit Okwui Enwezor und Thomas Steinfeld, Haus der Kunst, München, 16.01.2013, www.hausderkunst.de/agenda/detail/manfred-eicher-im-gespraech-mit-okwui-enwezor-und-thomas-steinfeld, letzter Zugriff am 22.07.2017.

²⁶ Ebd.

²⁷ Interview mit dem Verfasser per E-Mail, 25.08.2014.

²⁸ Cappelletti, „Across Europe“, S. 124.

In dieser Phase der Emanzipierung und Ausdifferenzierung des europäischen Jazz wurden in Deutschland kleinere Labels gegründet, die neuen Künstlern einen Weg in die Öffentlichkeit ermöglichten. Diese Labels strebten ebenfalls ein individuelles Sound-Profil an. Dazu gehören stellvertretend auch die Labels MPS und FMP. Bei der 1968 gegründeten Schwarzwälder Firma MPS (Musik Produktion Schwarzwald)²⁹ standen illustre Jazzkünstler von Horst Jankowski über George Duke bis zu Irène Schweizer unter Vertrag. Die anfänglichen Wohnzimmerkonzerte (mit Oscar Peterson) in Villingen wurden bald ausgeweitet, und der Katalog an internationalen Künstler wuchs nicht zuletzt durch den Ruf, den MPS durch seine exzellente Soundqualität (u. a. durch Verbindungen mit Firmen wie Telefunken verfügte man über die damals neusten und besten Technologien) erhielt. Eine klare künstlerische Ausrichtung war allerdings bei MPS nicht wirklich zu erkennen. Neben US-amerikanischen Künstlern unterhielt MPS auch ein Programm unter dem Namen „Jazz Meets the World“, bei dem europäische Musikerinnen und Musiker auf solche aus Indien oder Afrika trafen. Auch deutsche Jazzmusiker wie Wolfgang Dauner oder Gunter Hampel fanden Eingang in den Katalog.

Das 1969 von den deutschen *Free Jazz*-Musikern Alexander von Schlippenbach, Peter Brötzmann und Peter Kowald gegründete Berliner Jazz-Label FMP (Free Music Production)³⁰ kümmerte sich um die Veröffentlichung ihrer eigenen Aufnahmen oder um diejenigen von künstlerisch ähnlich ausgerichteten Musikerinnen und Musikern. Das kleine Label orientierte sich klar am freien Jazz mit einem entsprechend kleineren Zuhörer- und Käuferkreis. Aus FMP gingen dann im Verlauf der 1970er- und 1980er-Jahre mehrere kleinere Sublabels wie SAJ, Uhlklang, HatHut, Intakt oder Incus hervor, die sich in verschiedenen Projekten dem modernen europäischen Jazz widmeten. Laut dem bei ECM unter Vertrag stehenden Bassisten Eberhard Weber galten die Akteure von FMP als „Puristen, die sogar künstlichen Hall ablehnten“.³¹ In diese klanglich unterschiedlich orientierte „Label-Landschaft“ trat Manfred Eicher mit der Gründung von ECM und drückte dem europäischen Jazz mit stilsicherem Instinkt alsbald seinen Stempel auf.

Der Einfluss Manfred Eichers auf den europäischen Jazz ab 1970

Nicht nur die anhaltende Dominanz des US-amerikanischen Jazz in Europa, sondern auch das Selbstbewusstsein europäischer Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker sollte sich mit dem 1969 in München gegründeten Label ECM weiter verändern. Durch die Profilierung einer eigenen Ästhetik mit der Nutzung neuer technologischer Mittel und die Kollaboration von US-amerikanischen und europäischen Jazzmusikern entstand mit ECM ein neuer künstlerischer Maßstab, der wiederum amerikanische Produktionen (wie die späteren Aufnahmen von Pat Metheny, der Mitte der 1980er-Jahre von ECM zu EMI und dessen Produzenten David Geffen wechselte)

²⁹ Welcome to the Black Forest, www.mps-music.com/the-mps-story, letzter Zugriff 22.07.2017.

³⁰ Free Music Production (FMP). The History, www.fmp-label.de/freemusicproduction/index.html, letzter Zugriff 22.07.2017.

³¹ Interview mit dem Verfasser per E-Mail, 07.07.2014.

beeinflusste. Somit trug Eicher nicht nur zur Erneuerung des europäischen Jazz bei, sondern auch zu einer Beachtung dieser Strömung durch amerikanische Musiker.

Das unabhängige ECM-Label

ECM hat bis heute mehr als 1200 Jazz- und Klassikalben veröffentlicht und ist ein unabhängiges Label, dessen Vertrieb über Universal Music läuft.³² Bis 1972 konzentrierten sich die Produktionsreihen auf europäischen Jazz, danach kamen vermehrt US-amerikanische Musiker hinzu, seit 1984 produziert ECM auch klassische und Neue Musik, die ECM New Series mit Musik von Arvo Pärt, Steve Reich oder Heinz Holliger. Auf dem kleinen Schwesterlabel JAPO Records brachte der ECM-Startgeldgeber Karl Egger in den 1970er-Jahren weitere europäische Jazzkünstler heraus, darunter auch Schweizer wie Christy Doran, die Gruppe OM oder George Gruntz.

Vor diesem Hintergrund könnte man denken, ECM wäre ein hauptsächlich europäisch orientiertes Label. Die Zahlen sprechen jedoch eine andere Sprache: In den Jahren 1969 bis 1989 finden sich 304 Alben mit amerikanischen, 144 mit europäischen und 25 mit Künstlern aus anderen Kontinenten.³³ Eichers Bestreben, amerikanische und europäische Künstler zusammenzubringen, war erfolgreich. Damit verfolgte Eicher das Ziel, dem europäischen Jazz ein eigenes, neues Gesicht zu geben, ohne sich von amerikanischen Strömungen abzuspalten. Grundgedanke war also nicht ein Emanzipationsbestreben, sondern die gegenseitige Nutzung von kulturellem Background und künstlerischer Inspiration durch Musiker und Produzent. Eicher brachte so konträre Mentalitäten wie Keith Jarrett und Jan Garbarek oder Pat Metheny und Eberhard Weber zusammen und fusionierte amerikanische und europäische Ausrichtungen, Traditionen und Idiome. Aber er lenkte auch die Aufmerksamkeit auf eine Reihe neuer Musiker wie Terje Rypdal, Arild Anderson, Tomasz Stanko, Enrico Rava und Kenny Wheeler, die ihre ethnischen Wurzeln musikalisch verarbeiteten.

Die Studioteknik der 1970er-Jahre

Die Studioteknik im Allgemeinen verwendet zur Aufzeichnung und Verarbeitung von Audiosignalen in der Regel Mikrofone, Aufnahme- und Effektgeräte. Während sich die Mikrofone im Zuge der technologischen Entwicklungen in ihrer Grundstruktur kaum verändert haben,³⁴ waren Aufnahme- und Effektgeräte in den 1970er-Jahren einem starken Wandel unterworfen. Einen einschneidenden Umbruch bildeten die Einführung und Anwendung der Mehrspurtechnik schon ab den 1950er-Jahren (Les Pauls „Sound on Sound“-Experimente), die es ermöglichte,

³² „Universal Music und ECM Records vereinbaren langfristige Fortsetzung ihrer erfolgreichen Zusammenarbeit“, www.universal-music.de/company/pressemitteilungen/detail/article:201299/universal-music-und-ecm-records-vereinbaren-langfristige-fortsetzung-ihrer-erfolgreichen-zusammenarbeit, letzter Zugriff 08.05.2016.

³³ Paul Geffen, „ECM“, www.trovar.com/ECM, letzter Zugriff 05.07.2017.

³⁴ Auch heute sind Mikrofone aus den 1960er-Jahren regelmäßig in Gebrauch.

simultan und zeitversetzt einzelne oder mehrere Spuren aufzunehmen. Dabei wuchs die Anzahl der verfügbaren Spuren mit den Jahren von 4 über 8 zu 16- und 32-Spur-Bandmaschinen. Erst ab den 2000er-Jahren konnten Produktionen komplett mit digitalen Harddisk-Systemen realisiert werden. Das Overdub-Verfahren, bei dem die Akteure zeitversetzt quasi mit sich selbst spielen und sich und ihre Instrumente vervielfachen, übt bis heute einen großen Reiz aus, da mit wenigen Beteiligten der Eindruck von Vielschichtigkeit und Klangfülle generiert werden kann. Die Kunstmusik wendet diese Aufnahmetechnik nur in begrenztem Maß an. Sie geht bei einer Aufnahme von der Abbildung einer realen Konzertsituation aus, die normalerweise nicht überspielt oder ergänzt (dafür aber geschnitten) wird. Im Gegensatz hierzu verwendete die populäre Musik das Multitrack- bzw. Overdub-Verfahren seit den Beatles (mit George Martin als Produzenten) und den Beach Boys (mit Brian Wilson als Produzenten) exzessiv. Die Pop- und Rockmusik versuchte sich von Anfang an mit der Abbildung surrealer Verhältnisse durch die technischen Medien. Im Jazz wurde das Mehrspurverfahren seit seiner Einführung zwar angewendet, dies allerdings eher im Sinne einer Korrektur oder Ergänzung von vorhandenem Material und nicht zur künstlichen Schichtung von Musikerinnen und Musikern, die mit sich selbst spielten. Die Vorteile eines Mehrspurverfahrens liegen einerseits in der Möglichkeit, die Aufnahmen einzelner Instrumente getrennt zu bearbeiten (Schneiden, Klang- und Effektbearbeitung), aber auch in der zeitversetzten Aufnahme im Sinne einer Schichtung von Audiospuren, um so einen orchestralen Charakter erzeugen zu können. In einer pragmatisch orientierten Anwendungshaltung ermöglicht das Multitracking auch das Ersetzen weniger gelungener Thema- oder Solopassagen. Dieser Illusion von Gleichzeitigkeit und „Gleichräumigkeit“ war sich Eicher bewusst, er hat sie jedoch kaum so exzessiv angewandt wie die damaligen Kollegen der Popmusik (Alan Parsons, Conny Plank oder Brian Eno). Zu dieser Zeit tauchte die Bezeichnung „das Studio als Instrument auf“, was sicher auch für Eichers Produktionen eine gewisse Berechtigung hat.

Auch Effektprozessoren wie Hallgeräte oder Kompressoren fanden schon in den 1950er-Jahren Anwendung. Hallgeräte wurden primär in der populären Musik aus den genannten Gründen eingesetzt, dazu Kompressoren in nahezu allen Musiksparten, um einzelne Tracks und den Gesamtsound druckvoller zu gestalten. So sah sich auch Manfred Eicher zu Beginn der 1970er-Jahre mit einer zwar noch weitgehend analogen, aber schon ausgereiften Studioteknik konfrontiert. Dies umso mehr, als Eicher anstrebte, nur in den bestausgerüsteten Studios zu arbeiten, die seinen Qualitätsansprüchen genügten. Hohe Aufnahme Standards im Bereich Klassik wurden damals von der Deutschen Grammophon vorgegeben; im Bereich Jazz waren unter anderem die Aufnahmen des erwähnten MPS-Labels eine Messlatte.

Manfred Eicher stand also vor der Entscheidung, wie und mit wem er die damals aktuelle Studioteknik mit Multitrack-Verfahren und Effektprozessoren anwenden sollte. Da Manfred Eicher selbst kein ausgebildeter Tontechniker war, brauchte er außer guten Studios auch die entsprechenden Experten, die seine Vorstellungen umsetzten. Daraus ergab sich ein Netzwerk

von Akteuren,³⁵ durch das sich der ECM-Sound konstituiert hat: Musiker – Produzent – Techniker – Studioequipment. In diesem Kontext gab es (unbekannte) technische Tricks und künstlerische Geheimnisse, die sich zu einer in den Medien kolportieren „Sound-Saga“ aufgetürmt hatten.

Das ECM-Sound-Mysterium

„An die Zeit gebunden, erschließt die Musik sich Ihren eigenen Raum, ihre eigene musikalische Zeit, die alles Unerklärbare und Geheimnisvolle zu entfalten scheint.“³⁶

Viele Zitate Manfred Eichers ranken sich um das Thema Sound und sind mehrdeutig interpretierbar. Eichers Wirken auf das künstlerische Endprodukt hin scheint – wie es obenstehendes Zitat bereits andeutet – auf eine gewisse Weise geheimnisumwoben. Auch die öffentliche Rezeption baut eine Art Sound-Mysterium um die ECM-Produktionen auf. Die deutsche Wochenzeitung *Die Zeit* schreibt etwa: „Der ECM-Sound [ist] auch dann noch transparent, klar, gläsern, wenn elektroniklastige Experimentierer Synthetikfasern zu farbenprächtigen Gobelins verweben.“³⁷ Metaphorisch artikuliert sich auch die *New York Times*, wenn es darum geht, die klangliche Atmosphäre der ECM-Produktionen zu beschreiben: „The ECM Sound tends to hover like a Scandinavian winter night, motionless as a Zen master meditating.“³⁸ Auch die US-amerikanische Zeitschrift *The Guardian* greift das Meditative auf: „ECM stands for a certain meditative, introspective approach to playing and listening.“³⁹ Und der *Kölner Stadt-Anzeiger* nimmt den Tenor von Thurston auf: „Schönster Klang nach der Stille“.⁴⁰ Michael Bailey beschreibt den Sound ausgehend von den beteiligten Musikern als „ethereal“.⁴¹ Und Jazzkritiker Peter Rüedi greift in der *Weltwoche* die „Klarheit“ als Klangideal Eichers in seinem Artikel über ECM auf.⁴² Geoffrey Himes thematisiert das pastorale Element in den ECM-Produktionen als Gegenstück des amerikanischen, als „urban“ deklarierten Jazz. Er charakterisiert die ECM-

³⁵ Im Sinne von Bruno Latours *Actor-Network-Theory* werden hier auch die Maschinen als Akteure einbezogen.

³⁶ Manfred Eicher im Gespräch mit Okwui Enwezor und Thomas Steinfeld, www.hausderkunst.de/agenda/detail/manfred-eicher-im-gespraech-mit-okwui-enwezor-und-thomas-steinfeld, letzter Zugriff am 22.07.2017.

³⁷ Hellmuth Vensky, „40 Jahre ECM Records. Typisch, dieser Sound“, in: *Zeit Online* (01.10.2009), www.zeit.de/kultur/musik/2009-10/ecm-40-jahre, letzter Zugriff am 22.07.2017.

³⁸ Mike Zwerin, „ECM Sound: ‚Sitting like a cloud‘“, in: *New York Times* (18.04.2006), www.nytimes.com/2006/04/18/arts/ecm-records-sound-sitting-like-a-cloud.html, letzter Zugriff am 22.07.2017.

³⁹ Richard Williams, „Manfred Eicher: the sound man“, in: *The Guardian* (17.07.2010), www.theguardian.com/music/2010/jul/17/manfred-eicher-ecm-jazz-interview, letzter Zugriff am 22.07.2017.

⁴⁰ Jan W. Brügelmann, „Plattenfirma ECM. Schönster Klang neben der Stille“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* (21.12.2009), www.ksta.de/plattenfirma-ecm-schoenster-klang-neben-der-stille-12698402, letzter Zugriff am 22.07.2017; zum Original vgl. Thurston, „The Next Best Sound to Silence: The ECM Story“.

⁴¹ C. Michael Bailey, „ECM Jazz“, in: *All about Jazz* (13.03.2008), www.allaboutjazz.com/ecm-jazz-by-c-michael-bailey.php, letzter Zugriff am 22.07.2017.

⁴² Peter Rüedi, „Manfred Eicher. Geheimnisvoll wie die Klarheit“, in: *Die Weltwoche*, www.weltwoche.ch/ausgaben/2006-14/artikel-2006-14-geheimnisvoll-wi.html, letzter Zugriff am 22.07.2017.

Sound-Signatur mit „patiently unfolding arrangements, the softly glowing tones and the slurred legato phrasing – perceptive critics spied the possibility of a rural jazz, a shared improvisation reflecting farms and forests rather than streets and skyscrapers.“⁴³ Der ländliche oder folkloristische Einfluss ist damit angedeutet, aber ist damit der ECM-Sound charakterisiert? David Ake bemerkt in seinem Aufsatz richtig, dass die ethischen Verwurzelungen der ECM-Musiker, die „open space“-Qualitäten ihrer Kompositionen den ECM-Sound mitbestimmen.⁴⁴ Diese „open spaces“ würden laut Ake durch Eichers damalige Vorliebe für einen „verb-drenched sound“,⁴⁵ einen in Hall ertränkten Klang, befördert.

Immer wieder geht es um die Charakteristika der Sounds, die Eicher selbst im Magazin *JazzTimes* mit „lucidity, transparency and the movements of sound“ umschreibt.⁴⁶

All diese Beschreibungen des ECM-Sounds weisen in dieselbe Richtung: kontemplative, transparente, die Gedanken tragende *Mood Music*. Nicht zuletzt wird dieser Klanganspruch getragen von Manfred Eichers Perfektionismus: „Eicher hat stets das Anliegen, einen perfekten Sound für seine Veröffentlichungen hinzubekommen.“⁴⁷ Dies unterstützt auch der Bassist Eberhard Weber als damals direkt involvierter Akteur: „Er [Eicher] hat ausgezeichnete Ohren, hört die ‚Flöhe husten‘, kennt auch die technischen Dinge, die zur Perfektion benötigt werden.“⁴⁸

Auch wenn Steve Lake und Paul Griffiths in ihrer Einleitung zu *Horizons Touched*⁴⁹ den Sound der frühen ECM-Produktionen in Beziehung zu Tonmeistern, Teamwork und Technologie ansprechen und dabei tendenziell bezweifeln, dass Hallgeräte und Mikrofone einen signifikanten Teil zum ECM-Sound beitragen: Das Thema Sound wird von Lake & Griffiths wie in anderen Artikeln nur oberflächlich angekratzt und verlangt noch nach mehr Klärung. Auch Herbert Hellhund reißt das Thema Sound in seinen Betrachtungen über postmodernen europäischen Jazz nur an, („ECM is all about studio sound“⁵⁰), vertieft wird es nicht. Ist diese Sound-Signatur der ECM-Anfangsjahre so schwer greifbar? Wie lässt sich dieses Mysterium durchdringen? Was befindet sich hinter den Kulissen der Klangbühne Manfred Eichers?

Ich möchte nun hier versuchen, einmal abseits aller metaphorischen und sinnlichen Konnotationsebenen von einer ganz anderen Warte auszugehen, die meines Erachtens bisher noch zu wenig diskutiert wurde: von der Studioteknik und den zugehörigen Akteuren. Welches

⁴³ Geoffrey Himes, „Pastoral Jazz and the unspoken code“ (15.04.2001), www.jazzhouse.org/library/?read=himes1, letzter Zugriff 22.07.2017.

⁴⁴ David Ake, *Jazz Matters – Sound, Place, And Time Since Bebop*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2010, S. 85.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Stuart Nicholson, „Manfred Eicher & ECM Records: Lucidity, Transparency and the Movements of Sound, in: *JazzTimes* (06.01.2001), <http://jazztimes.com/articles/2015-manfred-eicher-ecm-records-lucidity-transparency-and-the-movements-of-sound>, letzter Zugriff 22.07.2017.

⁴⁷ Jeon-Won Sin, *Du bist, was du hörst. Musiklabels als Wegweiser im digitalen Zeitalter*, Frankfurt: Campus 2014, S. 344.

⁴⁸ Eberhard Weber, *Résumé. Eine deutsche Jazz-Geschichte*, Stuttgart: sagas.edition 2015, S. 142.

⁴⁹ Lake/Griffiths: *Horizons Touched*, S. 2.

⁵⁰ Herbert Hellhund, „Roots and Collage: Contemporary European Jazz in Postmodern Times“, in: Cerchiari/Cugny/Kerschbaumer (Hrsg.), *Eurojazzland*, S. 431–446, hier S. 442.

sind die technischen Hintergründe dieser frühen Produktionen und wie haben Manfred Eicher und seine Techniker dabei agiert? Wie erschließt sich der ECM-Sound von da aus?

Die Produktionsorte Ludwigsburg und Oslo

Um den Soundgeheimnissen von Eichers europäischen Produktionen auf den Grund zu gehen, genügt es nicht, das meistverkaufte Klavier-Soloalbum der Welt, Keith Jarretts *Köln Concert*, zu analysieren. Dieses Album gilt zwar als ikonische ECM-Produktion, ist jedoch eine Live-Aufnahme, die unter widrigen Bedingungen⁵¹ entstanden ist. Repräsentativ für den frühen ECM-Sound sind diejenigen Alben, die immer in denselben Studios mit den immer selben Toningenieur*innen produziert worden sind. Eicher begann im Tonstudio Bauer in Ludwigsburg mit Martin Wieland und zeitversetzt und aus persönlichen und personellen Gründen⁵² im Osloer Talent Studio mit Jan Erik Kongshaug zu produzieren. Ein großer Teil der ECM-Jazzaufnahmen sind in diesen Konstellationen entstanden.

Ich greife das Jahr 1977 heraus, in dem die meisten Jazzproduktionen (37) realisiert worden sind, und wähle zwei Stücke, die ich bei einer zugegebenen Restsubjektivität als repräsentativ für diese ECM-Ära erachte, da sie typische Instrumentierungen, Kompositionsstrukturen und Klangkomponenten vorweisen: „Seriously Deep“ aus dem Album *Silent Feet* des Bassisten Eberhard Weber (Eberhard Weber Colours) und „Waves“ aus dem gleichnamigen Album des Gitarristen Terje Rypdal. Beide Stücke sind von Manfred Eicher produziert, ersteres im Bauer-Studio Ludwigsburg mit Martin Wieland, letzteres im Osloer Talent Studio mit Jan Erik Kongshaug. Welche Merkmale tragen die beiden Aufnahmen? Gibt es Gemeinsamkeiten, Unterschiede? Wie wird in den Studios gearbeitet? Welche Rolle spielt die Studioteknik?

Wohlgemerkt fokussiert diese Analyse den *ECM-Sound*, nicht die Harmonik, Rhythmik, Improvisation, das Interplay und die einzelnen künstlerischen Spielweisen, obwohl diese Komponenten selbstverständlich den Gesamtsound beeinflussen. Es geht hier also primär um Instrumente und Studiosound.

Beginnen wir mit „Seriously Deep“.⁵³ Man hört eine „aufgeräumte“ Aufnahme, alles hat seinen Platz auf der Klangbühne. Zunächst fallen die Hallfahnen⁵⁴ auf, die in diesem Produktionsjahr und die Jahre davor noch mit dem teuren EMT 140 und EMT 251 Plattenhall (der von den Bauer Studios sogenannte „Goldhall“) aufgenommen wurden.⁵⁵ Ein Jahr später, 1978,

⁵¹ Jarrett war übernachtigt und es wurde ihm der falsche Flügel zur Verfügung gestellt. Vgl. H. Piegler und J. Preuten, „Keith Jarrets ‚The Köln Concert‘. Musikgeschichte made in Köln, in: Kölner Stadt-Anzeiger (23.01.2015), www.ksta.de/koeln/-keith-jarrets--the-koeln-concert--musikgeschichte-2721114, letzter Zugriff 22.01.2017.

⁵² „Nach Oslo bin ich gereist, weil ich einen persönlichen Kontakt hatte zu Norwegen und einigen Musikern (u.a. Garbarek). In Oslo konnte ich mich gut bewegen und musikalisch orientieren“, Interview mit dem Verfasser per E-Mail, 25.08.2014.

⁵³ Label-Nummer ECM 1107.

⁵⁴ Lange Raumreflektionen.

⁵⁵ Vgl. Abb. <http://designingsound.org/2012/12/emt-140-plate-reverb>, zuletzt aufgerufen 29.11.2017.

ECM

EBERHARD WEBER
COLOURS

SILENT FEET



Abbildung 4: Cover von Eberhard Weber Colours' *Silent Feet* (1977).⁵⁶

erschien das legendäre Lexicon 224 Digital Reverb, welches den EMT Hall ablöste und für Manfred Eicher zum zentralen Klangwerkzeug wurde. Die Aufnahme scheint aus heutiger Perspektive an manchen Stellen (1:25 bis 2:25) im Hall zu ertrinken, gleichzeitig gibt dieser Hall der Aufnahme genau die Weite und ätherische Atmosphäre, von welcher der ECM-Sound dieser Zeit geprägt war. Momente der Stille, ein weiteres Stilmittel der ECM-Produktionen, sind auch oft Momente des Nachhalls. Für Manfred Eicher ist dies aber nicht nur banaler Hall, es sind – wie er im Interview⁵⁷ mir gegenüber deutlich betonte – komplexe, durchdachte räumliche *Tiefenstaffelungen*, die einen transparenten und differenzierten Sound ermöglichten.

Die Stereoverteilung der Instrumente ist breit bis sehr breit angelegt, Charlie Marianos Sopransaxophon etwas rechts der Mitte, umrahmt von John Marshalls vielschichtigen Becken- und Trommelsounds, diese wiederum eingebettet in den chorus-artigen Piano-, Fender-Rhodes- und Oberheim-4-Voice-Synthesizer-Überlagerungen von Rainer Brüninghaus,⁵⁸ unterlegt von dem ebenfalls mit Chorus angereicherten elektrischen Kontrabasssound von Eberhard Weber, der über Webers kompakten Verstärker abgenommen wurde. Insgesamt ist der Gesamtsound flächenartig und in weichen, fließenden Klangtexturen angelegt. Passagen mit dichten und verwobenen Klängen wechseln sich mit trockenen und direkten Klängen ab.

⁵⁶ ECM, 1977.

⁵⁷ Interview mit dem Verfasser per E-Mail, 25.08.2014.

⁵⁸ Interview mit dem Verfasser per E-Mail, 05.06.2014.



Abbildung 5: Cover von Terje Rypdals *Waves* (1977).⁵⁹

Aber beachten wir auch, was wir *nicht* hören: Diese Aufnahme ist frei von Verzerrung oder Feedbacks, frei von Störgeräuschen, nicht zu vergleichen mit der Sprödhheit der Blue-Note- und Columbia-Aufnahmen. Noise als nicht zu vermeidendes Element oder klangästhetisches Mittel tritt bei dieser Aufnahme nicht auf. Die Präsenz und Ausgewogenheit der Instrumente, die unaufdringliche Harmonie des Gesamtklanges vermitteln Homogenität. Der ECM-Sound ist „sauber“.

Auffallend – und das scheint bei vielen ECM-Aufnahmen ein Markenzeichen zu sein – ist die Präsenz der Becken. Besonders das Ride-Becken verleiht dieser und anderen Aufnahmen einen hohen Anteil an Brillanz. Deshalb wäre auch „edler Glanz“ ein treffendes Sound-Charakteristikum der frühen ECM-Aufnahmen.

Hören wir als nächstes in „Waves“⁶⁰ hinein, ein Stück, das sich auf der Soundscape-Ebene bewegt. Auch hier dominiert ein großer Hall-Anteil, der teilweise noch durch Delay-Effekte bei Rypdals Gitarre verstärkt wird. Fast alle Instrumente sind mit Hall angereichert, eine Ausnahme bilden Jon Christensens Snare und Toms, die vergleichsweise direkt und trocken in Erscheinung treten. Hier wurde wohl doch im Overdub-Verfahren gearbeitet, was laut Eicher relativ selten vorkam. Rypdal spielt die Gitarre zu diversen Synthesizer-Drones und Flächen, die auf einem RMI-Keyboard-Computer realisiert sind. Palle Mikkelborgs präpariertes Piano ist mit einem Ringmodulator verfremdet.

⁵⁹ ECM, 1977.

⁶⁰ Label-Nummer ECM 1110.

Kennzeichnend für diese Aufnahme ist das Vorherrschen nicht-diegetischer, d. h. nicht einer erkennbaren Quelle zuordenbarer Klänge, was uns in die Nähe von Filmmusik bringt. Mikkelsborgs Trompete ebenso wie die anderen Instrumente (abgesehen von den perkussiven Klängen) sind so stark verfremdet, dass es dem Zuhörer schwerfällt, den Ursprung des Klanges zu identifizieren. Auch bei dieser Aufnahme ist die Präsenz der Becken auffallend groß. Einzelne Becken sind mit zusätzlichen Mikrofonen abgenommen und mit Hall versehen. Die Stereoverteilung der Instrumente ist auch hier voll ausgenutzt: noch mehr als in Martin Wielands Mischung von „Seriously Deep“ schweben die Klänge völlig frei im Raum. Trockene Inseln in diesem Klang-ozean sind vor allem die Trommeln Christensens.

Der damalige Toningenieur Jan Erik Kongshaug kann sich verständlicherweise an genau diese Aufnahme nicht erinnern, zu viele Produktionen sind in dieser Zeit durch seine Hände gelaufen. Er rekapituliert jedoch, Raumtrennungen und Overdubs für manche Aufnahmen vorgenommen zu haben.⁶¹

Manfred Eicher und seine Tontechniker

Martin Wieland und Manfred Eicher arbeiteten lange als „dream team“ zusammen. Martin Wieland erklärte mir, dass ein kurzer Blickwechsel genügte, um zu wissen, „wo es langgeht“.⁶² Wenn es um die Atmosphäre im Studio geht, gilt für Eicher auch heute: „Sound fängt vor dem Mikrofon an, der Musiker formuliert den Sound“, um zu ergänzen: „Im Studio gehe ich immer zuerst in den Aufnahmeraum, weil ich hören möchte, was aus den Instrumenten kommt.“⁶³ Seine Erläuterung dazu: „Lyrische Musik benötigt einen speziellen Sound.“

Dies sind Maximen Eichers, wenn es darum geht, eine Grundlage im Studio zu schaffen, einen Common Sense, der von Eichers Präsenz als Produzent, künstlerischer Leiter und Hauptverantwortlicher bestimmt wird. „Sound“ ist also nicht allein auf technische Maßnahmen zu reduzieren. Eicher meint dazu: „Für alle Produktionen habe ich eine Vorstellung für Klang und Klangbild und arbeite hier mit den Musikern sehr genau an der musikalischen Umsetzung – musikalische Gestaltung per se, Phrasierung, Intonation und all die Dinge, die für eine Musikaufnahme essentiell sind.“⁶⁴

„Wir möchten einen persönlichen Sound des Musikers“, sagt Manfred Eicher weiter, „dieser entsteht jedoch nicht im Studio, sondern ist schon vorher da.“⁶⁵ Eicher wählt daher gezielt Künstler aus, die in das ECM-Konzept passen, Künstler mit einem markanten Individualsound, mit einer eigenen Geschichte und einer Auffassung von Jazz, die neuen formalen und improvisatorischen Strukturen und Klangexperimenten gegenüber offen ist. Hier kommt das von Jost artikulierte kollektivistische Element hinzu, das nicht Einzelleistungen in den Vordergrund

⁶¹ Interview mit dem Autor per E-Mail, 01.07.2014.

⁶² Interview mit dem Autor per E-Mail, 25.06.2014.

⁶³ Interview mit dem Autor per E-Mail, 25.08.2014.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.



Abbildung 6: Manfred Eicher.⁶⁶

stellt, sondern den Individualklang im Dienste des Gesamtklanges. Das „Blending“, das Vermischen und Verschmelzen von Sounds kann als Charakteristikum dieser Periode gelten.

Neben diesen wichtigen konzeptionellen Ideen Eichers hatten auch die technischen Gegebenheiten einen nicht geringen Anteil am Sound der ECM-Aufnahmen. Martin Wieland, der wichtigste Tonmeister dieser frühen ECM-Phase, und Reiner Oppelland, der Geschäftsführer des Bauer-Studios, haben mir weitere interessante Details über die damaligen Verhältnisse übermittelt.

Das Bauer-Studio arbeitete 1977 mit einem 30-Kanal-Mischpult von Neumann und einer 8-Spur Telefunken M10 Bandmaschine im Studio 1. In den Jahren vor 1977 war eine Studer A80 als 4-Spur-Gerät, ab 1980 dann als Mastermaschine im Einsatz.⁶⁷ Es wurden mehrere EMT-Hallplatten verwendet, drei davon in Mono und eine in Stereo. Damit konnte Wieland mit

⁶⁶ Bild: Reiner Oppelland.

⁶⁷ Interview des Verfassers mit Reiner Oppelland, 12.06.2014.

verschiedenen Raumebenen den Gesamtsound gestalten, was für den ECM-Sound ein entscheidender Faktor war. Mit Raumstaffellungen konnte das oben von Himes angesprochene pastorale Element, die Weite der Natur, in der relativen Enge der Studios vermittelt werden. Die Möglichkeiten der damaligen Mischpulte war, zumindest was die Equalisation (Klangregelung) anbelangt, relativ begrenzt. Laut Martin Wieland waren „Güte und Steilheit von EQ's [Equalizern] nicht zu vergleichen mit den heutigen digitalen Möglichkeiten. Das gilt genauso für Kompression und Effekte.“⁶⁸ Daher wurden Kompression, Limitation und EQ so sparsam wie möglich verwendet, da sie laut Wieland meist „nur den Rauschanteil vergrößert“ hätten.⁶⁹ Diese Umstände hatten zur Folge, dass schon während der Aufnahmen mit den Fadern (Lautstärke-Schiebereglern) auf die Musik reagiert wurde, um zu große Pegelschwankungen auszugleichen. Dazu sagt Martin Wieland weiter: „Entscheidend ist für mich immer, mit der Musik zu leben und vorauszudenken und voraus zu empfinden; dann benötigt man die Kompressoren und Limiter nicht.“⁷⁰

Reiner Oppelland kann sich erinnern, dass bei einer intensiven Nutzung der Filter ab und zu eine Drehung der Phase⁷¹ zur Klangoptimierung in Betracht kam.⁷² Dabei veränderten sich die ursprüngliche Raumposition und die Wahrnehmung eines Instrumentes im Gesamtklangbild. Ein Instrument konnte sozusagen virtuell an einem anderen Platz positioniert werden.⁷³ Dieser Trick kursierte wohl als kleines Geheimnis unter den Tonmeistern der Bauer-Studios – ein Trick, der allerdings nur Sinn ergab, wenn ein Instrument mit Stereo-Mikrofonie abgenommen wurde, was zu dieser Zeit als luxuriös galt, da die Anzahl der vorhandenen Tonbandspuren (s. o.) immer noch relativ begrenzt war.

Die Position der Mikrofone wird von vielen Tonmeistern als ein gut gehütetes Geheimnis bewahrt. Martin Wieland und Jan Erik Kongshaug veränderten die Aufnahmepositionen so lange, bis das Ergebnis für alle stimmte. Hauptsächlich verwendete Mikrofone waren Neumann- und Schoeps-Röhren- und Bändchenmikrofone. Das Neumann-Mischpult wurde 1982 ausgemustert und durch ein CADAC-Mischpult ersetzt, 1997 folgte eine AMS Neve VXS Konsole mit 60 Kanälen. Das Bauer-Studio verwendet noch heute diese analoge Konsole. Das Talent-Studio in Oslo arbeitete schon ab 1977 mit 24 Spuren. Die EMT-Hallplatten wurden nach und nach durch digitale Geräte wie das EMT 245 und das Lexicon 224 ersetzt.

Weder das Bauer-Studio noch das Talent-Studio verfügten über spezielle Aufnahmeräume oder über eine spezielle Raumakustik. Vergleichbare Studios waren daher viele vorhanden, die Wahl der beiden erfolgte wohl eher wegen der vorhandenen Kontakte und der möglichst

⁶⁸ Interview mit dem Verfasser per E-Mail, 25.06.2014.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Interview mit dem Verfasser per E-Mail, 12.09.2015.

⁷¹ Invertierung der Stereoposition von Instrumenten, die im X/Y-Verfahren, also in Stereo aufgenommen werden.

⁷² Interview mit dem Verfasser per E-Mail, 12.06.2014.

⁷³ Anders als bei einer herkömmlichen Panorama-Regelung, bei der ein Mono-Signal entweder in der Mitte oder rechts bzw. links positioniert werden kann.



Abbildung 7: Regieraum des Bauer-Studios in den 1970er-Jahren.⁷⁴

kurzen Reisewege. In Bezug auf die Auswahl des Studios galt für Eicher die Devise: „Musiker sollten sich vom Raum oder vom Studio inspiriert fühlen.“

Nach Aussage von Wieland und Kongshaug wurden zu dieser Zeit für die ECM-Aufnahmen eher selten separate Studioräume verwendet. Eberhard Weber kann sich erinnern, dass die Instrumente möglichst gut voneinander getrennt wurden, um Übersprechungen⁷⁵ zu vermeiden und Overdubs zu ermöglichen. Der gängige Modus von ECM-Aufnahmen bestand in zwei Aufnahmetagen und einem Tag Post-Produktion, an dem man alle Stücke abgemischt und an dem gelegentlich – wenn nötig – auch editiert wurde. Diese Vorgabe zwang das Team zu einem straffen Plan und zu raschen Entscheidungen.

Technisch gesehen ist das Ganze aus heutiger Perspektive ein relativ reduziertes Szenario mit wenig Nachbearbeitungsmöglichkeiten. Die Vorbereitung und der eigentliche Aufnahmeprozess mit Fader-Fahrten waren wichtiger als die Nachbearbeitung. Die technische Klanggestaltung konzentrierte sich auf drei Hauptbereiche: Mikrofonierung, EQ und Hall. Eine möglichst

⁷⁴ Bild: Reiner Oppelland.

⁷⁵ Audio-Signale, die nicht nur vom zugeordneten Mikrofon aufgenommen, sondern auf andere Mikrofone übertragen werden. Dort werden sie wieder mit anderen Signalen vermischt, was den Mix (die Abmischung) erschwert.

gute Vorbereitung und Performance der Musiker war Voraussetzung für dieses Setting, was bei improvisierter Musik öfters zu Entscheidungsschwierigkeiten geführt haben muss. „First takes“ wurden laut Martin Wieland deshalb relativ oft verwendet.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Der ECM-Sound der frühen Jahre ist zumindest dann kein Mysterium, wenn man die technischen Komponenten und die infrastrukturellen Möglichkeiten kennt und analysiert. ECM hat in diesen Jahren den Sound des europäischen Jazz vor allem durch die Nutzung von Technologie neu definiert. Das ist die technische Seite.

Daneben gibt es eine „craftmanship“, die in diesem Bereich zu den Hauptvoraussetzungen gehört: das Vorbereiten, Voraushören, Vorausdenken, das schnelle Reagieren, die Bereitschaft, alle Möglichkeiten auszuloten und der Musik gerecht zu werden, nicht der Musik einen Klang aufzuzwingen. Ob das damalige klar definierte und imaginierte Klangideal Eichers vielleicht etwas zu dominant war, gilt es zu diskutieren. Aber nicht zuletzt wohnen diesen Aufnahmen die künstlerische Intuition, der Instinkt und Perfektionismus Manfred Eichers inne, die wiederum zum Vorbild für viele wurden. Um mit den Worten von Thomas Steinfeld zu schließen:

„ECM ist die Geschichte unseres Hörens. ECMs Überschreiten der Genre- und Spartengrenzen war verbunden mit einer emanzipatorischen Anstrengung. Da wo ECM war, da wollte man hin.“⁷⁶

⁷⁶ Manfred Eicher im Gespräch mit Okwui Enwezor und Thomas Steinfeld, www.hausderkunst.de/agenda/detail/manfred-eicher-im-gespraech-mit-okwui-enwezor-und-thomas-steinfeld, letzter Zugriff am 22.07.2017.

Abbildungsnachweise

- Fotos mit freundlicher Genehmigung durch Reiner Oppeland (Abb. 6 & 7) sowie Daniel Allenbach (Abb. 1), Covers von Columbia Records (Abb. 2), Blue Note (Abb. 3) sowie ECM (Abb. 4 & 5).