

It's all about creating emotions!

Interview mit Produzentenlegende und Grammy-Gewinner Rob Fraboni

Rob Fraboni

Rob Fraboni weilte für einige Tage in Deutschland. SOUND&RECORDING-Redakteur Jörg Küster traf den Grammy-Gewinner für ein Gespräch, in dessen Verlauf der langjährig erfahrene Toningenieur kein Blatt vor den Mund nahm und sich als überaus sympathischer Zeitgenosse mit illustrem Rock'n'Roll-Background entpuppte.

Rob Fraboni kann auf ein bewegtes Leben zurückblicken: Im Alter von 15 Jahren zog es den jungen Schlagzeuger aus seiner süd-kalifornischen Heimat nach Hollywood, wo er sich zunächst in den Gold Star Studios verdingte und Größen wie Phil Spector assistierte. 1970 begab er sich nach New York, absolvierte eine Ausbildung am „Institute of

Audio Research“ und fand eine Anstellung in den Record Plant Studios, in denen er für Künstler wie Bob Dylan, Allen Ginsberg, Patti LaBelle und John Lennon tätig wurde. Zwei Jahre später wechselte er erneut nach Kalifornien, um im Village Studio als Ingenieur *Sail on, Sailor* für die Beach Boys zu betreuen und die Hälfte des *Holland*-Albums zu mischen. Fraboni arbeitete mit den Rolling Stones an *Goat's Head Soup* und produzierte die Songs seines Freundes Keith Richards für das *Bridges-to-Babylon*-Album. Zwischen diesen Meilensteinen lagen zahllose Produktionen mit Joe Cocker, Eric Clapton, Wayne Shorter und anderen, und Fraboni entwarf und baute außerdem die Shangri-La

Studios in Malibu nach den Vorgaben von Bob Dylan und The Band – hier entstand u. a. *Northern Lights – Southern Cross*, das von Fraboni aufgenommen und gemischt wurde.

Von 1985 bis 1990 war Fraboni Vizepräsident von Island Records in New York. Dort übernahm er unterschiedliche Aufgaben vom Signing neuer Künstler bis zum CD-Mastering des Back-Katalogs. Er produzierte das erste Soloalbum von Melissa Etheridge, arbeitete mit Robert Palmer und war in das Remastering von U2s „Joshua Tree“ involviert. Nach dem Verkauf von Island Records an Polygram arbeitete Fraboni weiterhin mit Künstlern jeder Couleur und gründete unter

dem Namen „Mindless Records“ ein eigenes Label.

1978 war Rob Fraboni mit dem Film-Soundtrack zu „The last Waltz“ für einen Grammy nominiert, 1982 gab es eine weitere Grammy-Nominierung für ein Album von Bonnie Raitt. Das Stones-Werk *Bridges to Babylon*, zu dessen Gelingen Fraboni entscheidend beigetragen hatte, wurde 1997 in die Liste der besten Rock-Alben aufgenommen, und 2002 wurde Fraboni schließlich mit einem Grammy für seinen Beitrag zum besten Country-

ein Problem: Weil es so einfach geworden ist, sprießen die Veröffentlichungen wie Pilze aus dem Boden – es werden einfach unglaublich viele Recordings gemacht, und in dem ganzen unwichtigen Kram muss man die guten Aufnahmen wie eine Stecknadel im Heuhaufen suchen.

Ein weiteres Problem ist, dass es viele Komponisten gibt, die nicht unbedingt gute Performer sind, sich aufgrund der aktuellen technischen Möglichkeiten aber als Performer versuchen – es werden dann für eine

Cocker gearbeitet und kannte sein Material nur in der Rohform, in der er es mir vorgestellt hat. Ich musste mir dann überlegen, welche Musiker für die Umsetzung der Sachen am besten geeignet sind, wobei es in dieser Hinsicht je nach Song durchaus Unterschiede gibt.

Tücken der Technik

Wie geht man eine Studioproduktion am besten an?

ERST WENN MAN DIE AUFNAHMETECHNIK AUS SEINEM BEWUSSTSEIN STREICHT, PASSIEREN DIE WIRKLICH WICHTIGEN DINGE, UND DAS AUFNEHMEN MACHT WIEDER SPASS!

Album des Jahres (*Timeless: Hank Williams Tribute*) ausgezeichnet.

The times they are a-changin' ...

Rob Fraboni ist ein Veteran, der die wilden Zeiten der Rockmusik in den 70er- und 80er-Jahren aus nächster Nähe miterlebt und eine Unmenge von Geschichten und Anekdoten zu erzählen hat – sollte dieser Mann irgendwann einmal seine Memoiren schreiben, möchte der Autor dieser Zeilen schon jetzt eine unbedingte Kaufempfehlung aussprechen! Lesen Sie nachfolgend die Zusammenfassung eines knapp zweistündigen Gesprächs, das in den Karlsruher Firmenräumen von Schoeps geführt wurde – Fraboni besichtigte dort u. a. die Mikrofonfertigung.

Rob, die Recording-Landschaft hat sich in den letzten Jahren weltweit stark verändert. Wie stellt sich dieser Prozess aus deiner Sicht dar?

Als ich damals angefangen habe, musste man noch echte Opfer bringen, um als Künstler in ein Aufnahmestudio gehen zu können: Es konnte einfach nicht jeder eine Platte machen – weil man viel Geld benötigte, um ein Studio zu buchen. Heute leben wir in einem Zeitalter, in dem jeder eine Platte machen kann: Du gibst 1.000 Dollar für Equipment aus und kannst etwas aufnehmen! Einerseits ist das eine feine Sache für Leute, die sonst nicht die Möglichkeit dazu hätten, andererseits ist es aber auch

Aufnahme aus Kostengründen keine guten Musiker mehr engagiert, und im Endeffekt leidet das Gesamtergebnis darunter. Das ganze Recording-Equipment, mit dem wir Tag für Tag arbeiten, bedeutet letztlich nichts – das wirklich Wichtige ist, dass jemand einen guten Song schreibt, ihn gut umsetzt und der Titel letztlich beim Zuhörer ein bestimmtes Gefühl hervorruft. Es geht immer um das Erzeugen von Emotionen! Auf dem Weg zu diesem Ziel liegen viele Fallstricke bereit, die den Aufnahmen schaden und dafür sorgen können, dass sich das Gefühl beim Hörer nicht in der gewünschten Form einstellt.

Verstehst du dich in deiner Funktion als Toningenieur als Übersetzer zwischen Künstler und Hörer?

Voll und ganz! Zur Aufgabe des Produzenten gehören unterschiedliche Aspekte. Man versucht in erster Linie, die Vision des Künstlers in ein Endprodukt zu überführen. Ganz oft muss man einen Künstler aber auch zu motivieren verstehen, damit er die bestmögliche Leistung bringt. Manche Künstler entfalten ihr Potenzial ohne größere Anstrengung, anderen Leuten muss man ihr wahres Können erst entlocken, was nicht immer ganz einfach ist. Als Produzent agiert man ein bisschen wie ein Casting-Director bei einem Film: Man hört einen Song und entwickelt eine Vorstellung, wie sich das finale Ergebnis des Produktionsprozesses anhören könnte. Ich habe in der Vergangenheit beispielsweise mit Joe

Schau dir die Beatles an: Sie sind ins Studio gegangen, haben an ein paar Songs gearbeitet und kehrten an einem anderen Tag ins Studio zurück, um an diesen Titeln weiterzuarbeiten. Jedes Mal, wenn sie zurückkamen, war die Studiosituation anders, weil die Instrumente und Mikrofone ein wenig anders aufgebaut wurden – es gab also Abwechslung! Diese Veränderung wird von den Musikern unterbewusst wahrgenommen und wirkt sich auf den weiteren Verlauf der Aufnahmen und damit die Entwicklung der Songs aus.

Arbeitest du auch auf diese Weise?

Wenn ich mit Künstlern aufnehme, gliedert sich der Prozess meistens in mehrere Schritte: Bei der ersten Studiosession nehmen wir vielleicht fünf Titel auf. Dann machen wir eine Pause, und die Künstler können sich die Aufnahmen in Ruhe anhören, was sie mitunter inspiriert und vielleicht sogar dazu bewegt, neue Songs zu schreiben. Ein Projekt wächst auf diese Weise – bei der zweiten Studiosession hat man dann schon zehn Titel, und insgesamt gelangt man so zu einer viel besseren Platte, als wenn man alles in einem Rutsch aufnimmt.

Du hast gerade erwähnt, dass Abwechslung und Veränderung für dich wichtige Aspekte im Recording-Prozess sind. Darf man darauf schließen, dass du nicht besonders gerne mit Digitalkonsolen arbeitest, die ja über Total-Recall verfügen und somit eine exakte Reproduktion sämtlicher Einstellungen ermöglichen?

Zum Thema Total-Recall möchte ich dir ein Beispiel nennen: Ich war mit den Rolling Stones auf der Bridges-to-Babylon-Tour, und es ging von Stadion zu Stadion. In jeder Arena war die Akustik unterschiedlich, und jeder Ort hatte seine speziellen Eigenheiten – das ist vollkommen anders als im Studio mit seiner kontrollierten Akustik.

Auf der Tour kamen Konsolen mit Recall-Möglichkeit zum Einsatz: Der Tonmann stellte an jedem Spielort alles neu ein, rief aber beim zweiten Song die Settings der vorangegangenen Show auf, welche überhaupt keinen Bezug zur aktuellen Situation hatten – Total-Recall ergibt da keinen Sinn!

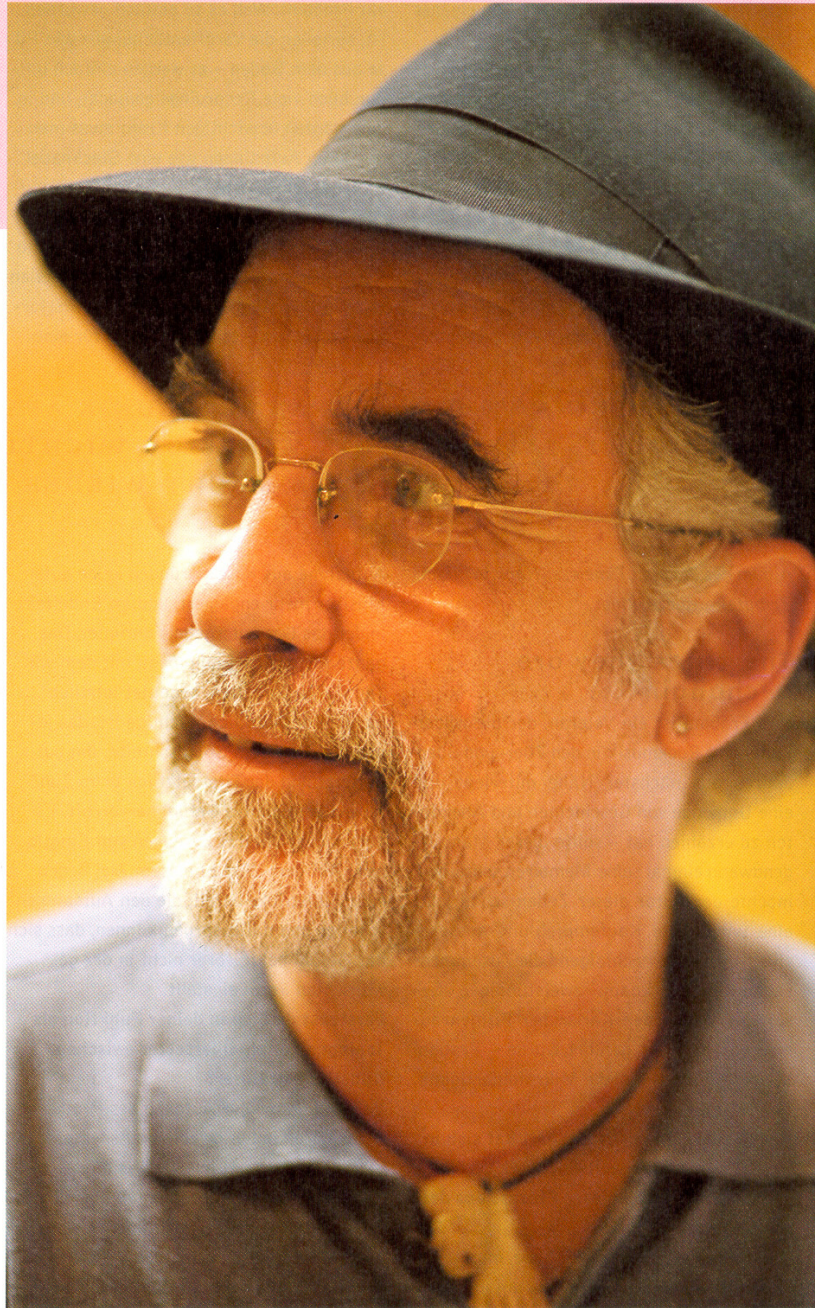
Wenn es auf diese Weise genutzt wird, hast du sicher Recht. Wie sieht es im Studio aus?

Der Umstand, dass man die Einstellungen der Konsole speichern kann, ist schon in Ordnung – allerdings: Was ist mit der Aufstellung der Mikrofone? Wenn man ein Mikrofon nur um einen halben Zentimeter verschiebt, macht das schon einen großen Unterschied! Wie soll man damit umgehen? Dafür gibt es keine Lösung! Klar könnte man den ganzen Tag Fotos vom Setup machen oder die Ständer am Fußboden festkleben – aus meiner Sicht ist es egal, wie viele Einstellungen man im Regieraum abrufen kann, so lange sich im Aufnahme-raum doch immer alles ändert.

Weniger ist mehr

Wie wichtig ist Technik für dich?

Viele Leute glauben, dass sie eine Unmenge von Technik benötigen, um gut klingende Aufnahmen zu machen; diese „Muss-ich-haben-Mentalität“ wird ja auch von den Herstellern sowie in Fachzeitschriften und im Internet kräftig geschürt. Ich bin jetzt seit 35 Jahren im Geschäft, und wenn ich heute mit Keith Richards ein neues Album mache, benutze ich lediglich vier Mikrofone für die gesamte Aufnahme! Es gibt dabei kein einziges Mikrofon, das direkt vor einer Schallquelle positioniert wird; eine Ausnahme bildet lediglich Keiths Stimme. Kein Mikro direkt vor den Gitarrenamps, kein Mikro direkt vor dem Bassamp, kein Mikro direkt vor der Percussion ... (malt eine Skizze der Recordingssession). Die Musiker spielen, und ich verändere ihre Positionen dann so lange, bis alles richtig gut klingt und sie sich gegenseitig gut hören können.



**ES GIBT TYPEN, DIE EINEN GRAMMY
GEWONNEN HABEN UND DESWEGEN RICHTIG
AUF DICKE HOSE MACHEN, ABER SOFORT
KREIDEBLEICH WERDEN, WENN SIE EIN
NATURSCHLAGZEUG AUFNEHMEN SOLLEN**

Dann laufe ich im Raum umher und suche den Sweet-Spot, an dem ich mein Stereomikrofon aufbaue; eventuell kommen noch Stützmikrofone hinzu, die ich aber auch nicht direkt vor einzelnen Instrumenten positioniere. Das ist insgesamt viel übersichtlicher als jedes Close-Miking, und der Fokus liegt nicht auf dem Aufnahmeprozess, sondern richtet sich voll und ganz auf die Musik! Erst wenn man die Aufnahmetechnik aus seinem Bewusstsein streicht, passieren die wirklich wichtigen Dinge, und das Aufnehmen macht auch wieder Spaß!

Das klingt, als ob du aufwendige Technik nicht besonders magst?

Ich mag Tonstudios nicht unbedingt und nehme viel lieber in normalen Häusern auf. Tonstudios sind künstlich geschaffene Umgebungen: Wenn du da ein Mikrofon mitten in den Raum stellst und am Pult den entsprechenden Regler aufziehst, klingt es völlig unnatürlich – es gibt kein fettes Bottom-End, keine natürlichen Reflexionen, und es klingt einfach nur steril und sonderbar. Man muss im Studio mit Close-Miking arbeiten, weil die Umgebung einfach nicht gut klingt!

In den meisten Regieräumen stoße ich auf das gleiche Problem: Es gibt einen Sweet-Spot hinter der Konsole, welcher in der Regel nicht besonders groß ist – wenn ich wissen will, wie der Mix wirklich klingt, gehe ich nach draußen in den Vorraum und höre mir die Musik von dort an.

Hast du einen Tipp für junge Tontechniker?

Wenn ich angehende Toningenieure unterrichtete, sage ich den jungen Leuten immer: Ihr könnt die absolut beste Aufnahme machen, welche jemals das Licht dieser Welt erblickt hat – wenn der Song nicht gut ist, hört sie sich trotzdem niemand an! Wenn man generell mehr Zeit und Energie auf die Musik verwendet und man den technischen Aspekten des Aufnahmeprozesses nicht mehr so viel Aufmerksamkeit schenken würde, hätten wir alle weniger Probleme! Das Playboy-Magazin hat Tom Waits einmal gefragt, wie er am liebsten Musik hört, und Tom antwortete: „From a shitty speaker a block away ...“ (*lacht*) Letztlich geht es doch immer darum, ob du jemanden mit deiner Aufnahme emotional bewegen kannst. Hey – du könntest mich über ein

normales Telefon im Studio anrufen, und wenn ich den Hörer vor die Lautsprecher halte, könntest du mir sofort sagen, ob der Titel funktioniert oder nicht. Als Musikcassetten noch Gang und Gäbe waren, konnte man an eine beliebige Stelle spulen und auf Play drücken – man wusste dann innerhalb von fünf Sekunden, ob die Platte gut ist oder nicht. In *fünf* Sekunden! Das kann einem echt Angst machen, weil man sich als Engineer ja stundenlang intensiv mit einem Mix beschäftigt ...

Waren Tontechniker früher qualifizierter als heute?

Es gibt heutzutage eine Menge Leute, die sich Recording-Engineer nennen, aber nicht die leiseste Idee davon haben, wie man ein Schlagzeug richtig aufnimmt – sie wissen es einfach nicht ...

Als du mit dem Aufnehmen angefangen hast, gab es noch keine Drummachines und erst recht keine bezahlbaren Computer ...

Ich denke, dass man als Recording-Engineer trotzdem ziemlich blöd dasteht, wenn man in die Situation kommt, ein Drumkit aufnehmen zu müssen und es einfach nicht kann! Es gibt Typen, die einen Grammy gewonnen haben und deswegen richtig auf dicke Hose machen, aber sofort kreidebleich werden, wenn sie ein Naturschlagzeug aufnehmen sollen. Leute, die überall ein wenig mitnehmen und es später zusammenbauen – das sind aber keine Originale!

Original und Kopie

Was zeichnet ein Original aus?

Originale sind Menschen, die mutig genug sind, einen neuen Weg einzuschlagen und die sich nicht einfach nur auf ausgetrampelten Pfaden bewegen wollen. Wenn man beispielsweise eine Passage aus einem Song sampelt, nutzt man ja nicht nur die Musik, sondern die gesamte Schwingung des betreffenden Aufnahmемoments. Es ist wie in der Fotografie: Du kannst die beste Kamera mit den besten Objektiven besitzen, aber du musst trotzdem wissen, wann der richtige Moment zum Auslösen gekommen ist. Dieser Moment ist bei der Musik in einem Sample enthalten – die Leute wissen überhaupt nicht, was sie sich mit einem Sample aneignen, und sie können sich auch nicht vorstellen, wie schwierig es ist, einen solchen Moment überhaupt zu erreichen.



digitally remastered by Rob Fraboni:
Eines von vielen Bob-Marley-Alben auf Tuff Gong

Ist Material, das du aufgenommen hast, von anderen gesampelt worden?

Sicher, und zwar ohne Erlaubnis.

Wie findest du das?

(ironisch) Nun, die Leute haben nicht die schlechteste Wahl getroffen ... (lacht) Es macht sie nervös, nicht mich. Irgendwo ist es ja auch ein Kompliment, selbst wenn es mir keine Vorteile bringt. Wahrscheinlich sind die Leute nervös, weil sie denken, dass ich irgendwann mit einer Knarre vor ihrem Haus auftauche ... (lacht) Wenn diese Leute dich kopieren, ist es auch eine Form von Werbung für dich und verbreitet deine Arbeit. Natürlich ist es nicht schön, dass du dafür nicht bezahlt wirst, aber es ist so eine Art kostenfreie Publicity.

Diese kostenfreie Publicity wirkt sich unmittelbar auf das Geld aus, das du mit deiner Arbeit verdienst ...

Das weiß ich! Hör mal, du sprichst jetzt ein echt sensibles Thema an – wahrscheinlich willst du wissen, wieso ich immer noch hier am Tisch sitze und mir meinen Humor erhalten habe, während die gesamte Industrie den Bach hinuntergeht. Man muss einfach positiv denken, selbst wenn sich das gesam-

te Geschäftsmodell verändert; es ergibt keinen Sinn, den Kopf in den Sand zu stecken. Ich halte es mit Winston Churchill: „If you're going through Hell, keep going!“ (lacht) Wir gehen im Moment in dieser Industrie alle durch die Hölle, aber wir müssen weitergehen. Niemand weiß, was am besten zu tun ist – mein Freund Chris

Blackwell (Gründer von Island) hat zu diesem Thema etwas Interessantes gesagt: Er meint, dass sich Musik zunehmend zu einem Wegwerfprodukt entwickelt – Leute, die Musik aus dem Netz herunterladen, haben kein physisches Medium mehr in der Hand, das sie sich ins Regal stellen können. Chris meint, dass es unfair ist, den Leuten dafür 99 Cent pro Song aus der Tasche zu ziehen, weil die ganzen Kosten, die mit der Herstellung eines physischen Produktes und dessen Distribution verbunden sind, bei Online-Veröffentlichungen entfallen. Er meint, dass man den Preis eventuell auf 25 Cent pro Titel senken sollte, damit mehr Leute bereit sind, Geld für Musik auszugeben. (ironisch:) Ich finde, das ist eine interessante Perspektive: Man schießt sich selber nicht nur in *ein* Knie, sondern direkt in alle beide! (ernsthaft:) Vielleicht muss man aber einfach die Art ändern, in der man gewisse Dinge betrachtet und mit den neuen Gegebenheiten arbeiten.

Die Kids haben definitiv eine neue Sicht der Dinge.

Als ich jung war, war man ein Fan bestimmter Bands und hat versucht, ihnen überall hin zu folgen und alles über ihre Musik in Erfahrung zu bringen. Meine Kinder wissen heute manchmal selbst bei CDs, die sie gut finden, nicht genau, wie die einzelnen Songs heißen – sie mögen von einer bestimmten CD beispielsweise Track 2, Track 5 und Track 9. Die gute Seite daran ist, dass es wieder um die Qualität einzelner Songs geht. Ich habe neulich noch mit Keith (Richards) über genau dieses Thema gesprochen, und er meinte, dass so etwas wie ein Album noch gar nicht zur Diskussion stand, als die Stones seinerzeit mit der Musik angefangen haben. Ein Album wurde erst zum Thema, wenn man fünf oder sechs erfolgreiche Singles gemacht hatte, die dann ihren Weg auf eine Langspielplatte fanden. In den letzten Jahren wurden die Konsumenten leider oft von der Industrie

über den Tisch gezogen und sahen sich gezwungen, 18 Dollar für eine CD zu bezahlen, auf der vielleicht *ein* guter Song war – bei einem Download muss man den ganzen Müll rund um diesen einen Song nicht mehr mitbezahlen! Was ich hier sage, ist eigentlich Common Sense – das Problem mit dem gesunden Menschenverstand ist, dass er so wenig verbreitet ist ... (lacht) Die Plattenfirmen waren in der Vergangenheit einfach zu gierig und müssen sich daher nicht wundern, wenn ihnen die Konsumenten heute nicht mehr vertrauen; teilweise grenzt das ja schon an offenen Hass.

Gibt es einen Weg aus der Krise?

Das Free-TV wird von Firmen finanziert, die dort ihre Werbung schalten. Auch wenn du als Fernsehzuschauer keines der Produkte kaufst, die dort beworben werden, bekommt man die ganzen Inhalte umsonst. Trotzdem sind die Fernsehproduzenten noch nicht pleite, und Fernsehsendungen gibt es auch immer noch.

Wir werden demnächst also kurze Audio-Commercials mitten im Song zu hören bekommen?

Mir ist schon klar, dass diese Analogie nicht perfekt ist, aber sie ist ein Beispiel dafür, wie man mit einer Situation umgehen kann, die aussichtslos erscheint. Es geht darum herauszufinden, wie das Ganze für uns funktionieren kann – wir werden auf keinen Fall den Gang der Geschichte zurückdrehen können, und es gibt auch keine Möglichkeit, den laufenden Prozess zu stoppen. Die Katze wurde in Form verlustfreier Digitalkopien aus dem Sack gelassen, bevor überhaupt irgendjemandem klar war, was das für Konsequenzen haben wird! Die Plattenfirmen hat doch anfangs nur der Gedanke erregt, ihren Katalog noch einmal auf CD verkaufen zu können; dass sie sich mit der digitalen Technik selber strangulieren könnten, kam dabei niemandem in den Sinn!

Wie sieht eine mögliche Lösung aus?

Ich habe auch keine Antworten auf die aktuellen Herausforderungen, aber wir müssen der Situation mit einer offenen Einstellung begegnen und dürfen nicht in Panik verfallen. Lass uns noch ein paar Jahre abwarten, und alle Major-Labels werden Geschichte sein! Die Labels werden zwar weiterhin ihren Back-Katalog vermarkten,



aber neue wie auch etablierte Künstler werden in Zukunft direkte Beziehungen zu den Konsumenten aufbauen – die Plattenfirma als Mittler wird dabei vollständig entfallen. Wenn Du als Künstler 30.000 Einheiten direkt an deine Fans verkauft und dabei 10 Dollar pro Einheit verdienst, nimmst du 300.000 Dollar ein – weißt du, wie viele Einheiten du verkaufen musst, um bei einem konventionellen Deal mit einer Plattenfirma 300.000 Dollar einzunehmen?

Mikrofone

Wir haben jetzt viel über die Industrie gesprochen – lass uns noch ein wenig über Tontechnik reden: Nimmst du lieber auf analoge oder auf digitale Medien auf?

Es macht keinen Unterschied, auf welches Medium man das Material aufnimmt; es geht immer um die Quelle, die als Ausgangsbasis für die Aufnahme dient.

Viele Leute mögen es, Schlagzeug und Bass zunächst auf ein analoges Tonband

ES MACHT KEINEN UNTERSCHIED, AUF WELCHES MEDIUM MAN AUFNIMMT – ES GEHT IMMER UM DIE QUELLE, DIE FÜR DIE AUFNAHME DIENT

aufzunehmen, bevor sie die Aufnahme in eine DAW überführen ...

Ich finde, dass der Magnetbandeffekt besonders bei der Aufnahme vom Gesang einen Unterschied macht; ich habe das im Rahmen von A/B-Vergleichen herausgefunden. Vielen Leuten ist nicht klar, dass die Tonaufzeichnung auf Magnetbänder mit besonderen Problemen behaftet ist: Wenn du etwas aufnimmst und das Tape für zwei Wochen ins Regal stellst, verändert sich der Klang: Die hohen Frequenzen werden mit vergleichsweise geringer Flussdichte gespeichert, während die tiefen Frequenzen deutlich tiefer in die Struktur eindringen – die Höhen verändern sich deshalb bei einer Lagerung der Tonbandaufnahme viel schneller als die Tiefen. Wenn man also Schlagzeug, Bass oder Gesang auf analoges Tonband aufnimmt, sollte man die Aufnahme so schnell wie möglich auf die digitale Ebene übertragen; am besten arbeitet man sogar „on the fly“, was bedeutet, dass man das Signal während der laufenden Aufnahme direkt am Wiedergabekopf abgreift und digitalisiert. Das gilt übrigens auch für digitale Tapes, und darum sind CDs besser als DAT-Cassetten – man muss nur mal die Fehlerraten messen, wenn man ein DAT einen Monat lang gelagert hat.

Wir führen unser Gespräch heute in den Firmenräumen von Schoeps in Karlsruhe. Wann bist du das erste Mal mit Mikrofonen dieses Herstellers in Kontakt gekommen?

Der Mann, der früher Schoeps-Mikrofone in die USA importiert hat, leitete in New York eine Schule namens „Institute of Audio Research“, die ich ab 1971 besucht habe. Albert Grundy war ein exzellenter

Lehrer, der einen sehr guten Überblick über alle Aspekte der Audiotechnik hatte. Er sagte mir, dass ich die Schoeps-Mikrofone unbedingt einmal ausprobieren sollte, da sie wirklich außergewöhnlich wären – bis dahin hatte ich noch nie etwas über diesen Hersteller gehört. Derart sensibilisiert fiel mir dann auf, dass die Mikrofone eine Art Standard in der Filmindustrie waren; Schoeps und Nagra waren dort bei der Aufnahme von Dialogen die Kombination der Wahl. Albert schenkte mir irgendwann ein Pärchen Schoeps-Mikrofone, weil ich diverse Arbeiten für ihn erledigt hatte. Zunächst habe ich den Mikros nur wenig Beachtung geschenkt, weil ich unter Zeitdruck an Auftragsarbeiten saß und mich bei der Mikrofonierung auf die mir bekannten Standards verließ. Eines Tages war ich in Los Angeles, wo mich ein Freund bat, ihn bei Gesangsaufnahmen zu unterstützen. Das Studio, in dem er aufnahm, besaß ausschließlich dynamische Mikrofone, weshalb ich meine Schoeps-Modelle mitnahm. Am ersten Tag haben wir fünf unterschiedliche Vokalistinnen damit aufgenommen, von denen drei männlich und zwei weiblich waren. Bis dato hatte ich die Schoeps-Mikrofone nur als Raummikros genutzt, aber was sie bei dieser Session als Vokalmikrofone leisteten, war einfach unglaublich! Das gleiche Mikrofon funktionierte für alle fünf Vokalistinnen!

Um welche Kapsel handelte es sich?

Das war die CM-66-Kapsel mit drei Richtcharakteristiken, der Vorläufer der MK-6-Kapsel. Nach dieser Erfahrung nahm ich die Mikrofone mit nach New York und verglich sie mit den Mikrofonen, die ich normalerweise für Gesangsaufnahmen verwen-

de. Ich dachte nur „Holy Smoke! Wow!“ Ich war richtig geschockt! Ich besaß die Mikrofone de facto seit mehr als zehn Jahren, bevor mir wirklich klar wurde, was ich da von Al Grundy geschenkt bekommen hatte. Seit diesem Tag habe ich niemals – und ich meine niemals! – wieder ein anderes Mikrofon für Gesangsaufnahmen benutzt. Nie, nie, nie! Alle Sänger, die mit diesem Mikrofon aufnehmen und sich ihre Tracks anschließend im Regieraum anhören, sagen, dass es der beste Klang ist, den sie jemals gehört haben.

Wenn du den Gesang von Keith Richards aufnimmst, setzt du ein Schoeps-Mikrofon ein?

Ja klar! Sogar Mick (Jagger) verwendet es, obwohl er immer zögert, Sachen zu benutzen, die ich ihm vorschlage – vielleicht weil ich ein Freund von Keith bin ... (lacht) Mick hat sich in dieses Mikrofon

verliebt, und die Stones haben ein halbes Dutzend davon gekauft. Als ich mit den Subdudes aus New Orleans im Haus von Daniel Lanois gearbeitet habe, haben sie die Schoeps-Mikros immer nur als die „Mikes from God“ bezeichnet ... (lacht)

Verwendest du die Schoeps-Mikrofone vorrangig für den Gesang?

Nein, sie funktionieren eigentlich für alles: Es sind großartige Mikrofone für die Aufnahme von akustischen Gitarren, aber sie machen auch bei Saxofonen und Streichern eine exzellente Figur. Ich hatte anfangs vermutet, dass die CM-66-Kapsel so gut klingt, weil sie alt ist – man denkt ja immer, dass alte Markenmikrofone besonders gut sind. Als ich dann eines Tages einen Katalog von Schoeps in die Hand bekam, entdeckte ich, dass es ein Nachfolgemodell mit einem deutlich geringeren Durchmesser gibt. Ich habe mir dann eines dieser Mikrofone bestellt, obwohl ich mir eigentlich sicher war, dass es anders klingen würde. Es klang dann auch tatsächlich anders, allerdings besser! Daniel Lanois wollte sich seinerzeit ein CM-66-Pärchen auf dem Gebrauchtmärkte besorgen – er wurde auch fündig, wobei der Besitzer stolze 15.000 Dollar dafür haben wollte! Die neuen Modelle kosten dagegen um die 3.000 Dollar, und ganz abgesehen vom attraktiven Preis habe ich auch noch nie erlebt, dass ein Remake eines Mikrofons besser klingt als das Original!

Die Schoeps-Kapseln sind vergleichsweise klein und entsprechen rein optisch nicht unbedingt dem Bild eines voluminösen Mikrofonboliden, den sich manche Sänger nicht zuletzt aus Prestige-Gründen wünschen ...

Es gibt schon einige Kandidaten, die anfangs denken, dass ich sie als zweitklassige Sänger behandle, wenn ich dieses aus ihrer Sicht „skinny piece of junk“ statt eines fetten Mikrofons vor ihnen einrichte. Ich baue dann immer noch zusätzlich ein optisch beeindruckendes Großmembranmikrofon auf, und während ich die Kanäle an der Konsole beschrifte, vertausche ich ganz bewusst die Bezeichnungen der beiden Mikrofone. Wenn die Leute dann später in die Regie kommen und die Aufnahme hören, sagen sie direkt: „Siehst du, ich wusste doch, dass das große Mikro besser klingt!“ Es gibt dann immer

ziemlich erstaunte Gesichter, sobald ich ihnen die Wahrheit sage! (lacht) Bei Großmembranmikrofonen haben die Partial-schwingungen der Membran eine negative Auswirkung auf den Klang, was mir übrigens rein von der Theorie her auch erst klar wurde, als ich einen entsprechenden Artikel in einer Fachzeitschrift gelesen hatte – auch ich lerne immer noch dazu.

Was würdest du als Equipment mitnehmen, wenn du auf die berühmte einsame Insel müsstest?

Gibt es Strom auf der Insel?

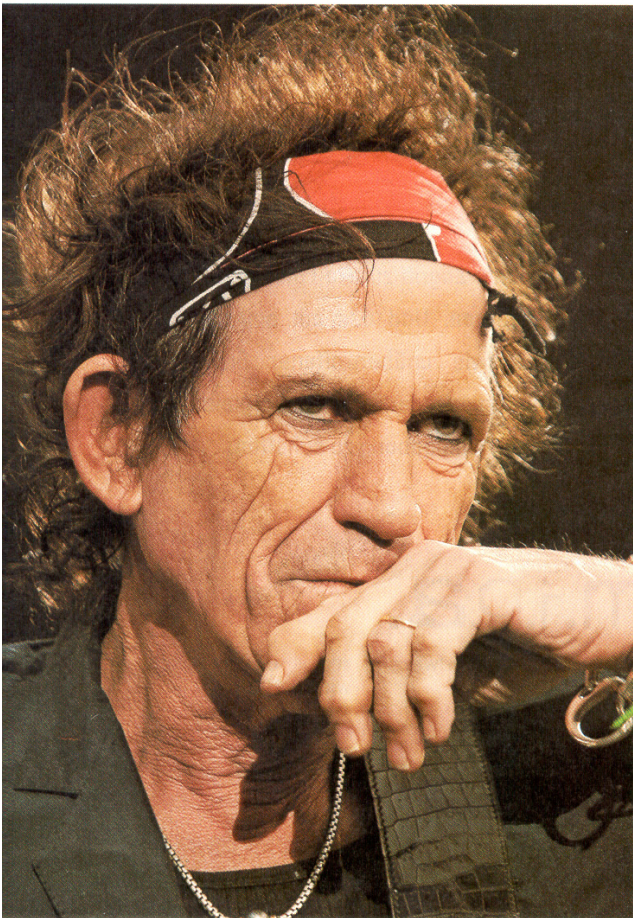
Ja.

Die Schoeps-Mikrofone wären auf alle Fälle dabei, und als Aufnahmegerät würde ich vermutlich einen CD-Recorder wählen, damit ich den Insulanern etwas für ihre Partys in die Hand drücken kann ... (lacht) Als Monitorlautsprecher würde ich wohl die Studio-20-Modelle von Paradigm mitnehmen.

Was wäre der Preamp deiner Wahl?

Schwierige Frage! Ich war einmal bei einem Shootout dabei, bei dem in einem Blindvergleich ein Telefunken V72, ein V76, zwei Neve-Preamps und ein zwölfkanaliger Kompaktmixer von Behringer beteiligt waren. Ich mag es nicht wirklich aussprechen, aber der Behringer-Mixer klang im Vergleich zu seinen sehr teuren Konkurrenten nicht unbedingt schlecht. Die teuren Modelle wirkten zwar schon ein wenig angenehmer, aber wenn man den Preis bedenkt und zusätzlich in Betracht zieht, dass der Behringer-Mixer zwölf Kanäle besitzt, stellt sich schon die Frage, ob die anderen Vorverstärker wirklich einen um den Faktor 20 höheren Preis rechtfertigen als das günstige Produkt ... Persönlich setze ich oft ein 1960-Modell von Drawmer als Preamp ein. (überlegt) Wenn ich das jetzt so erzähle, gibt es bestimmt eine Menge Leute, die mich schräg anschauen und denken, dass ich ein „Jerk“ bin. Natürlich mag ich auch Highend-Stuff: Die Chandler-Sachen sind wirklich gut, und die EAR-Geräte sind absolute Extraklasse! In der Digitalliga existiert nichts, was mit den Produkten von Daniel Weiss konkurrieren könnte – und ich sage das, obwohl ich digitales Equipment eigentlich nicht mag. Dennoch *liebe* ich die Weiss-Sachen so sehr, dass es dafür gar keine Worte gibt ...

Guter Fraboni-Kumpel: Keith Richards



Jamaica & Babylon

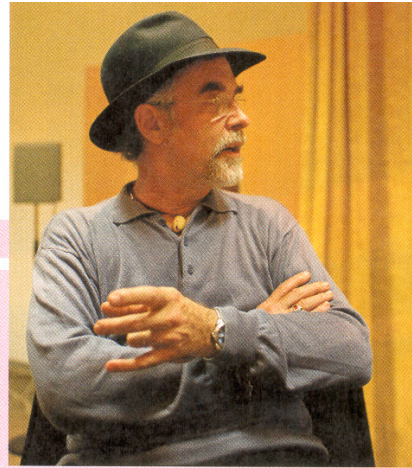
Vor unserem Treffen habe ich ein wenig in meiner CD-Sammlung gestöbert und entdeckt, dass auf fast allen Bob-Marley-Alben dein Name steht – zumindest auf den Werken, die bei „Tuff Gong“ (Marleys eigenes Label) erschienen sind.

Dazu gibt es eine lustige Geschichte: Phil Collins hat mich mit Barry Diament in Kontakt gebracht, der seinerzeit für Atlantic Records im Mastering-Department arbeitete. Er hatte Phil irgendwann einmal zwei Alben in die Hand gedrückt, die er auf eigene Kappe gemastert hatte – der Unterschied zu den Sachen, die Atlantic vorher offiziell von Phil veröffentlicht hatte, war im positiven Sinn drastisch! Egal: Phil hat mir diese Sachen vorgespielt, und ich fand es absolut bemerkenswert! Mastering hat ja immer etwas von schwarzer Magie; qualmende Spiegel und Schlangenöl und so was ... (lacht) Chris Blackwell stand zu dieser Zeit gerade im Begriff, Island Records an Polygram zu verkaufen, und das Marley-Projekt war sozusagen mein Schwanengesang bei Island. Der gesamte Marley-Katalog sollte auf „Tuff Gong“ wiederveröffentlicht werden, und ich habe mir daraufhin die Tapes geschnappt und bin zu den beiden besten Mastering-Häusern in New York gefahren. Ich ließ Sterling Sound und Masterdisk eine Seite des *Natty-Dread*-Albums bearbeiten und habe anschließend noch Barry Diament in seinem Haus in Long Island besucht. Barry ist mit einer Italienerin verheiratet, deren Mutter seinerzeit in dem Haus lebte und den ganzen Tag über in der Küche stand; der Geruch von Pasta und Knoblauch durchzog alle Räume, und man konnte überhaupt nicht an Musik denken, sondern wollte immer nur essen ... (lacht) In dem Raum unter dem Dach, in dem das Mastering stattfand, konnte ich kaum gerade stehen, und die Lautsprecher die sich dort befanden, hatte ich vorher noch nie gesehen oder gehört. In der Ecke stand eine Bandmaschine mit modifizierter Elektronik, und die gesamte Verkabelung war mit dicken Kabeln ausgeführt, die 200 Dollar pro Foot kosteten. Dann gab es noch einen Sontec-EQ und einen digitalen Recorder – mehr nicht! Wir haben hier dann eine Seite von *Natty Dread* bearbeitet, und das Ergebnis hat mich vollkommen aus den

Socken gehauen: Das war so viel besser als die Ergebnisse von Sterling Sound und Masterdisk, dass ich wirklich schockiert war! Wir haben dann alle elf Platten und zwei Marley-Compilations bei Barry gemacht; die Compilations konnten wir ohne weitere Bearbeitungen direkt aus den einzelnen Alben zusammenstellen, obwohl die Tracks zu unterschiedlichen Zeiten an unterschiedlichen Orten aufgenommen worden waren.

Du hast mit Keith Richards 1995 in Jamaica ein Nyahbinghi-Album (traditionelle Trommelmusik der Rastafarians) aufgenommen.

Bei der Produktion von *Wingless Angels* habe ich mit nur fünf Mikrofonen gearbeitet – die Aufnahmen fanden ja im Jamaica statt, und wir hatten nicht viel Equipment zur Verfügung. Die Recordings haben wir in Keiths Wohnzimmer gemacht, das mir unter akustischen Gesichtspunkten durchaus Sorgen bereitete – ich wusste anfangs wirklich nicht, wie man dort vernünftige Aufnahmen machen sollte. Die Rastas rückten mit ihren Trommeln an, und ich habe mich schließlich dazu durchgerungen, ein Mikrofon vor jeder Couch aufzubauen, als sie dort Platz nahmen. Außerdem habe ich an jedem Ende des Wohnzimmers ein Mikrofon aufgebaut, das in die Raummitte zeigte. Wir hatten, wie bereits erwähnt, fünf Mikrofone, aber nur vier Mikrofonständer – also habe ich das fünfte Mikro mit Gaffa-Tape an einem Teleskop befestigt, das zu Keiths Wohnungsausstattung gehört. Die Rastas trommelten und sangen, während Keith mit seiner Akustikgitarre spielend im Raum umherlief – zum Glück hatte er daran gedacht, seine Gitarre zu stimmen und den Sängern damit eine Tonhöhe vorzugeben, was mir später bei den Overdubs den Kopf rettete! Diese Aufnahme war eine wundervolle Erfahrung, wobei es nicht ganz einfach war, Overdubs im Klangbild unterzubringen: Als wir nämlich später zusätzliche Gitarrentracks in einem Studio aufnehmen wollten, integrierte sich das Gitarrensichtsignal überhaupt nicht in die äußerst räumlich wirkende Originalaufnahme: Die Gitarre stach unangenehm hervor – jeder konnte sofort hören, dass sie nachträglich aufgenommen worden war. Anlässlich dieser ernüchternden Erkenntnis haben wir uns erst einmal ein paar Drinks genehmigt



und uns das Ganze danach noch einmal angehört; Keith meinte nur: „Boy, we’ve got a problem!“ Zum Glück kam mir in diesem Moment die rettende Idee: Ich habe ein Mikrofon am hintersten Ende der Regie aufgebaut und das Overdub-Gitarrensichtsignal über die Monitor-Lautsprecher geschickt – das so aufgenommene Signal habe ich dann unter die restliche Musik gemischt, und es hat funktioniert! Exakt auf diese Weise haben wir dann später noch weitere Instrumente hinzugefügt.

Ein interessanter Ansatz ...

... den wir ursprünglich auch auf das *Bridges-to-Babylon*-Album der Stones übertragen wollten! Das hat dann allerdings doch nicht geklappt, weil es so etwas wie Konkurrenzkämpfe gab: Don Was arbeitete mit Mick, ich arbeitete mit Keith und so weiter ... Bei den Titeln, die ich für *Bridges to Babylon* betreut habe, wurde das Schlagzeug mit nur ganz wenigen Mikrofonen abgenommen. Der reduzierte Ansatz nimmt den Fokus von der Technik und richtet ihn zurück auf die Musik; ganz abgesehen davon lassen sich Aufnahme und Mixdown auf diese Weise auch schneller bewerkstelligen. Wenn man mit Musikern arbeitet, muss man dafür sorgen, dass sie sich wohl fühlen und dass sie nicht durch die Technik verwirrt werden. Man muss eine angenehme Atmosphäre schaffen können; ich habe schon ganze Recording-Sessions ausschließlich bei Kerzenlicht gemacht! Das war unter anderem einmal in einem Lagerhaus unter der Brooklyn Bridge der Fall – es war so dunkel, dass man dort noch nicht einmal die Ratten herumflitzen sehen konnte ... (lacht) Das war eine wunderbare Session, und es ist eine tolle Aufnahme dabei herausgekommen! Da sieht man doch wieder einmal, dass Licht eine große Auswirkung auf den Sound hat ... (lacht)

Rob, herzlichen Dank für das ausführliche Gespräch! –

Text und Fotos: Jörg Küster