

Deep in Techno – Deep in Trance

Vortrag im Rahmen des Symposiums
»Im Zwischenreich - Musik & Trance« am Zentrum
für zeitgenössische Musik an der Donau
Universität Krems (Wien/Österreich), August 2004.
© Marcel Feige; Abdruck nur mit schriftlicher Genehmigung

Ich erinnere mich an einen Tag, gut und gerne 11 Jahre zurück, 1993 im Januar. Es war ein Freitag, 7 Uhr morgens:

Manitou begann seinen Gesang. Und im Hintergrund rollten bereits die Trommeln der Tremolo Phasing heran. Eine wütende Stimme ertönte – es war nicht Jim Clarkes »Der Bunker, der Bunker, der Bunker«. Nein, es war meine Mutter, die mir zubrüllte, so als wäre ich schon durch den jahrelangen Techno-Genuß stocktaub geworden: *»Stell' endlich dieses Gehämmere ab.«*

Oh, welche Beleidigung schon am frühen Morgen.

Wie wahr, das Leben als Raver war zweifelsohne nicht einfach. Doch da musste ich durch. Denn wer hatte nicht vor scheinbar langer Zeit, als noch Songs wie »James Brown is dead« und Interactives »Who Is Elvis?« die DJ-Charts bestimmten, vor der schwierigen Entscheidung gestanden: Techno – entweder ganz oder gar nicht.

Viele gingen wie ich auf's Ganze. Und so sahen sie – respektive ich – dann auch aus. Ein Stüssy auf dem Kopf, ein Sweat-Shirt mit knallig-schreiendem Labellogo schlabberte am Körper herab.

Wer einmal die Atmosphäre in einem Club oder auf einem Rave genossen hat, der weiß, von welchem Kick, von welchem Trieb ich hier rede. Der weiß auch, dass Techno mehr als nur bloße Musik ist, sondern weitaus mehr, nämlich ein Lebensgefühl. Ein Lebensstil. Die beste Möglichkeit, das Leben in Trance zu verbringen.

Okay, natürlich, es gab natürlich auch Leute, die das nicht erkannten. Das war dann jene Minderheit, die auf den Raves mit gelangweilter Miene am Rand des Dancefloors stand und der das Line Up genauso viel sagte wie Mutters Kochrezept für Käsewehe Bolognese.

»The Spirit Makes You Move« - yeah, ein geflügeltes Wort damals. The Spirit, das war der Geist, das Thema, der Inhalt all unseres Bestrebens. All das ließ uns bewegen. Tanzen. Immer wieder und in einem fort.

Wenn ich mich morgens wecken ließ – ach, was rede ich, wenn ich mich heute wecken lasse, dann garantiert nicht mit dem Frühstücksprogramm des eingestaubten WDR. Oder auch: Wir dummen Radiohörer.

Damals wie heute - im Tape-Deck lief die neue Adam & Eve, gefolgt vom Brecher des PCP-Vertriebs. Meine Mutter monierte sich zwar anschließend am Frühstückstisch immer wieder lauthals, natürlich mit

eindringlich-panischen Worten, dass es so etwas in ihrer Jugend nie gegeben hätte ...

Doch sind wir ehrlich, wen kümmerte es, was die Heino- und Hannelore-Fraktion zu unserer Musik sagte, solange sie sie nur als »Gehämmere« definierte?

Nach dem hiermit eingeläuteten Frühstück begab ich mich zur Arbeit. Die Spöttelungen der Kollegen waren mir gewiß – ihnen zum hundertsten Mal den Hintergrund, eben den Spirit der Musik zu erklären, dazu fehlte mir der Nerv. Vielmehr waren die Gedanken bereits am Nachmittag, dem *Freitagnachmittag!* Welcher Raver mit Herz und Seele, Technics-MK und Mischpult daheim, wusste nicht um die Bedeutung der Freitage. Denn Donnerstag war Liefertag.

Freitag, 14 Uhr.

Ohne Bruder allerdings ging's diesmal nicht in die Stadt. Nicht ohne Stolz schob ich das Mix-Tape von Westbam, mühsam für 50 Mark erstanden, ins Cassettendeck, doch, o welch herber Schmerz am frühen Nachmittag – bereits nach fünf Minuten fragte der große Bruder: *»Ist das jetzt schon ein neues Lied oder noch immer das gleiche...?!«*

Kaum den Banausen aus dem Auto geschmissen, ging es zum Plattenhändler. Der Weg vom Parkhaus bis dorthin glich einem Spießrutenlauf. Und ließ gelegentlich Zweifel aufkommen an der Richtigkeit der Entscheidung vor langer, langer Zeit. Während ich die unzweifelhaft coole Gruppe Jugendlicher auf der anderen Straßenseite als Nachwuchs-Rapper ausmachte, identifizierten sie mich ebenso schnell als *»Tekkkknoooo!«* Und zwar lautstark.

»Tekkknooo! Tekkknooo!« riefen sie mir hinterher. In ihren Mienen lag eine seltsam bedrohliche Haltung. Als wäre ich ein Kinderschänder, Neonazi oder sonst was dieser Art ...

Mal ehrlich: Welch Unrecht!

Welcher Raver stellte sich jemals sinnlos an die Straßenecke und rief irgendwelchen vorbeihastenden, langhaarigen Rockern in Lederkluft hinterher: *»Heavy Metal, Heav Metal!«*

Wie wohltuend war dagegen der Einlauf in das Ziel. Der Plattenladen. Wenn schon nicht auf dieser Welt, dann wenigstens hier herrschte die so oft zitierte Unity, oder? Raver kratzten ihre letzten Pfennige zusammen, um statt der geplanten fünf nun doch sieben Maxi-Singles mitnehmen zu können.

Ich ertappte mich, wie ich selbst verstohlen auf die neue Harthouse schielte. Und, naja, die neue FNAC war auch nicht von schlechten Eltern ...

Freitag, 19 Uhr.

Zu Hause angekommen, schmiß ich die Technics an, legte ich immer und immer wieder die neuen Errungenschaften auf, als würde sich die Rille schon in kurzer Zeit auflösen.

Ich schloß die Augen, während die Boxen vom großen Traum der DJ-Karriere erzählten. Ich genoß das Feeling von Bassline, Hihats und 303. Die Übergänge stimmten, das müßte jetzt ein Veranstalter hören können ...

Doch stattdessen klopfte es, der mürrische Kopf meiner Mutter blickte herein und brüllte so, als wäre ich tatsächlich taub: *»Das Gehämmere nimmt wohl gar kein Ende?«*

O mein Gott, was fühlte ich mich alleine. Und freute mich zugleich auf die Freitag nacht. Endlich wieder im Club. Umgeben von Gleichgesinnten. Das berausende Gefühl, etwas Besonderes zu erleben. Das war fast wie im Traum. Im Grunde bestand das Leben aus einem großen Traum – man lebte in der Woche für das Wochenende. Man lebte wie in Trance, nur für die Party und die Musik. Musik auf die Ohren. Und dazu tanzen. Tanzen. Tanzen. Tanzen. Immer weiter. Immer fort. Wie auf einer großen Autobahn ... geradeaus, immer weiter, geradeaus. Autobahn.

Der Dichter Wilhelm Busch sagte in seinem Gedicht *»Der Maulwurf«*: *»Musik wird oft nicht schön gefunden, weil sie stets mit Geräusch verbunden.«*

Was der gute Mann allerdings vergaß: Musik besteht immer aus einem Geräusch, meist sogar aus mehreren. Denn ein Geräusch alleine – also ein Ton – ergibt in der Regel noch keine Musik.

Karl-Heinz Stockhausen, der Begründer der *»Kölner Elektronischule«* behauptete in den 50er Jahren wohlwissend: *»Alle Klänge und Geräusche sind Musik.«*

Und weil wir nun mal im Industriezeitalter leben, sollen auch die modernen Klänge und Geräusche zur Musik geformt werden. Stockhausen beschäftigte sich mit den Grundelementen synthetischer Musik und deren elektronischer Weiterverarbeitung. Er benutzte einen Sinusgenerator und erzeugte durch Überlagerung von Sinustönen neue Klangspektren. Durch Filterung, Verzerrung, Überlagerung, Verhallung, Verdichtung, Rückkopplung, Verkürzung konnte er die Klangelemente elektronisch bearbeiten.

Ziel dieser Arbeit war es, durch die Anhäufung vieler einzelner Komponenten komplexe neue Klänge zu erhalten, die zum Gegenstand der kompositorischen Arbeit wurden. Der rein geistige Akt des Komponierens mit Hilfe von synthetisch erzeugten Geräuschen und Klängen geschah zu

jener Zeit in Ermangelung geeigneter Instrumente durch schlichtes »trial and error«: Versuchen, Probieren, Verwerfen, und das Ganze wieder von vorn.

Doch der amerikanische Komponist experimenteller Musik, John Cage, hatte eine Vision: »Die Verwendung von Geräuschen, um Musik zu machen, wird solange andauern, bis wir zu einer Musik gelangen, welche mit Hilfe elektronischer Instrumente produziert wird.«

1968 lernten sich die Musikstudenten Ralf Hütter und Florian Schneider-Esleben an der Akademie von Remscheid in einem Jazz-Kurs kennen. Beide, unter anderem von Stockhausen beeinflusst, gründeten die Gruppe »Organisation«. Bei ihren Konzerten benutzte die Band eine alte Stehlampe und drei vergilbte Pergamentschirme zur Beleuchtung. Damit niemand über die etlichen Kabel stolperte und das Equipment beschädigte, verteilten sie rot-weiße Absperrkegel auf der Bühne. Diese stellten die »elektronische Baustelle« dar.

Bei einem ihrer ersten Konzerte in Berlin 1969, so erzählt man sich heute, soll es Gurken und Tomaten geregnet haben. Für die beiden Musiker Hütter und Schneider war das jedoch eine große Herausforderung. Ralf Hütter erklärte: *»Wir sind auf dem Sprung in ein neues Zeitalter, das keiner wahrhaben will. Dieses wird kompliziert sein, rasant und faszinierend.«*

Gemeinsam mit Produzent Konrad Plank arbeiteten sie in einer Düsseldorfer Fabrik an einem Album. Doch der Prophet gilt im eigenen Land bekanntlich nichts. Folglich erhielt die Band mit dem Namen »Organisation« auch nur in Großbritannien einen Plattenvertrag für das erste und einzige Album »Tone Float«. Wenig später verließen Ralf Hütter und Florian Schneider die Band und gründeten, ja, sie Sie ahnen es, die Gruppe »Kraftwerk«.

Als sie im März 1970 erstmals im ZDF in der Sendung »Teleschaufenster« auftrat, war das Publikum geschockt. Ralf Hütter erinnert sich noch heute sehr gut an diesen Auftritt. Er sagt: *»Zuerst ist uns wegen des Namens eine Welle der Ablehnung entgegengekommen. Wir haben viele Freunde und Bekannte verloren und sind in eine neue Phase eingetreten.«*

Doch »Kraftwerk« ließ sich nicht beirren. Im Zentrum ihrer Heimatstadt Düsseldorf, in der Nähe des Bahnhofs, in einem alten Elektro-Werkstattgebäude mitten im Rotlichtbezirk, richteten sie ihr Studio ein, das sie schlicht »Kling Klang« nannten. Die ersten beiden Alben »Kraftwerk« und »Kraftwerk 2« waren zwar noch Ausflüge in den Krautrock à la Can, Faust oder Amon Düül, aber die kryptischen Lautmalereien, ein Flugzeug das eine Bombe fallen ließ, daneben die Worte »Platsch« oder »Zirp Zirp«, ließen aufmerksame Zuhörer erahnen, wohin der Weg gehen würde.

Siehe da, 1973, mit dem dritten Album »Ralf und Florian«, kam Kraftwerk, auf den Punkt. Ralf Hütter sagte: *»Für uns ist klar, daß die Musik des 20. Jahrhunderts, der Neuzeit, nur auf einem Instrumentarium des 20. Jahrhunderts, der Neuzeit, gespielt werden kann. Man kann die Neuzeit nicht auf Gitarre darstellen. Die Gitarre ist ein Instrument aus dem Mittelalter. Die ganze Rockmusik ist für uns ganz archaisch. Die Musik der technisierten Welt läßt sich nur auf einem Instrumentarium der technisierten Welt darstellen«.*

Die Band löste sich von dem Instrumentarium der Krautrockbands und stieg mit Synthesizern, Effektgeräten und Vocoderen vollends auf elektronische Musik um. In der Gesellschaft erschien der Umgang mit Maschinen oft wie ein Kampf des Menschen gegen die eigenen Erfindungen: Gegen diese katastrophale Fehleinschätzung der Lage setzte »Kraftwerk« mit ihrer Arbeit einen Kontrapunkt... Kraftwerk zeigte mit seinem vollelektronischen Sound symbolisch, dass Maschinen nicht böse, sondern sehr wohl Harmonie erzeugen können.

Viele ihrer Musik-Maschinen stellten die Musiker von Kraftwerk sogar selbst her. Bei einem Auftritt im ZDF-Magazin »Aspekte« 1973 benutzten sie ein selbstgebasteltes Drumpad. 1975, ein Jahr nach dem großen Erfolg des vierten Albums »Autobahn«, dessen gleichnamige Single-Auskopplung sogar die Top-Ten der USA erreichte, wurde für sie der Analog-Sequencer vom Synthesizer Studio Bonn angefertigt.

Damit war Kraftwerk die erste Band, die schnell und unkompliziert im Live-Betrieb das folgende Stück einstellen konnten: *klack, klack, klack, fertig.*

Die elektronischen Musikinstrumente und Effektgeräte erzeugten nicht mehr nur neue Klangwelten, sondern unterstützten auch die Automation zahlreicher musikalischer Prozesse. Ralf Hütter verkündete damals siegesgewiß: *»Kraftwerk ist seiner Zeit weit voraus. Ohne die Technik, die jetzt schon bei uns Einzug gefunden hat, wird die Popwelt nicht mehr auskommen.«*

Bei ihrer nachfolgenden US-Tour trat Kraftwerk, das inzwischen aus dem berühmten Quartett Ralf Hütter, Florian Schneider, Wolfgang Flür und Karl Bartos bestand, mit einer perfekt abgestimmten musikalischen und visuellen Show auf.

Sie nutzten ihr ganzes Equipment wie Lichtorgeln, Sequenzer, eine elektronische Flöte, mehrere Synthesizer und ein elektronisches Schlagzeug. Die Technik des Synthesizers wurde nicht zur Imitation von Instrumenten genutzt, sondern erzeugte bewußt synthetische Klänge und Rhythmen. Herkömmliches Liedgut wurde reduziert auf Töne. Oder Geräusche.

Ralf Hütter, der Prophet, sagte damals: *»In 20 Jahren werden nach unserer Meinung kaum noch Gruppen mit Gitarren und Schlagzeugen*

aufzutreten. Für uns gehören diese Instrumente heute schon der Vergangenheit an.»

Nach »Radioaktivität« (1976) und »Trans Europa Express« (1977) trieben Kraftwerk 1978 mit ihrem wohl berühmtesten Album »Die Mensch-Maschine« den Technik-Positivismus auf die Spitze. Das Plattencover zeigte die vier Musiker im Einheitslook mit rotem Hemd, schwarzen Krawatten, streng zurückgekämmten Haaren und rotgeschminkten Lippen, und erinnerte an die reduzierten Formen des Bauhaus oder Graphiken russischer Konstruktivisten. Songs wie »Die Roboter« oder »Die Mensch Maschine« besangen den futuristischen Traum von einer Fusion aus Mensch und Maschine.

Bei der Präsentation der »Mensch Maschine« am 1. April 1978, zeitgleich in New York und Paris, schockierten die Kraftwerker die anwesenden Journalisten. In New York waren Ralf Hütter und Florian Schneider sowie die Roboter anwesend. Wolfgang Flür und Karl Bartos waren mit den Robotern in Paris zugegen.

Doch damit nicht genug: Auf der Bühne standen anstatt der vier Kraftwerker – nur noch Roboter. Die Musiker waren im Publikum und belebten ihre »Mensch Maschine« live. Ralf Hütter erklärte: *»Diese Puppen sind erst der Anfang. Sie stehen nur rum und vertreten uns für kurze Zeit in unseren Konzerten. Trotzdem sind sie uns schon sehr ähnlich...«*

Aktionen wie diese stellten für Kraftwerk die notwendige Konsequenz des technischen Fortschritts dar, verdeutlichten die Forderung nach dem positiven Umgang des Menschen mit der Technologie: Der Mensch als Mittler zwischen Maschine und Hörer, der Musiker als Klang-Ingenieur, der in einer Symbiose mit seinen Maschinen zeitlose Musik produzierte, eine These, die nur ein Schrittlein entfernt war vom Grundraster vieler, späterer Techno-Produktionen.

Kraftwerk war der Auffassung: *Nur der ganzheitliche Umgang mit moderner Technologie und der Natur garantiert ein Überleben und verhindert die Zerstörung.*

Kraftwerk bildete Anfang der Achtziger Jahre mit seiner elektronischen Musik die Grundlage für den sogenannten Elektro-Pop, der Bands wie Human League, Heaven 17, Erasure, Eurythmics, Ultravox, OMD, Boytronic oder New Order hervorbrachte.

Diese unzähligen Erfolge ermutigten wiederum Depeche Mode bei Mute vorzusprechen. Mit Hits wie »I Just Can't Get Enough« (1981) oder »See You« (1982) wurden sie zur erfolgreichsten Synthie-Band der Welt. Andere Gruppen, die zu dieser Zeit mit der Elektronik zu arbeiten begannen, waren Art Of Noise und die beiden Schweizer Boris Blank und Dieter Meier als Yello.

Aber ob Yello, Depeche Mode oder New Order, ihre elektronische Musik war nicht neu. Sie produzierten schlichten Synthie-Pop, bei dem noch immer die Band, die Musiker als Stars, der Mensch im Vordergrund stand. Die Bands entsprachen mit »elektronischem Wohlklang« und hart an der Grenze zum Kitsch verlaufenden Kompositionen bekannter Pop-Musik. Von Innovation war da, von den elektronischen Instrumenten einmal abgesehen, kaum eine Spur ...

Doch egal. Die Musik machte Spaß. Und das war die Hauptsache.

Doch nicht alle konnten der Technik positive Seiten abgewinnen wie sie Kraftwerk beschworen. Es gab Menschen, die sahen im technologischen Fortschritt, ja überhaupt in der industriellen Revolution die Wurzel allen Übels menschlichen Daseins. Aber: Sie nutzten deren Errungenschaften für ihre Musik. Die Musik wurde zum Träger einer Botschaft. Sie hieß Industrial.

Industrial-Musik war wie der Kraftwerk'sche Elektro-Sound zweifellos ein Kind der experimentellen Musiker. Die Philosophie von Industrial war düster und von der Vision einer zugrundegehenden Zivilisation geprägt, in die eine computerisierte Welt münden würde.

Die Bands knüpften mit atonalen Klängen an frühere Versuche an, Musik den veränderten Außenwahrnehmungen und Hörgewohnheiten anzupassen: Geräusche und Lärm. Industrieller Terrorsound.

Populär war diese Art von Musik, dieser so genannte Industrial, vor allem in Detroit. Was nicht von ungefähr kam. In Motor City erlebten die Menschen gerade den Niedergang der Wirtschaft. Menschen wurden durch Maschinen ersetzt. Ein Grund mehr, auch solch provokative Gesten wie von Kraftwerk, demonstrativ Puppen zu Pressekonferenzen zu schicken, sich zum vielbewunderten Vorbild zu nehmen.

Auch Industrial und EBM, Electronic Body Music, harte, pure elektronische Musik, die Anfang der Achtziger Jahre in Belgien als Folge der Industrial-Bewegung durch Bands wie Nitzer Ebb oder Front 242 entstand, fand im illusionslosen Detroit schnell fruchtbaren Boden.

Unter Einfluß von Kraftwerk, Industrial und EBM produzierten nun auch schwarze Detroiter elektronische Musik mit zwischenzeitlich recht günstigen Second-Hand-Synthesizern.

Und dann noch der Funk. Er hatte wohl den größten Einfluß auf die Fortschreibung von elektronischer Musik – und er führte letztlich dazu, dass aus diesen vielen unterschiedlichen Strömungen eine Musik entstand, die ganz und gar auf Tanz ausgelegt war.

Funk.

Was ist Funk?

Selbst bei Experten schieden sich die Geister. Einige unterstellten den Musikern, selbst nicht zu wissen, was sie da machten. Und falls doch, dann vielleicht einfach etwas, was gut klang. Basta

George Clinton, der abgedrehte Meister des puren Funks, dagegen erklärte Funk folgendermaßen. Er sagte: »*Free your mind and your ass will follow.*«

Zu gut Deutsch: Befreie deinen Geist und dein Arsch wird ihm folgen ...

Merken Sie was?

»It's funky« war ein geflügeltes Wort in den 60ern. Es beschrieb alles, was Pepp hatte, Spaß machte und, das war wichtig, unverfälscht daherkam. Ein dominanter, groovender Bass gab jetzt den Ton an. Der wurde freilich noch nicht mit Synthesizern erzeugt, sondern mit der Hand an der Bass-Gitarre.

»Das ist funky, das ist tanzbar«, so hieß es. George Clinton träumte mit seinem Song von »One Nation Under A Groove«, ein Prophet, eine Hymne.

Kommerziell erfolgreich waren Funk-Musiker, die diese treibenden Akkordfolgen des Funk zielsicher auf die Tanzflächen zuschnitten, wie zum Beispiel Kool & The Gang oder Earth, Wind & Fire. Zu scharfen Bläserereinsätzen und einer äußerst rhythmischen Gitarre wurde der Bass immer schneller gespielt, teilweise nur noch mit dem Daumen angeschlagen, dem so genannten »slappen«.

Mit diesem eingängig-repetiven Bass-Sound wurde der Weg geebnet für die Disco-Musik, die in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre Funk als dominierende Tanzmusik Amerikas ablöst.

Doch Disco war noch viel mehr. Es war die erste Musikrichtung, die – durch die Vermittlung von DJs – an den Plattenspielern in Clubs entstand, bevor sie von der Plattenindustrie produziert wurde.

Den endgültigen Übergang von Funk zu Disco markierte der Philadelphia Sound, der in Studios von Philadelphia Records entstand. Hier begann man mit der bewußten Konstruktion eines Rhythmu tracks und legte darüber elegante Arrangements von Bläsern und Streichern. Der hämmernde Baß und die überladene Orchestrierung markierten eine deutliche Abkehr von den seit Mitte der 50er Jahre vorherrschenden Sounds der Gitarren.

Diese ersten Disco-Stücke waren auch nicht länger auf Melodien ausgerichtet, sondern auf Rhythmus, einzig und allein dazu komponiert, Menschen zum Tanzen zu bringen, am besten in den Clubs.

Diese Songs stießen insbesondere in den schwulen Clubs Ende der 60er Jahre auf große Begeisterung. Denn die Disco-Musik mit der treibenden Bassline war zweifelsohne Körpermusik, und als solche eine Art Befreiung von den Zwängen unserer Zeit.

Es ist doch so: Die Bedürfnisse, die Lüste und die Wünsche des Körpers werden heutzutage kontrolliert und unterdrückt, durch Gymnastik, militärische Übungen, Muskelentwicklung, Nacktheit, das Preisen des schönen Körpers diszipliniert.

Disco war die Erlösung. Disco war ein Forum für befreite Körper. Disco sprach direkt zum Körper. »Set me free« oder »Set your body free«, »Let yourself go« oder »Shake your body«, »Release your self« oder »Let your body go« sind typische Textelemente für Disco-Stücke.

Alles in der Disco-Musik deutete auf den Körper hin, und alles forderte den Körper auf, sich gehenzulassen und zu tanzen, sich ganz dem Rhythmus hinzugeben. Alles verschwand hinter der Gewalt der Beats. Der Disco-DJ übernahm die Kontrolle, indem er die Clubbesucher mit Musik verführte.

»We Lost in Music« sangen die vier Sister Sledge. »Slave to the Rhythm« sang Grace Jones.

Die harte Bassline des Disco-Beat wurde nicht nur gehört, sondern mit dem ganzen Körper gespürt. Jeder Beat traf den Magen, war auf den Rippen zu fühlen und machte so eine physikalische Reaktion auf die Musik unausweichlich: entweder tanzen oder den Club verlassen.

Und noch mal: Disco war *noch* viel mehr. Mehr als nur Musik, sondern mit viel Glitzer und Glamour, Polyesteranzügen und Schlaghosen ein Lifestyle. Mit Disco wurden gesellschaftliche Härten abgedämpft, umgewertet, neu geordnet, kompensiert, wenn nicht gleich ganz vergessen. Mit Disco steigerte sich die Flucht aus dem Alltag zu einer Flucht aus den Klassenverhältnissen.

Für die Randgruppe der Schwulen war es also zweifellos *ihre* Musik. Disco war eine neue Demokratie. Jeder war gleich im Beat der Musik. Jeder war im Tanz sein eigener Star. Alle waren sie Stars. Du genauso wie ich.

Disco-Musik schaffte ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, gemeinsamer Stärke und der Möglichkeit, sich ohne soziale Zwänge und Konventionen gehen zu lassen, ja, sexuell zu befreien.

Die Anforderung an den Disco-DJ war es deshalb auch, den Rhythmus möglichst gleichmäßig über möglichst lange Zeit beizubehalten. Ein ewig langes Vorspiel sozusagen. Der Ausruf »Don't stop! Don't stop!« – wunderbar doppeldeutig – war seit den ersten Tagen von Disco bis zur House- und HipHop-Musik von heute einer der meist benutzten Samples der

Dancefloor-Musik. Er forderte den DJ auf, einfach weiterzumachen, nicht aufzuhören.

i

Mit dieser Forderung tauchte zum ersten Mal auch die Maxi-Single auf den Plattentellern auf. Sie bediente das Bedürfnis der DJs nach Platten mit verlängerten Rhythmuspassagen; auf Maxi-Singles konnten längere Remixe mit besserem Klang gepreßt werden als auf der kleinen 7-Inch-Single.

Diese kreative Re-Produktion machte ein Stück häufig erst clubtauglich. Bei manchen Remixen war die Interpretation so frei, dass man von einem neuen Lied sprechen konnte, bei anderen wiederum waren die Veränderungen lediglich quantitativer Art.

Doch das Ziel war stets das gleiche: Disco-Remixe waren streng monotone Wiederholungen von bestimmten Rhythmuspassagen, die die unbändige Tanzwut des Publikums bedienten.

Das Ziel war durch Disco vorgegeben: Tanz! Der Schwerpunkt lag trotz Glamour und Stars und Sternchen eben nicht auf Glamour und Stars und Sternchen, sondern nur auf die Musik und nur auf den Tanz.

Der Weg war das Ziel. Es wurde kein Alkohol verkauft und auch der Drogenkonsum war weniger dramatisch als in anderen Underground-Clubs. »*Music is the only drug*« war ein Credo, das die Zeit prägte. Sich dem Sound aus den Lautsprechern hingeben, fast wie unter Hypnose. Die perfekte Disco.

Aber war die Musik noch Disco?

Nein, das war sie nicht, sie war längst Chartmusik, wurde in allen Radiostationen hoch und runtergenudelt. Das war nicht Sinn und Zweck der Angelegenheit gewesen.

Eine kleine Gruppe illusionsloser Afroamerikaner in der nordamerikanischen Industriemetropole Detroit besann sich auf die Roots, auf das, was *vor* Disco war. Sie mischten nun Funk und Soul mit diesen faszinierenden Sachen aus Übersee: EBM und Elektro.

Wegweiser war der Pionier des schwarz-amerikanischen Radio-DJs, »Electrifying Mojo«, der sich in seiner Sendung über alle Konventionen hinwegsetzte und neben einer Mischung aus Soul von James Brown und dem harten Funk immer wieder Importplatten aus Europa vorstellte. Scheiben von Kraftwerk, Front 242, Tangerine Dream, Yello, Depeche Mode.

Es war faszinierend, was da aus den Radiolautsprechern hämmerte. Aufregend. Modern. Futuristisch. Jemand meinte damals in Detroit: *»Wenn das die Zukunft ist, dann kann die Technik, die in unserer Heimatstadt so viel Elend verursacht, doch gar nicht so schlecht sein.«*

Das dachten sich auch drei Jungs namens Derrick May, Kevin Saunderson und Juan Atkins. Sie lasen 1980 Alvin Tofflers Buch »The Third Wave«, das den sich durch technologischen Fortschritt zwangsläufig ergebenden raschen gesellschaftlichen Wandel untersuchte.

Das Buch war für sie so etwas wie ein Bibel und handelte von der dritten Stufe der technologischen Entwicklung als eine Art Zukunftsvermächtnis ohne Angst vor den Auswirkungen der technologischen Revolution, in der die Menschheit sich fortwährend bewegt.

»Techno-Rebel« war ein Schlagwort von Toffler. »Techno-Rebel«, das deckte sich auf wunderbare Weise mit jener »Mensch-Maschine«, die Kraftwerk proklamierte.

Wir erinnern uns: *Nur der ganzheitliche Umgang mit moderner Technologie und der Natur garantiert ein Überleben und verhindert die Zerstörung.*

»Techno-Rebel« war die Initialzündung. Mit diesem theoretischen Hintergrund und der Musik von Kraftwerk im Ohr war es nur eine Frage der Zeit, bis Atkins und seine Freunde sich selbst hinter die Synthesizer klemmten. Sie gründeten Cybotron. Der Name war zusammengesetzt aus »Cyborg« und »Metronom«.

Als Cybotron standen sie in direkter Tradition von Kraftwerk. Einer der ersten Tracks, den sie veröffentlichten, war 1981 »Clear«. Manche Musikexperten wollen in ihm einen frühen Techno-Track entdecken.

Verlassen wir für eine Weile Detroit und begeben uns in den benachbarten Bundesstaat Illinois, dort in das Städtchen Chicago.

Dort gab es 1981 eine Radiosendung, sie hieß »Hot Mix 5«. Die Musik, die dort lief, klang sehr nach Disco. Aber es war kein Disco. Disco war längst tot.

Diese Musik aber lebt.

Mit 120 Beats pro Minute trieb sie nach vorne. Je nach Vorliebe mit oder ohne Gesang. Doch die DJs waren auch technikverliebt. Sie liebten den avantgardistischen Elektro-Pop aus Europa. Kraftwerk war nun mal auch in Chicago wichtiger als Barry White.

Fortan mischten die DJs Disco-Scheiben mit Elektro-Platten, und dieser Sound entsprang ebenso wie Disco der reinen DJ-Kunst. Aber mit Hot Mix 5 entstand schon bald auch ein Label, das jenen Musikern eine Plattform einräumte, die derartige Tracks auch produzieren wollten. Die jungen Musiker nutzten dabei den einsetzenden Preisverfall bei Synthesizern und Drumcomputern und experimentierten mit ihnen freizügig herum.

Das Ergebnis war sehr experimentell: Minimales Drumarrangement – die Bassline machte »Bumm Bumm Bumm Bumm« und die HiHats »Ts Ts Ts Ts« – und dazu total durchgeknallte, lautstärkenmäßig im Vordergrund stehende Samples, die in den Gehirnwindungen hin- und hersprangen wie ein Gummiball unter Strom.

Mehr als alles andere zuvor, sprach diese Musik den Körper an. Sie trat förmlich den Allerwertesten, auf dass die Beine sich bewegten, fast von selbst. *»Hey, was ist das? Dieser Sound ist treibend, er ist cool, o yeah! Er macht munter. Er macht Freude. Ich will tanzen. Gib ' mir mehr von diesem funky shit!«*

Mehr als Disco war diese Musik Rhythmus. Sie war Rhythmus pur.

Die Tracks liefen ab 1983 auch in Chicagos angesagtesten Clubs, bezeichnenderweise wieder Schwulenclubs. Denn Sexualtrieb und der Trieb, zum Rhythmus der Musik zu tanzen, erscheinen in gleicher Weise grundsätzlich, fundamental und existentiell.

Nach dem bitteren Ende von Disco waren die DJs endlich wieder in der Lage, ihr Publikum zu unterhalten. Und was das Erstaunliche war: dieser groovige Sound, zu dem sich die Kids wie in ekstatischer Trance auf dem Dancefloor wiegten, belebte die ursprüngliche Idee von Disco neu: im Rausch der treibenden Beats, *umfz, umfz, umfz, umfz*, verschwanden alle Grenzen. Diese Musik vereinte alle gesellschaftlichen Schichten auf den Tanzflächen der Clubs, kannte keine Grenzen, Nationalitäten, Hautfarben und Geschlechter. Eine neue Musik, ein alter Traum: »One Nation Under A Groove«.

Alle unter einem Dach.

Kommt in unser großes Haus.

Das Warehouse, von seinen Anhängern liebevoll »The House« genannt, wurde zur Bastion der *neuen* Musik, verlieh ihr sogar den Namen: House Music.

Es muß wohl des Nachts gewesen sein. Kevin Saunderson, einer der Jungs aus Detroit, stand auf der Tanzfläche im Warehouse, still und ergriffen, als der Beat aus den Boxen knallte, und lauschte ungläubig dem, was die Kids in Chicago House nannten.

Umfz, umzf, umfz, umfz. Gimme that House. House Music.

Tage später saß er mit seinen Freunden Juan Atkins und Derrick May daheim in Detroit und berichtete mit glänzenden Augen, voller Staunen von dem, was er erlebt hatte. Was er gehört hatte. Wie zum Beweis packte er aus seinem Rucksack einen Stapel Platten aus Chicago, ziemlich heißer Stoff.

Hey, Mann, was die können, das können wir schon lange.

Mit Begeisterung klemmten sie sich hinter die Rhythmusmaschinen, Drumcomputer und Synthesizer und, immer noch diesen »fetten« Sound aus Chicago im Ohr, hatten sie wieder ein Ziel vor Augen.

Sie vermengten EBM, Industrial sowie Elektro zu ihrer höchst eigenen Form von Tanzmusik. Diese stützte sich zweifellos auf House Musik, war aber trotzdem weitaus mehr.

Um sie wirklich zu verstehen, und vor allem ihre wichtige Rolle für die nachfolgenden Jahre, ist es an der Zeit, für einen Augenblick in die Geschichte der Stadt Detroit einzutauchen.

Zum Namen kam Detroit aufgrund seiner Lage zwischen Huron- und Eriesee. Detroit kommt aus dem Französischen und bedeutet: Meerenge. Die älteste Stadt des Mittelwestens wurde 1701 von dem französischen Händler und Forscher Antoine de la Mothe Cadillac gegründet und ging 1796, durch George Washington erobert, in die Vereinigten Staaten über.

Hundert Jahre später war die Millionenstadt Geburtsstätte der amerikanischen Automobilindustrie. Trotz einer bedeutenden chemischen Industrie, Elektrotechnik- und Elektronikunternehmen, sowie Werften und Ö raffinerien wurde »Motor City« wie kaum ein anderer Ort von dieser durch Henry Ford begründeten Branche abhängig.

Der postindustrielle Niedergang und die damit einhergehenden Fabrikschließungen bei Ford, Chrysler, General Motors und die daraus folgenden Massenentlassungen trafen die Stadt besonders hart. Sie führten zu einem enormen sozialen Konfliktpotential. Es wirkte sich in

Jugendarbeitslosigkeit und einem Anstieg von Gewaltkriminalität und Rassendiskriminierung aus.

Doch gerade dieser für viele aussichtslosen Situation war es zu verdanken, dass in Detroit unter Einfluß des europäischen Elektro und EBM (die die positiven Seiten der Technik beschworen) sowie dem Chicago-House (der keine Gewalt und auch keine Rassen kannte, sondern nur den straighten Sound und den einmütigen Tanz) eine neue Musik entstand. Der erste Song hieß: »Techno City«, übrigens erneut von Juan Atkins und seinem Projekt Cybotron.

»Techno City« blieb allerdings weitestgehend ungehört. Es sprengte den Horizont damaliger, vergleichbarer Produktionen und wurde von kaum jemanden verstanden, da es seiner Zeit zu weit voraus ist.

Juan Atkins erinnert sich: *»Als wir anfangen, das Wort Techno zu benutzen, um unsere Philosophie benennen zu können, wollte so gut wie niemand etwas davon wissen. Ähnlich wie Tofflers Theoriegebilde in den Siebzigern auf taube Ohren stießen, war es in der Zeit noch nicht so weit, dass eine breite Bewegung denkbar gewesen wäre.«*

Aber immerhin, Atkins gab der Stadt mit seiner Musik einen neuen Namen. Und der Musik gleich mit dazu. Die Musik war dumpf und düster und melancholisch, die spezifische Antwort auf den Niedergang. Stampfend wie vom Fließband. Den Empfindungen von »Motor City« entsprechend – oder aber »Techno City«.

»Techno heißt technologisch«, erklärte Atkins. »Es beschreibt die Einstellung, Musik zu machen, die futuristisch klingt – etwas, das noch von niemand zuvor gemacht wurde.«

Atkins Ideen entspringen den modernsten elektronischen Geräten, Innovationen und Neuigkeiten auf allen Ebenen. Kraftwerk hatte es vorausgesehen: Die rasante Entwicklung auf dem Synthesizermarkt machte die Band überflüssig. Es waren kleine, handliche Blechdosen, die einfach zu programmieren und billiger als die ganze Ausstattung eines Orchesters waren. Das Revolutionäre waren die Studios, Synthesizer, Sampler, Computer, die sich in den Schlafzimmern junger Menschen befanden, die sich mit geradezu archaischer Kreativität ihren Traum von Freiheit und Individualismus erfüllten – und damit eine Musik schufen, die nur noch voll und ganz auf Tanz ausgerichtet war.

Auch in dem krisengeschüttelten Detroit galt die Devise: *One Nation Under A Groove.*

1989, da schwappte die Musik aus Amerika, aus Chicago und Detroit nach Deutschland. Und wie mein kleiner Exkurs bewies, im Grunde stammte sie aus Deutschland. Techno kam also, inzwischen Erwachsen geworden, zurück nach Hause.

Viele Jugendliche ließen sich von dieser Musik infizieren und trieben fortan als Masterminds, als Veranstalter oder als Musiker die Szene voran. Die Discotheken, in denen jene neue Musik lief, hatten mit den bekannten Etablissements nichts mehr zu tun. Die Discotheken – jetzt Clubs genannt – entsprachen der Musik, Techno, der Industrie, der Zukunft. Oder zumindest jener Zukunft, wie sie SF-Autoren prägten.

Einer der Clubs der ersten Stunde war das UFO in Berlin, eine dampfende, kreative Hölle in einem Keller tief unter der Erde. Dreckig. Schuttberge in den Ecken. Viel Nebel. Und ein Stroboskop, in dessen Blitzlichtfeuer die schwitzenden Leiber sich aneinanderpressten, weil der Platz nicht reichte.

Ich selbst erinnere mich noch: Man konnte abflippen, ohne Drogen zu nehmen, weil dieses Licht so neu war und die extremen Bedingungen. Man stand da und war völlig im Dunkeln oder im Nebel. Manchmal hat man gar nichts mehr gesehen. Nicht mal mehr die Hand vor Augen. Das Licht und die Leute waren nur schemenhaft zu erkennen und dann die ganze Zeit die Musik ...

Nicht selten waren solche Schlüsselmomente, in denen man dachte: *Oh, was passiert hier denn jetzt gerade mit mir? Was ist das für Musik?*

Die Musik, die dort aus den Boxen hämmerte, war Detroit-Prägung, manchmal mit einem britischen Touch, der das Prinzip von radikalen Collagen eigentümlicher Klänge popularisierte.

Aber trotzdem: Stets war die Musik stampfend und treibend. Unwiderstehlich. Aufregend.

Viele entdeckten zu dieser Zeit ihren Körper neu, oder auch ihr Bewußtsein, nachdem sie sich über Stunden Non-Stop der Musik hingeeben hatten, was vorher gänzlich undenkbar gewesen war.

Jahrelang hatte doch im gutbürgerlichen Deutschland niemand mehr richtig getanzt. Die ganzen 80er ging man in die Discotheken, wo die ganze Nacht ein elegischer Mix aus Dance Classics, Pop und Rock gespielt wurde. Und das Pärchen ging mal auf die Tanzfläche, wenn ein gutes Stück kam: *»Oh, da kommt ja unser Lied gerade...«*.

Dann schwang es das gemäßigte Tanzbein und schaute sich dabei in die Augen. Bewegungsmäßig verlief das bei den meisten in einem sehr eng gesteckten Rahmen, wie in einem Korsett: Da ist die Grenze, darüber hinaus geht es nicht, mehr gehe ich nicht aus mir heraus ...

Und dann kam da plötzlich diese Techno-Klamotte.

Endlich zeigte sich ein hoffnungsvoller Silberstreif am Horizont.

Mit Techno begann ein komplett anderes Körperbewußtsein beim Tanzen. Diesem Tanzen als Ritual. Stundenlang. Weit über den Punkt hinaus, wo der Körper beginnt, die körpereigenen Drogen auszuschütten, und du deinen Körper nicht mehr spürst. Dir der Schweiß in Bächen runterläuft. Und du in der Nacht auf der Tanzfläche fünf Kilo abnimmst.

Die Antwort war immer die gleiche: *Techno*.

Techno wurde eine Alternative zu bürgerlichem Konformismus. Fuck the old music, go with the new.

DJ Westbam, einer der Ersten in Deutschland und später auch einer der Großen, sagte: »*Das Gute ist irgendwie das Anarchistische; dass die Musik die Leute zur Liberation erzieht, befreit von diesem ganzen bürgerlichen Scheißdreck.*«

Das klang politisch. War es in gewisser Weise auch. Aber irgendwie war das Unpolitische das Politische daran. Verstehen Sie?

Die Politik von Techno war Liberation, ja, und es war *One Nation Under A Groove*. Alle waren gleich. Und jeder fühlte sich gut dabei. Niemand brauchte mehr Angst zu haben, etwas fürchterlich naives zu tun, wenn er glücklich vor sich hintanzte.

Der Lebenskünstler und DJ Matthias Roelingh, Dr. Motte, wollte angesichts der ausgelassenen tanzenden, glücklichen Menschen den Spaß der Partys sogar auf die Straße transportieren. Er hatte die Vision vom »International Party People Day«, an dem nichts anderes zählte als Love, Peace & Unity. Und natürlich Musik!

Nach dem Vorbild des Carnivals im Londoner Vorort Brixton organisierte er die erste Love Parade in Berlin. 150 verrückt aussehende Leutchen zogen tanzend und schreiend zu lauter Musik hinter einem dröhnenden VW-Bus über den Berliner Ku'damm und erschraaken mit ihrer Musik und ihrer Lebensfreude die Passanten. Die Nonsens-Veranstaltung wurde von den meisten müde belächelt, am allermeisten von den Behörden. Nur die wenigsten gaben ihr eine große Zukunft.

Aber das interessierte die, die dort auf dem Ku'damm tanzten herzlich wenig. Sie fuhren ihren eigenen Film, tanzten zu einer Musik, die der Rest der Welt nicht verstand – nicht verstehen wollte ...

Als Ende 1989 dann in Berlin die Mauer fiel, war das ein weiterer, nein, der entscheidende Auslöser. Der Nachholbedarf der Ostberliner Jugend traf auf die Experimentierfreude westlicher Aktivisten. In den Ruinen der ehemaligen DDR entstanden die abenteuerlichsten Schauplätze für die neue Musik, illegal, geheim, laut, cool.

Die Begeisterung kannte keine Grenzen mehr. Gemeinsam mit Achim Kohlberger veranstaltete Dimitry Hegemann das Atonal-Festival. Doch 1989 spielten keine experimentellen Bands mehr, sondern es traten DJs auf. Jeff Mills aus Detroit, Baby Ford und GTO aus London. Sie machten Krach zu Musik. Zukunftsmusik. Alle Gesetze des populären Music-Biz, der nach greifbaren Stars, Glamour und Beifall verlangte, wurden aufgelöst.

Der Mensch auf der Bühne war nicht länger Mittelpunkt.

Der Mensch VOR der Bühne stand jetzt im Mittelpunkt. Jeder war sein eigener Mittelpunkt. Zusammen mit den anderen war er nur noch organischer Teil eines Geflechts elektronischer Schaltungen.

Kraftwerk sagte: *Nur die Musik ist der Schlüssel zum Erlebnis.*

Keine Zeit für Applaus. Tanzen. Kein Raum für Vorurteile. Tanzen. Tanzen. Und wieder hieß es: *One Nation Under A Groove.* Tanzen. Tanzen.

Wo konnte dieser Slogan besseren Nährboden finden als im vereinten Deutschland? Zu lange hatte es hier und dort zu viele Systeme geben. Richtige oder falsche, wer kann das schon sagen? Am besten ist jenes System, das keines ist. Allerhöchstens Party, Spaß und Tanz. Tanzen, Tanzen, Tanzen. Derrick May, der zu jener Zeit wiederholt in Deutschland gastierte, erklärte: *»Techno sollte den Leuten eine Alternative bieten ... Wir wollten die Hörer an einen Punkt bringen, den sie vorher nie kennengelernt hatten.«*

Die Zeit war reif für Gesellschaftsmodelle jenseits der heutigen, materialistischen Weltsicht... Geld kann man bekanntlich nicht essen, und warum soll eigentlich immer das dicke Sparbuch das Maß der Dinge sein?

Nein, das Maß der Dinge war nicht das Geld. Das Maß der Dinge war die Party am Wochenende. Der Tanz zum Techno. Der Tanz in Trance. Denn es gibt einfach keine andere Musik, die so sehr auf Rhythmus ausgelegt ist. Rhythmus ist Tanz. Und eben Trance.

Vielleicht hat es schon jemand von Ihnen einmal gehört. 1931 beschrieb der Musiker Collin McPhee, als er auf Bali weilte und die Musik der Eingeborenen hörte, die sich mit der Musik in Trance tanzten, folgendermaßen: *»Über einen sonderbar inständig brummenden Baß bewegt sich die Melodie; flüssig, frei auftauchend und untergehend in unaufhörlichen Arabesken, die hoch im Diskant erklingen. Und alles durchdringt der schnelle und immer wechselnde Trommelschlag: ein ständiges Pulsieren oder plötzlich ein scharfer, greller Akzent.«*

Wir schreiben das Jahr 1989. 1993. 1999. 2004. Ist das nicht wunderbar? Irgendwie hat sich der Kreis geschlossen. Die Menschen tanzen zwar zur Musik moderner Technik. Doch dieser Techno führt sie zurück zur Natur. Mit Techno tanzen sie sich in Trance. Das hat was Spirituelles. Was

Urwüchsiges. Es erinnert an die Eingeborenen in Bali. Techno brachte den Menschen ihren Körper näher. Es brachte ihnen bei, sich endlich wieder selbst kennen zu lernen.

Ein berühmter Track der Techno-Szene heißt: Positive Education.

Dem ist nichts hinzuzufügen.
