

# 14.

## IM RHYTHMUS BLEIBEN

### LOOPS UND DIE HOMÖOSTASE DER MODERNE

*Einatmen, ausatmen, einatmen, ausatmen  
Einatmen, ausatmen, einatmen, ausatmen  
Einatmen, ausatmen, einatmen, ausatmen  
Einatmen, ausatmen, einatmen, ausatmen  
Im Rhythmus bleiben, im Rhythmus bleiben  
Im Rhythmus bleiben, im Rhythmus bleiben  
Was soll ich tun?  
Im Rhythmus bleiben, im Rhythmen bleiben  
Im Rhythmus bleiben, im Rhythmus bleiben  
Front 242: Im Rhythmus bleiben*

*I realize that when I was at [DJ Africa] Bambaataa's parties, I was one of those guys who would never say anything, I would just stay in the back and dance. I would close my eyes and go off. I didn't know shit about African culture, but for some strange reason, when we heard those beats and those rhythms something happened. Bambaataa was the Mecca of the energy source, Bambaataa was the witch doctor [...], there would be certain moments when the records would play. At that point it would be this tribal thing and everybody would just do it. That's some deep shit. What was that? How can I use that information to grow? That's the true purpose of what we have to do.*

*Grandmixer DST<sup>1</sup>*

Träger tuckert unsere *bangka* den abendlichen Donsol River hinauf. Vom Meer her leuchtet das orange Licht des Sonnenuntergangs in immer dunkler werdenden Schattierungen. Aber je weiter wir uns vom Strand entfernen, desto dunkler wird es um uns. Ein tropischer Mangrovenwald voller Kokos- und Nipapalmen, von einander überwuchernden Farnen, Gräsern und Schlingpflanzen zieht am Ufer an uns vorbei. Bis auf das leise Tuckern des Motors und das abendliche Zirpen der Grillen ist es sehr still.

<sup>1</sup> Fricke/Ahearn 2002, 336. Meine Hervorhebung.

Inzwischen ist es ganz dunkel, so tief dunkel wie es nur in Gegenden sein kann, in denen es weit und breit kein künstliches Licht gibt, das abstrahlen kann. Der Mond versilbert die Baumspitzen und die Wellenkämme. Wenn der *bangkero* nicht eine kleine Petroleumfunzel angezündet hätte, würde man auf dem Boot die Hand vor Augen nicht sehen.

Tiefer und tiefer gleiten wir in die Dunkelheit hinein. Plötzlich deutet der Bootsmann auf einen winzigen Lichtfleck am Ufer vor uns. Je näher wir der Lichtquelle kommen, desto mehr faltet sie sich in einzelne Lichtpünktchen auf. Der Bootsmann stellt den Außenbordmotor ab und wir gleiten auf die Lichter zu, die – je näher wir ihnen kommen – immer mehr wie ein kosmischer Spiralnebel in den Mangroven wirken. Schließlich sind wir nur noch wenige Meter von der Lichtwolke entfernt, die in den Palmen über uns hängt und – wie auf ein geheimes, für uns nicht hörbares Signal – in einem stetigen Rhythmus pulsiert. Das schwarze Flusswasser spiegelt die Vorstellung.

Es sind Tausende von Leuchtkäfern, die da in den Bäumen hängen und alle in einem langsamen, stetigen Takt aufleuchten. »Fire Fly Watching« ist in dem Strandort Donsol auf den Philippinen eine beliebte Touristenattraktion. Aber an diesem Abend hören wir nur ganz in der Ferne das »Ah« und »Oh« einer anderen Touristengruppe. Nach einigen Versuchen geben wir es auf, das Spektakel zu fotografieren. Außer einigen nichtssagenden, gelblichen Pünktchen vor tiefschwarzem Hintergrund ist auf den Schnappschüssen nichts zu sehen. So bleibt einem nichts weiter übrig, als sich zurückzulehnen, das Blinken der Leuchtkäfer zu bewundern und langsam in einen sanften Trancezustand wegzudämmern.

Wissenschaftler vermuten, dass die Leuchtzeichen der Glühwürmchen dazu dienen, Mitglieder des anderen Geschlechts zur Paarung aufzufordern. Bestimmte Blinkrhythmen der Männchen sollen auf die Weibchen attraktiver wirken als andere. Aber die tanzende Lightshow, die hier über unseren Köpfen in den Palmzweigen stattfindet, scheint einem anderen Zweck zu dienen. Wie die Ketten mit elektrischen Weihnachtsbaumlichtern, die in ganz Südostasien so beliebt sind, blinken alle Käfer wirklich in einem relativ exakten Takt. Das wirkt nicht wie ein Balzritual, bei dem ein Glühwürmchen das andere zu übertreffen versucht, sondern eher wie eine kollektive Feier des ganzen Schwarms.

Nicht alle Arten von Leuchtkäfern leuchten im Takt. Es sind nur einige der Arten, die in Südostasien auftreten, die sich in so einer »Massensynchronie« organisieren können. Lange war unklar, wie die

Käfer sich auf ihren Takt verständigen. Der amerikanische Biologe John Buck hat Ende der 60er Jahre in Studien in Thailand herausgefunden, dass es keinen zentralen Impuls gibt, an dem sich die Käfer orientieren, sondern dass sie sich quasi kollektiv selbst organisieren. Jeder einzelne Leuchtkäfer sendet Lichtimpulse in einem bestimmten Takt aus und nimmt gleichzeitig das Blinken der anderen Käfer wahr. Aus dem ganzen Durcheinander entwickelt sich allmählich ein synchrones Blinken, bis schließlich alle Käfer in denselben Intervallen blinken – so wie ein Orchester, dass auch ohne Dirigenten im Takt bleibt, so wie es Terry Riley sich für seine Komposition *In C*, dieses Schlüsselwerk der Minimal Music, gewünscht hatte.

Der amerikanische Physikprofessor Steven Strogatz hat in seinem Buch *Sync – How Order emerges from Chaos in the Universe, Nature, and Daily Life*<sup>2</sup>, beschrieben, wie solche metrischen Prozesse Phänomene von der biologischen Zelle bis zur kosmischen Laufbahn der Planeten gliedern. Sein Buch zeigt, dass eine sich selbst überlassene Natur sich immer wieder in rhythmischen Strukturen organisiert und so Ordnung hervorbringt: »Im Innersten wird das Universum von einem stetigen, eindringlichen Rhythmus bestimmt – dem Takt gleichzeitiger, synchroner Schwingungen. Er durchzieht die Natur in jeder Größenskala, vom Atomkern bis zum Kosmos. In den Flüssen an der Küste von Malaysia kommen jede Nacht Tausende von Leuchtkäfern zusammen und blinken *in unisono*, ohne einen Führer und ohne äußere Einflüsse. Trillionen von Elektronen marschieren im Gleichschritt im Supraleiter, so dass die Elektrizität ohne Widerstand hindurchfließen kann. Im Sonnensystem kann Schwerkraftsynchronisation Brocken Richtung Erde aus dem Asteroidengürtel herausreißen; der verhängnisvolle Einschlag eines solchen Meteors soll die Dinosaurier getötet haben. Sogar unsere Körper sind rhythmische Symphonien und werden durch die unerbittlichen, koordinierten Impulse von Tausenden von Schrittmacherzellen in unserem Herzen am Leben erhalten. In allen Fällen kommen diese Leistungen des Synchronismus spontan zu Stande, beinahe so, als sei die Natur von einer geheimnisvollen Sehnsucht nach Ordnung beseelt.«<sup>3</sup>

Die Loops, wie ich sie in diesem Buch beschrieben habe, scheinen mir auf ästhetischer Ebene einen ähnlichen Prozess nachzuvollziehen. Sie synchronisieren Klänge, Maschinen und Menschen. Wie die Leuchtkäfer in Südostasien oder die Zellen unseres Körpers zielen sie auf

<sup>2</sup> Strogatz 2003

<sup>3</sup> ebenda, 1

einen Zustand zeitweiliger, organischer Synchronisation von disparaten Elementen. Musik, die mit Loops arbeitet, verwandelt technisches Repe- tieren wieder in einen organischen Rhythmus. Terry Rileys *In C*, Donna Summers *I feel love* und ein Gutteil der Hip-Hop- und Techno-Tracks der letzten Jahrzehnte zeigen, wie aus kleinen differenten Elementen ein rhythmisch organisiertes Miteinander, ein Groove entstehen kann, und daraus eine Einladung zu Extase und/oder Exzess werden kann. »Wiederholung legt den schmalen Grat zwischen Innen und Außen, menschlich und mechanisch, privat und öffentlich auf eine Weise frei, die sowohl als erhaben als auch als degeneriert betrachtet werden kann«, schreibt Elizabeth Hellmuth Margulis in *On Repeat*, ihrer fantastischen Studie über die Bedeutung von Wiederholungen in der Musik.<sup>4</sup>

In den Tonband-Kompositionen der frühen Minimal Music und in der elektronischen Tanzmusik sind es musikalische *patterns*, die mit der Hilfe von Medienmaschinen erzeugt worden sind, die zu einem pulsierenden Einklang finden. Dass diese Musikstile auf dem Funktionieren von Maschinen basieren und nicht auf der Handarbeit menschlicher Musiker, erscheint mir für ihr Verständnis eminent wichtig. Als symbolische Form handelt diese Art von Musik davon, wie ein fruchtbareres und humaneres Verhältnis zwischen Menschen und Maschinen aussehen könnte als das gegenwärtige. In ihr sind die Rhythmen der Maschinen mit denen des Menschen synchronisiert.

Die Künstler und Komponisten, deren Arbeit ich in diesem Buch vorgestellt habe, haben alles daran gesetzt, dem Pochen der Maschinen, mit denen sie arbeiteten, genau seine maschinelle, regelhafte Präzision auszutreiben. Aus dem präzisen Hämmern der Technik ist dabei durch »metrisch[e] Dissonanzen« (Mark J. Butler), also durch gezielt eingesetzte rhythmische Ungenauigkeiten, ein organischer, naturhafter Puls wie in Donna Summers *I Feel Love* geworden. Gilles Deleuzes Hoffnung, dass den »mechanischen« und »stereotypen« Wiederholungen unaufhörlich »kleine Differenzen, Varianten und Modifikationen« abgerungen werden können, hat hier ihren künstlerischen Ausdruck gefunden.

Der deutsche Philosoph Ludwig Klages hat für diesen Prozess nützliche Begriffsdefinitionen geliefert. In seinem Buch *Vom Wesen des Rhythmus* von 1934 differenziert er die Wiederholungen der Natur (die in Annäherungen und mit minimalen Variationen repetiert) von denen der Maschine (die mechanisch-präzise sind). Er unterscheidet den »seelenlosen« *Takt* mit seiner einengenden Monotonie und den

<sup>4</sup> Margulis 2014, 83

»natürlichen« *Rhythmus*. Für Klages bezeichnen beide Begriffe, Takt wie Rhythmus, Wiederholungen. Der Takt wiederholt allerdings immer das genau *Gleiche* – wie eine Maschine, wie der Tonband-Loop und der Sequenzer und der Sampler. Rhythmus ist dagegen die Wiederholung von *Ähnlichem*, das immer wieder neu erlebt werden kann.

Vom menschlichen Bewusstsein wird für Klages die Wiederholung von Bekanntem in regelmäßigen Abständen gewünscht, erwartet und dann als ansprechend erlebt. Anders als beim Takt fühlt man sich nicht einem fremden, äußeren Zwang ausgeliefert. Im Rhythmuserlebnis fühlt man freier, in der Wiederkehr des Selben beginnt etwas Neues. Rhythmus wird darum als Wiederbelebung erfahren. »Der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert«, schreibt Klages.<sup>5</sup> Angenehm macht den Rhythmus, dass es sich bei der Abfolge der Phasen um weiche, gleitende, nicht technisch-präzise Wiederholungen handelt. Der Takt hingegen ist mathematisch-rational und mechanisch hart, er kennt keine Abweichung, Variation oder Verzögerung. Klages: »Jeder Takt beginnt und endet, aber keine Welle beginnt und endet; und wenn sie denn schon weder Anfang noch Ende hat, so ist sie wortwörtlich etwas ›Unendliches.«<sup>6</sup> Bei der streng linearen Gliederung des Taktes gibt es für Klages nur das reine Nacheinander. Beim Rhythmus aber erfahren wir das Nacheinander als das wellenartige Pendeln zwischen zwei Polen, die sich als überdauerndes zeitloses Prinzip behaupten.

Solche Rhythmen werden darum als einnehmend empfunden, schreibt Rudolf Wendorff in seinem Buch *Die Zeit, mit der wir leben*: »Man ist fasziniert davon, dass sich wie mit magischer Kraft eigentlich das Gleiche ständig wiederholt, dass es aber doch nicht genau dasselbe ist, sondern dass lebendiges Geschehen zur Wiederholung von Ähnlichem führt [...]. Das elementare Erlebnis der Rhythmen ist deshalb seelisch wohltuend, weil zwar auch hier die Zeit verfließt, aber nicht ins Unbekannte und Grenzenlose davoneilt, sondern wie von Geisterhand gehalten gewissermaßen zugleich auf der Stelle tritt, Bekanntes sich ständig wiederholt [...]. *Organisch* statt *mechanisch* ist die übliche Terminologie, um den Wert zyklischen Zeiterlebens auch ideologisch zu unterstreichen.«<sup>7</sup>

So verschiedene Werke wie Steve Reichs minimalistische Tonband-Komposition *It's gonna rain* und Donna Summers *I feel love*, Peter

<sup>5</sup> Klages 1934, 32

<sup>6</sup> ebenda, 35

<sup>7</sup> Wendorff 1991, 184

Roehrs Filme und Andy Warhols Siebdrucke verbindet genau das Verlangen, den maschinellen *Takt* ihrer jeweiligen Medien zu einem organischen *Rhythmus* zu machen. Die *resulting patterns* in Steve Reichs Tonband-Kompositionen oder in Donna Summers *I feel love* sind Beispiele dafür, wie aus dem stoischen Funktionieren der Maschinen, ihrem Takt in Ludwig Klages Terminologie, ein naturhafter Rhythmus werden kann.

In der traditionellen Musik, die nicht mit der Hilfe technischer Medien produziert wird, sind es zum Beispiel der südostasiatische Gamelan und die westafrikanische Perkussionsmusik, in denen kleine Differenzen die großen dominanten Wiederholungen komplexer machen. Auch die Musik aus Nord- und Lateinamerika und der Karibik, die von der Folklore der dorthin verschleppten westafrikanischen Sklaven geprägt wurde, basiert auf einer Dominanz des Rhythmus, der durch winzige Variationen lebendig gehalten wird. Die verschiedenen Spielarten des Jazz, des Reggae, Calypso oder Samba leben häufig von rhythmischen Variationen, die oft so minimal sind, dass sie mit den traditionellen Methoden westlicher Notation gar nicht aufgeschrieben werden können. Sie *swing*en oder haben den *Groove* – zwei Begriffe, die aus dem Musiker-Slang stammen, aber inzwischen auch in die Musikethnologie und -theorie Eingang gefunden haben.

Den Musikern und Komponisten, die mit den repetitiven Eigenschaften von Aufzeichnungsmedien arbeiten, gelingt in ihren besten Momenten genau die Produktion von Differenzen und minimalen Variationen, die den Maschinen eigentlich fremd ist. Diese Kunst oder Musik macht aus dem maschinellen *Takt* einen organischen *Rhythmus*. Die künstlerische Arbeit mit Loops erscheint in diesem Zusammenhang geradezu als der Versuch, aus den maschinellen Wiederholungen von technischen Medien (wie Tonband, Film, Sampler, Video, Sequenzer oder Computer), aus dem makellosen und fehlerfreien Ablaufen von Maschinen ein Element der Differenz im Sinne Deleuzes zu gewinnen, ihnen *Groove* oder *Swing* zu verleihen. Dieses Verfahren nenne ich Homöostase der Moderne.

Der amerikanische Physiologe Walter Cannon hat mit dem Begriff der Homöostase (oder Selbstregulation) die Fähigkeit eines Systems beschrieben, sich selbst innerhalb gewisser Grenzen in einem stabilen Zustand zu halten. Die künstlerische Arbeit mit Tonband-Loops, mit Filmschleifen, mit Sequenzern symbolisiert für mich die Möglichkeit, die Gewalt des mechanischen Takts der Maschinen der Moderne in einen natürlichen, humaneren Rhythmus zu verwandeln und so das Verhältnis

zwischen Mensch und Technik neu auszubalancieren. Die Arbeit mit Loops ist dann eine Methode, die technisch unendlich reproduzierten Worte, Bilder und Klänge wieder in einer für den Menschen fasslichen Form zu organisieren und dadurch der Reflexion zugänglich zu machen. Statt die Schockerfahrung, die der Angriff der Massenmedien und anderer moderner Technologien auf unsere Wahrnehmung darstellt, weiter zu dramatisieren, wie es die Kunst der klassischen Moderne tat, fügt der Loop sein Material wieder zu einer organischen Einheit zusammen.

Dadurch unterscheidet sich der Loop von der Methode der Collage in Kubismus, Dada und Konstruktivismus der 1910er und 1920er Jahre, der Pop Art eines Robert Rauschenbergs und den *Cut Ups* von William Burroughs der 1960er Jahre. Beide Verfahren setzten vorgefundenes audiovisuelles und akustisches Material in neue Zusammenhänge und schufen so neue Strukturen. Doch die Collage der klassischen Moderne wollte mit dieser Technik das Chaos der Moderne zuspitzen oder dieses mit seinen eigenen Mitteln schlagen. Der Loop der Postmoderne hingegen schafft im Chaos und Lärm der Moderne wieder Zusammenhang. Die Collage inszeniert Konfrontation, Konflikt und Divergenz. Der Loop einigt, vermittelt, gleich aus.

Die Berliner DJane Ellen Allien hat in einem Interview dieses Potenzial von Loops sehr plastisch dargestellt, als sie ihre erste Erfahrung mit Techno-Musik beschreibt. Ihre Wahrnehmung der Großstadt Berlin vor ihrer Begegnung mit Techno schildert sie so: »Von 1990 bis 1995 habe ich in einem besetzten Haus gewohnt. Damals hatte ich eine totale Krise. Ich hatte wirklich Paranoia – der ganze Stadtlärm, der Dreck, die Autos, die Spiegelungen von den Fenstern. Das hat mich irre gemacht. Ich bin durch die Stadt gerannt und fast ausgerastet, weil ich überhaupt nicht klargekommen bin.«<sup>8</sup> Fast klingt das wie expressionistische Prosa der 20er Jahre.

Als sie im Berliner Nachtleben dieser Jahre zum ersten Mal Techno hörte, erlöste sie das von diesen Schrecken: »Durch die Techno-Musik habe ich die Angst verloren und eine Liebe zu der Stadt, in der ich lebe, wiedergefunden. Die Klänge von Techno waren für mich die Klänge, die ich auch draußen gehört habe, wenn ich auf der Straße herumliefe. Die Stadt, dieser Großstadtwahnsinn klang bei diesen Sounds durch. Immer, wenn ich in der U-Bahn saß, habe ich Paranoia gekriegt. Ich dachte, ich muss wegen der ganzen komischen Geräusche gleich schreien. Durch Techno habe ich gelernt, diesen Sound zu mögen [...]. Nachdem ich

<sup>8</sup> Baumgärtel/Lenz 2002, 4

Techno gehört hatte, saß ich in der U-Bahn, die Türen gingen auf, und ich habe auf einmal Tracks gehört.«<sup>9</sup>

Auch wenn Ellen Allien die *Wiederholung* von maschinellen Geräuschen im Techno nicht ausdrücklich erwähnt, ist es gerade diese, die den Lärm der Moderne wieder erträglich und verarbeitbar macht. Auch für den Techno-DJ und Produzenten Richie Hawtin ist Techno-Musik mit ihren minimalistischen Wiederholungen eine Methode, in einer technisierten und mediengeprägten Welt ein inneres Gleichgewicht zu erreichen. In einem Interview sagt Hawtin, der mit der Minimal Art der 60er Jahre gut vertraut ist: »Für mich ist Minimalismus nur Balance, Balance in der Musik und im Leben, das Verständnis davon, was genau notwendig ist, um sich verständlich zu machen. In der Welt, in der wir leben, in der soviel wahnsinniges Zeug vorgeht und all dem *information overload* wird die Idee von Balance und von Minimalismus jeden Tag attraktiver.«<sup>10</sup>

Nicht umsonst haben sich viele beim Besuch ihrer ersten Techno-Party oft in riesige Maschinenhallen und Fabriken versetzt gefühlt. Viele dieser Veranstaltungen finden sogar in genau den Fabrikhallen statt, die nach der Umstrukturierung Westeuropas von einer industriellen zu einer postindustriellen Gesellschaft nicht mehr benötigt wurden. Die Gegenden, in denen Techno seine frühe Blüte erlebte, waren oft genug genau die, die von Industriesterben und Fabrikschließungen besonders stark betroffen waren – sei es das Ruhrgebiet, Berlin und die ehemalige DDR, die Gegend um Manchester oder der industrielle *rustbelt* der USA, namentlich Detroit. Fast scheint es, als wollten diejenigen, die von der industriellen Arbeit »freigesetzt« worden waren, sich noch einmal mit genau dem Lärm der Industrie konfrontieren und diesen in ihrer Musik überwinden.

\*\*\*\*

Das Ziel von vielen Spielarten der Musik des 20. Jahrhunderts – sei es die *Arte dei Rumori* der Futuristen, sei es Edgar Varèse, sei es Heavy Metal oder *drone music* – war es, diese Art von Lärm freizusetzen. In Loop-basierter Musik wie Techno geht es dagegen darum, diesen Lärm wieder unter Kontrolle zu bekommen und auf kultureller Ebene eine

<sup>9</sup> ebenda

<sup>10</sup> Huegli 2002, 21



neue Balance zwischen dem maschinellen *noise* und der menschlichen Aufnahmefähigkeit herzustellen. Oft genug sind es Klänge, die den Krach von Maschinen, von Motoren, von Sirenen, von Störgeräuschen, Explosionen und Karambolagen aufrufen, die in der Industrial Music und Techno zu Musik verarbeitet werden.

Aber die Industrial Music der 70er und 80er Jahre benutzte diesen pochenden Lärm noch als dezidierte Kritik an den sozio-ökonomischen Verhältnissen. Genesis P-Orridge von der Industrial-Band Throbbing Gristle erklärt zum Beispiel in einem Interview: »Eines unserer ursprünglichen Vorhaben mit Throbbing Gristle war es, eine andere Art von Muzak für Fabriken zu machen, indem wir den Sound der Fabrik selbst benutzten [...]. Ich bin in einer riesigen Betonkiste mit Gittern an den Fenstern. Und ich bin eine Kreatur, und mir gefällt das nicht. Es ging weniger darum, dass wir mit Lärm die Leute angreifen wollten. Wir wollten das aufzeigen, was schon da war.«<sup>11</sup>

In einem anderen Interview spricht er von der Erfahrung, im industriellen East End von London zu leben und »die Straße entlang zu gehen, und ein Auto fährt vorbei oder ein Zug oder man arbeitet in einer Fabrik oder läuft an einer entlang. Einfach eine Art von industriellem Leben [...]. Als wir unsere erste Platte aufgenommen hatten, sind wir rausgegangen und haben plötzlich die Bahn gehört, und die kleinen Werkstätten in den Bögen unter den Gleistrassen, und die Drehbänke und die elektrischen Sägen liefen, und wir dachten plötzlich: ›Wir haben überhaupt nichts Neues gemacht, wir haben das nur unbewusst aufgenommen und neu erschaffen.«<sup>12</sup>

Auch anderen Bands der Industrial Music und der Electronic Body Music der 80er Jahre ging es darum, mit ihrer lärmgeschwängerten Musik einer entfesselten Technologie Ausdruck zu verleihen. Gabi Delgado von der deutschen Band Deutsch-Amerikanische Freundschaft sagt zum Beispiel: »Wir wollten immer so eine gefährdete Maschine haben, die kurz vor dem Absturz steht [...]. Gruppen wie Kraftwerk haben sich ja gerne mit Sauberkeit umgeben, bloß nicht schwitzen. Das ist auch ein Konzept, aber das wollten wir nicht. Wir wollten ein Raumschiff, das fast abstürzt. Da brennt schon der linke Flügel! Hoffentlich geht das noch gut!«<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Kessen, o.J., o.S.

<sup>12</sup> Re/Search 4/5, 11

<sup>13</sup> Baumgärtel 2002, o.S. DAF, die im zitierten Interview Donna Summers *I feel love* als wichtigsten Einfluss bezeichnet haben, hatten ihre eigene Methode, um ihren Sequenzern ihren steifen, maschinellen Takt zu nehmen. Bandmitglied Chrislo Haas hatte die Idee,

Diese Mischung aus Fetischisierung und Dämonisierung von Technologie ist ein charakteristisches Element der Electronic Body Music und der Industrial Music der 80er Jahre. Oft genug mündete sie in einem unverholenen Kulturpessimismus. Der Belgier Jean Luc de Mayer beschreibt zum Beispiel die Musik seiner Band Front 242 mit Vergleichen, die an eine post-industrielle Apokalypse aus Filmen wie *Mad Max* (1979) oder *Blade Runner* (1982) denken lassen: »Stell Dir eine Kamerafahrt über das Land vor, vorbei an einer brennenden Stadt, einer Karambolage auf der Autobahn, Aufnahmen von Plünderungen, normale Menschen, die einkaufen, Soldaten in Helikoptern, ein Mob, der sich in einer alten Fabrik zusammenrottet [...]«. <sup>14</sup>

Technologie, wie sie in der elektronischen Musik der 80er Jahre dargestellt wird, ist zugleich Bote und Auslöser der Katastrophe. Erst der Techno der 90er Jahre, der sich unter anderem aus Industrial und Electronic Body Music entwickelte, nahm eine positivere, ja lustvolle Haltung zur Technologie ein. Techno – nach der Definition des Detroit-DJs Juan Atkins »music that sounds like machines and not machines that sound like music« – organisierte den Lärm der Moderne zum Partysoundtrack.

Wer jemals nachts bei der Suche nach einer Party entlang der Außenwand einer stillgelegten Fabrik nach dem Eingang gesucht hat, mag sich daran erinnern, wie dort oft blinde und halbzerbrochene Fensterscheiben im Takt des hämmernden Techno-Beats, der im Inneren der Halle dröhnten, bebten und klirrten. Wer dieses Scheppern von außen hörte, mag wirklich geglaubt haben, dass im Inneren die entfesselte Maschinerie wütete, von der die Futuristen geträumt hatten und die Bands wie Throbbing Gristle, Deutsch-Amerikanische Freundschaft oder Front 242 in Szene setzen wollten.

Die Industrial Bands hatten den Lärm freigelassen, um sich ihm hingeben zu können. Die Auftritte von Throbbing Gristle mündeten nach Phasen des pochenden Rumorens regelmäßig in entfesselte Lärmorgien voller Rückkopplungen, einem akustischen Frontalangriff, dessen Dynamik sich oft auch der Kontrolle der Musiker entzog. Ganz im Gegensatz dazu ist es Techno immer daran gelegen, den Lärm mit Hilfe der Loops unter Kontrolle zu bekommen und neu zu organisieren. Das Ergebnis für den Zuhörer bei einer Techno-Party ist eine

die Synthesizer durch Basslautsprecher zu spielen, was ihnen einen fetten, organischen Klang gab und den Takt metrisch flexibler erscheinen ließ.

<sup>14</sup> Wirtz 2003, o.S.

eigene Art von Lärmüberflutung, die oft zunächst desorientierend und chaotisch wirken mag – die Struktur der Musik ist es auf keinen Fall. Während die Industrial Bands das Gefühl, hilflos einer außer Kontrolle geratenen Technologie ausgesetzt zu sein, ins Unerträgliche und damit wieder in die Wahrnehmbarkeit hinein verstärkten, will Techno keine Entfremdung reproduzieren. Stattdessen geht es darum, den Anlass für solche Empfindungen, den Lärm, mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen – nämlich indem er mit Hilfe von Wiederholungen verarbeitet wird.

Genau diesen Lärm, den eigentlich niemand hören will, durch Wiederholung hörbar zu machen – dieser Impuls steht bereits ganz am Anfang Loop-basierter Musik. Pierre Schaeffer benutzt in seinen frühen *Lärm-Etüden* von 1948 etwa das Stampfen einer Lokomotive als musikalisches Material – und damit ein Geräusch, das exemplarisch für den Lärm der Industriegesellschaft steht. In seiner *Étude Pathétique* kollidieren unter anderem das Tuckern eines Bootsmotors, das Klappern von Metall Dosen und verschiedene Musikfragmente miteinander. Doch weil diese nicht einfach im Stil einer Collage aufeinanderprallen, sondern geloopt sind, kann Schaeffer sie zu einer vergleichsweise organischen, musikalischen Einheit verbinden – ganz gemäß seiner brillanten Erkenntnis: »Wenn man dasselbe Ding zweimal wiederholt, wird es Musik.«

Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Techno und andere elektronische Musikstile in der Regel Tanzmusik sind und im Grunde nur auf der Tanzfläche »richtig verstanden« werden können. Erst dort kommt die Dialektik zwischen der maschinellen Disziplin der Maschinen und den individuellen Freiheitserfahrungen ihrer Hörer wirklich zur Geltung. Darum argumentiert Hillegonda Rietveld in ihrem Buch *This Is Our House* sogar, dass elektronische Tanzmusik ausschließlich in einem Live-DJ-Mix sinnvoll ist: Sie »ist nur dann komplett, wenn sie für eine Gruppe von Menschen gespielt wird, die mit dieser Musik interagiert. Eine Dance-Platte als solche ist relativ bedeutungslos, wenn sie von anderen Dance-Platten getrennt ist. Man sollte Dance-Singles wie Worte betrachten, die nach einem Satz suchen; sie müssen miteinander kombiniert werden, um eine Klanglandschaft zu bilden.«<sup>15</sup>

Die »metrischen Dissonanzen« (Mark J. Butler), die ich im Kapitel über Donna Summers *I feel love* als wichtiges Element elektronischer Tanzmusik beschrieben habe, haben in das erbarmungslose Pochen der

<sup>15</sup> Rietveld 1998, 107

Sequenzers ein erstes Element der Differenz eingeführt. Doch wenn solche Musik bei einem Rave oder in einem Club für Tänzer gespielt wird, wird das repetitive Metrum darüber hinaus zur Folie für höchst individuelle Selbstdarstellungen auf der Tanzfläche. Die Tänzer selbst interpretieren durch ihre Bewegungen den Rhythmus und führen so eine weitere Ebene der Differenz ein. Denn zu dieser Musik zu tanzen, heißt, sie zu deuten. Es gibt keine vorgegebenen Schritte oder Choreographien. Jeder Tänzer setzt die Musik auf seine Art körperlich um.

Durch ihre rhythmischen Bewegungen fügen die Tänzer den *patterns* der Musik ihren eigenen Kontrapunkt hinzu. Die Techno-Tänzer sind nicht die passiven Opfer tyrannischer Beats. Sie tragen aktiv zur Gestaltung ihrer musikalischen Erfahrung bei und schaffen ihre eigene, physische Auslegung der Musik. So können im Erleben der Tanzenden die mechanischen, disziplinierenden Wiederholungen der Sequenzer und der Loops paradoxerweise eine Erfahrung von Freiheit erlauben und zu einem Anlass für Lust und Vergnügen werden. Die Situation in den meisten Clubs arbeitet solchen Erlebnissen noch zu: mit blinkenden Lichtern, Nebel, Stroboskop-Effekten und Projektionen, die von den *Acid Tests* der Merry Pranksters abstammen, schaffen sie einen Raum, der erweiterte Erfahrung möglich machen soll.

Beim Rave »ist das Publikum der Star«, schreibt der britische Journalist Simon Reynolds, »der Kerl da drüben, der mit den Fingern in der Luft herumfuhr, war genauso Teil des Entertainments, des Tableaus, wie die DJs [...]. Tanzbewegungen verbreiteten sich auf der Tanzfläche wie superschnelle Viren. Ich wurde sofort von dieser neuen Art des Tanzens mitgerissen – Ticks und Zuckungen, das Sich-Drehen und -Winden, die Bewegungen der Körper wurden in verschiedene Teile heruntergebrochen, dann auf der Tanzfläche wieder *als ein Ganzes* integriert. Jedes sub-individuelle Element (ein Gliedmaß, eine Hand, die wie eine Pistole erhoben wurde) war Teil einer kollektiven ›Wunschmaschine‹ und verkoppelte sich mit dem Pochen der Bässe und den Sequenzer-Riffs. Einheit und Selbstausdruck schlossen sich in dem Kraftfeld von pulsierender, wellenartiger Euphorie zusammen.«<sup>16</sup>

Obwohl die Erfahrung von Techno und anderer elektronischer Musik beim Tanzen ihre eigentliche Attraktion ist, ist dieses ebenso wie das kollektive Erlebnis der Musik auf der Tanzfläche in der Literatur selten ausführlicher thematisiert worden. Derartiges Erleben ist wahrscheinlich zu flüchtig und zu individuell, um sich der Beschreibung

<sup>16</sup> Reynolds 1998, XVI

und der theoretischen Erörterung anzubieten. Aber gleichzeitig ist es das eigentliche Zentrum der gesamten Techno-Musik und -Kultur, die man nicht verstehen kann, ohne derartige Erfahrungen gemacht zu haben: die *jouissance*, die sich paradoxerweise bei der Bewegung zu sehr monotoner und regelhafter Musik einstellt.

Der britische Popmusik-Professor Simon Frith hat solche Momente als »routinierte Transzendenz« verspottet. Aber wenn man Teil des großen Maschinenraums der Tanzfläche wird, den Reynolds oben beschreibt, erlebt man am eigenen Leibe, wie aus einer Heterogenität der kleinsten Elemente, die parallel laufen, auseinanderlaufen, wieder zusammenlaufen, Gleichförmigkeit und Einklang im Ganzen wird. Gerade weil diese Medienmaschinen nichts anderes tun denn als Maschine zu funktionieren, gestatten sie ihren Zuhörern Momente freier und unkonditionierter Wahrnehmung, wie sie schon die Künstler der Minimal Art, der minimalistischen Musik und die Propagandisten der psychedelischen Kultur durch ihre Arbeit erreichen wollten.

\*\*\*\*  
(c) Kulturverlag Kadmos Berlin

Es gehört zu den Paradoxien dieser Art von Musik, dass solche Erfahrungen ausgerechnet mit Mitteln erreicht werden, die für die Kulturkritik des 20. Jahrhunderts als der Inbegriff von Stereotyp und krasser Verdinglichung von Kultur erschienen waren. Ich habe am Anfang dieses Buchs den Widerwillen einiger der führenden Denker der Moderne – wie Canetti, Spengler, Anders, Ellul, Huxley, Ortega y Gasset oder Adorno – gegenüber medialer Reproduktion von Kunst und Musik erwähnt. Adornos angeekeltes »Was sich wiederholt, das ist gesund« bezog sich nicht nur auf die Stereotypen der Massenmedien als solche, sondern auch auf deren geistlose, technische Wiederholung mit Hilfe von Aufzeichnungsmedien.

Durch die Aufzeichnung von Musik wurde diese zu einem »Monolog der Macht«, schreibt Jacques Attali in *Bruits*; ihre mediale Reproduktion diene dazu, »die Menschen durch Wiederholungen zum Schweigen zu bringen«. <sup>17</sup> Musik sei nicht länger eine Form der »Gemeinschaft, eine Gelegenheit, bei der sich das Publikum treffen und miteinander kommunizieren kann.<sup>18</sup> Die Musik, die durch die Möglichkeit ihrer

<sup>17</sup> Attali 1985, 103

<sup>18</sup> ebenda, 32

Aufzeichnung zur Ware geworden ist, »macht es möglich, die Rechte zu ihrem Gebrauch zu horten oder zu verkaufen, ohne sie jemals zu nutzen, sie endlos auszutauschen, ohne aus ihrem Gebrauch Vergnügen zu ziehen, ohne je ihre Funktion zu erfahren«. Die Möglichkeit der Aufzeichnung und Reproduktion von Musik führt zu deren freudlosem Raffan, und ist letztlich ein »Vorbote des Todes.«<sup>19</sup>

Eine Techno-Party der Gegenwart dient freilich gerade dem Zweck, aus aufgezeichneter Musik Vergnügen zu ziehen. Die Musik dort wird mit genau der Art von Aufzeichnungsmedien produziert, die für Attali Thanatos, den Todestrieb, verkörperten. Trotzdem existiert dort in den besten Momenten genau die Art von Gemeinschaft (»eine Gelegenheit, bei der sich das Publikum treffen und miteinander kommunizieren kann«), die Attali Musikerfahrungen in der Zeit *vor* ihrer technischen Reproduzierbarkeit zuschreibt. Durch ihre Inszenierung durch den DJ und durch ihre performative Interpretation durch die Körper der Tänzer nimmt die »tote«, auf Vinyl oder digitale Datenträger gespeicherte Musik ein neues Leben an.

Walter Benjamin hat in seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz argumentiert, das Kunst durch ihre technische Reproduktion ihre Aura verliert. Bei den Techno-Partys wird dieser Prozess aufgehoben und umgekehrt: Die gespeicherte, verdinglichte und warenförmig gewordene Musik wird wieder zum Anlass einer ekstatischen, kollektiven Erfahrung, ähnlich wie die religiösen Kultobjekte, die für Benjamin der Ursprung aller Kunst sind. Benjamin hoffte, dass der Akt der medialen Reproduktion dem Kultstatus der Kunst ein Ende bereiten und ihn durch demokratischere Formen des Zugangs zur Kunst ersetzen würde. Das ist auch eingetreten. Aber gleichzeitig hat die Medienkultur in den letzten vierzig Jahren Mittel und Wege gefunden, technisch reproduzierte Musik wieder eine Form der Aura zurückzugeben und zum Auslöser von kollektiven, befreienden Erfahrungen zu machen.

\* \* \* \*

Mit der Hilfe von Reproduktionsmedien wie Schallplatte, CD, Computer, Sampler, ja, selbst der Fernbedienung und des MP3-Players ist in den letzten zwanzig Jahren eine neue Art Hightech-Volkskultur entstanden. Wochenende für Wochenende packen DJs Schallplatten oder Festplatten

<sup>19</sup> ebenda, 126

voller Loops in den Koffer, um mit ihnen Menschen zum Tanzen zu bringen. Musiker, die ihr Equipment oft in einem Rucksack oder einer Sporttasche unterbringen können, reisen rund um den Globus, um mit Aufzeichnungs- und Wiedergabemedien in Clubs und bei Partys tote Zeichen, digitale Daten zu neuem Leben zu erwecken.

In der Regel basiert das Funktionieren dieser Apparate und dieser Musik auf Loops, die es Solisten erlauben, allein Musik für viele zu machen. So ist eine ganze Heimindustrie entstanden, die in einem Land wie Deutschland Tausenden – vom DJ zum Plattenhändler zum Label-Eigner zum Diskothekenbesitzer bis zum Türsteher – ein Einkommen sichert. Diese Kultur taucht so gut wie nie in Wirtschaftsstatistiken auf, aber sie ernährt eine nicht unbeträchtliche Zahl von Menschen und sie unterhält Millionen. Von ihren Entstehungszentren in den USA und Nordamerika hat sich diese Art von Musik in die ganze Welt verbreitet. Techno rockt heute Crowds in Brasilien und den Philippinen, in Japan und in Israel.

Aus den schlichten technischen Tricks und den selbstgebaute Musikmaschinen von Pierre Schaeffer oder Raymond Scott hat sich eine ganze Industrie entwickelt, die Instrumente und Programme konzipieren, deren Grundlage Loops sind. Das begann mit analogen Sequenzern wie dem Moog 960, der stilprägend für den Sound der Berliner Schule



Abb. 38 Rave der Gegenwart.

um Tangerine Dream und Klaus Schulze, aber auch für Vangelis oder Jean-Michel Jarre wurde. Loop-basierte Rhythmusmaschinen wie der Roland TB-303 oder der Roland TR-909 definierten ganze Musikgenres wie Acid und Techno. Heute enthält Software wie *Live* von Ableton Sequenzer. Die Entwicklung solcher Programme ist eine richtiggehende Industrie geworden, deren Innovationen auch immer wieder neue Spielarten der elektronischen Tanzmusik inspirieren.

Fast scheint es so, als ob die Geschichte der elektronischen Musik, die mit solchen Geräten erzeugt wird, einer Dialektik von mehr oder weniger repetitiven Musikmoden folgt. Auf den Techno der frühen 90er Jahre folgte am Ende des Jahrzehnts der mehr songorientierte Electroclash, auf die Renaissance von Minimal Techno ab 2000 der Dubstep der Gegenwart. Doch selbst der Brostep-Stadionrocker Skrillex sagt in einem Interview über seinen »Post-Hardcore«-Stil, dass er die traditionellen Elemente der Loop-basierten elektronischen Tanzmusik lediglich mit Elementen verbindet, die er für »progressiv« hält: »Traditionelle Tanzmusik besteht aus vielen Loops, die fünf Minuten lang angehalten werden, und das funktioniert auf der Tanzfläche wirklich gut!«<sup>20</sup>

Der Gitarrist Robert Fripp, der mit seinen *Frippertronics* zu den ersten gehörte, der in der Popmusik mit Tonband-Loops arbeitete, hat seit Mitte der 70er Jahre in Interviews immer wieder von musikalischen »Small Intelligent Units« gesprochen.<sup>21</sup> Er meinte damit Musiker, die alleine und mit minimalem Equipment Musik machen, anders als die »Rockdinosaurier« dieser Zeit, die – wie Pink Floyd, Tangerine Dream oder Yes – ihre musikalischen Ideen nur noch mit gigantischen Geräteparks umsetzen konnten. 1979 unternahm Fripp eine Solo-Welttournee, um diese Idee zu demonstrieren. Er trat alleine mit seiner E-Gitarre und einer Installation von zwei Tonbandgeräten auf, die eine exakte Kopie von Terry Rileys *Time Lag Generator* war. Mit dieser Methode, Loops zu erzeugen, konnte er ohne Band und ohne Maschinenarsenal ausufernde und komplexe Solo-Auftritte absolvieren.

Heute sind an jedem beliebigen Tag der Woche solche »Small Intelligent Units« rund um dem Globus aktiv. Sie verwenden inzwischen keine Tonbandgeräte mehr, um ihre Loops zu produzieren, sondern benutzen für ihre Auftritte Laptops oder handliche kleine Geräte wie das Kaoss Pad und andere digitale Apparate. Wenn sie auftreten, sieht das Equipment, mit dem sie Musik machen, oft nicht anders aus als

<sup>20</sup> Florino 2010, o.S.

<sup>21</sup> Vgl. Tamm 1990, Tamm 1995



die Ausstattung eines durchschnittlichen Büros: ein Computer und ein paar Peripherie-Geräte. Die elektronische Tanzmusik, die diese »Small Intelligent Units« propagieren, ist immer wieder für tot erklärt worden und sie taucht kaum je in der Hitparade auf. Aber im Vergleich mit anderen Bewegungen in der Popmusik sind Techno und die elektronische Tanzmusik, die folgen sollten, fast vierzig Jahre nach ihrem Entstehen mit Donna Summers *I feel love* (das bis heute Tanzflächen zu füllen vermag, ohne altmodisch zu klingen) und zwanzig Jahre nach ihrer Kodifizierung in der Rave-Bewegung immer noch verblüffend vital und gegenwärtig. Bis heute füllt diese Musik Clubs, verkauft Schallplatten, CDs und MP3s und ist Teil eines Lebensstils.

Andere bedeutende popkulturelle Bewegungen wie Rock'n'Roll, Psychedelic Rock oder Punk hatten ihre kreative Kraft nach einigen, wenigen Jahren verbraucht. Gerade beim psychedelischen Rock überlebten einige seiner wichtigsten Protagonisten (wie Jim Morrison, Jimi Hendrix und Janis Joplin) ihren Erfolg nur für kurze Zeit. Ganz anders in der Loop-basierten Tanzmusik, in der es inzwischen DJs und Produzenten wie François Kevorkian, David Mancuso, Nicky Siano, Afrika Bambaataa oder Grandmaster Flash gibt, die seit mehr als vierzig Jahren in dem Geschäft sind. Es mag weit hergeholt erscheinen, diese bemerkenswerte Stabilität mit dem weiter oben beschriebenen homöostatischen Effekt von Loops als ästhetischem Mittel zu erklären. Aber es ist bemerkenswert, dass eine Szene, deren erklärtes Ziel Exzess, Selbstauflösung und durchtanzte Nächte sind, weit weniger Opfer gefordert hat als der traditionelle Rock'n'Roll-Lifestyle und in seiner eigenen »zeitlosen Zeit« einfach immer weiter existiert.

*Im Rhythmus bleiben* – dieses Paradigma scheint in der Postmodernen dem (Über-)Leben zuträglicher zu sein als das Insistieren auf exaltierten Selbstaussdruck, originäres Kunstwollen und Geniekult, welche die Rockmusik prägen. Das Beharren auf mediale Wiederholung, die die Loops sind und die die klassische Kulturkritik der Moderne so fürchtete, hat sich als erstaunlich lebensbejahend und dauerhaft erwiesen. Es scheint, als würden die Loops Adornos spöttischen Ausspruch bestätigen: Solche Wiederholungen könnten vielleicht *wirklich* gesund sein.

Zuletzt haben sich die Loops zu einem riesigen Apparat zusammengeschlossen, der unaufhörlich tickt, klopft und pumpt. Alle diese Elemente bringen gemeinsam ein Metrum hervor. Aber nicht alle Teile dieses Getriebes laufen synchron. Einige der Zahnräder bewegen sich in regelmäßigen Intervallen auseinander und wieder zusammen. Andere

Teile bewegen sich in verschobenen Zyklen, die nie zusammenkommen. Aber alle bilden trotzdem zusammen einen Beat. Sie tun, was die belgische Elektro-Band Front 242 in dem oben zitierten, beispielhaft monotonen Track empfohlen hat: *Im Rhythmus bleiben*. Das organische, physische *Einatmen*, *Ausatmen* beschreibt zusammen mit den strikten elektronischen Beats wunderbar die paradoxe Spannung, die Loops auslösen können.

»Nicht alle sind im selben Jetzt da«, schreibt Ernst Bloch. »Sie sind es nur äußerlich, dadurch, dass sie heute zu sehen sind. Damit aber leben sie noch nicht mit den anderen zugleich.«<sup>22</sup> Wenn die medialen Wiederholungen, die Loops, auf einen einzuströmen beginnen, scheinbar ohne Schöpfer und ohne Quelle, ohne Richtung und ohne Ziel, wirkt es manchmal, als hätte Bloch Unrecht gehabt. Als würden wir alle dieses eine Mal doch im selben Jetzt leben, »mit den anderen zugleich«.

Die Loops pulsieren. Sie schlagen wie ein Herz. Sie hören nicht auf. Setzt einer aus, machen andere weiter. Sie driften auseinander, aber sie fließen auch wieder zusammen. Und sie gehen weiter und immer weiter, wie das Leben selbst. An einem Tag mit klarer Sicht – oder in einer gelungenen Partynacht – kann man von hier aus die Ewigkeit sehen.

(c) Kulturverlag Kadmos Berlin  
Vorab für Rezension.  
info@kulturverlag-kadmos.de

<sup>22</sup> Bloch 1962, 104