

Maschinenmusik

von Torsten Schubert

Ferropolis - City Of Steel: Melt! 2006. Jährlich findet auf dem Gelände eines ehemaligen Tagebaus, zwischen stillgelegten Maschinen ein Musikfestival statt, zum siebenten Mal mittlerweile. Ausrangierte Schaufelrad- und Eimerkettenbagger bilden die Kulisse für Bands und DJs und geben dem Sound einen authentischen Rahmen. Zwar haben die Bagger mittlerweile ihre Funktion eingebüßt und sind nur noch gigantische, anachronistische Relikte. Als solche rufen sie vergangene Zeiten ins Gedächtnis, sind aber zugleich Sinnbild der aktuellen Situation. Das rhythmische Klappern der Maschinen ist verstummt. Doch statt des ganz alltäglichen Geräuschs der industriellen Produktion des 20. Jahrhunderts, bilden sie nun die Kulisse für einen Sound, der den Klang der vergangenen Zeit in sich konserviert hat. Auf den Bühnen und Dancefloors von Ferropolis wird elektronische Musik präsentiert, deren Grundlage unter anderem Samples sind, die mehr als nur erinnern an den industriellen Sound der Tagebaubagger. Doch was ehemals als unbearbeiteter monotoner Krach daherkam, ist nun zu artifizieller Setzung entwickelt worden - zu Rhythmus und Melodien. Und während sich die Kultur in Ferropolis die brachliegenden Produktionsstätten erobert, offenbart der Sound des Melt! Töne, die den vergangenen industriellen Sound in sich tragen und ihn nun in neuer Qualität zu Leben erwecken.

Die Wurzeln der aktuellen elektronischen Musik zeigen sich auch anderenorts. Beim 10ten SonneMondSterne-Festival an der Bleilochtalsperre sind die betagten Herren von Kraftwerk die Headliner und der Guide des Festivals formuliert es „so simpel wie grausam: Ohne Kraftwerk wären wir jetzt nicht hier. Punkt. Es gäbe keine Synthesizer-Wissenschaft, keinen Maschinen-Pop, keinen ‚Trans Europa Express‘ als elektronische Blaupause für Rap und Elektro-Funk, Afrika Bambaataa könnte ‚Planet Rock‘ nicht produzieren, ohne ‚Computerwelt‘ hätte Techno anders geklungen oder wäre vielleicht nie erfunden worden.“

Es ist natürlich kein Zufall, dass sich die musikalischen Trendsetter vergangener Tage den vieldeutigen Namen Kraftwerk gaben. Der Name verweist auf eine technologische Basis der Moderne und die Titel ihrer LPs zeugen vom optimistischen Glauben an die Kraft der technischen Entwicklung. Die LP ‚Radioaktivität‘ wird 1975 veröffentlicht und lässt sich als Lobgesang auf die Kernenergie verstehen. Im Titelsong findet sich die Aussage: „Radioactivity is in the air for you and me / Radioactivity Discovered by Madame Curie / Radioactivity Tune in to the melody / Radioactivity Is in the air for you and me“.

Musikalisch untermalt von lieblichen Synthesizermelodien korrespondiert die triviale inhaltliche Aussage mit der Simplizität im Formalen. Was die Liedzeilen auf den ersten Blick auszeichnet, ist die affirmative Begeisterung der Band für den industriellen Fortschritt. Zwar ließe sich der Song ‚Radioaktivität‘ als ein ironisches Statement der Band zum modernen Fortschritt verstehen, denn gesungen von einer Band, die sich als avantgardistische Klangpioniere verstehen, könnte derartige Trivialität in Form und Inhalt durchaus als ironisches Augenzwinkern verstanden werden. Wäre da nicht die revidierte Version des Songs, mit der Kraftwerk auf Kritik reagieren und nun verkünden: „Stoppt Radioaktivität / weil es um unsere Zukunft geht“. Spätestens da wird die Ironie aufgegeben zugunsten einer Haltung, die heute als political correctness gilt. Richtet man vor diesem Hintergrund den Blick auf die Entwicklung der Band Kraftwerk, so fällt auf, dass affirmative inhaltliche Aussagen im Vordergrund stehen. Die LP ‚Mensch-Maschine‘ von 1978 formuliert im Titel programmatisch das Konzept einer Symbiose von Musiker und moderner Technik.

Es geht Kraftwerk also nicht mehr darum, dass Person oder die Band im kreativen Prozess Musik komponieren, sondern der Musiker wird nunmehr als der Mittler zwischen Innovation und Technik verstanden, als das Medium, das die neu erwachsenen Möglichkeiten der Technik dem Hörer vermittelt. Die Dominanz der Technik gegenüber dem Menschen ist augenfällig. Aus diesem Grund wäre Kraftwerk die wohl passende Band für die Kulisse von Ferropolis gewesen, um ihre Maschinenmusik zu präsentieren.

Was Kraftwerk noch als ambitioniertes Programm galt, das sollte sich später in großem Maßstab etablieren. Kraftwerk beeinflussen die populäre Musik in einem Maß, das so kaum vorherzusehen war. Für das Verständnis dieses Einflusses ist es unerlässlich die Popmusik eng in Beziehung zur technologischen Entwicklung zu sehen, auch wenn die Entwicklungslinien von Pop und Technik nicht unbedingt parallel verlaufen.

Die ambitionierte Popmusik der Deutschen wird über die deutschen und europäischen Grenzen hinaus unter anderem ebenso in Detroit gehört. Einst galt die Stadt im Norden der USA als ein Mekka der Technisierung. Der Name Detroit war das Synonym für Erfolgsgeschichte und Krise der amerikanischen Automobilindustrie. Ende der 1970er Jahre kann die Kehrseite der Technisierung und Automatisierung nicht mehr übersehen werden. Kurioserweise ist es neben anderen Faktoren die hohe Qualität der Produktion, die zu einer Übersättigung des Marktes führt. In Detroit stehen die automatischen Produktionslinien still, Entlassungen sind an der Tagesordnung, die Betriebshallen verwaisten.

Gleichzeitig entwickelt sich im Detroit dieser Zeit aber auch eine neue Art von Musik. Der Radio-DJ Electrifying Mojo hat auf 107,5 MHz eine eigene Sendung, in der ein Mix aus Soul, Funk, New Wave und eben der Musik von Kraftwerk läuft. Es ist diese Radiosendung, die spätere Größen des Techno maßgeblich beeinflusst. Juan Atkins wird 1985 als Modell 500 den Track ‚Techno City‘ veröffentlichen und damit der neuen Art von elektronischer Musik einen Namen geben, der durchaus passend auf deren technische Wurzeln verweist. Zwei Jahre zuvor schon hatte Afrika Bambaataa in New York für sein ‚Planet Rock‘ Samples von Kraftwerk benutzt.

Es mag ein Zufall gewesen sein, dass der Sound des Techno von einer Stadt mitgeprägt wird, die Maßstäbe für die Automatisierung der maschinellen Produktion gesetzt hat. Doch gibt es neben solchen Zufällen andere, weitaus bedeutendere Beziehungen zwischen technologischer und musikalischer Entwicklung. Hierzu zählt offenkundig die Entwicklung der Samplingtechnik, ohne die Popmusik in der heute bekannten Form nicht denkbar wäre. Mussten die Vorkämpfer des Techno ihre Samples noch aus analogem Material zusammenstellen, so hebt die Digitalisierung die moderne Popmusik auf ein neues Niveau und trägt entscheidend zu der allgegenwärtigen Präsenz der elektronischen Musik bei. Mit der digitalen Speicherung von immer komplexeren Tönen wachsen die Möglichkeiten der Manipulation und Bearbeitung von Melodien, Rhythmen und Geräuschen. Der technische Fortschritt, in den Kraftwerk die Hoffnung gesetzt hatten, er werde eine neue Art von Musik hervorbringen, leistet nun seinen Beitrag und der Sampler wird neben den Turntables zum wichtigsten Instrument der DJs.

Was folgt, ist der Trend zur Technisierung und die allgemeine Entwicklung spiegelt sich nun auch in der Popmusik wider. Der menschliche Faktor verliert in der Musik weiter an Bedeutung, Instrumentaltracks dominieren den Dancefloor und wo auf Gesang zurückgegriffen wird, da dient er keineswegs mehr der inhaltlichen Aussage, wie noch bei Kraftwerk, sondern die Stimme wird als Instrument eingesetzt. Sie wird als Sample kurz geschnitten, als geschnittene Passage im Loop beständig wiederholt und die Stimme entfaltet so als artifizielle Setzung ihren eigenen Rhythmus.

Die Tendenz zur entmenschlichten Technisierung ist oft genug kritisiert worden, zumeist von konservativen Meinungsbildnern, die all zu gern kritisch allem Neuen gegenüberstehen. Im Unterschied zu derart althergebrachter Kritik, weist die Popmusik der vergangenen Jahre aber einen durchaus selbstreflexiven Zug auf. Lässt man sich auf die Popmusik und die ihr gegebenen Möglichkeiten ein, so findet man Argumentationsmuster, die der kulturkonservativen Kritik durchaus Argumente entgegenstellen können.

Der reflektierten Popmusik zurechnen lassen sich die Einstürzenden Neubauten, die Anfang der 1980er Jahre Industrielärm und Alltagsgeräusch kultivieren und als Instrumentarium für ihre Songs nutzen. Den Rhythmus der Songs geben Bohrmaschinen oder Pressluftschlämmer vor, den Basston erzeugen gespannte Federn, Abwasserrohre werden zu Blasinstrumenten umfunktioniert. All das verweist darauf: Bei der Musik der Einstürzenden Neubauten handelt es sich um Maschinenmusik. Allerdings muss das Konzept anders interpretiert werden, als noch bei Kraftwerk. Zum Einen fehlt den Texten der affirmative Zug. Was Blixa Bargeld schreiend artikuliert, handelt von Negation, Zerstörung und Verfall. Statt lieblicher Synthesizermelodien vernimmt der Hörer den Krach der modernen Zivilisation. Inhaltlich bleiben die Texte vorerst ähnlich banal, wie die Aussagen von Kraftwerk. Oft ist auf den ersten Aufnahmen der Text akustisch nicht einmal zu verstehen. Doch mit der Zeit verflüchtigt sich die rein negative und aggressive Haltung. Die Einstürzenden Neubauten bleiben ihrem Konzept treu und kultivieren Alltags- und Industriesounds zu Musik. Aber immer öfter integrieren sie nun Melodien in ihre Songs. Außerdem werden die inhaltlichen Aussagen mit den Jahren reflektierter und komplexer. Man bemüht weitere kulturelle und soziale Zusammenhänge. 1996 veröffentlicht die Band den Titel ‚NNNAAAMMM‘. Groß ist das Interpretationspotenzial, vielfältig die Kontexte, die mit dem Stück angesprochen werden.

‚NNNAAAMMM‘ steht als Abkürzung für die zentrale Liedzeile des Songs und diese lautet: „New No New Age Advanced Ambient Motor Music Machine“. Im Stile eines Mantra wiederholt, bilden die Worte einen choralen Gesang und das Gerüst des Songs. Der Titel verrät: Der technologische Fortschritt eilt mit großen Schritten voran und findet im Sound der Maschinen seinen stimmigen Ausdruck. Als Abkürzung werden die einzelnen Buchstaben des NNNAAAMMM zu einem Laut geformt und wandern so vom linken zum rechten Audiokanal, um ein fahrendes Auto darzustellen - ein rasendes, aufheulendes Auto, das die Geschwindigkeit ausdrückt, die schon den Futuristen um Marinetti schöner war, als die Nike von Samothrake. Der Chor, althergebrachtes Stilmittel seit der Antike um des Volkes Stimme zu artikulieren, wirkt hier beinahe anachronistisch, bedenkt man, was im Verlauf von 11 Minuten dem Song an Soundsamples noch beigefügt wird. Radlader, Kompressor, Bohrmaschine – ein ganzes Arsenal von Baumaschinen wird aufgeboten, um musikalisch den authentischen Sound des 20. Jahrhunderts einzufangen und harmonisch ruhig klingt am Ende das NNNAAAMMM des Chores zum hämmernden, zischenden und stampfenden Rhythmus der Maschinen: „Welcome to electro-smog therapy“.

Mit dem Text richten die Einstürzenden Neubauten ihren melancholischen Blick auf die historische Entwicklung, um assoziativ markante Punkte der Entwicklung zu benennen, so etwa: „Monsieur Guillotine and the democratic machine“. Bekanntlich wurde die Guillotine von ihrem Namensgeber aus humanistischen Gründen entworfen, um die Qualen der Delinquenten bei den Hinrichtungen zu mindern. Von der französischen Nationalversammlung per Dekret als Hinrichtungswerkzeug eingeführt, wird die Guillotine dann zur ‚demokratischen Maschine‘, weil nun jedermann die gleiche Art der Hinrichtung erfährt. In Artikel 1 der französischen ‚Erklärung der Menschenrechte‘ von 1789 heißt es: „Die Menschen werden frei an Rechten geboren und bleiben es.“ Der Grundsatz wird verwirklicht mit der Einführung der Guillotine. Alle Menschen sind nun so gleich, dass sie ohne Ansehen von Herkunft und Stand als Feinde der Revolution den Kopf verlieren. Vor dem war die Enthauptung dem höherem Stand vorbehalten, während das einfache Volk gehängt wurde. Mit der Guillotine aber verschwindet diese Unterscheidung. Von nun an gilt das Gleichheitsprinzip. Zwischen dem Raubmörder Pelletier, dem französischen König Ludwig XVI, Marie Antoinette, Danton oder Robespierre gibt es keinen Unterschied mehr, zumindest was die Art ihres Todes betrifft. Demgemäß beschreibt die Textzeile die Vergangenheit.

Und das ist die Zukunft: „Let’s turn on the utopian side-grinder“. Die alles zerstörende Schleifscheibe wird rotieren und mit schrillen Ton ihr destruktives Werk verrichten. Das ist Maschinenmusik nach Kraftwerk, Musik als Abbild der Realität. Das ist das Lied, das in der Maschine schläft. Nach Eichendorf: „Schläft ein Lied in allen Dingen / die da träumen fort und fort“. Der Dichter der Romantik mag die mit Melodien beseelte Natur im Ohr gehabt haben, als er die Zeilen zu Papier brachte. Dem Musiker des 20. Jahrhunderts ist die Welt vom Ton der Maschinen erfüllt: „Das Lied schläft in der Maschine / Maschine träumt das Lied“.

Die Gedanken, die dem Text zugrunde liegen sind radikal, erscheinen aber durchaus plausibel, betrachtet man sie im Zusammenhang. Inhaltlich über den Text, wie auch formal mittels der eingesetzten Samples wird die historische Entwicklung interpretiert als Weg in eine von Industrie und Maschinen bestimmte Moderne. Einmal mehr erweist sich Popmusik als differenziert reflektierend und sensibel für soziokulturelle Bezüge. Doch bilden Radikalität und intellektuelle Reflexion der Einstürzenden Neubauten noch nicht das Glanzstück der popkulturellen Möglichkeiten. Die Radikalität lässt sich durchaus noch steigern. Panasonic beweisen das, wenn sie den Song der Einstürzenden Neubauten remixen.

Coverversionen sind in der Popmusik seit jeher gebräuchlich, um Vorbildern die Referenz zu erweisen. Mit den Veränderungen, welche die elektronische Popmusik mit sich bringt, verändert sich aber die Art und Weise, in der die Originale neu interpretiert werden. In den 1970er Jahren entstehen in Diskotheken Remixe, mit denen unterschiedliche Songs gleichermaßen tanzbar gestaltet werden. Dem Original wird der jeweils passende Rhythmus beigemischt. Mit dem Anwachsen der technischen Möglichkeiten etablieren sich Remixe auch außerhalb der Diskotheken und immer mehr DJs greifen gezielt auf Originale zurück, um eigene musikalische Ideen zu verwirklichen. Dabei werden kurze Passagen des Originals geloopt, mit neuem Rhythmus oder neuen Melodien versehen oder aber es werden Gesangspassagen gesampelt und in andere Songs integriert. Die Möglichkeiten sind vielfältig, oft ist das Original kaum mehr zu erkennen. Immer aber geht es darum, das Original zu dekontextualisieren und in einen neuen Kontext zu überführen. So entsteht eine postmoderne Popkultur, die sich in einer schier endlosen Schleife von Selbstzitationen immer wieder neu erfindet. Dass der Remix so auch als Vermarktungsstrategie funktioniert, weil er für Konsumenten einen Anreiz darstellt, eine an sich schon bekannte Single abermals zu kaufen, ist dabei nur ein Effekt der Entwicklung, den man getrost ausblenden kann. Denn die Kehrseite des marktwirtschaftlichen Aspektes ist der spielerisch kreative Umgang von DJs oder Produzenten mit dem Original, der sich in den Remixen widerspiegelt und der einen Remix ab und an sogar auf das Niveau einer intellektuellen Reflexion heben kann. Als solche kann Panasonics Interpretation von NNNAAAMMM gelten.

Panasonic verstehen die Aussagen des Originals wörtlich genau und führen die Überlegungen der Einstürzenden Neubauten konsequent zu Ende. Dabei blenden sie die verbalen Aussagen vollkommen aus. Denn sollte das Lied in postmoderner Zeit tatsächlich in der Maschine schlafen, so wäre der Gesang nur humanes Beiwerk, das vom Wesentlichen ablenkt. Deshalb ist es nur konsequent, wenn Panasonic den Gesang aussondern und lediglich auf die Soundsamples des Originals zurückgreifen. Die arrangieren sie so, dass nur das rhythmische Stampfen, Zischen und Klappern der Maschinen bleibt. Neu beigemischt ist dem Ganzen lediglich der Ton eines Herzschlages, der inmitten der Maschinenmusik eine minimale Spur von Humanen hinterlässt. Ein kleiner Hinweis auf den Faktor Mensch, den der Remix braucht, um realisiert zu werden. Was vordergründig als nervende, 8-minütige Monotonie daherkommt, erweist sich bei genauerer Betrachtung als folgerichtige Weiterentwicklung der ursprünglichen Idee der

Einstürzenden Neubauten. Panasonic konstruieren Maschinenmusik in ihrer klarsten Form und erweisen sich damit unbeirrter als die deutschen Ideengeber.

Es ist offensichtlich, dass diese Form der Selbstreflexivität eng an technische Möglichkeiten gebunden ist, an die Möglichkeit Sounds qualitativ hochwertig aufzuzeichnen, zu bearbeiten oder originalgetreu zu reproduzieren. Walter Benjamin hatte in seinen Überlegungen zur technischen Reproduzierbarkeit der Kunst darauf hingewiesen, wie technische Entwicklungen die ästhetische Wahrnehmung verändern. In der Malerei beispielsweise, indem Kunstwerke als Nachdruck eine Vervielfältigung erfahren, werden sie einem viel größeren Personenkreis zugänglich und sind dadurch erst allgemein präsent. Gleiches gilt für die Musik. Waren Konzertaufführungen früher nur Wenigen vorbehalten, so ändert sich dies mit der Erfindung der Schallplatte und erst recht in einer Zeit, wo Musikplayer zum allgemeinen Gebrauchsgut gehören, ja wo Musik als Handyklingelton letztlich allgegenwärtig ist. Was damit aber einhergeht, das ist das Verschwinden einstmaliger Einmaligkeit von Musik, deren Verlust Benjamin als Verschwinden der Aura bezeichnet.

Bevor Kunst technisch reproduzierbar wurde, war sie nur als authentische präsent. Wer Kunst wahrnehmen wollte, der musste zum Original reisen. Kunstwerke waren an ein Hier und Jetzt gebunden, an konkrete örtliche und zeitliche Gegebenheiten. Wo diese Barrieren fallen, da wird Kunst zu einer Massenware, der das Besondere des einmaligen Erlebnisses verloren geht. Benjamin trauert dem Verschwinden der Aura nach, auch wenn er um die Unabänderlichkeit der Entwicklung weiß.

Doch vielleicht ist es auch im Zeitalter der technischen Reproduktion möglich, dass Kunst als Massenware ein einmaliges Erlebnis hervorruft, das sich mit Benjamin als auratisches bezeichnen ließe?

Benjamins Überlegungen zur technischen Reproduktion von Kunst basieren auf einem produktionsästhetischem Ansatz, während der Auraverlust aber ein rezeptionsästhetisches Phänomen darstellt. Denn wie Musik wahrgenommen wird, hängt immer vom Hörer ab. Produktion und Rezeption müssen also differenziert betrachtet werden.

Dass die Produktion von aktueller populärer Musik an die technischen Standards von Hard- und Software gebunden ist, steht außer Frage. Doch ist dies nur eine Seite der Medaille. Die andere ist die Situation, in der die Musik gehört wird. Diese hängt vom Hier und Jetzt des Hörers ab. Deshalb macht es einen Unterschied, ob Musik im heimischen Zimmer, unterwegs über Kopfhörer oder aber als DJ-Set in einer Menge mit anderen

Zuhörern wahrgenommen wird. Entsprechend der Aufführungspraxis wird die Musik natürlich auch produziert bzw. reproduziert.

Noch einmal zurück zum Melt! 2006: Dort sampeln die Wighnomy Brothers bei ihrem DJ-Set das Wort „Geil“ in verschiedenen Varianten. Dieses überall präsent, von den Medien im Jahr 2006 derart oft gebrauchte Wort, wird dekontextualisiert und in kurz geschnittenen, rhythmischen Loops mit einem Housesound unterlegt. Die Menge vor der Bühne kann gar nicht anders, als ihrer Freude am Tanzen nachzugehen. Dass dies gelingt, setzt einiges an Vorleistung seitens der Produzenten voraus: Witz, ironischen Umgang mit Medien, Gespür für das, was Gefallen findet und einen versierten Umgang mit der Technik. All dies gewährleistet, dass die Realisation auch funktioniert. Für die Empfindungen der Hörer aber ist diese Vorarbeit keineswegs der entscheidende Faktor. Für sein unmittelbares Erlebnis sind die Wahrnehmung der DJs für die Stimmung vor Ort, ihr agieren in der Situation, visuelle Effekte, der Ort mit seinen Besonderheiten und vieles mehr verantwortlich. Das sind die Bedingungen des Hier und Jetzt und diese können den Abend zu einem einmaligen Erlebnis werden lassen, welches nach Benjamin als ein auratisches bezeichnet werden könnte. Da Aura an Ort, Zeit und die genannten Faktoren gebunden ist, lässt sie sich nicht technisch reproduzieren. Selbst die im Internet kursierenden Mitschnitte des Abends geben nur ein schwaches Abbild dessen, was vor Ort tatsächlich zu erleben war.

Dass während des Wechsels von den Wighnomy Brothers zu Egoexpress ein Soundsample eingespielt wird, das über die Geschichte der Frankfurter Schule informiert, mag man der Selbstreflexivität des Pop zurechnen. Den Wenigsten vor der Bühne dürfte bekannt gewesen sein, dass Walter Benjamin der Frankfurter Schule zugeordnet wird, wer wird überhaupt mit dem Begriff Frankfurter Schule etwas anzufangen gewusst haben? Weshalb auch? Selbst wenn das Einspielen eines akademischen Referats nicht zwingend den intellektuellen Kontext der DJs offenbart, eines zeigt sich daran doch: Das ist stilsichere De- und Neukontextualisierung par excellence - ein weiterer Beleg für den postmodernen Zug von Pop.

Literatur

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Illuminationen, Frankfurt am Main 1977.

Eichendorf, Joseph von: Wünschelrute, in: Ders.: Werke. Bd. 1, Frankfurt am Main 1987.

Gauchet, Marcel: Die Erklärung der Menschenrechte. Die Debatte um die bürgerlichen Freiheiten 1789, Reinbek bei Hamburg 1991.

KGV Event GmbH (Hrsg.): Sonne Mond Sterne 10 Guide, Jena 2006.

Poschardt, Ulf: DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur, Reinbek bei Hamburg 2001.

Schäfer, Sven / Schäfers, Jesper / Waltmann, Dirk: Techno- Lexikon, Berlin 1998.

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbek bei Hamburg 1993.

Diskographie

Einstürzende Neubauten: Ende Neu, 1996.

Einstürzende Neubauten: Ende Neu. Remixes, 1997.

Kraftwerk: Radioaktivität, 1975.

Kraftwerk: Mensch-Maschine, 1978.

Wighnomy Brothers: Melt! 2006, unter:

http://rapidshare.de/files/25983575/wighnomy_15.07.2006.part1.rar.html

(Stand: 16.09.2006).