

**John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien
Abteilung für Kultur
Freie Universität Berlin**

**Detroit Techno
und die Frage nach der Hautfarbe
Magisterarbeit**

Erstgutachter: Prof. Dr. Winfried Fluck

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rolf Lindner (Institut für Europäische Ethnologie,
Humboldt Universität Berlin)

Verfasser: Daniel Schneider

05. Februar 2009

Inhalt

1. Einleitung S. 3
 2. Einführung in Techno S. 5
 - 2.1 Was ist Techno? S. 5
 - 2.2 Wie funktioniert Techno? S. 8
 - 2.3 Struktur der Technoszene und eigene Position S. 9
 3. Einführung in die Geschichte Detroits S. 15
 - 3.1 Die Geschichte der Stadt S. 16
 - 3.2 Die Stadt als Inspiration und Kulisse S. 18
 4. Die Vorgeschichte von Detroit Techno S. 21
 5. Die Technoszene von Detroit S. 24
 - 5.1 Die erste Generation S. 24
 - 5.2 Die zweite Generation S. 27
 - 5.3 Detroit House s. 34
 6. Detroit Techno und „schwarze“ Musik S. 36
 - 6.1 „Schwarze“ und „weiße“ Musik S. 36
 - 6.2 Rockmusik vs. Tanzmusik S. 40
 - 6.3 Ein Beispiel: Simon Reynolds vs. Jeff Mills S. 43
 - 6.4 Stuart Cosgrove – der radikale Bruch mit der Vergangenheit S. 48
 - 6.5 Wie „weiß“ sind eigentlich Kraftwerk? S. 52
 - 6.6 Post-Soul S. 57
 - 6.7 Kodwo Eshun – Düsseldorf als Mississippidelata S. 59
 - 6.8 Afrofuturismus und Posthumanismus S. 61
 - 6.9 Underground Resistance und die ethnischen Identitäten S. 69
 7. Die Bedeutung von Detroit Techno in der europäischen Technoszene S. 76
 - 7.1 Die Relevanz des afroamerikanischen Hintergrundes S. 77
 - 7.2 Distinktionsmerkmal Detroit Techno S. 80
 - 7.3 Detroit Techno und die „linken Kreise“ S. 85
 8. Techno in den USA – Detroit Techno und der afroamerikanische Mainstream S. 90
 - 8.1 Techno ist „weiß“ S. 91
 - 8.2 Detroit Techno ist nicht schwarz genug S. 95
 - 8.3 Innovation vs. Tradition S. 96
 - 8.4 Das Problem mit dem Essentialismus S. 99
 9. Schluss S. 106
- Glossar S. 108/Literatur S. 112

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit über Detroit Techno soll es vor allem um die Frage gehen, welche Rolle der afroamerikanische Hintergrund der aus Detroit stammenden Technoproduzenten in Bezug auf ihre Musik spielt. Die Hautfarbe oder die ethnischen Wurzeln von Musikern sind oft wichtige Aspekte in der Wahrnehmung der Künstler und ihrer Musik. In der westlichen Popmusik ist vor allem die Kategorie „schwarz“ relevant, z.B. in Form des Begriffes „black music“. „Weiß“ z.B. im Sinne von „weißer Musik“ ist dagegen weniger gebräuchlich, zumindest nicht aus einer „weißen“, europäischen Perspektive. Aber es gibt Stile, die im Allgemeinen als „schwarz“ oder eben auch „weiß“ kodiert sind. Hip Hop aus den USA ist bis heute bis auf wenige Ausnahmen „schwarz“ geblieben und wird als „schwarze“ Musik wahrgenommen. Rock ist auf ähnliche Weise „weiß“, obwohl diese Musik afroamerikanische Wurzeln hat. Diese Kategorien sind dabei immer mit einer Reihe an Zuschreibungen verbunden und „schwarze“ und „weiße“ Musik werden teilweise als Gegensätze begriffen. Techno stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar, auch wenn die Hautfarbe hier aufgrund der geringeren Sichtbarkeit der Künstler eher in den Hintergrund treten kann (oder könnte). Techno (im allgemeinsten Sinne) ist vor allem „weiß“ kodiert, hat aber auch „schwarze“ Wurzeln. Eine dieser Wurzeln ist Detroit Techno, eine in den 1980er Jahren von afroamerikanischen Jugendlichen in Detroit entwickelte Art von elektronischer Musik.

Ich möchte nun anhand dieser Magisterarbeit zeigen, inwiefern diese afroamerikanische Herkunft, aber auch der für Detroit Techno wichtige Einfluss „weißer“ Musik, die Art und Weise beeinflusst, wie diese Musik wahrgenommen wird. Dabei spielen unter anderem immer wieder stereotype Zuschreibungen an „schwarze“ und „weiße“ Musik von Seiten des Publikums eine wichtige Rolle. Aber es geht auch um die Strategien der Produzenten aus Detroit selbst, vor allem in Bezug auf die eigene (afroamerikanische) Identität und deren Repräsentation in der Musik. Am Beispiel Detroit Techno kann beispielsweise gezeigt werden, dass viele Zuschreibungen bezüglich „schwarzer“ und „weißer“ Musik nicht funktionieren und von den Musikern hinterfragt und dekonstruiert werden aber oftmals dennoch die Wahrnehmung beeinflussen. Hier bietet sich vor allem die Perspektive der „weißen“ europäischen Technoszene an, in der Detroit Techno eine Sonderstellung einnimmt – nicht ausschließlich, aber auch aufgrund der afroamerikanischen Herkunft dieser Musik.

Im Gegensatz zu Europa spielt Techno in der popmusikalischen Landschaft der USA eine deutlich geringere Rolle. Hier möchte ich vor allem der Frage nachgehen, aus welchen

Gründen diese Musik meist auf Ignoranz und Ablehnung stößt und warum dies gerade auch im afroamerikanischen Mainstream der Fall ist.

Die „schwarze“ Musik, auf die ich mich hier beziehe, ist meist die Musik der in Europa und Amerika (in der „Diaspora“) lebenden Schwarzen, weniger die „ursprüngliche“ oder traditionelle Musik aus Afrika. Von zentraler Bedeutung sind hier die afroamerikanischen Stile (von Blues bis Hip Hop), aber auch aus der Karibik oder Großbritannien stammende Musikarten wie z.B. Reggae. Diese Stile bilden eine wichtige Grundlage für die heutige Popmusik und haben so gut wie alle modernen Spielarten der populären Musik beeinflusst bzw. sind wie Hip Hop selbst populäre Musikarten. Der Begriff „black music“ (oder eben „schwarze Musik“) ist dabei sehr problematisch, da hier nicht grundsätzlich Musik von Menschen mit afrikanischen Wurzeln gemeint ist, sondern eben die in der Diaspora entstandenen Stile, die eher hybride sind und außerdem nicht nur von Afroamerikanern, etc. gemacht werden – auch Madonna macht in diesem Sinne „schwarze“ Musik. „Schwarz“ meint hier entsprechend eher ein Bündel an Zuschreibungen und Klischees und ist ein ungenauer und problematischer Begriff. Deshalb schreibe ich in Bezug auf die Musik „schwarz“ und entsprechend auch „weiß“ in Anführungszeichen, um auf diesen Charakter der Begriffe hinzuweisen - sie stehen hier auch für nicht eindeutig definierbare aber trotzdem weit verbreitete Konzepte davon, was typisch für z.B. Afroamerikaner auf der einen Seite und Europäer auf der anderen Seite angesehen wird.

Die Arbeit besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil (Kapitel 2 bis 5) dient der Einführung, dort geht es u.a. um Techno im Allgemeinen, um die Geschichte Detroits und die Geschichte von Detroit Techno. Außerdem stelle ich dort die wichtigsten Künstler der Technoszene Detroits vor. Im zweiten Teil (Kapitel 6 bis 8), dem Hauptteil dieser Arbeit, geht es um die oben angesprochenen Themen. Zuerst behandle ich die Frage nach der Rolle von Zuschreibungen wie „schwarz“ und „weiß“ in Bezug auf Detroit Techno sowie die Strategien, wie mit solchen Zuschreibungen im Detroit Techno selbst umgegangen wird. Danach gehe ich der Frage nach, welche Rolle die afroamerikanische Herkunft der meisten Technoproduzenten aus Detroit in der Rezeption dieser Musik in Europa spielt. Zuletzt suche ich nach Erklärungen für die geringe Akzeptanz von Detroit Techno in den USA und speziell im afroamerikanischen Mainstream. Im Anhang findet sich außerdem neben der Literaturliste ein Glossar. Dort finden sich eine Reihe kurzer Begriffserklärungen, u.a. von Musikstilen, die im Rahmen dieser Arbeit eine Rolle spielen.

¹ s. dazu Gilroy, Paul: *The Black Atlantic* (UK: Verso, 1993).

2. Einführung in Techno

Bevor ich zu meinem Hauptteil komme, halte ich es für nötig, zuerst ein paar einführende Erläuterungen in relevante Aspekte der Arbeit anzubieten. In diesem ersten Teil geht es um Techno und die Technoszene im Allgemeinen. Dies ist notwendig, um zum einen grob zu erklären, was Techno ist und wie sich diese Musik von anderen Popmusiken unterscheidet. Zum anderen die Struktur der Technoszene relevant, da ich aufzeigen möchte, für welche Teile der Technoszene Detroit Techno überhaupt von Bedeutung ist. Zuletzt gehe ich kurz auf meinen Standpunkt und Blickwinkel ein, den ich bin selbst in die Technoszene involviert und kein grundsätzlich neutraler Außenstehender.

2.1 Was ist Techno?

Der Begriff „Techno“ als Name eines Genres elektronischer Musik geht nach allgemeiner Geschichtsschreibung auf Juan Atkins, einem der Pioniere des Detroit Techno, zurück². Sein Track „Techno Music“ wurde 1988 zusammen mit anderen Tracks früherer Detroit Techno-Produzenten auf einer Compilation der britischen Plattenfirma Virgin veröffentlicht. Da zur damaligen Zeit auch House aus Chicago erste Erfolge in Europa feierte, sollte diese Compilation ursprünglich *The House Sound of Detroit* heißen, durch den Titel von Atkins' Track entschied man sich dann aber für den Titel *Techno! The New Dance Sound of Detroit* (Virgin, UK, 1988). Atkins hatte schon 1984 unter dem Namen Cybotron (mit Rick Davis) eine Maxi mit dem Track „Techno City“ (Fantasy, USA, 1984) veröffentlicht, zu einem Begriff für ein musikalisches Genre wurde Techno aber erst durch diese Compilation. Die Genrebezeichnung wurde also erst über den Umweg über Europa geprägt, in Detroit selbst hatte die Musik noch keinen eigenen Namen und wurde als Variante von Chicago House verstanden³. Chicago House entstand wie Detroit Techno in den 1980er Jahren. Während allerdings Detroit Techno von einer großen Bandbreite an Stilen beeinflusst war – z.B. von Jazz, Funk, Soul, europäischem Pop und moderner elektronischer Musik – war die Grundlage von Chicago House vor allem Disco. Chicago House war außerdem stärker als Detroit Techno euphorische und funktionale Tanzmusik. Detroit Techno zeichnet sich dagegen bis heute oftmals durch eine melancholische Stimmung und eine gewisse Ernsthaftigkeit aus. Auch hatten viele Produzenten einen hohen künstlerischen und konzeptionellen Anspruch an

² s. dazu Sicko, Dan: *Techno Rebels* (New York: Billboard Books, 1999), S. 99.

³ Hoffmann, Heiko: „Oral Histories: Detroit – Chicago“, in: *Groove 97* (Berlin, 11/2005), ohne Seitenzahl.

ihre Musik und entwickelten jeweils sehr unterschiedliche und eigenständige Versionen von Detroit Techno.

Das Wort Techno geisterte schon vor 1988 durch die Welt der elektronischen Musik, was aufgrund der für elektronische Musik notwendigen Musiktechnik nicht verwundert (gleiches gilt für das Genre Electro). So benutzten Pioniere der elektronischen Musik, beispielsweise das Yellow Magic Orchestra aus Japan oder Kraftwerk aus Deutschland das Präfix „Techno-“, für Titel von Alben und Songs⁴. Zusätzlich waren diese Bands wichtige Einflüsse auf die Entstehung von Detroit Techno, was nahelegt, dass diese Titel den Produzenten in Detroit bekannt waren.

In Deutschland hat die Geschichte von „Techno“ als Begriff für elektronische Musik, wenn auch nicht für ein spezifisches Genre, noch eine weitere, von Detroit unabhängige Geschichte. Anfang der 80er Jahre benutzte der Frankfurter DJ Talla 2XLC (Andreas Tomalla) den Begriff für verschiedene Formen von tanzbarer elektronischer Musik⁵. Ab 1984 veranstaltete er außerdem Partys unter dem Namen „TechnoClub“ in Frankfurt⁶. Dies führte dazu, dass es mit der Ankunft von Detroit Techno in Deutschland Ende der 80er Jahre zuerst zwei verschiedene Definitionen von Techno gab. In Berlin, wo es vor der Ankunft dieser aus den USA und Großbritannien importierten Stile weniger Interesse an elektronischer Musik gab als in Frankfurt, wurde die britische bzw. amerikanische Definition von Techno übernommen, während in Frankfurt die eigene, vor allem von europäischer Musik geprägte Vorstellung von Techno zuerst noch bestehen blieb⁷. Noch zu Beginn der 90er Jahre gab es eine Rivalität zwischen den Technoszeneen beider Städte um die Deutungshoheit darüber, was der „wahre“ Techno sei⁸.

Techno entwickelte in Europa schnell ein Eigenleben und wurde einerseits zum Begriff für elektronische Tanzmusik im Allgemeinen und andererseits für eine ganz bestimmte Spielart dieser Musik. Was heute im Speziellen als Techno bezeichnet wird, unterscheidet sich dabei auch vom ursprünglichen Detroit Techno. In Detroit war und ist ein

⁴ YMO: „Technopolis“, von der LP *Solid State Survivor* (Japan: Alpha Records, 1979) und die LP *Technodelic* (Japan: Alfa Records, 1981), Kraftwerk: „Techno Pop“ von der LP *Electric Cafe* (Deutschland: EMI, 1986), sollte ursprünglich 1984 unter dem Albumtitel *Technopop* erscheinen.

⁵ z.B. Electronic Body Music (EBM), Synthie Pop und Electro, alles Stile, die wichtige Einflüsse auch in Detroit waren. Tomalla fasste diese Stile unter dem Label „Techno“ in Form eines gemeinsamen Plattenfaches in dem Plattenladen, in dem er zu dieser Zeit arbeitete, zusammen.

⁶ Sextro, Maren; Wick, Holger: *We Call It Techno* (DVD, Berlin: Sense Music & Media, 2008).

⁷ ebd.

⁸ Die Kulturwissenschaftlerin Barbara Volkwein weist mit Bezug auf Jürgen Laarmann, einem der ersten deutschen „Technotheoretiker“, darauf hin, dass der Begriff „Techno“ schon seit Anfang der 80er Jahre in Deutschland gebraucht worden sei und die Herkunftsdebatte bis heute nicht geklärt sei. S. Volkwein, Barbara: *What's Techno?* (Osnabrück: epOs Music, 2003), S. 10.

recht breites Spektrum an Spielarten elektronischer Musik zu finden, die nicht streng voneinander getrennt sind. Techno im Speziellen bezeichnet dagegen heute eine minimale Form der elektronischen Tanzmusik. Zentrales Merkmal ist die auf alle vier volle Zählzeiten kommende, metronomische oder „gerade“ Bassdrum, die die Grundlage des repetitiven Rhythmus dieser Musik bildet („bum bum bum bum“). Auch House (im Speziellen) beruht auf diesem Takt, hat aber meist noch eine Hi-Hat auf allen halben Zählzeiten („bum-tsch bum-tsch bum-tsch bum-tsch“). Die Übergänge zwischen Techno und House sind fließend, d.h. die folgenden Beschreibungen sind als tendenzielle Unterschiede zu verstehen. Während House eher Melodien, Gesang und vor allem eine Bassline haben kann, besteht Techno oft nur aus einem Rhythmus und ein paar Geräuschen. Außerdem ist Techno „härter“ als House, d.h. die Bassdrum hat mehr Druck und „stampft“ richtiggehend. Die Klangfärbung der Elemente hat außerdem oft einen entweder aggressiveren oder stumpferen Charakter als dies bei House der Fall ist, welches wärmer und weicher als Techno klingt. House ist oftmals verspielter und „lockerer“ als Techno. Während House meist um die 120 - 125 bpm (beats per minute) schnell ist, liegt die Geschwindigkeit von Techno eher bei 130 – 140 bpm. Wichtige Spielarten von Techno und House sind z.B. Trance, Deep House, Acid, Hardcore/Gabba oder Minimal, die ich an dieser Stelle nicht extra erklären möchte, die aber im Glossar zu finden sind. Neben diesen auf einem „geraden“ Beat beruhenden Stilen gibt es innerhalb der elektronischen Tanzmusik noch einen weiteren Strang an Stilen, die „Breakbeats“ genannt werden. Diese beruhen auf einem „ungeraden“ oder „gebrochenen“ Beat und sind vor allem in Großbritannien von Bedeutung (z.B. Drum & Bass, s. Glossar). Die Merkmale vieler der genannten Stile sind auch im Detroit Techno zu finden, manche Stile haben sogar ihren Ursprung in dieser Musik. Detroit Techno ist beispielsweise mitverantwortlich für die Entwicklung von Hardcore/Gabba, Minimal, Deep House oder auch Drum & Bass, nicht zu vergessen die sich explizit auf klassischen Detroit Techno beziehende Spielart Neo Detroit (s. Kapitel 7). Die internationale Technoszene bewegt sich dabei immer zwischen Bezügen auf Detroit Techno oder anderen ursprünglichen bzw. klassischen Stilen und neuen Entwicklungen, die aber heute meist nur noch neue Kombinationen und Varianten der schon existierenden Stile darstellen. Techno ist heute eine Musik, die ständig zwischen Traditionen und Innovationen hin- und herpendelt, beide Tendenzen sind feste Bestandteile dieser Musik.

2.2 Wie funktioniert Techno?

Zu der die Grundlage bildenden Bassdrum kommen bei einem Techno- oder Housetrack weitere rhythmische Elemente hinzu, beispielsweise Claps (eine Art elektronisches Klatschen) oder eine Snaredrum, die meist die Zählzeiten 2 und 4 des Taktes betont. Die Rhythmen können dabei auch von diesem Grundschema eines „geraden“ Beats abweichen, die Grenzen zwischen „geradem“ Techno und House auf der einen Seite und Breakbeats auf der anderen sind fließend. Zentral ist vor allem, dass es sich um einen über mehrere Minuten gleich bleibenden, repetitiven und meist sehr reduzierten Rhythmus handelt. Zu diesem Rhythmus gesellen sich oft, aber nicht notwendigerweise, Melodienfragmente, Basslines, gesampelte Stimmen oder Geräusche und andere Klangelemente. Auch diese treten oftmals in Form von wiederkehrenden, reduzierten Mustern auf. Selten finden sich beispielsweise an Popmusik erinnernde, komplexe Melodien und Songstrukturen. Wenn Stimmen in einem Track benutzt werden, funktionieren diese weniger als Träger eines Inhaltes, sondern sind meist rhythmische Elemente oder klangliche Farbtupfer. Ein Track ist meist zwischen fünf und acht Minuten lang (heute sind auch Tracks mit Spielzeiten von mehr als einer Viertelstunde nicht unüblich). Oft beginnt er mit wenigen Elementen (z.B. nur einer Bassdrum), weitere Elemente folgen nach und nach (andere rhythmische Elemente, Melodiefragmente, aber auch beispielsweise ein durchgängiger, gleich bleibender oder langsam modulierter Ton, eine so genannte Fläche). Durch das Ein- und Ausblenden und die unterschiedliche Kombination verschiedener Elemente entsteht ein Arrangement, das meist eine Steigerung der Intensität im Laufe des Tracks erzeugt. Durch die Kombination z.B. verschiedener Melodiefragmente ist es auch möglich, immer komplexer werdende melodische Strukturen zu erzeugen. Eine andere Möglichkeit, eine Steigerung zu erzeugen, ist die Modulation einzelner Elemente. Dies geschieht beispielsweise durch den Einsatz von Filtern, die bestimmte Frequenzen unterdrücken und bei Veränderung des Filters die Tonhöhe verändern. Aber nicht immer geht es bei Techno oder House um eine Steigerung der Intensität, manche Tracks beruhen auf einem hypnotisierenden oder in Trance versetzenden, gleich bleibenden Beat und verändern sich im Laufe der Zeit nur minimal.

Neben dem Rhythmus und dem Aufbau steht außerdem der Klang eines Tracks im Mittelpunkt. Gerade wenn ein Track nur aus wenigen Elementen besteht, ist es wichtig, wie sich diese einzelnen Elemente anhören. So kann die Tonhöhe, die klangliche Färbung, die Länge und Intensität eines Tons, etc. von großer Bedeutung sein. Diese Details können aus einem durchschnittlichen Track einen „Hit“ machen. Auch können bestimmte, eine

Atmosphäre erzeugende Geräusche, wie z.B. ein Hintergrundrauschen oder ein scheinbar unabsichtliches Knacksen wichtig sein. Techno kann man also als Musik begreifen, in der Rhythmus- und Klangforschung ein zentrales Element darstellen, nicht die Suche nach dem „perfekten Song“ oder virtuose Melodien und Harmonien. Bei Techno steht eher die Hülle der Musik – Sound und rhythmische Struktur – im Mittelpunkt, also die Elemente, die zwar mehr oder weniger die Voraussetzungen auch für „traditionelle“ Musik darstellen (schlechter Klang und unsaubere Rhythmen können auch einen guten Song kaputt machen), dort aber meist nicht unabhängig von Melodien, Harmonien, etc. existieren. Im Techno können diese Aspekte frei von jeglichem „musikalischen Ballast“ ihre volle Wirkung entfalten, nicht selten funktionieren Melodien sogar nur als Hülle, die den rhythmischen Strukturen zu ein wenig Farbe und Gefühl verhelfen sollen. So ist es auch verständlich, wenn Menschen, deren Ohren nur an „traditionelle“ Musik (ob nun Klassik, nichtexperimenteller Jazz oder Pop und Rock) gewöhnt sind, zu Techno keinen Bezug aufbauen können und nur monotonen Krach hören.

Die meisten Technotracks werden für den Gebrauch im Technoclub produziert, wo der DJ die Tracks zu einem endlos langen musikalischen Fluss zusammenmischt. Viele dieser Tracks brauchen wenig mehr als Skizzen zu sein, die dann durch die Kombination mit anderen Tracks zu etwas Neuem werden können – eine gewisse Unfertigkeit der Tracks ist in diesem Fall nicht störend oder sogar beabsichtigt. Dieser durchgängige rhythmische Fluss, zu dem sich die Tänzer stundenlang bewegen, kann einen Trancezustand bei diesen auslösen, ob nun mit Hilfe von Drogen oder nicht. Aber nicht alle Tracks sind ausschließlich funktionale Skizzen für den Gebrauch im Club, wie ich weiter oben im Bezug auf Detroit Techno schon angemerkt habe. Auch ein kontemplativer Zugang kann möglich und sogar erwünscht sein, ähnlich wie es bei klassischer Musik der Fall ist, da gerade in den experimentelleren Bereichen von Techno die Nähe zu klassischer Musik oder auch manchen Spielarten des Jazz größer sein kann als zu Pop- oder Tanzmusik (z.B. bei britischen Künstlern wie Autechre, Aphex Twin oder auch manchem Technoproduzenten aus Detroit). So bewegt sich Techno in einem Spannungsfeld aus Funktionalismus und Experiment, zwischen dem stumpfen „Kick“ für den Club und einer teilweise nur auf den zweiten Blick wahrnehmbaren Komplexität. Dabei ist es wichtig, diese Tendenzen nicht nur als Gegensätze zu begreifen, sondern ähnlich wie Innovation und Tradition als sich gegenseitig befruchtende Elemente von Techno.

2.3 Struktur der Technoszene und eigene Position

In dieser Arbeit geht es nun weniger um Techno als Partykultur, auch wenn dies ein zentrales Element der Technokultur darstellt. In soziologischen Arbeiten über Techno wie *Electronic Vibration* von der Soziologin Gabriele Klein⁹ wird vor allem das Erlebnis im Club, die temporäre Gemeinschaft auf einer Technoparty und das Massenphänomen Love Parade in den Mittelpunkt gerückt. Techno wird hier hauptsächlich als Musik zum Tanzen beschrieben – „Techno ist, wenn Techno getanzt wird.“¹⁰ Dies ist aber nur teilweise richtig und gerade im Bezug auf Detroit Techno sehr ungenau. Die Musik findet auch außerhalb des Clubkontextes statt und kann in manchen Fällen auch komplett unabhängig von diesem entstehen und „funktionieren“. So gibt es z.B. andere Teile der Technoszene, die eine relevante Rolle spielen, beispielsweise Technozeitschriften wie *De:Bug*, *Groove*, *Raveline* und teilweise auch *Spex*, einer deutschen Zeitschrift für Popmusik und –kultur im Allgemeinen. In diese Zeitschriften (und in vielen Foren, Blogs, etc. im Internet) finden sich nur am Rande Veranstaltungshinweise und Berichte über Partys. Von größerer Bedeutung sind hier meist die Produzenten, DJs und Plattenlabel, aber auch soziologische, wirtschaftliche und kulturelle Aspekte der Technoszene. Auch finden gerade hier die oben erwähnten experimentelleren Spielarten von Techno ein Forum, das Interesse an rein funktionaler Musik ist hier oftmals eher gering. Auch auf Techno spezialisierte Plattenläden¹¹ sind relevante Orte, an denen weniger die Party als die Musik an sich im Mittelpunkt steht.

Um die Relevanz von Detroit Techno für die Technoszene zu verstehen, möchte ich an dieser Stelle eine grobe Skizzierung dieser Szene versuchen. Mit Technoszene meine ich in dieser Arbeit immer die verschiedenen Szenen der elektronischen Tanzmusik, zwischen einer „Houseszene“ und einer „Technoszene“ zu unterscheiden ist i.d.R. unnötig, da diese Szenen zumindest in Deutschland relativ deckungsgleich sind. Allerdings kann man zwischen zwei Hauptströmungen in dieser Technoszene unterscheiden, um die Struktur der Technoszene etwas verständlicher zu machen. Die im Folgenden dargelegte Unterteilung ist eine grobe Vereinfachung, die der tatsächlichen Komplexität nicht gerecht wird. Sie ist aber hilfreich, um die Bedeutung von Detroit Techno für die Technoszene zu verstehen bzw. zu erläutern, für welche Teile Detroit Techno überhaupt relevant ist. Ich beziehe mich hierbei vor allem auf Deutschland, die Technoszenen in anderen Ländern können sich signifikant von dieser Skizzierung unterscheiden, sind aber zumindest in Mitteleuropa noch relativ ähnlich¹². Auch sind die hier dargestellten Szenen selbstverständlich nicht grundsätzlich voneinander getrennt,

⁹ Klein, Gabriele: *Electronic Vibration* (Wiesbaden: VS Verlag, 2004).

¹⁰ ebd., S. 166

¹¹ Deutsche Plattenläden mit überregionaler Bedeutung sind z.B. Hardwax (Berlin), Kompakt (Köln), Freebase (Frankfurt). Um die Läden haben sich jeweils sich stilistisch voneinander unterscheidende regionale Technoszenen gebildet.

aber doch unterschiedlich genug, um sie einander gegenüberzustellen. Dass eine solche Dichotomie außerdem manche Teile der Technoszene gar nicht erfasst, ist bei einer solchen Vereinfachung zwangsweise der Fall. Und auch innerhalb dieser beiden Teile gibt es große Unterschiede, d.h. ich fasse hier auch teilweise gegensätzliche Strömungen zusammen.

Zum einen gibt es heute einen Teil der Szene, den ich hier als „kommerziellen Mainstream“ innerhalb der Technoszene bezeichnen möchte, der Einfachheit halber nenne ich sie Technoszene A. Hier spielen Technogroßveranstaltungen wie die Love Parade in ihrer heutigen Form¹³ oder Raves, d.h. Partys mit bis zu mehreren tausend Besuchern wie z.B. die Mayday eine wichtige Rolle. Diese Art von Veranstaltungen haben seit den 1990er Jahren abgenommen, auch weil ein Teil der Technoszenen sich von ihnen abgewandt hat, ziehen aber wie die letzte Love Parade 2008 in Dortmund immer noch ein großes Publikum an¹⁴. Die Musik ist tendenziell einfach zugänglich, Elemente aus der Popmusik wie Gesang oder eingängige Melodien sind häufiger zu finden. Oft beruht diese Musik aber auch auf einem unmittelbaren, Euphorie auslösenden Kick – die Musik benutzt eine große Menge an Reizsignalen (oder „Ravesignalen“, z.B. Trommelwirbel, Fanfaren, etc.), die zum Tanzen animieren sollen. Subtilität oder schwer zugängliche Elemente fehlen. Die oben erwähnten experimentelleren Teile der Technoszene sind hier eher nicht zu finden und für diesen Teil der Technoszene auch wenig relevant. Als wichtige Genrebezeichnungen kann man z.B. Trance oder Eurodance nennen. Wenn es ein Technotrack in die normalen Popcharts schafft, stammt dieser meist aus diesem Bereich der Technoszene. Als Extreme im Sinne einer massiven kommerziellen und am popkulturellen Mainstream orientierten Ausrichtung kann man Künstler wie Scooter oder DJ Bobo betrachten. Aber auch eine Vielzahl an kleinen Plattenlabels und eher unbekanntes DJs und Produzenten findet sich in diesem Bereich, ein Aspekt, in dem sich dieser Teil der Szene der zweiten Hauptströmung (Technoszene B) ähnelt und die ein Hauptmerkmal der meisten elektronischen Musikszenen darstellt. Die Technoszene B orientiert sich allerdings viel weniger an Großveranstaltungen und dem popkulturellen Mainstream, sondern ist eine fast ausschließlich um vergleichsweise kleine Clubs und Labels gruppierte und von den großen Musikkonzernen weitgehend unabhängige Szene. Diese Szene stellt aber auch eine Art „Mainstream“ dar, sie ist weder besonders klein noch grundsätzlich antikommerziell ausgerichtet. Man könnte die beiden Technoszenen

¹²Auch außerhalb Europas und Nordamerikas entwickeln sich zunehmend Technoszenen, über Szenen in Ländern in Afrika, Südostasien oder Südamerika weiß ich allerdings zu wenig.

¹³ Die Loveparade ist schon seit geraumer Zeit eine kommerzielle Großveranstaltung, veranstaltet von der Lopaevent GmbH und gesponsert u.a. von der Fitnessstudiotkette MacFit. Sie fand 2006 das letzte Mal in Berlin statt, 2007 war Essen und 2008 Dortmund der Austragungsort, 2009 fällt aus.

¹⁴ offiziell kamen 1,6 Millionen Besucher, s. <http://loveparade.dortmund.de/>, 20.01.2009.

zumindest in Deutschland auch grob nach Klasse, Bildungsgrad und einer ländlichen bzw. urbanen Ausrichtung teilen. Danach wäre die Technoszene A eher proletarisch, bildungsfern und ländlich, die Technoszene B dagegen eher bürgerlich, gut gebildet und urban. Diese Gegenüberstellung ist allerdings schwer zu verallgemeinern und spiegelt auch stark Vorurteile und Abgrenzungen wider¹⁵. Man könnte beispielsweise auch sagen, dass die Technoszene B eine Art selbsterklärte „Hochkultur“ des Techno ist oder sich als „wahre“ Technoszene (als „Underground“) versteht, es finden sich also analog zur Unterscheidung von „E-“ und „U-Musik“ auch innerhalb der Technoszene gewisse Hierarchisierungen¹⁶.

Die Technoszene B konzentriert sich in Deutschland vor allem um urbane Zentren wie Berlin, das Rhein-Main-Gebiet, das Ruhrgebiet (vor allem Köln), Hamburg, München oder auch Jena und Magdeburg. Die Technoszene A spielt dagegen zumindest in Berlin eine eher geringe Rolle, zumindest was die Sichtbarkeit innerhalb der Szene betrifft. Die Abwanderung der Love Parade und die hier nur noch selten stattfindenden Großveranstaltungen sind ein deutliches Zeichen hierfür. Berlin ist dagegen heute der wichtigste Knotenpunkt in der sehr international ausgerichteten Technoszene B geworden und zieht jährlich eine große Zahl an Technotouristen aus aller Welt an¹⁷. Hier finden sich auch außerhalb des lokalen und nationalen Kontexts bedeutende Institutionen wie die Clubs Berghain und Tresor, Plattenläden wie das Hard Wax und eine ganze Reihe an bekannten und einflussreichen Plattenlabels. Entsprechend wirkt Berlin auch auf Produzenten aus aller Welt wie ein Magnet. Beispielsweise ist eine Mehrheit der in der Technoszene B relevanten Produzenten aus Kanada – etwa ein Dutzend Künstler – in den letzten Jahren nach Berlin gezogen¹⁸. In den oben genannten Institutionen und angesprochenen Zeitschriften (mit Ausnahme der *Raveline*) findet fast ausschließlich die Technoszene B statt, d.h. wenn man sich ausschließlich in diesen Kreisen bewegt und diese Zeitschriften liest, kommt man so gut wie nie in Kontakt mit der Technoszene A. Allerdings hat die Technoszene A mit Ausnahme der *Raveline*, die beide Teile der Technoszene abdeckt, keine vergleichbaren Zeitschriften. Im Internet, z.B. auf Webseiten wie *Resident Advisor* und in Blogs wie *mnml ssgs*¹⁹ findet sich eine ähnliche Zweiteilung – auf den genannten Seiten findet ebenfalls fast ausschließlich die Technoszene B statt, und

¹⁵ s. dazu passend eine ähnliche Gegenüberstellung im Bezug auf die Technoszene Großbritanniens in *Energy Flash* von Simon Reynolds (*Energy Flash – updated 20th anniversary edition* (London: Picador, 2008), über die ich in dieser Arbeit an anderer Stelle schreibe (Kapitel 6).

¹⁶ s. dazu auch Jacob, Günther: „Kunst, die siegen hilft!“, in: *Kunstforum International 134* (Ruppichterorth, 1996), S. 135ff. Jacob kritisiert die Gegenüberstellung von „Underground“ und „Mainstream“ im Popdiskurs, die seiner Meinung vor allem ein Mittel zur Distinktion darstellt.

¹⁷ s. von Thülen, Sven: „Uneasy Rave-Jetter“, in: *De:Bug 127* (Berlin, 11/2008), S. 42/43.

¹⁸ s. Köhnke, Konstantin: „Kanada. Weil alle hier.“, in: *De:Bug 126* (Berlin, 10/2008), S. 38 – 41.

¹⁹ <http://www.residentadvisor.net/>, <http://mnmlssg.blogspot.com/>.

zwar fast deckungsgleich mit dem, was in den genannten Zeitschriften vorkommt. Dies ist insofern bemerkenswert, da diese Seiten ihren Ursprung in den USA und Australien haben – es gibt also eine Art internationalen Konsens in der Technoszene B, welche Musik relevant sein soll und welche nicht. Andere Akteure sind beispielsweise Vertriebe, die wie z.B. Word and Sound, Kompakt oder der holländische Vertrieb Rush Hour ebenfalls ausschließlich Musik von Labels aus der Technoszene B im Angebot haben. Dagegen spielen solche unabhängige Vertriebe in der Technoszene A kaum noch eine Rolle. Dies liegt zum einen an der größeren Bedeutung großer Plattenfirmen in diesem Teil der Technoszene, zum anderen daran, dass es kaum noch spezielle Plattenläden gibt, die die hier (in der Technoszene A) relevante Musik verkaufen. Die Entwicklung des digitalen Musikvertriebs, d.h. der Verkauf von Tracks in Form von Musikdateien über Downloadplattformen nimmt dabei in beiden Teilen der Szene kontinuierlich zu, und der Verkauf von physischen Tonträgern, d.h. vor allem von Vinyl, nimmt ab²⁰. Vor allem in der Technoszene B bleibt die Schallplatte aber weiterhin von Bedeutung, weshalb sich hier bis heute eine Reihe von Technoplattenläden vor allem in den urbanen Zentren halten konnte.

Beide Teile der Technoszene sind international ausgerichtet, wobei ich hier nur über die Technoszene B schreiben werde. Hier findet sich ein rhizomatisches, unübersichtliches und hochkomplexes Netzwerk, das teilweise weit voneinander entfernte Akteure miteinander verbindet und sich am stärksten in Mitteleuropa konzentriert. Hier gibt eine ganze Reihe an Zentren, z.B. gibt es in Berlin, Amsterdam, Köln, Frankfurt, Paris, Barcelona oder London größere Technoszenen von überregionaler Bedeutung. Länder wie Großbritannien, Frankreich, Deutschland, Spanien, die Beneluxstaaten und die skandinavischen Länder haben produktive und langlebige Technoszenen hervorgebracht. Aber auch aus in der westeuropäischen Popkultur wenig präsenten Ländern wie Rumänien, Russland oder der Ukraine kommen heute auch in den Zentren der elektronischen Musik wahrgenommene Produzenten. Außerhalb Europas sind die USA und Kanada, Japan, Australien, aber auch südamerikanische Länder wie Chile und Brasilien oder Israel relevant, langsam finden auch Technoproduktionen aus afrikanischen Ländern, vor allem Südafrika ihren Weg nach Europa²¹. So ist Techno heute eine äußerst international ausgerichtete Kultur, die sich mit zunehmenden Maße und durch die Möglichkeiten des Internets über kulturelle und geographische Grenzen hinweg ausbreitet und vernetzt. Die Vernetzung ist dabei anders als z.B. im Hip Hop tatsächlich international und beruht auf wechselseitigem Interesse – im Hip

²⁰ s. Kim, Ji-Hun; Herrmann Thaddeus; von Thülen, Sven: „Festplatte oder Schallplatte – Vinyl, Download und die Perspektiven“, in: *De:Bug 129* (Berlin, 01/2009), S. 12 – 18.

²¹ s. Sievers, Florian: „Clubmusik aus Afrika“, in: *Groove 116* (Berlin, 01/2009), S. 66.

Hop existieren die einzelnen Szenen, abgesehen von der internationalen Bedeutung der US-amerikanischen Szene, meist nebeneinander und sind nach Sprachen voneinander getrennt. Nicht nur die Musikkultur hat also im Fall von Techno und House in verschiedenen Ländern Fuß gefasst, sondern die Szenen der verschiedenen Länder stehen in ständigem Kontakt miteinander. Beispiele dafür gibt es heute sehr viele, u.a. wenn man betrachtet, wo die verschiedenen Plattenlabels und die auf ihnen veröffentlichenden Künstler beheimatet sind. Künstler wie der Russe Anton Zap oder der Ukrainer Vakula veröffentlichen ihre Musik auf europäischen und nordamerikanischen Plattenlabels, Labels wie das japanische Mule Electronic oder das russische Shanti veröffentlichen Musik von Produzenten aus Westeuropa und Nordamerika. Das in Griechenland beheimatete Label Yoruba veröffentlicht Musik von Produzenten aus Europa, Afrika und Nordamerika. Die bekannteren DJs, gleichgültig, woher sie kommen, spielen regelmäßig auf allen Kontinenten und reisen teilweise mehrmals pro Jahr um die Welt. Hier ist die Sprachlosigkeit von Techno ein großer Vorteil, da die sprachlichen Barrieren, die sonst verschiedene Popmusikszene trennen – hiervon ist nicht nur Hip Hop betroffen - weitestgehend wegfallen.

Stilistisch orientiert sich die Technoszene B an eher minimalem Techno und House, der kaum Crossoverpotential in den popmusikalischen Mainstream hat und auch meist nicht haben will. Die in der Technoszene A verbreiteten Stile haben hier oftmals als kommerzielle und musikalisch (scheinbar?) uninteressante Spielarten von Techno einen eher schlechten Ruf. Auch der Bezug auf die Ursprünge dieser Musik ist eher in der Technoszene B relevant, womit ich wieder bei der Bedeutung von Detroit Techno wäre. Zwar spielen in beiden von mir gegenübergestellten Technoszenen auch die Klassiker aus den Anfangstagen eine wichtige Rolle. Während dies im Bezug auf die Technoszene A aber oft nur die bekannten Hits sind, die meist zu den ersten Erfolgen dieser Musik im popkulturellen Mainstream gehören, ist dies in der Technoszene B anders. Hier sind die Bezugspunkte weniger allgemein bekannte Hits, sondern die Musik der ursprünglichen Technoszenen wie den Szenen Nordenglands (z.B. Manchester, Bristol oder Sheffield), Deutschlands (vor allem Frankfurt, Köln und Berlin) und in besonderem Maße der Szenen in den nordamerikanischen Städten New York, Chicago und Detroit²². Dies drückt sich beispielsweise durch die regelmäßig in den o.g. Zeitschriften veröffentlichten Artikeln über die Geschichte von Techno und als „Legenden“ bezeichneten Produzenten und DJs aus, die dann unter Rubriken wie „Zeitgeschichten“ (*Groove*) oder eben „Legende“ (*De:Bug*) erscheinen. Nicht nur die großen Hits sind wichtig, sondern auch das

²² s. zu diesen drei Städten Reynolds, Simon: „A Tale of Three Cities“ , in: *Energy Flash* (London: Picador, 2008), S. 1 – 33.

Wissen um die Musik der einzelnen Szenen, teilweise bis hin zur genauen Kenntnis obskurer Labels und Produzenten. So ist die Bedeutung von Detroit Techno nicht in der gesamten Technoszene gleich groß. Grob vereinfacht gesagt ist vor allem in der Technoszene B Detroit Techno wichtig, in der Technoszene A spielt dagegen eine nicht immer leicht zugängliche Musik wie Detroit Techno kaum eine Rolle.

Da ich auch selbst in die Technoszene involviert bin, ist es wichtig, meinen Standpunkt innerhalb dieser Szene und die Perspektive, aus der ich auf Detroit Techno blicke, zu erläutern. So ist mein Blickwinkel stark von Filtern, d.h. den oben genannten Zeitschriften, von Plattenläden oder bestimmten DJs geprägt. Die Technoszene A ist mir zwar nicht fremd, aber ich habe wenig Interesse, mich außerhalb eines wissenschaftlichen Rahmens mit ihr zu beschäftigen. Dies heißt entsprechend, dass ich mich mit der in der Technoszene A relevanten Musik nur oberflächlich auskenne und keine Kontakte zu Mitgliedern dieser Szene habe. Dies hat zum einen mit meinen geschmacklichen Vorlieben zu tun – Trance empfinde ich beispielsweise aufgrund der Flut an Reizsignalen und den oftmals kitschigen Melodieelementen als unerträglich. Aber ich bin in meiner Auswahl an Vorlieben nicht komplett frei, da ich mich auf die Vorauswahl der genannten Filter verlasse. So bin ich zweifellos in Bezug auf manche Bereiche der internationalen Technoszene blind und verpasse mögliche interessante Entwicklungen, was aber aufgrund der Größe und Unübersichtlichkeit der Technoszene nur schwer anders zu handhaben ist. Auch ist mein Blick von der Technoszene Berlins beeinflusst, die nicht nur ein wichtiger Teil der Technoszene B ist, sondern auch eine spezielle, lokale Szene darstellt. Wenn ich mich beispielsweise eher an der Technoszene B in Frankfurt oder Köln orientieren würde, könnte es durchaus sein, dass ich zumindest teilweise andere Musik hören würde. Außerdem befinde ich mich in Berlin einerseits sehr weit weg von der lokalen Technoszene Detroits, andererseits ist Berlin einer der am engsten mit der dortigen Szene verbundenen Technostandorte in Europa – Berlin ist also ein guter Ausgangspunkt für eine Arbeit über Detroit Techno, aber ein neutraler Blick von Außen ist von hier deutlich schwerer möglich. Ich denke aber, dass es mir trotzdem gelingt, eine gewisse Neutralität und wissenschaftliche Objektivität zu bewahren.

3. Einführung in die Geschichte Detroits

An dieser Stelle soll es um die Geschichte der Stadt Detroit gehen, ich möchte kurz die wichtigsten historischen Ereignisse und Entwicklungen ansprechen, die eine Grundlage für das Verständnis von Detroit Techno darstellen. Auch die aktuelle Situation spielt hierbei eine

Rolle, denn wie die meisten modernen Musikstile ist auch Detroit Techno eng mit dem urbanen Raum verbunden, aus dem er hervorgegangen ist. Daneben geht es aber nicht nur darum, Detroit Techno aus der Geschichte und aktuellen Situation der Stadt zu erklären, sondern auch darauf hinzuweisen, dass die Stadt eine Kulisse darstellen kann, vor der Detroit Techno wahrgenommen wird. Auf diese Weise beeinflusst die Stadt Detroit bzw. das Image dieser Stadt die Wahrnehmung der Musik. Diesen Aspekt kann ich hier allerdings nur oberflächlich anreißen, da er den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Da er aufgrund der engen Verbindung von afroamerikanischer Geschichte, Kultur und Musik mit der Stadt Detroit nicht irrelevant ist, möchte ich aber nicht komplett auf dieses Thema verzichten.

3.1 Die Geschichte der Stadt

Das zu Beginn des 18. Jahrhunderts gegründete Detroit wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die dort ansässige Automobilindustrie zu einer der wichtigsten Industriestädte der USA und ein Symbol für die Modernisierung Amerikas. Dies lockte eine große Zahl an Lohnarbeitern an, vor allem von Afroamerikanern aus dem armen Süden der USA, die, wenn sie eine Anstellung bei einem der Automobilkonzerne fanden, auch verhältnismäßig gut bezahlt wurden. So entwickelte sich in Detroit auch eine einigermaßen wohlhabende Schicht von schwarzen Arbeitern und eine vergleichsweise große afroamerikanische Mittelschicht.²³ Aber genauso wie Detroit zuerst zu einem Symbol für Modernisierung und Aufschwung wurde, konnte man schon früh die Folgen der weiteren wirtschaftlichen Entwicklung sehen. Abwanderung von Produktionsstätten, Automatisierung und Wirtschaftskrisen sorgten ab etwa Mitte des 20. Jahrhunderts immer wieder dafür, dass viele Arbeitsplätze verloren gingen. Da die Stadt vor allem von den drei großen Automobilkonzernen Ford, General Motors und Chrysler abhängig war, trafen die diese Branche betreffenden Krisen die Stadt besonders hart, ein Aspekt der auch im Rahmen der aktuellen Wirtschaftskrise relevant ist.

Nachdem um 1950 die Stadt mit ca. 1,85 Millionen Einwohnern²⁴ die höchste Zahl an Einwohnern in ihrer Geschichte hatte, begann – gefördert von der US-Regierung und nicht nur in Detroit – die Abwanderung der weißen Bevölkerung und auch von Teilen der einigermaßen wohlhabenden schwarzen Einwohner Detroits in die Vorstädte. Gleichzeitig

²³ Mende, Doreen: Oswald, Philipp: „Summary Detroit (Working Papers)“, in: Oswald, Philipp (Hrsg.): *Shrinking Cities: Coimplete Works 1* (CD mit PDF-Dateien, Berlin: ARCH+, 2004), Bd. III, S.3/4, oder auch Sicko: *Techno Rebels*, S. 33.

²⁴ ebd., S. 3.

zogen im Laufe der folgenden Jahrzehnte weiterhin viele Schwarze aus dem Süden der USA auf der Suche nach Arbeit nach Detroit. Trotz dieser Zuwanderung sank die Einwohnerzahl Detroits stetig weiter, so dass ganze Stadtviertel entstanden, die zum Großteil aus verlassenen und verfallenen Häusern bestanden²⁵, auch das Stadtzentrum trägt bis heute Spuren dieser Entwicklung, leerstehende Hochhäuser und öffentliche Gebäude prägen das Stadtbild. Ein Drittel der ursprünglich bewohnten Fläche steht heute leer. Heute hat Detroit etwa 950 000 Einwohner²⁶, davon sind ca. 79% schwarz, dagegen sind die Einwohner der Vorstädte zu ca. 78% weiß²⁷. Neben der von der Regierung geförderten Suburbanisierung sind auch andere Ursachen für die Abwanderung der weißen Bevölkerung zu finden. So sorgte der Ausbau der Highways, teilweise quer durch Viertel der Innenstadt, und die Abschaffung des ÖPNV dafür, dass das Leben in Detroit immer weniger attraktiv wurde. Die Spannungen zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen, also vor allem zwischen Schwarzen und Weißen, verstärkte sich im Laufe der Jahre, waren aber schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Problem²⁸. Detroit gilt als eine der Städte der USA, in der verschiedene Bevölkerungsgruppen am stärksten voneinander getrennt leben. Dadurch kam es zu einer immer stärkeren Ghettoisierung, ein Großteil des Stadtgebietes Detroits ist von Armut und damit verbundenen Problemen betroffen, dazu kommen Diskriminierung und fehlende Solidarität zwischen verschiedenen Wohngebieten Detroits. Die Innenstadt blieb zum Großteil sich selbst überlassen. Auch innerhalb der afroamerikanischen Bevölkerung kam es zu Spaltungen, die schwarze Mittelschicht zog sich in ein Gebiet im Nordwesten Detroits zurück bzw. zog ebenfalls in die Vorstädte.²⁹

Detroit litt außerdem immer wieder unter *race riots*, teilweise weil Afroamerikaner gegen die unerträglichen Lebensbedingungen und den starken Rassismus protestierten, teilweise aber auch weil sie aus rassistischen Gründen von Weißen angegriffen wurden, wie es 1943 geschah³⁰. Nach den bisher größten Unruhen 1967 mit 43 Toten und 467 Verletzten verschlechterte sich die Lage in der Folgezeit weiter. Die während der Unruhen zerstörten

²⁵ Noch heute kann man diese Lücken sehen, sehr beeindruckend auf Google Maps/Google Streetview, <http://maps.google.de/>.

²⁶ Hagemann, Anke; Müller, Nora: „Statistical Data: Detroit“, in: Oswalt, Philipp (Hrsg.): *Shrinking Cities: Coimplete Works 1* (CD mit PDF-Dateien, Berlin: ARCH+, 2004), Bd. III, S.6. Die Einwohnerzahl ist von 2000.

²⁷ Mende; Oswalt: „Summary Detroit (Working Papers)“, S.3. Die Zahlen sind von 1998.

²⁸ Headlee, Celeste: „A Brief History of Segregation in Detroit“, in: Oswalt, Philipp (Hrsg.): *Shrinking Cities: Coimplete Works 1*, (CD mit PDF-Dateien, Berlin: ARCH+, 2004), Bd. III, S. 96.

²⁹ Thomas, June: „Racial Disunity“, in: Oswalt, Philipp (Hrsg.): *Shrinking Cities: Coimplete Works 1*, (CD mit PDF-Dateien, Berlin: ARCH+, 2004), Bd. III, S. 88ff.

³⁰ Headlee: „A Brief History of Segregation in Detroit“, S. 96.

Häuser konnten nicht mehr aufgebaut werden, die Abwanderung der Mittelschicht und von Firmen verstärkte sich und der Ruf Detroits war nachhaltig beschädigt.³¹

In Folge dieser immer schlechteren Situation und der aggressiven Stimmung in Detroit verließ 1972 auch das letzte positive Aushängeschild Detroits die Stadt: die Plattenfirma Motown. Detroit war schon Anfang des 20. Jahrhunderts ein Zentrum afroamerikanischer Musik, z.B. des Blues und des Jazz geworden³². In diesem Zusammenhang hatte 1959 Berry Gordy Motown gegründet. Die Plattenfirma hatte bis 1971 mit Künstlern wie The Temptations, The Supremes, Stevie Wonder, Marvin Gaye oder den Jackson Five über 100 Top-Ten-Hits³³ und machte Detroit zu einem der einflußreichsten kulturellen Orte der USA. Als Soundtrack der Bürgerrechtsbewegung war die Musik von Motown auch von politischer Bedeutung und Motown wurde so etwas wie das Sprachrohr der Schwarzen Amerikas. Es wurde durch den kommerziellen Erfolg des Labels, der auch die Grenzen zwischen den Hautfarben überwand, von einem breiten Publikum wahrgenommen. Als Motown 1972 nach Los Angeles zog, verlor Detroit also auch einen Teil seiner kulturellen Identität und die lokale Musikszene verschwand teilweise. Detroit schrumpfte auch in kultureller Hinsicht und wurde zu einem eher unbedeutenden Ort innerhalb der kulturellen Landschaft der USA³⁴.

So war Detroit in den 1970er und 1980er Jahren eine Stadt mit wenig bedeutsamen wirtschaftlichem oder kulturellem Leben, eine Stadt, die in vielerlei Hinsicht verlassen war. In diesem Leerraum entwickelte sich dann die jugendkulturelle Szene, die in den 1980er Jahren auch Detroit Techno hervorbringen sollte (s. Kapitel 4).

3.2 Die Stadt als Inspiration und Kulisse

Dass Detroit Techno von der Stadt Detroit geprägt wurde, erscheint auf den ersten Blick recht einleuchtend. So lassen sich nachvollziehbare Verbindungen zwischen der Musik und den oben beschriebenen Entwicklungen finden. Die Automobilindustrie kann man mit der technischen Seite der Musik verbinden, der Niedergang der Stadt und die hohe Kriminalität könnte sich in der Härte oder Traurigkeit der Musik ausdrücken und von der Musik von Motown oder auch der ebenfalls aus Detroit stammende Funkband Parliament/Funkadelic lässt sich problemlos eine Linie zu Detroit Techno finden. Das die Stadt und das Stadtbild an sich eine wichtige Inspiration für die Musik darstellt bzw. darstellen könnte, zeigt die

³¹ ebd., S. 96ff.

³² Schönebäumer, Matthias: „We almost lost Detroit“, in: Büsser, Martin (Hrsg.): *Testcard 14 – Discover America* (Mainz: Ventil, 2005), S. 50ff.

³³ ebd., S. 52.

³⁴ ebd., S. 53.

folgende Aussage des aus Berlin stammenden Technoproduzenten Moritz von Oswald, der schon seit Beginn der 1990er Jahre gute Verbindungen zur Technoszene Detroit unterhält:

„Detroit ist die amerikanische Stadt, an der der Zug der Gentrifizierung vorbeigefahren ist. In der Stadt herrscht schon sehr, sehr lange eine Endzeitstimmung – vielleicht ein wenig vergleichbar mit der Atmosphäre in Westberlin Ende der Achtziger. Detroit ist geprägt von riesigen, leerstehenden Kaufhäusern aus der Zeit des Art Déco. In der Stadt gibt es sehr große, stilvolle, reich verzierte Konzertsäle und Kinos. Die Innenstadt Detroit ist eigentlich nicht mehr existent. Kurz: Es handelt sich um einen wahnsinnig inspirierenden Ort, eben weil er so undefinierbar ist.“³⁵

Ähnlich äußert sich auch der Literaturwissenschaftler Jerry Herron (Wayne State University, Detroit) in einem Interview in dem Dokumentarfilm *High Tech Soul*:

„[...] Something extraordinary and wonderful and unique has happened instead of what every other city has. What we got is space. And it's not just space that's empty, it's space that's full of the artifacts of American industrial culture. It's a place like no other. It provides food for people's imaginations in a way no other site does.“³⁶

Hier existiert ein positives Bild von der zerfallenden Stadt, das diesen Ort als wichtige Inspirationsquelle identifiziert. Die leerstehenden Häuser und verrottenden Industrieanlagen etc. sind eine Art „Romantisierungsmaterial“³⁷. Solches Material war immer wieder eine wichtige Grundlage für Musikkulturen wie Punk, Hip Hop und eben Techno³⁸. Detroit erscheint deshalb so inspirierend, da sie eine Stadt ist, die für den totalen Niedergang steht, „ein Ort am Ende des Weges“ und ein „postapokalyptischer Hintergrund“³⁹. So ist es nicht nur der Freiraum, sondern sind es auch die Probleme bzw. das negative Image der Stadt, die als Inspiration dienen können. Detroit wird z.B. in Filmen wie *Robocop* (von Paul Verhoeven, USA, 1987) und *Beverly Hills Cop* (von Martin Brest, USA, 1984) als kaputte Stadt dargestellt und in Zeitungen immer wieder als gefährlicher und verwahrloster Ort beschrieben⁴⁰.

Auch von den Technoproduzenten aus Detroit wird die Härte des Lebens, die Gewalt und Kriminalität immer wieder angesprochen, z.B. von Eddie Fowlkes (s. zu diesen Produzenten Kapitel 5): „Detroit hat sein eigenes Gesicht. Du gehst die Straße entlang, jemand fährt plötzlich an dir vorbei, kurbelt die Wagenscheibe runter und versucht dich

³⁵ Moritz von Oswald, in: Dax, Max: „Spex Gespräch: Moritz von Oswald“, in *Spex 318*, (Berlin, 01/2009), S. 43.

³⁶ Herron, Jerry, in: Bredow, Gary: *High Tech Soul* (DVD, London: Plexi, 2006).

³⁷ Diederichsen, Diederich: „Brachenmusik: Detroit, Bronx, Manchester“, in: *Schrumpfende Städte – Band 1, Internationale Untersuchung* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004), S. 324.

³⁸ ebd., S. 324.

³⁹ beide Zitate aus: Herron, Jerry: „I'm so bad, I party in Detroit“, in: *Schrumpfende Städte – Band 1, Internationale Untersuchung* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004), S. 342.

⁴⁰ ebd., S. 346.

abzuknallen.“⁴¹ Und Derrick May sagt: „Diese Stadt ist total verwüstet. Detroits Fabriken schließen, die Leute hauen ab, und die Kids bringen sich um – zum Spaß. Die ganze Ordnung ist zusammengebrochen.“⁴²

So wird Detroit sowohl zu einer Inspirationsquelle für als auch zur Kulisse von Detroit Techno. Dies geschieht allerdings in einem viel geringeren Maße als z.B. im Hip Hop, wo die Stadt in Texten, Plattencovern und Musikvideos vorkommt, im Techno fehlt all dies in der Regel. Das Artwork der Platten beschränkt sich stärker auf Science Fiction-Motive und andere eher abstrakte Bilder. Die Realität wird also weniger offensichtlich verarbeitet als es in anderen musikalischen Stilen der Fall ist. Diederichsen weist beispielsweise darauf hin, dass Detroit erst zehn Jahre nach den ersten Erfolgen von Detroit Techno (um 1990) die Stadt als Kulisse und Inspiration vom außenstehenden Publikum wahrgenommen wurde⁴³. Heute ist dies allerdings anders, kaum ein Artikel über Detroit Techno kommt noch ohne Verweis auf die Stadt und die dortigen Probleme aus. Dies alles ist also von Bedeutung und bildet einen passenden Hintergrund für Detroit Techno und beeinflusst eben auch die Wahrnehmung der Musik und ihrer Produzenten, die sich dann als „Techno Rebels“⁴⁴ in einer Art dystopischen Science Fiction-Kulisse bewegen und futuristische Musik produzieren. Das dies auch eine Verklärung der Wurzeln von Techno darstellen kann, zeigt ein gänzlich unspektakulärer Aspekt, der wenig Potential besitzt, Teil einer Legende zu werden: Langeweile. So nennt beispielsweise Atkins den Mangel an Ausgelmöglichkeiten als wichtigen Grund für seine musikalischen Aktivitäten⁴⁵. Man blieb zu Hause und beschäftigte sich mit einem Hobby, in seinem Fall war das die Musik. Auch wäre es im Winter oft viel zu ungemütlich gewesen, nach draußen zu gehen, es blieb also viel Zeit, ein musikalisches Konzept zu entwickeln und umzusetzen. Dass trotzdem die Stadt als Inspiration gedient haben mag, will ich an dieser Stelle nicht bestreiten, nur erzeugt diese Stadt aufgrund ihrer Geschichte, ihres Rufs als zerfallende, post-industrielle Ruine und eben auch ihrer Bedeutung für die afroamerikanische Kultur zusätzlich einen Hintergrund, der das Image von Detroit Techno positiv beeinflussen kann.

⁴¹ Fowlkes, Eddie, in: Bachor, Claus: „Detroit“, in: Anz, Philipp; Walder, Patrick (Hrsg.): *Techno* (Hamburg: Rowohlt, 1999), S. 105.

⁴² May, Derrick, in: Kuhn, Albert: „Juan Atkins“, in: Anz, Philipp; Walder, Patrick (Hrsg.): *Techno* (Hamburg: Rowohlt, 1999), S. 40.

⁴³ Diederichsen: „Brachenmusik: Detroit, Bronx, Manchester“, S. 330.

⁴⁴ s. Sicko: *Techno Rebels*.

⁴⁵ Atkins, Juan, in: Bredow: *High Tech Soul*.

4. Die Vorgeschichte von Detroit Techno

Die Geschichte von Detroit Techno ist mittlerweile vielfach erzählt worden, weshalb ich mich an dieser Stelle auf einen relativ groben Abriss beschränken möchte, der die Grundlagen für das Verständnis dieser lokalen Szene bilden soll. Genauer nachzulesen ist diese Geschichte in einer Reihe von Büchern, am ausführlichsten in *Techno Rebels* des aus Detroit stammenden Musikjournalisten Dan Sicko⁴⁶, ansonsten sind z.B. die Bücher *Energy Flash* von Simon Reynolds⁴⁷ und *Elektroschock* von Laurent Garnier (mit David Brun-Lambert)⁴⁸ gute Quellen. Allerdings beschreiben all diese Bücher die Geschichte von Detroit Techno nur bis in die 1990er Jahre, was seit der Jahrtausendwende in der Szene Detroit's geschehen ist, ist weniger gut dokumentiert. Für das Entstehen der Technoszene in Detroit sind eine Reihe von Faktoren verantwortlich, die ich an dieser Stelle erläutern möchte. Ich orientiere mich dabei an den erwähnten Büchern.

Als wichtigster Einfluss wird von fast allen Künstlern aus Detroit der populäre Radio-DJ „The Electrifying Mojo“ (Charles Johnson) genannt. Der Technoproduzent Carl Craig sagt beispielsweise: „Mojo hat die musikalische und auch die kulturelle Landschaft Detroit's geprägt wie kein anderer.“⁴⁹ Mojo war ab 1977 in Detroit mit seiner Sendung „The Midnight Funk Association“ auf wechselnden Radiostationen zu hören und spielte in seiner Sendung ein sehr breites Spektrum an Musik. Dazu gehörten neben afroamerikanischen Stilen wie Funk, Soul, Disco oder Jazz auch New Wave, elektronischer Musik aus Europa und Rock sowie klassische Musik und Soundtracks. Er verstand sich nicht nur als Entertainer, sondern wollte seinem Publikum auch neue und in Detroit noch unbekannte Musiken näher bringen. Mit diesem Konzept erreichte er unterschiedliche Hörschichten, z.B. bestand sein Publikum aus schwarzen und weißen Detroitern⁵⁰. Er spielte außerdem die frühen Prototechnopplatten von Produzenten aus Detroit und unterstützte diese Szene schon früh. Daneben verbarg er auf Fotos konsequent sein Gesicht und versteckte sich hinter seinem Alias, über sein Privatleben ist nichts bekannt. Dies war eine Strategie, die später auch im

⁴⁶ Sicko, Dan: *Techno Rebels* (New York: Billboard Books, 1999)

⁴⁷ Reynolds, Simon: *Energy Flash – updated 20th anniversary edition* (London: Picador, 2008).

⁴⁸ Garnier, Laurent; Brun-Lambert, David: *Elektroschock – Die Geschichte der elektronischen Tanzmusik* (Höfen: Hannibal, 2005).

⁴⁹ Craig, Carl, in: Jansen, Gerd: „Mein Computer war das Radio“, in: *Spex XXV- Jubiläumsausgabe* (Köln, 2006), S. 49. Ähnliche Aussagen finden sich auch bei anderen Produzenten aus Detroit, für diverse Zitate s. beispielsweise Garnier: *Elektroschock*, S.135, Sicko: *Techno Rebels*, S. 87, Reynolds: *Energy Flash*, S. 6, Bredow, Gary: *High Tech Soul* (DVD).

⁵⁰ Sicko: *Techno Rebels*, S. 87.

Detroit Techno (s. Kapitel 5) von manchen Künstlern übernommen wurde, u.a. mit dem Zweck, die eigene Person in den Hintergrund und die Musik in den Vordergrund zu rücken.

Neben Mojo gab es weitere wichtige Radio-DJs in Detroit, die einen ähnlich eklektischen Mix an Musik spielten. Der bedeutendste neben Mojo war „The Wizard“ (Jeff Mills, *1963)⁵¹, der ab Anfang der 1980er Jahre vor allem durch seine neuartige Art zu mixen auffiel. Er vermischte einzelne Songs, benutzte ähnliche Techniken wie ein Hip Hop-DJ und spielte eine große Zahl an unterschiedlichen Stücken in kurzer Zeit. Mills wurde später als Mitglied von Underground Resistance einer der wichtigsten Protagonisten der Technoszene Detroit's (s.u.).

Neben diesen Radio-DJs war der 1996 verstorbene Club-DJ Ken Collier von Bedeutung. Er war einer der Vorbilder für die jugendlichen DJs, die sich im Umfeld der Ende der 1970er Jahre entstandenen *high-school social clubs* betätigten. Diese Clubs wurden von afroamerikanischen Jugendliche aus der Mittelschicht Detroit's gegründet und waren fast ausschließlich mit der Organisation von Partys beschäftigt. In Detroit gab es zu dieser Zeit nur wenige Ausgelmöglichkeiten, die Jugendlichen fingen deshalb an, ihre eigenen Partys zu veranstalten. Die Clubs trugen elitäre bzw. europäisch klingende Namen wie Snobs, Plush, Ciabittino oder Remnique⁵². Die in ihnen organisierten Jugendlichen orientierten sich stark an europäischer Mode und Musik. Zu dieser Musik gehörte beispielsweise Italo Disco (Giorgio Moroder, Alexander Robotnik, etc.) oder europäischer und amerikanischer New Wave und Synthiepop (Human League, Heaven 17, ABC, Yello, etc.)⁵³. In Detroit war diese Musik im Vergleich zu anderen amerikanischen Großstädten unter schwarzen Jugendlichen außergewöhnlich populär, die Gründe hierfür mögen u.a. am Einfluss von Mojo und der Größe der afroamerikanischen Mittelschicht Detroit's gelegen haben⁵⁴.

Die Vorlieben dieser Jugendlichen waren verbunden mit einer gewissen Abgrenzung gegenüber den ärmeren afroamerikanischen Jugendlichen, so waren diese in den ersten Jahren explizit von den Partys ausgeschlossen⁵⁵. Dies änderte sich mit der Zeit und die verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen mischten sich. Allerdings hatte dies letztendlich auch zur Folge, dass es zu immer mehr Konflikten und Gewalt kam, was im Großen und Ganzen zum Ende dieser Partyszene um 1983 führte⁵⁶. Im Laufe der 1980er Jahre gab es aber immer wieder Phasen, in denen von ehemaligen Mitgliedern dieser Szene Partyreihen organisiert wurden.

⁵¹ Sicko: *Techno Rebels*, S. 90, Garnier: *Elektroschock*, S.135.

⁵² Reynolds: *Energy Flash*, S. 5, Sicko: *Techno Rebels*, S. 33ff.

⁵³ Reynolds: *Energy Flash*, S. 5ff.

⁵⁴ Sicko: *Techno Rebels*, S. 43ff.

⁵⁵ ebd., S. 39.

⁵⁶ ebd., S. 41ff.

Allerdings waren diese meist nur von kurzer Dauer, eine stabile Clubszene konnte sich in Detroit nie dauerhaft etablieren⁵⁷.

Die späteren Technoproduzenten kamen aus dem erweiterten Umfeld der *social clubs*, die so genannten Belleville Three – Juan Atkins (*1962), Derrick May (*1963) und Kevin Saunderson (*1964), die wichtigsten Vertreter der ersten Generation von Technoproduzenten aus Detroit – begannen als DJs auf solchen Partys aufzulegen, waren aber keine zentralen Figuren. Dies lag auch daran, dass sie in einer Kleinstadt (Belleville) süd-westlich von Detroit lebten und aufgrund des fehlenden ÖPNV von der Szene in Detroit weitgehend abgeschnitten waren⁵⁸. So verbrachten diese Jugendlichen mehr Zeit damit, zu Hause über Musik zu philosophieren, als auf Partys zu gehen, was auch die Musik geprägt hat. Detroit Techno entstand als eine Form von elektronischer Tanzmusik, die außergewöhnlich weit von einer exzessiven Partykultur entfernt entstanden ist und nie ausschließlich funktionale Tanzmusik sein wollte. Dies zeigt sich beispielsweise an der geringen Zahl an Detroit Techno-Tracks, die die Party thematisieren. Im Vergleich zu Chicago House fehlen z.B. Tanzimperative wie „Jack Your Body“ (Steve „Silk“ Hurley, Underground Records, USA, 1986) oder „Move Your Body“ (Marshall Jefferson, D.J. International, USA, 1986). Auch die negativen Folgen des exzessiven Feierns und Drogenkonsums wurden im Chicago House angesprochen⁵⁹. In der Technoszene von Detroit spielten Drogen dagegen eine viel geringere Rolle, und als Ende der 1980er Jahre die ersten DJs aus Detroit nach Europa kamen, waren diese oftmals entsetzt über den Drogenkonsum des dortigen Publikums⁶⁰. Allerdings war schon ab Beginn der 1980er Jahre die Houseszene Chicagos ein wichtiger Einfluss auf die entstehende Technoszene in Detroit gewesen. Die Jugendlichen und jungen Erwachsenen aus Detroit fuhren in die Clubs des ca. 350km entfernte Chicagos oder kauften dort Platten. Als sie dann Mitte der 1980er Jahre die ersten eigenen Platten produziert hatten, war Chicago außerdem vor dem Erfolg in Europa der wichtigste Absatzmarkt für ihre Musik⁶¹. Zwischen den beiden Szenen entstanden eine Reihe an Verbindungen und eine klare Trennung ist nicht immer möglich. Produzenten aus Detroit wie May oder Blake Baxter lebten zeitweise in Chicago und DJs aus Chicago wurden regelmäßig nach Detroit eingeladen⁶². Tendenzielle Unterschiede blieben aber

⁵⁷ ebd., S. 54.

⁵⁸ ebd., S. 59.

⁵⁹ z.B. Adonis: „No Way Back“ (USA: Trax, 1987); Bam Bam: „Where’s your Child?“ (USA: Desire Records, 1988).

⁶⁰ Sicko: *Techno Rebels*, S. 116, Reynolds: *Energy Flash*, S.56.

⁶¹ Hoffmann: „Oral Histories: Detroit – Chicago“, ohne Seitenzahl.

⁶² ebd., ohne Seitenzahl.

trotzdem bestehen, so war die Szene in Chicago beispielsweise von einer hedonistischen Schwulenszene geprägt, während die Szene in Detroit eher heterosexuell war⁶³.

5. Die Technoszene von Detroit

An dieser Stelle möchte ich in Kurzportraits die wichtigsten Künstler aus Detroit vorstellen. Die Liste der vorgestellten Künstler ist dabei alles andere als vollständig, da in Detroit im Laufe der letzten zwanzig Jahre eine trotz der weiterhin bestehenden Schwierigkeiten eine große und stilistisch breite elektronische Musikszene entstanden ist. Beispielsweise gibt es neben der Techno- und Houseszene auch eine so genannte Techno Bass-Szene. Techno Bass ist aus einer schnellen Spielart von Electro in Verbindung mit sowohl Techno als auch Hip Hop entstanden und ist vor allem in den ärmeren Wohngebieten von Detroit populär. Sie unterscheidet sich deutlich von Detroit Techno, am deutlichsten in der starken Betonung der Party und von Sexualität. Letzteres geschieht vor allem in Form von eindeutigen, pornographischen Titeln⁶⁴. Ich werde im Laufe der Arbeit noch am Rande auf diese Szene zu sprechen kommen.

Ein anderes wichtiges Phänomen ist die sich stärker an der europäischen Technoszene orientierende und von einem eher weißen und studentischen Publikum geprägte Szene in der Universitätsstadt Ann Arbor (Sitz der University of Michigan) bei Detroit. Aus diesem Umfeld stammt das Plattenlabel Ghostly International/Spectral Sound, das in den letzten Jahren zum produktivsten und erfolgreichsten Technolabel aus dem Umfeld von Detroit wurde. Musikalisch orientiert sich das Label vor allem an europäischem Minimaltechno und Chicago House, aber auch Pop und Hip Hop. Weniger stark sind die Bezüge auf Detroit Techno und zwischen der (afroamerikanischen) Technoszene in Detroit und Ghostly/Spectral bestehen kaum Verbindungen⁶⁵.

5.1 Die erste Generation

⁶³ Reynolds: *Energy Flash*, S.14; Garnier: *Elektroschock*, S.20.

⁶⁴ Titel sind z.B. „Dick by the Pound“, „Take it in the Face“ oder „Pop your Pussy“ (alle Titel stammen von DJ Assault, dem bekanntesten Vertreter dieser Musik), das Grundvokabular besteht aus den Wörtern „hoes, booties, suck, butt, dick, bass, shake, drop, move, dance, fuck, house, player haters, titties“, s. Klein, Holger: „Bass – Der Sound von Detroits Straßen“, in *Groove 55* (Frankfurt, 12/1998), S. 37.

⁶⁵ Wasacz, Walter: „Detroit What’s Up – Bestandsaufnahme des Mythos“, in: *De:Bug 91* (Berlin, 04/2005), S.15.

Zur ersten Generation gehören an prominentester Stelle die als Begründer von Detroit Techno bekannten „Belleville Three“ Atkins, May und Saunderson (s.o.). Ihre Geschichte ist heute eine der am weitesten verbreiteten historischen Erzählungen in Texten über Techno⁶⁶. Sie ist auch offizieller Teil der Geschichte Detroits geworden, nachdem im Detroit Historical Museum 2003/2004 eine Ausstellung unter dem Namen „Techno: Detroit’s Gift to the World“ zu sehen war, die sich mit den Anfängen von Techno befasste⁶⁷.

Die Geschichte fängt in der nahe Detroit gelegenen Kleinstadt Belleville bei Juan Atkins⁶⁸ an, der u.a. beeinflusst von The Electrifying Mojo und den Büchern des Futuristen Alvin Toffler⁶⁹ Ende der 1970er Jahre begann, sich mit elektronischer Musik zu beschäftigen. Atkins und Rick „3070“ Davis, einem etwas älteren Musiker, den Atkins am *community college* kennen gelernt hatte, gründeten die Band Cybotron, deren erste Veröffentlichung 1981 die Maxi „Alleys of your Mind“ (Deep Space Records, USA, 1981) war. Stilistisch bewegten sie sich zwischen rein elektronischen Electrotracks wie „Clear“ (Fantasy, USA, 1983), in dem der Einfluss von Kraftwerk deutlich hörbar ist, an britischen New Wave erinnernde Songs wie „Techno City“ (Fantasy, USA, 1984) und psychedelischen Rocksongs mit elektrischem Schlagzeug wie „Enter“ (vom gleichnamigen Album, Fantasy, USA, 1983). Viele Stücke enthalten Gesang, der stark an britische Bands wie Depeche Mode oder A Flock of Seagulls erinnert. Auf anderen findet sich durch Vocoder verfremdeter, einer Computerstimme nachempfundener Sprechgesang.

An der Belleville High School hatte Atkins Derrick May und den aus New York stammenden Kevin Saunderson kennen gelernt, die zu den wenigen anderen afroamerikanischen Jugendlichen in Belleville gehörten. Sie begannen zusammen Musik zu hören und über diese zu diskutieren, als DJs aufzutreten (unter dem Namen *Deep Space*) und nach Chicago auf die dortigen Partys zu fahren. Musik war, wie schon erwähnt, eine ernsthafte Angelegenheit für diese Jugendlichen, May sagt dazu: „We never just took it as entertainment, we took it as serious philosophy.“⁷⁰

Nachdem sich Atkins und Davis 1984 getrennt hatten, begann Atkins als Modell 500 eigene Tracks zu produzieren. Er gründete sein eigenes Plattenlabel „Metroplex“ und veröffentlichte 1985 „No UFOs“, ein noch stark an Cybotron erinnerndes Stück mit einem

⁶⁶ s. dazu alle bisher genannten Bücher zur Geschichte von Techno, am ausführlichsten in Sicko: *Techno Rebels*, ab S. 56.

⁶⁷ <http://www.detroithistorical.org/exhibits/index.asp?MID=3&EID=3&ID=377>, 20.08.2008.

⁶⁸ s. Sicko: *Techno Rebels*, S. 68ff.

⁶⁹ Die beiden wichtigsten Bücher waren *Future Shock* (New York, 1970) und *Third Wave* (New York, 1980).

⁷⁰ May, Derrick, in: Reynolds: *Energy Flash*, S. 4.

allerdings härteren Beat und ohne Gitarren. Atkins verfolgt bis heute einen sehr elektroiden, tw. auch psychedelischen Stil und bedient sich einer futuristischen Ästhetik (Titel mit klarer Science Fiction-Referenz, an elektronische Geräte erinnernde Sounds, verfremdete Stimmen). Er bewegte sich dabei im Laufe der Jahre in einer großen Bandbreite an Stilen der elektronischen Tanzmusik, von sehr schnellem, hektischem Techno (z.B. als Infiniti auf Tresor) über sehr verträumte, melodische und ruhige Tracks (z.B. auf dem Album *Deep Space*, R&S, Belgien, 1995) bis hin zu Songs mit unverfälschtem, an modernen Soul/R'n'B erinnernden Gesang (z.B. auf dem Album *Mind and Body*, R&S, Belgien, 1999).

Auch May und Saunderson, die mit Atkins Hilfe Mitte der 1980er Jahre ebenfalls begonnen hatten, eigene Tracks zu produzieren, gründeten kurze Zeit nach Atkins eigene Labels, „Transmat“ und „KMS“. May⁷¹ produzierte gleich zu Beginn seiner Karriere als Produzent die zwei wichtigsten Tracks seiner Laufbahn: „Nude Photo“ und „Strings of Life“ (beide als Rhythim Is Rhythim, Transmat, USA, 1987). May bewegt sich stärker in den stilistischen Grenzen von House und frühem Techno als Atkins. Seine Tracks sind immer rein instrumental, haben oft einen dramatischen Aufbau und transportieren eine Menge Emotionen, sein Stil unterscheidet sich also deutlich von Atkins Musik. „Strings of Life“ beispielsweise besteht aus einem treibenden Pianoloop, der dann durch sich fast ins Hysterische steigende Streicher, ein Sample von einer Aufnahme des Detroit Symphony Orchestras, ergänzt wird. Diese Streicher machten das Stück dann auch in Europa zu einer Hymne auf den ersten Technoparties und ist bis heute einer der bekanntesten Tracks aus Detroit geblieben. May beendete seine Produzentenkariere schon ca. 1990 aus bis heute ungeklärten Gründen, er ist aber weiterhin ein weltweit gebuchter Star-DJ geblieben.

Kevin Saunderson⁷² orientierte sich in seiner Musik am stärksten von den dreien am House aus New York und Chicago. Er betrachtete Musik im Gegensatz zu May und Atkins weniger philosophisch und ernsthaft, sondern legte vor allem Wert auf die Partytauglichkeit seiner Musik. Diese ist entsprechend am zugänglichsten, mit seinem Projekt Inner City mit der Sängerin Paris Grey hatte er sogar zwei Top-Ten-Hits in der britischen Hitparade, „Big Fun“, das auch auf der oben erwähnten *Techno!*-Compilation enthalten war, und „Good Life“ (beide Virgin, UK, 1988). Beide Stücke sind eher freundliche Popsongs mit einem tanzbaren, elektronischen Fundament und einigermaßen untypisch für Detroit Techno. Saunderson verfolgte diesen Stil auch weiterhin, produzierte aber auch einige der härtesten und düstersten Technotracks, die Ende der 1980er Jahre aus Detroit kamen (z.B. mit Santonio Echols als

⁷¹ s. Sicko: *Techno Rebels*, S. 77ff.

⁷² s. Sicko: *Techno Rebels*, S. 81ff.

Reese and Santonio auf KMS). Er ist außerdem für seine massiven Basslines bekannt, die als sogenannter „Reese-Bass“ später eine wichtige Rolle im britischen Drum & Bass spielten. Wie Atkins ist Saunderson bis heute noch als Produzent aktiv, wenn auch nur noch selten neue Tracks von ihm veröffentlicht werden. Sein letztes Album erschien 1998 (als E-Dancer: *Heavenly*, PIAS, Belgien, 1998).

Im Umfeld der „Belleville Three“ waren auch eine Reihe anderer DJs und Produzenten ab ca. Mitte der 1980er Jahre mit der Produktion von elektronischer Musik beschäftigt. Erwähnenswert ist vor allem Eddie „Flashin“ Fowlkes (*1962), der als viertes Mitglied der „Belleville Three“ gilt. Fowlkes wird meist nicht zu den dreien gezählt, da er aus einem anderen Teil Detroits kommt und nicht die Belleville High School besuchte. Er hat nur wenige Tracks produziert, ist aber weiterhin aktiv und betätigt sich vor allem als DJ. Ein anderer wichtiger Produzent war James Pennington (*1965, vor allem als Suburban Knight bekannt), der u.a. an der Produktion von Inner Citys „Big Fun“ beteiligt war und später düsteren Techno auf Underground Resistance (s.u.) veröffentlichte. Auch die Produzenten Blake Baxter, der zeitweise in Chicago lebte und dort seine ersten Platten veröffentlichte, und Anthony „Shake“ Shakir gehören zur ersten Generation, beide sind bis heute aktiv. So entstand um Atkins, May und Saunderson eine lokale Musikszene. Die drei Produzenten zogen Ende der 1980er Jahre mit ihren Plattenlabels in dasselbe Gebäude in der Gratiot Avenue in Downtown Detroit⁷³ und aus den ehemaligen Teilzeit-DJs wurden für diese Szene einflussreiche Vorbilder. Angehende Produzenten fingen an, für die Labels der „Belleville Three“ zu arbeiten, um von diesen zu lernen und sich an ihrem technischen Equipment auszuprobieren, das zu dieser Zeit noch kompliziert zu bedienen und auch recht teuer war. 1988 eröffnete der Club „Music Institute“⁷⁴ in Detroit, der ein wichtiger Treffpunkt dieser Szene wurde. Schon der Name deutet an, dass es hier nicht nur um die Party, sondern auch um einen ernsthafteren Umgang mit Musik ging. Das Erforschen von und Experimentieren mit elektronischer Musik war Teil des Konzepts. Der Club überlebte allerdings wenig länger als ein Jahr, er schloss schon Ende 1989 wieder.

5.2 Die zweite Generation

Diese Zeit war auch die Periode des Durchbruchs von Techno in Europa. Dies begann in Großbritannien, genauer gesagt in Nordengland, von wo aus im Rahmen der Euphorie um Acid House (einer Spielart von House aus Chicago, s. Glossar) im so genannten „Summer of

⁷³ ebd., S. 85. Die Straße erhielt den Beinamen „Techno Boulevard“.

⁷⁴ ebd., S. 92

Love⁷⁵ (1988) auch die Musik aus Detroit populär wurde, vor allem durch den Erfolg von Inner City und Mays „Strings of Life“. Die DJs aus Detroit reisten daraufhin regelmäßig nach Europa und spielten in den dortigen Clubs und auf Raves. Die Musik wurde in Folge dessen auch in Kontinentaleuropa populär, vor allem in Frankreich, Deutschland und den Beneluxstaaten entwickelten sich Technoszenen. Durch den ersten Erfolg in Europa, der allerdings nur kurze Zeit im breiten Mainstream bestand hatte, konzentrierten sich die Künstler der ersten Generation stark auf Europa und waren nur noch wenig in der Szene Detroit involviert. Sie brachten beispielsweise zunehmend Platten auf britischen und später auch belgischen und deutschen Labels heraus, ihre eigenen Labels waren kaum noch aktiv. Darauf begann eine zweite Generation an Produzenten zu Beginn der 1990er Jahre eigene Labels zu gründen und ihre eigene Version von Detroit Techno etablierten.

Eines der einflussreichsten Label der zweiten Generation ist Underground Resistance (UR)⁷⁶. Es wurde 1990 von Jeff Mills (dem Radio-DJ „The Wizard“), Mike Banks und Robert Hood gegründet. Mills war zuvor neben seiner Tätigkeit als DJ schon als Musiker in der Band The Final Cut aktiv, Banks war Studiomusiker und arbeitete für Parliament/Funkadelic, der Funkband von George Clinton. Während der erste veröffentlichte Track noch ein Housetrack mit Gesang war⁷⁷, produzierten Mills, Banks und Hood in den darauf folgenden Jahren vor allem harten, schnörkellosen und aggressivem Techno. Diese Musik kann als eine Grundlage für das, was heute im speziellen als Techno gilt, angesehen werden. Vor allem das Fehlen eingängiger Melodieelemente, die Konzentration auf eine gerade, die Tracks dominierende Bassdrum und das Verwenden von Geräuschen als repetitiv wiederkehrende Elemente in der Musik waren zu dieser Zeit noch relativ neu. Sie umgaben sich außerdem mit einer militanten und an die Black Panther Party erinnernde Ästhetik. Sie präsentierten sich als anonymes Kollektiv, verbargen sich bei Auftritten hinter Masken und trugen Militärbekleidung. Das Tragen der Masken sollte dem Zweck dienen, die Musik und nicht die Musiker in den Vordergrund zu stellen, ähnlich wie dies schon bei Mojo der Fall war. Auf ihren Platten sind meist eingeritzte Botschaften zu finden⁷⁸. Außerdem bauten sie früh Verbindungen zur Technoszene Berlins auf, vor allem zum Umfeld des Technoclubs Tresor und dessen Gründer Dimitri Hegemann, der schon vorher mit Mills über dessen Band in Kontakt gekommen war⁷⁹.

⁷⁵ Sicko: *Techno Rebels*, S. 96ff., Garnier: *Elektroschock*, S. 26ff., Reynolds: *Energy Flash*, S. 34ff.

⁷⁶ s. Sicko: *Techno Rebels*, S. 143ff.

⁷⁷ UR w/ Yolanda: *Your Time is Up* (USA: UR, 1990).

⁷⁸ z.B. „Message to all murderers on the Detroit Police Force - We'll see you in hell!“ von UR: *Message to the Majors* (USA: UR, 1992) oder „The grass doesn't grow where we come from - Acid Rain (Detroit)“ von UR: *Acid Rain EP* (USA: Shockwave, 1992).

⁷⁹ Weskott, Aljoscha; Waltz, Alexis: „10 Jahre Tresor Records“, in: *De:Bug 52* (Berlin, 10/2001) S. 13.

Dies führte dazu, dass das Plattenlabel Tresor gegründet wurde, dessen erste Veröffentlichung das Album *X-101* (Tresor, Deutschland, 1991) von Underground Resistance war. Tresor veröffentlichte in Folge dieser Verbindung eine ganze Reihe an Platten von Produzenten aus Detroit, neben UR sowie Mills und Hood als Solokünstler waren dies Platten von u.a. Atkins, Fowlkes, Blake Baxter, Terrence Dixon oder Kelli Hand⁸⁰. Neben dem Club und Plattenlabel Tresor entstand in dieser Zeit noch eine weitere enge Verbindung zwischen Detroit und Berlin. Sie ging von den ehemaligen Mitgliedern der experimentellen deutschen Band Palais Schaumburg, Moritz von Oswald und Thomas Fehlmann, und dem Produzenten Mark Ernestus aus. Von Oswald und Ernestus reisten zu Beginn der 1990er Jahre nach Detroit, um ihre eigenen Technoplatten in einem Detroiter Plattenpresswerk⁸¹ pressen zu lassen. Sie gründeten 1993 ihr eigenes Label Basic Channel nach dem Vorbild von UR. Sie traten ebenfalls als anonymes Kollektiv auf und wurde durch die Begründung des Technogenres Dubtechno zu nachhaltig einflussreichen Künstlern. Ihre Musik ist eine monochrome, mit Halleffekten überzogene und äußerst minimale Version von Techno (s. Glossar).

Währenddessen verließen schon 1992 Mills und Hood UR und zogen gemeinsam nach New York, Banks führte ab diesen Zeitpunkt UR alleine weiter. Mills gründete 1992 sein eigenes Label Axis, 1996 gefolgt von Purpose Maker, auf denen er bis heute fast ausschließlich seine eigene Musik veröffentlicht. Er wohnte Mitte der 1990er Jahre eine Zeit lang in Berlin und zog danach nach Chicago, wo er bis heute lebt. Mills wurde im Laufe der 1990er Jahre zu einem der wichtigsten Techno-DJs überhaupt und ist für einen schnellen, perkussiven und harten Stil sowie für seine sehr schnelle Art zu Mixen bekannt. Er hat eine sehr künstlerische, intellektuelle Herangehensweise an die Musik, so ordnet er diese oftmals bestimmten Konzepten unter⁸² und hat Verbindungen zur europäischen „Hochkultur“ aufgebaut⁸³. Er erhielt Ende 2008 die Auszeichnung „Chevalier des Arts et des Lettres“ der französischen Regierung⁸⁴. Hood zog dagegen nach Detroit zurück und gründete dort 1994 sein Plattenlabel M-Plant. Auf diesem Label entwickelte er eine im Gegensatz zu Mills tw. sehr dichten, überladenen Techno sehr minimale, nur aus sehr wenigen Elementen

⁸⁰ s. <http://www.discogs.com/label/Tresor>, 20.01.2009.

⁸¹ National Sound Corporation (NSC). Diese Firma und ihr Besitzer Ron Murphy werden für den warmen, analogen Klang früher Detroit Techno-Platten verantwortlich gemacht, von Oswald und Ernestus wollten diesen Klang auch für ihre eigenen Produktionen haben. Auch stammt von Murphy die Idee, Botschaften direkt in das Vinyl einzuritzen, wie es bei UR üblich ist, s. dazu auch von Thülen, Sven: „Detroit: Ron Murphy“, in: *De:Bug 100* (Berlin, 03/2006), S. 22.

⁸² Sicko: *Techno Rebels*, S. 200, Reynolds: *Energy Flash*, S. 220.

⁸³ z.B. veröffentlichte er das Album *Blue Potential*, eine Aufnahme eines Liveauftritts mit dem Montpellier Philharmonic Orchestra (Deutschland: Tresor, 2005).

⁸⁴ ohne Autor: „Jeff Mills: Big in Paris“, in *De:Bug* (Webseite, Berlin, 2009), zu finden unter: <http://www.de-bug.de/musik/4456.html>, 10.01.2009.

bestehende Version von Techno, die als einer der Ursprünge für den heute in Europa dominierenden Minimaltechno gilt. Seit einigen Jahren wohnt Hood mit seiner Familie in einer ländlichen Gegend in Alabama, er ist heute ein tiefreligiöser Mensch und hält sich meist von der Technoszene fern⁸⁵. Er produziert aber weiterhin Platten, wenn auch nur sehr sporadisch.

Mike Banks ist dagegen bis heute in Detroit geblieben und führt weiterhin Underground Resistance, er konzentriert sich vor allem auf die lokale Technoszene und versucht diese zu fördern. Im Gegensatz zu vielen seiner Weggefährten reist er kaum für Auftritte um die Welt. Die auf UR veröffentlichte Musik verschob sich nach dem Abgang von Mills und Hood in stilistischer Hinsicht zum einen in Richtung eines Stils, den Banks „Hi-Tech Jazz“ nennt, d.h. Techno mit freundlichen, tw. kitschigen, an klassischen Jazz erinnernden Melodien (z.B. *World 2 World*, UR, USA, 1992). Zum anderen orientierte sich UR zunehmend an Electro, Technoplatten im engeren Sinne erschienen kaum noch auf dem Label. Andere Künstler, die auf UR veröffentlicht haben sind Blake Baxter, James Pennington, die Electroproduzenten Drecxiya und viele andere mehr, dabei handelt es sich ausschließlich um Produzenten aus Detroit.

Das Modell und die Rhetorik von Underground Resistance werden in Detroit von diversen, meist mit UR und dem UR angegliederten Vertrieb Submerge verbundenen Künstlern und Labels weitergeführt. Hierzu gehören DJ Bone (Subject Detroit), Scan 7, Octave One/Random Noise Generation (430 West) oder die Detroit Techno Militia. Bei ihnen ist ein starker Bezug auf die lokale Szene zu finden und sie haben den Anspruch, die Tradition von Detroit Techno zu bewahren.

Neben Underground Resistance war auch das Label Plus 8 des damals nahe Detroit in Windsor (Kanada) lebenden Richie Hawtin⁸⁶ (*1970) im Bezug auf die Entwicklung von hartem, minimalen Techno von Bedeutung. Der in Großbritannien geborene Hawtin gründete 1990 zusammen mit John Acquaviva dieses Label, Plus 8 war damit das erste nicht von Afroamerikanern geführte Technolabel aus dem Umfeld von Detroit Techno. Hawtin und Acquaviva stießen als weiße, nicht aus der Stadt Detroit stammende Produzenten unter den afroamerikanischen Technoproduzenten zumindest anfänglich auf starke Ablehnung. Besonders im Zusammenhang mit ihrer dritten Veröffentlichung, „Technarchy“ von Cybersonik (Plus 8, USA, 1990), einem Projekt von Hawtin, Acquaviva und dem aus

⁸⁵ Waldt, Anton; Eberhard, Sebastian: „Oh mein Gott! Robert Hood“, in: *De:Bug 110* (Berlin, 3/2007), S. 32 – 34.

⁸⁶ Sicko: *Techno Rebels*, S. 123ff.

Kalifornien stammenden Daniel Bell, war dies der Fall. Auf der Platte war der Aufdruck „The Future Sound of Detroit!“ zu finden, was Unmut erzeugte, da hier nach Ansicht einiger Detroiter die Marke „Detroit“ von weißen Außenseitern in Anspruch genommen und ungerechtfertigterweise aneignet wurde⁸⁷. „Technarchy“ baut auf einer an einen Rockgitarrenriff erinnernden Bassline auf und ist im Gegensatz zu anderen Detroit Techno-Produktionen ein eher emotionsloser Technotrack. Plus 8 wurde für seine harten, funktionalen, schnörkellosen und gleichzeitig eingängigen Tracks bekannt und war neben UR zu Beginn der 1990er Jahre das wichtigste und in Europa einflussreichste Label aus Detroit. Im Gegensatz zu UR veröffentlichten sie auch Musik von Produzenten aus Europa, z.B. des Niederländers Jochem Papp (als Speedy J, *Intercontinental*, Plus 8, USA, 1990).

Hawtins unter seinem Pseudonym Plastikman veröffentlichten Platten⁸⁸ waren im Gegensatz zur vorher veröffentlichten Musik auf Plus 8 deutlich „trippiger“ und weniger hart. Er produzierte eine ganze Reihe an gleichzeitig psychedelischen und minimalen Acidtracks, die allerdings nicht an die stumpfe Rohheit von Acid House erinnerten, sondern einen sehr sterilen, klinischen Sound hatten. Neben solchen Acidtracks, die oft eine unterkühlte Melancholie verbreiten (z.B. „Plastique“ Novamute, UK, 1994) ist Plastikmans Musik vergleichsweise frei von jeglichen, für Detroit Techno typischen Emotionen und der damit verbundenen „Deepness“. Tracks wie „Spastik“ (Novamute, UK, 1993) oder „Panikattack“ (Novamute, UK, 1997) bestehen aus wenig mehr als ratternden und modulierten Rhythmen, Melodien oder andere „menschlichen“ Spuren finden sich nicht, die Musik ist kalt und technisch.

Hawtin und Acquaviva waren zur damaligen Zeit auch als Partyveranstalter aktiv, sie organisierten Partys in Detroit, aber auch in den Vororten und im Umland und machten Techno unter weißen Jugendlichen populär. In dieser Szene waren Drogen weiter verbreitet als in der afroamerikanischen Technoszene in Detroit, auch die Musik von Plastikman war von Drogenerfahrungen, z.B. mit LSD, beeinflusst⁸⁹.

Hawtin experimentierte im Laufe der 1990er Jahre mit radikal minimalem Techno, Höhepunkt ist sein Projekt Concept (*Concept 1*, Concept/Plus 8, Kanada, 1996) dessen Musik für den Club zu reduziert war, aber einen wichtigen Einfluss auf die Entwicklung von Minimaltechno hatte. 1997 gründete Hawtin ein neues Label, M_nus, das heute ein zentrales Label der Minimalszene geworden ist. Er zog kurz nach der Jahrtausendwende nach Berlin,

⁸⁷ ebd., S. 126ff.

⁸⁸ Erste Veröffentlichung unter diesem Alias war die LP *Sheet One* (USA: Plus 8, 1993).

⁸⁹ s. zu dazu auch Sextro, Maren; Wick Holger: *Pioneers of electronic Music – Vol 1: Richie Hawtin* (DVD, Berlin: Sense Music & Media, 2006).

wo er bis heute lebt. Er ist sehr an neuen, digitalen Musiktechnologien interessiert und ist beteiligt an Entwicklungen wie digitalen DJ-Werkzeugen⁹⁰ und digitalen Musikplattformen im Internet, auf denen man MP3s kaufen kann⁹¹. Hawtin ist bis heute eine umstrittene Figur geblieben. Einerseits werden seine Innovationsfreude und äußerst präzise Arbeitsweise geschätzt, andererseits gilt seine Musik oft als leblos und kalt. Außerdem wird M₋nus als sektenartiges und zu sehr auf Marketing bedachtes Technolabel kritisiert⁹².

Neben diesen für die Entwicklung von Techno und Minimaltechno zentralen Künstlern und Labels begann mit Carl Craig⁹³ (*1969) um 1990 noch ein weiterer bis heute relevanter und einflussreicher Künstler aus Detroit elektronische Musik zu produzieren. Craig begann als „Schüler“ von Derrick May und verbrachte schon früh viel Zeit in Europa und baute Kontakte vor allem nach London und Berlin auf, so arbeitet er seit Beginn der 1990er Jahre immer wieder mit Moritz von Oswald zusammen. Seine Musik ist nur selten „echter“ Techno, meist bewegt er sich zwischen verschiedenen Stilen, von langsamen Breakbeats über House bis zu experimenteller Musik und Jazz. Die Liste an von ihm unter verschiedenen Pseudonymen wie Piece, BFC, 69 oder Innerzone Orchestra veröffentlichten Platten ist unübersichtlich lang⁹⁴, er ist außerdem einer der fleißigsten und erfolgreichsten Remixer (s. Remix im Glossar) der internationalen Technoszene. Remixe von Stücken wie Theo Parrishs (s.u.) „Falling Up“ (Third Ear, UK, 2005) oder Junior Boys’ „Like A Child“ (Domino, USA, 2007) gehörten zu den größten Hits der internationalen Technoszene der letzten Jahre, für seinen Remix für „Like A Child“ wurde er sogar für einen Grammy nominiert⁹⁵. Die Grundlage seiner Musik sind oftmals emotionale, tw. verspielte Melodien und hypnotischen Rhythmen, dazu kommt ein dramatischer Aufbau und überraschende Effekte, z.B. ein improvisiertes Piano über einem stoischen Beat wie in seinem Remix für "Revelee“ von Delia Gonzalez & Gavin Russom (DFA, USA, 2006). Craig ist ein Produzent, über den es sehr schwer ist, etwas Negatives zu schreiben, er macht – auch wenn sich so eine Aussage seltsam in einer Arbeit wie dieser anhört – fast immer alles richtig und begeistert als einziger

⁹⁰ Final Scratch von Stanton, s. dazu: Kösch, Sascha: „Die Zukunft des DJs“, in: *De:Bug 51* (Berlin, 9/2001), S. 1ff.

⁹¹ Beatport, s. dazu: Sievers, Florian: „30 Terabyte Tanzmusik - Beatport“, in *De:Bug 115* (Berlin, 09/2007), S. 22/23.

⁹² s. dazu: Schneider, Thilo; Sievers, Florian: „Minus – Marken-Bewusstsein“, in: *Groove 116* (Berlin, 01/2009), S. 59.

⁹³ s. Sicko: *Techno Rebels*, S. 135ff.

⁹⁴ s. dazu <http://www.discogs.com/artist/Carl+Craig>

⁹⁵ s. Sherburne, Phillip: „Unedited Carl Craig Jukebox“, in: *The Wire* 291 (UK, 05/2008), zu finden unter: <http://www.thewire.co.uk/articles/948/>, 19.12.2008.

Produzent aus Detroit seit Beginn seiner Karriere vor knapp 20 Jahren fast ohne Brüche das Publikum und die Kritiker in Europa⁹⁶. Er gilt als „der Mann, der methodisch die Erwartungen enttäuscht, die mit dem Begriff „Detroit Techno“ verbunden werden“⁹⁷ und wird schon seit geraumer Zeit als „schwarzes Genie“ gehandelt und mit Miles Davis verglichen⁹⁸. Zuletzt sorgte er mit seiner gemeinsam mit von Oswald im Auftrag der Deutschen Grammophon entstandenen Bearbeitung von Aufnahmen der Berliner Philharmoniker⁹⁹ für Aufsehen und ist damit neben Mills der zweite Produzent aus Detroit, der in der europäischen „Hochkultur“ angekommen ist.

Neben seiner Arbeit als Musiker und DJ besitzt er wie fast alle Produzenten aus Detroit auch ein eigenes Label, Planet E, das er 1991 gründete und auf dem er neben seiner eigenen Musik auch Platten von sowohl aus Detroit stammenden Musikern als auch von Techno- und Houseproduzenten aus Europa veröffentlicht. So finden sich auf Planet E Veröffentlichungen von Technoproduzenten aus Detroit wie Kevin Saunderson oder Kenny Larkin, von Deep House-Produzenten aus Detroit wie Moodymann (s.u.) oder Common Factor, von Jazzmusikern wie den Mitgliedern des seit den 1970er Jahren aktive Tribe-Kollektiv, aber auch von britischen und deutschen Produzenten wie Vince Watson, Martin Buttrich oder Jona¹⁰⁰. Das Label bewegt sich in dieser Hinsicht in weit voneinander entfernten Teilbereichen der elektronischen Musik, die sonst nur selten zusammenfinden. Craig wohnt heute, nachdem er in den 1990er Jahren zeitweise in London und Berlin lebte, wieder in Detroit. Er war an der Organisation des ersten Detroit Electronic Music Festivals 2000 beteiligt, einem nur mittelmäßig erfolgreichen Versuch, Techno als festen Bestandteil in der kulturellen Szene Detroits zu etablieren.¹⁰¹

Andere wichtige Produzenten der zweiten Generation neben den bisher genannten sind z.B. Claude Young, Stacey Pullen oder Kenny Larkin. Von diesen ist vor allem Larkin erwähnenswert. Er veröffentlicht hauptsächlich Alben, nur selten 12“, was in der Technoszene eher ungewöhnlich ist. Außerdem ist auf den Covern von fast jedem seiner Alben – er hat

⁹⁶ s. dazu: Rapp, Tobias: „Der Drama-King“, in *die tageszeitung* (Berlin, 07.03.2008), zu finden unter <http://www.taz.de/1/leben/musik/artikel/1/der-drama-king/?src=SE&cHash=4e875f028a>, 19.12.2008, und in so gut wie jedem Artikel über ihn in Zeitschriften wie *De:Bug*, *Groove* oder *Spex* der letzten 15 Jahre.

⁹⁷ Holert, Tom: „Mit Leuten: Eine Welt“, in: *Spex* 220 (Köln, 09/1999), S. 44.

⁹⁸ ebd., S. 44.

⁹⁹ Carl Craig & Moritz von Oswald: *ReComposed*, Deutsche Grammophon, Deutschland, 2008, s. a. <http://www.recomposed.de/>, 15.01.2009.

¹⁰⁰ s. dazu <http://www.discogs.com/label/Planet+E>.

¹⁰¹ Garnier: *Elektroschock*, S. 260ff.

bisher sechs veröffentlicht – sein Gesicht abgebildet, eine ebenfalls im Techno unübliche Angewohnheit, die im direkten Gegensatz zur Gesichtslosigkeit von z.B. Mike Banks steht. Seinen Ruf als untypischer Technoproduzent wird außerdem noch von dem Umstand untermauert, dass er auch als Stand-Up-Comedian aktiv ist, auf seinen unter dem Alias „Dark Comedy“ veröffentlichten Platten versucht er sich sogar an einer Verbindung von Techno und Comedy. Seine Musik ist aber trotzdem eher ernsthafter und emotionaler Techno, der stark von (experimentellem) Jazz und Soul beeinflusst ist und nicht immer tanzbar ist.¹⁰²

5.3 Detroit House

Neben den genannten, vor allem als Detroit Techno-Produzenten wahrgenommenen Künstlern gibt es noch eine Reihe an Produzenten, die hauptsächlich als House-Produzenten wahrgenommen werden. Sie sind aufgrund der Nähe von House und Techno auch im Rahmen dieser Arbeit relevant. Die Außenwahrnehmung von Detroit als „Techno-City“ hat tendenziell dazu geführt, dass diese Produzenten übersehen wurden, auch wenn sie innerhalb der Technoszene Detroits ebenso bedeutend sind wie die „Technoproduzenten“¹⁰³. Die Nähe zeigt sich auch darin, dass House auch von Künstlern wie beispielsweise Saunderson, Larkin, Fowlkes, Underground Resistance oder Craig produziert wurde und wird. Die Übergänge zwischen diesen Stilen sind fließend – auch viele der im Folgenden erwähnten Houseproduzenten produzieren u.a. als Techno klassifizierbare Musik. Heute spielen Houseproduzenten (bzw. als Houseproduzenten wahrgenommene Künstler) eine größere Rolle in der Wahrnehmung der Technoszene von Detroit als noch in den 1990er Jahren. „Echter“ Techno (im engeren Sinne, nicht im Sinne von Detroit Techno), wie ihn Underground Resistance oder Plus 8 in den 1990er Jahren veröffentlicht haben, ist nur noch selten zu finden.

Die bekanntesten Detroit House-Produzenten sind Moodymann (Kenny Dixon Jr.) und Theo Parrish¹⁰⁴. Über Dixon ist wenig bekannt, da er keine Interviews gibt und eher im Verborgenen bleibt. Er veröffentlicht seit 1994 Platten, vor allem auf seinen eigenen Labels KDJ und Mahogani, und arbeitet oft mit anderen Houseproduzenten und Jazz- und

¹⁰² von Thülen, Sven: „Kenny Larkin – Pointen statt Techno“, in: *De:Bug 91* (Berlin, 04/2005), S. 19.

¹⁰³ von Thülen, Sven: „Beatdown!“, in: *De:Bug 98* (Berlin, 12/2005), S. 14/15, und Wasacz, Walter: „Detroit What’s Up – Bestandsaufnahme des Mythos“, in: *De:Bug 91* (Berlin, 04/2005), S.15.

¹⁰⁴ s. zu Dixon: Rapp, Tobias: „Moodymann & die Mahogani-Posse – Der Kreis der Geschichte“, in: *De:Bug 94* (Berlin, 07/2005), S. 18/19; zu Parrish: Johansson, Finn: „Theo Parrish – Soul aus dem Bauch“, in: *De:Bug 104* (Berlin, 07/2006), S. 30 – 34, und Janson, Gerd: „Theo Parrish – Die Detroit-Chicago-Maschine“, in: *Groove 101* (Berlin, 07/2006), S. 18 – 22.

Soulmusikern aus Detroit zusammen. Parrish ist 1972 in Washington, DC geboren und in Chicago aufgewachsen. Erst Mitte der 1990er Jahre kam er nach Detroit und knüpfte Kontakte zur dortigen Szene, er veröffentlichte 1995 seinen ersten Track auf Kenny Dixon Jr.'s Label KDJ, seit 1997 erscheinen die meisten seiner Produktionen auf seinem eigenen Label Sound Signature. Bevor er nach Detroit kam, studierte er Kunst an der Universität von Kansas City, in seiner Abschlussarbeit beschäftigte er sich mit Klangskulpturen – sein 2007 erschienenes drittes Album heißt dann auch *Sound Sculptures*. Er reiht sich damit in die lange Reihe der sich mit bildender Kunst und Architektur beschäftigenden bzw. eine künstlerisch-konzeptionelle Herangehensweise habenden Produzenten aus Detroit ein (z.B. Craig, Hood, Mills, Hawtin, Larkin).

Beide Produzenten sind für einen sehr „dreckigen“, d.h. mit Fehlern, unsauberen Sounds und nachlässig produziert wirkenden Beats ausgestatteten Stil bekannt. Ihre Version von House hat wie Detroit Techno oft wenig mit einer ausschließlich auf die Party abzielenden, rein funktionalen Tanzmusik gemein. Ihre Musik ist aber deutlich weniger von „weißer“, europäischer Musik beeinflusst, sondern betont ausdrücklich ihre afroamerikanische Herkunft, beispielsweise durch identifizierbare Samples aus Soul- und Funkklassikern, Stimmen von schwarzen Predigern und authentischen Soulgesang, aber auch in Form von Titeln (z.B. „Small Black Church“ von Moodymann, KDJ, USA, 1995). Die Musik verweist also deutlich auf die Geschichte der afroamerikanischen Musik und der afroamerikanischen Gemeinschaften. Beiden Produzenten ist außerdem ein starkes Misstrauen gegenüber der europäischen Technoszene gemein, dass sie mit manchen „Technoproduzenten“ wie Banks oder Fowlkes teilen.¹⁰⁵

Andere als Houseproduzenten wahrgenommene Künstler wie Keith Worthy oder Patrice Scott sind in dieser Hinsicht offener und veröffentlichen auch Musik von europäischen Produzenten auf ihren Labels. Auch haben sie einen Stil entwickelt, der hörbar von europäischem Minimal beeinflusst ist. Er hat allerdings teilweise, besonders im Fall des Produzenten Omar-S, eine ähnlich rohe Ästhetik wie die Produktionen von Parrish und Dixon, während Minimal in Europa meist eine sehr saubere, digitale Klangästhetik hat. Neben den genannten Künstlern gibt es weitere in den letzten Jahren zunehmend in Europa wahrgenommenen Houseproduzenten aus Detroit (z.B. Delano Smith, Rick Wilhite, Rick Wade, Mike Clark, etc.), die zum Großteil schon seit den 1990er Jahren und länger aktiv

¹⁰⁵ s. zu dieser Abgrenzung bei Dixon und Parrish: Terkessidis, Mark: „Innervisions“, in: *Spex 3/99* (Köln, 1999), S. 74.

sind¹⁰⁶. So wird die „Techno City“ aus europäischer Sicht immer mehr zu einer „House City“, die Detroit aber eigentlich schon seit den Anfangstagen von House war.

6. Detroit Techno und „schwarze“ Musik

In diesem Teil der Arbeit soll es vor allem darum gehen, sich einander gegenüberstehende und oft als Gegensätze begriffene Zuschreibungen im Bezug auf Detroit Techno zu hinterfragen. Vor allem die Dichotomie von „schwarz“ und „weiß“, vor allem im Sinne von „schwarzer“ und „weißer“ Musik ist hier von Bedeutung. Aber auch damit verbundene Dichotomien zwischen „Tanzmusik“ und „Rockmusik“ oder „tanzen“ und „denken“, von „Hochkultur“ und „Popkultur“ etc. spielen eine Rolle. Detroit Techno bewegt sich oft zwischen diesen tw. nur scheinbaren Gegensätzen bzw. überwindet diese. Allerdings kann sich auch Detroit Techno nicht von diesen immer wieder sehr mächtigen Gegenüberstellungen und damit verbundenen Zuschreibungen befreien, weshalb es auch zu Missverständnissen und einseitigen Sichtweisen in Bezug auf diese Musik kommen kann.

6.1 „Schwarze“ und „weiße“ Musik

Dieser Abschnitt beschäftigt sich allgemein mit der zentralen Rolle, die Musik in der afroamerikanischen Kultur (und anderen schwarzen Diasporakulturen)¹⁰⁷ einnimmt, und den teilweise auch damit zusammenhängenden problematischen Gegenüberstellungen von „schwarzer“ und „weißer“ Musik bzw. Kultur.

Der britische (und schwarze) Kulturwissenschaftler Paul Gilroy weist darauf hin, dass Musik für die schwarzen Diasporakulturen „a central and even foundational element“¹⁰⁸ darstellt. Er beschreibt z.B. inwiefern Musik in der Geschichte der Schwarzen in Amerika zu einem immer wichtigeren Ausdrucksmittel wurde¹⁰⁹. Er stellt hierbei die Rolle, die Literatur in der westlichen, europäisch geprägten Kultur spielt, der Bedeutung von Musik und

¹⁰⁶ von Thülen: „Beatdown!“. 14ff., und Johansson, Finn: „Rick Wade – Harmonien für die Ewigkeit“, in: *De:Bug 117* (Berlin, 11/2007), S. 20ff.

¹⁰⁷ s. dazu Gilroy, Paul: *The Black Atlantic* (UK: Verso, 1993), S. 74ff., ich beschränke mich in dieser Arbeit auf die afroamerikanische Kultur, weshalb ich die anderen schwarzen Diasporakulturen weitgehend ausblende.

¹⁰⁸ Gilroy: *The Black Atlantic*, S. 75.

¹⁰⁹ ebd., S. 74ff.

mündlicher Überlieferung in den Kulturen Westafrikas und besonders den Kulturen der schwarzen Sklaven in Amerika und anderswo gegenüber. An dieser Stelle kommt neben der mündlichen Überlieferung auch die Rolle der nonverbalen Kommunikation hinzu: Gilroy spricht von der Unaussprechlichkeit des „racial terror“¹¹⁰, der nicht unbedingt in Form von Sprache (im Sinne von Worten) verarbeitet werden konnte, sondern seinen Ausdruck in anderen kulturellen Formen fand, vor allem in der Musik. „The power and significance of music within the black Atlantic have grown in inverse proportion to the limited expressive power of language.“¹¹¹

Der britische (und ebenfalls schwarze) Kulturwissenschaftler Stuart Hall schreibt zum Charakter der afroamerikanischen und anderen schwarzen Diasporakulturen:

„In ihrer Musikalität, ihrer Betonung des Verbalen, in ihren reichen, tief greifenden und vielfältigen Formen des Sprechens, in ihrem lokalen und mundartlichen Tonfall, in der reichen Produktion von Gegenerzählungen und vor allem in dem metaphorischen Gebrauch des musikalischen Vokabulars hat die schwarze populäre Kultur, selbst innerhalb der gemischten und widersprüchlichen Formen der populären Mainstream-Kultur, Elemente eines anderen Diskurses an die Oberfläche gebracht – andere Lebensformen, andere Traditionen der Repräsentation.“¹¹²

Auch hier wird neben dem Verbalen das „musikalische Vokabular“ betont, passend zur „limited expressive power of language“ bei Gilroy. Das Fehlen von z.B. Gesang in einer Musik wie Techno ist aber letztendlich ein großes Hindernis für die breite Akzeptanz dieses Stils, denn trotz der Ausführungen von Gilroy und Hall bleibt das gesungene (oder gerappte) Wort von zentraler Bedeutung in Bezug auf die Akzeptanz im popmusikalischen bzw. afroamerikanischen Mainstream. Diese Ausführungen helfen aber zu verstehen, warum auch eine wortlose und tanzbare Musik wie Detroit Techno mehr als nur Tanzmusik ist.

Hall schreibt weiter, ebenfalls in Bezug auf „populäre schwarze Kultur“¹¹³:

„Erstens möchte ich darauf hinweisen, dass *Stil* – den die Kulturkritiker des Mainstream oft für die bloße Hülle, die Verpackung, den Zuckerguss auf der Pille halten – *selbst* zum Subjekt des Geschehens geworden ist. Zweitens, die Menschen der

¹¹⁰ ebd, S. 73.

¹¹¹ ebd, S. 74.

¹¹² Hall, Stuart: „Was ist ‚schwarz‘ an der populären schwarzen Kultur?“, in: Ders.: *Cultural Studies – Ein politisches Theorieprojekt (Ausgewählte Schriften 3)* (Hamburg: Argument Verlag, 2000), S. 104ff.

¹¹³ „Populär“ meint im Gegensatz zu „populär“ eher eine „Volkskultur“ aus in diesem Fall der schwarzen Gemeinschaft (also eher von „unten“ kommend) und nicht „Popkultur“ im Sinne einer allgemeinen Massenkultur (die eher von „oben“, z.B. der Musikindustrie kommt). Der Unterschied ist in Bezug auf die in dieser Arbeit behandelten Themen allerdings nur am Rande relevant, da hier starke Überschneidung zu finden sind und diese beiden Bereiche eng miteinander verbunden sind – z.B. Hip Hop ist in diesem Sinne sowohl eine populäre als auch populäre Kultur, Detroit Techno ist beides nur bedingt, da er weder richtig „populär“ im Sinne einer weit verbreiteten Volkskultur noch eine „Massenkultur“ im Sinne einer vor allem kommerziellen Musik ist.

schwarzen Diaspora haben, herausgedrängt aus der logozentrischen Welt – wo die Beherrschung der kulturellen Ausdrucksmodi die Beherrschung des Schreibens bedeutet und damit sowohl die Beherrschung der Kritik (logozentrische Kritik) und der Dekonstruktion des Schreibens in Opposition zu ihr, die Tiefenstruktur ihres kulturellen Lebens in der Musik gefunden. Drittens ist zu beachten, wie diese Kulturen mit dem Körper umgehen – als sei er das einzige kulturelle Kapital (und oft war es das), was wir haben. Wir haben uns zu Projektionsflächen der Repräsentation gemacht.“¹¹⁴

So ergänzt Hall die Rolle der Musik noch durch andere nonverbale Ausdrucksformen, indem er auf die Bedeutung von Stil und Körper hinweist, relevante Aspekte auch in Bezug auf Detroit Techno. Außerdem spricht Hall hier problematische Sichtweisen des (weißen) Mainstreams auf die „schwarze populäre Kultur“ an, worauf auch Gilroy in Bezug auf die Sichtweise der westlichen Kultur auf schwarze Diasporakulturen hinweist. Dieser sieht aufgrund der Dominanz von Literatur in der westlichen Kultur (einigermaßen analog zu dem, was Hall mit „logozentrischer Welt“ meint), z.B. dadurch dass Text und Textualität als Leitmedium angesehen werden und auch andere kulturelle Ausdrucksformen als Texte gelesen werden, eine Schiefelage in der Bewertung von u.a der afroamerikanischen Kultur. Dies hätte ein falsches bzw. unvollständiges Verständnis dieser Kultur zur Folge. Er weist beispielsweise auf die Bedeutung der Performativität in der afroamerikanischen Kultur hin, auf die Bedeutung von „dramaturgy, enunciation, and gesture“¹¹⁵, die durch eine Konzentration auf Text und Erzählung nicht richtig erfasst werden könnten. Die afroamerikanische Kultur unterscheidet sich in diesem Fall nicht nur in Bezug auf den Inhalt – z.B. im Sinne eines Bezugs auf die historischen und aktuellen Erfahrungen in der Diaspora – von den europäischen „Erzählungen“, sondern eben auch in der Art und Weise, wie „erzählt“ wird. Die aus dem mangelnden Verständnis für diesen Unterschied resultierende Gegenüberstellung von westlicher, europäischer Kultur und „schwarzer“ Kultur, also einer intellektuellen Schriftkultur und einer scheinbar nicht intellektuellen oralen und musikalischen Kultur führt zu einer Hierarchisierung. Die Körperlichkeit wird der Intellektualität oder Philosophie gegenübergestellt und untergeordnet, der scheinbar inhaltlose Stil dem Inhalt. Gilroy verweist beispielsweise auch auf die Gegenüberstellung von Philosophie und sinnlicher Kunst bei Hegel und der dort postulierten Überwindung der minderwertigeren, weil „sinnlichen“ Kunst durch den Intellekt¹¹⁶.

Die unterschiedliche Wertung „schwarzer“ und „weißer“ Musik in der heutigen Zeit drückt sich nun beispielsweise durch den Gebrauch eines bestimmten Vokabulars in Texten

¹¹⁴ ebd. S. 105.

¹¹⁵ Gilroy: *The Black Atlantic*, S. 75.

¹¹⁶ ebd., S. 73.

wie z.B. Plattenkritiken über „schwarze“ Musik und als „schwarz“ angesehene Musik aus. Hier findet sich oftmals eine Betonung von Ursprünglichkeit, Körperlichkeit oder nicht-intellektueller Spiritualität. Die Redaktion der deutschen Publikation *Testcard*, die sich in Band 13 mit „Black Music“ beschäftigt¹¹⁷ weist auf dieses Problem hin: Sie schreibt, dass das „essentialistische Vokabular sich selbst dort noch zu erkennen gibt, wo wohlwollend von der ‚Spiritualität‘ des Souls, vom Blues ‚im Blut‘ oder von der ‚Ursprünglichkeit‘, wenn nicht gar der ‚Besessenheit‘ des Grooves die Rede ist.“¹¹⁸. Aber auch wenn erkannt würde, dass solche Zuschreibungen bzw. Eigenschaften nicht „natürlich“ sind, sondern auf sozialen Konstruktionen beruhen und Ergebnisse von Sozialisation und Fremdzuschreibungen sind (wie es Hall z.B. im Bezug auf die Körperlichkeit formuliert, s.o.), besteht die Gefahr, die Musik nur als direkten Ausdruck dieser Erfahrungen zu betrachten. Dies würde dann meist auch bedeuten, dass den Künstlern die Fähigkeit zur Abstraktion und Künstlichkeit abgesprochen wird. Außerdem wird oftmals nicht zwischen den verschiedenen Erfahrungen der verschiedenen schwarzen Gemeinschaften und Einzelpersonen unterschieden¹¹⁹.

Als spezielle musikalische Merkmale für „schwarze“ Musik werden nun beispielsweise Blue Notes (nicht in das europäische 8-Ton-Schema passende Töne) und das Bluesschema (eine bestimmte Akkordfolge), Antiphonie (Call-and-Response-Rituale), der Rhythmus (ob nun komplexere synkopische Rhythmen oder simple, repetitive Rhythmusmuster), Improvisation und Montage¹²⁰ identifiziert. Als weiteres wichtiges Merkmal wird auch die „radically unfinished nature of its art forms“¹²¹ genannt, d.h. die Musik hat oft keine endgültige, festgeschriebene Form, sondern verändert sich. Im Jazz findet sich dieser Aspekt beispielsweise in Form von immer wieder neuen Interpretation eines Stückes von Aufführung zu Aufführung, oder in DJ-Musiken wie Disco, Techno oder Hip Hop dadurch, dass die einzelnen Tracks immer wieder neu mit anderen Tracks kombiniert und vermischt werden und tw. eher unfertige Skizzen sind. Diese Elemente finden sich allerdings tw. auch in traditionellen, nicht von Popmusik beeinflussten europäischen Musiken und sind auch

¹¹⁷ Büsser, Martin et al. (Hrsg.): *Testcard #13 – Black Music* (Mainz: Ventil Verlag, 2004).

¹¹⁸ Büsser, Martin et al.: „Editorial“, in Büsser et al.: *Testcard #13*, S. 4.

¹¹⁹ Hall: „Was ist ‚schwarz‘ an der populären schwarzen Kultur?“, S. 108ff. Letzteres ist heute allerdings immer weniger wahrscheinlich bzw. müsste man als Kritiker blind und taub sein, z.B. wenn man die mittlerweile im afroamerikanischen Mainstream angekommenen Hip Hop-Künstler aus der schwarzen Mittelschicht wie Kayne West oder Lupe Fiasco betrachtet. Sie repräsentieren ein Model afroamerikanischer Identität, dass sich von den Klischeevorstellungen von populärer afroamerikanischer Kultur und speziell Hip Hop unterscheidet.

¹²⁰ s. dazu Gilroy: *The Black Atlantic*, S. 78.

¹²¹ Williams, Ben: „Black Secret Technology: Detroit Techno and the Information Age“, in: Nelson, Alondra; Tu, Thuy Linh N.: *Technicolor – Race, Technology, and Everyday Life* (New York: New York University Press, 2001), S. 170.

keineswegs grundsätzlich typisch für alle afroamerikanischen Musiken¹²² – was aber nicht heißen soll, dass es nicht tatsächlich solche eigenständigen schwarzen musikalischen Traditionen gibt. Auch im Detroit Techno wie in der elektronischen Tanzmusik im Allgemeinen kann man die meisten dieser Merkmale finden. Beispielsweise kann man Remixe (s. Glossar), heute ein wichtiges Element in der gesamten elektronischen Tanzmusik, als Fortführung von Call-and-Response-Ritualen und als Hinweis auf die „unfinished nature“ dieser Musik verstehen¹²³. Dies macht Detroit Techno aber nicht automatisch zu afroamerikanischer Musik, sondern man kann ihn aufgrund seiner Herkunft als afroamerikanisch bezeichnen – wobei er aber auch nicht der Ausdruck aller Afroamerikaner ist, sondern nur einer bestimmten Gruppe (ein Aspekt, der in Bezug auf Detroit Techno wenig aufregend ist, aber z.B. in Diskursen über Hip Hop immer wieder vergessen wird).

6.2 Rockmusik vs. Tanzmusik

Die oben skizzierte Schiefelage in der Bewertung von „schwarzer“ Musik ist auch auf die oftmals zu einem bedeutenden Teil von Afroamerikanern und anderen Schwarzen (vor allem aus der Karibik und Großbritannien) geprägten modernen Tanzmusiken übertragbar: Auch hier steht scheinbar nur die Körperlichkeit im Mittelpunkt, die Musik erscheint als inhaltslos und zweckgebunden. Gerade Techno wirkt oft wenig anspruchsvoll und eher primitiv und ist dies auch nicht selten tatsächlich. Im Bezug auf u.a. Detroit Techno greift diese Sichtweise jedoch zu kurz. Ich hatte schon erwähnt, dass die Produzenten aus Detroit oft eine ernsthafte und künstlerische Herangehensweise an ihre Musik haben und Detroit Techno nicht nur als Tanzmusik gedacht war.¹²⁴

Der britische Musikjournalist und Poptheoretiker Kodwo Eshun kritisiert die Schiefelage in der Bewertung von „schwarzer“ Musik auch in Bezug auf Detroit Techno in seinem Buch *Heller als die Sonne*¹²⁵. Eshun behandelt hier verschiedene moderne elektronische Musiken, vor allem von schwarzen Musikern aus den Bereichen Jazz, Funk, Hip Hop, Techno und Drum & Bass. *Heller als die Sonne* erschien Ende der 1990er Jahre und wurde in der

¹²² s. dazu etwas genauer Tagg, Philip: „Open Letter about ‚Black Music‘, ‚Afro-American Music‘ and ‚European Music‘“, in: *Popular Music Volume 8/3* (Cambridge: Cambridge University Press, 10/1989), S. 285 – 298, auch zu finden unter: www.tagg.org/articles/opelet.html, 20.09.2008.

¹²³ Williams: „Black Secret Technology“, S. 170.

¹²⁴ s. dazu auch Albiez, Sean: „Post-soul futurama: African American cultural politics and early Detroit techno“, in: *European Journal of American Culture Volume 24/2* (Bristol: Intellect Ltd., 08/2005), S. 140. Albiez schreibt dort von „intellectual seriousness“ im Umgang mit Musik bei den Produzenten der ersten Generation. s. a. May, Derrick, in: Scherzmann, Sarah: „Legende – Derrick May“, in: *De:Bug 112* (Berlin, 05/2007), s. 30.

¹²⁵ Eshun, Kodwo: *Heller als die Sonne* (Berlin: ID Verlag, 1999).

deutschen Musikpresse und Popkritik (v.a. in sich politisch eher links orientierenden Publikationen wie der *Spex* oder *Testcard*, aber auch in Zeitschriften, die sich v.a. mit elektronischer Musik beschäftigen wie *De:Bug* und *Groove*) rezeipt und diskutiert. So wird in vielen Artikel über Detroit Techno (und andere „schwarze“ Musiken) aus dieser Zeit Bezug auf Eshun genommen. Sein Buch stellt somit einen wichtigen Text in vor allem in Europa geführten Diskursen über Detroit Techno dar. Bei dem Buch handelt es sich eher um eine Polemik als einen wissenschaftlichen Text, es bietet aber für das in dieser Arbeit behandelte Thema interessante Ansatzpunkte. Heute scheint Eshun weniger relevant zu sein, zumindest finden sich kaum noch Bezüge auf ihn in entsprechenden Artikeln. Es gab seit *Heller als die Sonne* allerdings weder in der sich mit Techno beschäftigenden Musikpresse noch dem wissenschaftlichen Diskurs über elektronische Tanzmusik ein ähnlich breit und intensiv rezeiptes Buch.

Eshun spricht in *Heller als die Sonne* die anti-intellektuelle Haltung gegenüber der elektronischen Tanzmusik an:

„Hinter der angeblichen Tugend, den Rhythmus schweigen zu lassen, verbirgt sich eine nur oberflächlich kaschierte Feindseligkeit gegen jedwede Analyse von Rhythmen. Zu viele Ideen, meint man, verdürben die Party. Zuviel Spekulation töte die ‚Dance Music‘, indem sie sie zu Tode ‚intellektualisiere‘.“¹²⁶

Es geht ihm in seinem Buch nicht nur darum, Werkzeuge zu finden, mit denen der Rhythmus sinnvoll analysiert werden könnte. Er weist auch auf den Umstand hin, dass „schwarze“ Musik, zu der er auch Detroit Techno zählt, schon von vorneherein als nicht-intellektuell missverstanden wird. Intellektualität und Tanzmusik bzw. „schwarze“ Musik scheinen nicht miteinander vereinbar zu sein.

„Der herkömmliche weiße Musikjournalist gibt sich beleidigt, wenn er die Neuigkeit erfährt, dass der Ex-UR-Producer Jeff Mills in Konzepten denkt. Grüblerisch fragt er sich, wie so was nur passieren konnte, und fängt dann an, sich zu fragen, ob die schwarze Musik in den Händen dieses Mannes noch sicher ist [...]. Sie ist es nicht. Sie war’s noch nie. Hypnotisiert von Glaubenssystemen, die Hip Hop übriggelassen hat, schlafwandeln die traditionellen Medien durch die sensorischen Implikationen der Sonic Fiction, taub für ihre formalen Operationen, restlos unfähig, die perzeptuelle Illogik unserer Zeit zu begreifen.“¹²⁷

Detroit Techno ist also nach Eshuns Ansicht viel zu komplex und unlogisch, als dass er nur auf Eigenschaften wie den oben skizzierten beschränkbar wäre. Eshun kritisiert in diesem Rahmen auch die Fokussierung auf die sozialen und kulturellen Umstände in der Auseinandersetzung mit u.a. Detroit Techno. Es geht ihm dabei vor allem darum, die

¹²⁶ ebd., S. -008.

¹²⁷ ebd., S. 153.

Wahrnehmung moderner afroamerikanischer Musik zu verändern. Die „Sonic Fiction“¹²⁸, also die „Geschichten“, die durch die Musik selbst mit Melodien, Tönen und Rhythmen erzählt werden, analog zum „metaphorischen Gebrauch des musikalischen Vokabulars“ bei Hall (s.o.), und nicht die Geschichten über die Musiker, sollen in den Vordergrund gerückt werden.

„Überall wird ‚die Straße‘ als unhintergehbare Letztrealität betrachtet, eine Zwangslogik, die alle schwarze Musik erklärt, wobei bequemerweise antisozialer Surrealismus durch absichtsvoll falsches Hören in sozialen Realismus umgefälscht wird. Hier jedoch soll der Sound sich von solchen Zwängen befreien, bis er sich von aller sozialen Verantwortlichkeit löst, in bewusster Betonung seines Irrationalitätsprinzips.“¹²⁹

Hier kritisiert er erneut die schon oben angesprochene Rückführung der Musik auf bestimmte Erfahrungen und kulturelle Merkmale bzw. Klischees. Diese sind in der modernen „schwarzen“ Musik meist eng verbunden mit der im Hip Hop allgegenwärtigen „Straße“, aber auch z.B. mit Kirche und Spiritualität (z.B. in Form einer Gospeltradition, die bis zu modernem House oder R&B verfolgbar ist). Die meisten Produzenten aus Detroit würden Eshun in dieser Hinsicht wohl zustimmen, hier ein exemplarisches Zitat von Theo Parrish. Er spricht in einem Interview über die Klischees, denen afroamerikanische Musiker und damit auch die Produzenten und DJs aus Detroit ausgesetzt sind:

„Einer meiner Ansätze für das Album ist folgender: Ich weiß, dass hier Tanzmusik ist, ich weiß aber auch, dass es ein Leben jenseits davon gibt. Trotzdem ist es Tanzmusik, und das auch noch von einem schwarzen Mann. Also muss es ja gut sein. Aber gleichzeitig auch dumm. Es ist authentische Kunst, also willst du auch einen Typen auf einer Veranda sehen, der eine Gitarre und eine Whiskeyflasche in der Hand hat. Dann gibt es noch die ultra-spirituelle Seite. Dazu brauche ich ein Kopftuch, ein Leinengewand und Vorfahren und als Seitenhieb einen Hühnerknochen in meinen nackten Füßen. Die Ghettoseite darf auch nicht vergessen werden. Ich brauche Bling, Tätowierungen, Ringe, bevor ich schließlich zum Black Panther werde. [...]. Ich versuche mich zwar all diesen Stereotypen zu nähern, aber mich auch darüber lustig zu machen.“¹³⁰

Auch Jeff Mills sagt etwas Ähnliches:

„There’s this perception that if you’re black and you make music, then you must be angry. Or you must be „deep“. Or you must be out to get money and women. Or you must be high when you made that record. It’s one of the four. And the media does a really good job of staying within these four categories.“¹³¹

¹²⁸ ebd., S. -002.

¹²⁹ ebd., S. -005.

¹³⁰ Janson: „Theo Parrish – Die Detroit-Chicago-Maschine“, S. 22. Parrish bezieht sich hier auf ein neues, zum Zeitpunkt des Interviews (2006) noch nicht erschienen Album, das zum damaligen Zeitpunkt *Stereotype* heißen sollte, aber erst 2007 unter dem Namen *Sound Sculptures* erschien.

¹³¹ Mills, Jeff, in: Reynolds: *Energy Flash*, S. 221.

So geht es in der Techno- und Houseszene von Detroit immer wieder um einen kritischen Umgang mit den u.a. von Eshun identifizierten Wahrnehmungsmustern bezüglich „schwarzer“ Musik (und auch bezüglich moderner, elektronischer Tanzmusik). Diese Musik wird nach Eshuns Meinung so behandelt, als wäre sie ein mysteriöses und primitives Artefakt, ein direkter Ausdruck der Lebensumstände und Traditionen oder auch nur ein inhaltloses Werkzeug für den Tanz.¹³² Sie ist in dieser Sichtweise kein für sich stehendes Kunstwerk, das auch außerhalb des soziokulturellen Rahmens und einer Gebundenheit an einen Zweck – dem Tanzen – eine Existenzberechtigung hat. Diese Musik wird so zu Kunsthandwerk und ist keine Kunst – ein Aspekt, der in Bezug auf Techno nicht immer falsch ist, was sich in der bewussten Produktion von „Tools“ für den Club ausdrückt, worauf aber Techno und erst recht Detroit Techno nicht alleine reduzierbar ist. Eshuns Ansicht nach steht dagegen in Bezug auf den Umgang mit „weißer“ Musik – Eshun bezieht sich an dieser Stelle auf Rockmusik – viel eher die Musik selbst im Mittelpunkt. Diese Musik wird von der „Rockkritik“ als „echte Musik“ begriffen, bei der „die Liveshow, das richtige Album, der wahre Song, die echte Stimme, das Ausgereifte, das Wohlklingende, das Reine, das Wahre, das Angemessene“¹³³ im Mittelpunkt stehen. Dies sind nach Eshuns Ansicht überkommene Kriterien, die einer angemessenen Rezeption moderner „schwarzer“ Musik im Wege stehen. Sie erzeugen eine Hierarchisierung, z.B. dadurch, dass eine Musik wie Detroit Techno diesen Kriterien nicht gerecht werden kann. Auch werden durch diese Sichtweise diese Musiken voneinander getrennt und als nicht miteinander vereinbar dargestellt.¹³⁴

6.3 Ein Beispiel: Simon Reynolds vs. Jeff Mills

Ein Beispiel für die von Eshun kritisierte Sichtweise findet sich bei dem britischen Autoren und Journalisten Simon Reynolds, der ausgerechnet in seinem Standardwerk über die Geschichte von Techno, *Energy Flash*, selbst die Rolle des „beleidigten“ Musikjournalisten übernimmt. Reynolds soll hier exemplarisch für die von Eshun kritisierten Musikjournalismus stehen. Reynolds zitiert Jeff Mills, der in Bezug auf die Rückführung von afroamerikanischer Musik auf bestimmte Stereotypen (und damit auch einen grob „sozialwissenschaftlichen“ Rahmen) sagt (ein Ausschnitt aus diesem Zitat findet sich schon weiter oben):

„Let me be very clear [...] Underground Resistance wasn't militant, nor was it angry ... I'm not angry now ... The music I make now has absolutely nothing to do with colour. It has nothing to do with man/woman, East/West, up/down but more (to do with) „the mind“. The mind has no colour ... There's this perception that if you're

¹³² Eshun: *Heller als die Sonne*, S. -008 – -001.

¹³³ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. -007.

¹³⁴ Büsser, Martin et al.: „Editorial“, S. 4.

black and you make music, then you must be angry. Or you must be „deep“. Or you must be out to get money and women. Or you must be high when you made that record. It's one of the four. And the media does a really good job of staying within these four categories. But in these cases it's neither of those.“¹³⁵

Reynolds scheint diesen Ansatz von Mills nicht verstehen zu können oder zu wollen, er schreibt als Einleitung direkt vor dem obigen Zitat von Mills: „Instead of inspiring thoughtless, sweaty fun, Mills believes dance music should be the vehicle for lofty intellectualism and weighty-verging-on-ponderous concepts.“ Und nach dem Zitat von Mills: „If you remove race, class, gender, sexuality, the body and the craving for intoxication from the picture, what exactly remains to fuel the music? Just the ‚pure‘ play of ideation. The result is music that appeals to a disinterested and disembodied consciousness.“¹³⁶ Hier ist es interessant, dass Reynolds im Zusammenhang mit Mills vor allem ein Problem mit dessen intellektueller und abstrakter Herangehensweise an Tanzmusik hat. Er empfindet diese als unvereinbar mit ausgelassenem Feiern und steht ihr äußerst kritisch gegenüber. Allerdings scheint dies in seinem Fall nur für den Künstler zu gelten, denn als Kritiker und Autor analysiert er diese Musik ausführlich (z.B. in dem o.g. Buch). Auch erscheint Reynolds Kritik ein wenig widersprüchlich zu sein, denn „thoughtless, sweaty fun“ erscheint mir eher als Gegenteil zu einem Bezug auf „race, class, gender“. Beide Aspekte passen aber zu problematischen Zuschreibungen an „Dance-“ bzw. „schwarze“ Musik, wie sie von Eshun kritisiert werden.

Dass der Anspruch, sich von den sozialen und kulturellen Umständen der Musik zu lösen (wozu die Herkunft der Musiker, aber auch der Technoclub gehört) und die Musik mit Konzepte zu verbinden, nur zu langweiliger und spaßfeindlicher¹³⁷ Musik führen kann, ist bei Reynolds wohl vor allem durch seine Nähe zur eher anti-intellektuellen britischen Raveszene begründet¹³⁸. Reynolds, der eigentlich selbst ein „Rockkritiker“ ist, hat sich hier quasi komplett von der bei Eshun kritisierten Rockkritik abgewandt, allerdings die dort verbreiteten Vorurteile gegenüber Techno affirmativ übernommen. Die Produktion von bzw. der Bezug auf Tanzmusik, die nicht nur „thoughtless, sweaty fun“ erzeugen will und über den Club, die Party und den Rausch hinausweist, aber eben auch nicht zurück auf die Herkunft der Musiker

¹³⁵ Mills, Jeff, in: Reynolds: *Energy Flash*, S. 221. Mills Behauptung, dass Underground Resistance nicht militant und wütend waren, steht dabei im offensichtlichen Widerspruch zur Musik, Rhetorik und Artwork von Underground Resistance. Dies scheint der Einfluss von Banks gewesen zu sein und verweist auf die künstlerischen Differenzen zwischen Mills und Banks, die ich an anderer Stelle nocheinmal aufgreifen werde (**WO?**).

¹³⁶ ebd. S. 221.

¹³⁷ „anti-Dionysean mindset“, ebd., S. 221.

¹³⁸ ebd., 522ff.

weisen möchte, erscheint bei Reynolds dann meist nur als eine Strategie, sich von der Masse abzuheben und hat bei ihm immer einen negativen Beigeschmack¹³⁹. Reynolds Kritik ist zwar nicht grundsätzlich unberechtigt, bezüglich der Aussage von Mills ignoriert er aber die dort angesprochenen Probleme und Vorurteile in den Diskursen über „schwarze“ Musik und elektronische Tanzmusik.

Ein intellektueller Anspruch muss außerdem nicht mit spaßfeindlicher Musik einhergehen. Nicht ohne Grund ist Mills einer der berühmtesten und beliebtesten DJs in der internationalen Technoszene, auch wenn seine Musik tatsächlich teilweise unter der Konzeptlastigkeit leidet und manchmal etwas langweilig geworden ist (wobei dies vor allem ein Geschmacksurteil ist und wenig über den wie auch immer definierbaren Wert der Musik aussagt). Auch Derrick May, der ebenfalls ein bekannter DJ ist, betont die Ernsthaftigkeit der Musik, wenn er von Musik als Philosophie spricht¹⁴⁰. May und Mills schaffen es, ihren intellektuellen Anspruch mit ausgelassenem Spaß zu verbinden – diese Kategorien schließen sich nicht aus und können im Idealfall in Kombination einen Mehrwert erzeugen, abgesehen davon, dass es selbstverständlich ganz verschiedene Vorstellungen von „ausgelassenem Spaß“ gibt.

Mills Anspruch, Musik ohne Verweise auf Hautfarbe, Klasse und Geschlecht zu produzieren, war außerdem Teil einer weit verbreitete Utopie in den Zeiten der ersten Euphorie um Techno zu Beginn der 1990er Jahre. Hier wurde von einer diese Kategorien überwindenden Gemeinschaft von Technofans geträumt, die Musik sollte alle Grenzen überwinden. Dass dies nur eine Utopie war und die Realität diesen Wunschvorstellungen selten entsprach, wurde beispielsweise in Bezug auf die Geschlechterrollen schon früh kritisiert¹⁴¹. Auch die anderen Aspekte lassen sich nie komplett ausblenden, die Technoszene ist wie fast alle Bereiche der Gesellschaft nicht frei von Rassismen, Vorurteilen, etc. Mills Ansatz ist aber zumindest eine mögliche Strategie, wie im Detroit Techno mit der Frage nach der Hautfarbe und Herkunft umgegangen werden kann. Auch zeigt die starke internationale Vernetzung in der Technoszene, dass manche Grenzen von Techno tatsächlich überwunden werden können. Sie ist aber nicht die einzige Möglichkeit, wie dieser Aspekt in dieser Szene behandelt wird. Andere Produzenten wie Parrish betonen beispielsweise ihre Herkunft und

¹³⁹ s. dazu auch den Abschnitt über „Intelligent Techno“ bei Reynolds: *Energy Flash*, S. 156ff., oder auch in Bezug auf Detroit Techno, S. 222.

¹⁴⁰ May in: Schwerzmann: „Legende – Derrick May“, S. 30, s.o.

¹⁴¹ s. dazu Eismann, Sonja: „Die Revolution, die noch keine war“, in: *Spex 309* (Berlin, 07/2007), S. 79 – 81.

ihre afroamerikanischen Wurzeln, auch weil sie sich bewusst sind, dass Vorurteile und Rassismus weiterhin existieren und nicht ignoriert werden können.¹⁴²

Um auf Simon Reynolds zurückzukommen: Seine Sichtweise auf Detroit Techno scheint stark von einer Identifikation mit einer sehr hedonistischen und eher von der „underclass“¹⁴³ geprägten Raveszene beeinflusst zu sein. Diese scheint bei Reynolds ein Grund dafür zu sein, weshalb er Detroit Techno kritisch gegenübersteht. Der in Großbritannien geborene und heute in New York lebende Journalist und Autor Ben Williams weist auf diesen Umstand hin:

„For Reynolds, Detroit’s techno musicians were elitist snobs whose music represented a middle-class „art“ aesthetic that emphasized melody and texture over the supposedly working-class musical values of bass and rhythm. While there is a grain of truth to this analysis, it is also heavily overdetermined, perhaps by anxieties of influence, and its material grounding is compromised by the elevation of discrete musical qualities into transcendent markers of class. In the process, some familiar stereotypes are reinforced: middle-class equals mind, working-class equals body (with male/female and white/black dichotomies lurking just behind).“¹⁴⁴

Während die *social clubs* (s.o.) in Detroit tatsächlich snobistisch gewesen sein dürften¹⁴⁵, gilt dies weniger für die Detroit Techno-Produzenten, die viel weniger eindeutig aus einer bestimmten Schicht kamen und mit den *social clubs* nur teilweise verbunden waren¹⁴⁶. Detroit Techno als ein reines Mittelklassephänomen zu betrachten greift zu kurz, hat aber das Image dieser Musik nachhaltig geprägt.

Dass Williams hier ein bei Reynolds latent vorhandenes Problem anspricht, zeigt sich in *Energy Flash* auch in dem Abschnitt über „Intelligent Techno“. Mit diesem Begriff meint er britischen Techno und elektronische Musik, die stark von der ausdrücklich nicht nur für den Club produzierten Musik von z.B. Jeff Mills, Robert Hood, Carl Craig oder Kenny Larkin beeinflusst war und vor allem Mitte der 1990er Jahre von Bedeutung war¹⁴⁷. Die von Reynolds unterstellte, aber wohl oft auch tatsächliche Abgrenzung der „Intelligent Techno“-Hörer von der restlichen Techno- bzw. Raveszene wird bei ihm nicht nur als eine Abgrenzung von der Arbeiterklasse dargestellt, sondern auch als Abgrenzung nach Geschlecht (genau wie die Technoszene in Detroit bestand nach seiner Ansicht auch das Publikum von „Intelligent

¹⁴² s. Jansen: „Theo Parrish – Die Detroit-Chicago-Maschine“, S. 22.

¹⁴³ Reynolds: *Energy Flash*, S. xxiii.

¹⁴⁴ Williams: „Black Secret Technology“, S. 173.

¹⁴⁵ s. Sicko, S. 33ff.

¹⁴⁶ ebd., S. 56ff.

¹⁴⁷ Hierzu gehören britische Formationen wie z.B. The Black Dog oder B12, die in den letzten Jahren im Rahmen des gestiegenen Interesses an Detroit Techno ein Revival erlebten.

Techno“ hauptsächlich aus Männern) und nach *race*¹⁴⁸. Er schreibt zur angeblichen Abneigung der „Intelligent Techno“-Hörer gegenüber „schwarz“ kodierten Breakbeats: „[...] it proposed the purging of the black, hip-hop influence that had ‚polluted‘ the Detroit-descended genealogy of pure techno.“¹⁴⁹ Durch die hier zu findende Verbindung von Breakbeats mit schwarzer Hautfarbe und der Gegenüberstellung zur „Intelligent Techno“-Szene schreibt er die Stereotypen fort – „intelligenter Techno“ kann anscheinend nur weiß sein und afroamerikanische Produzenten wie Mills, Larkin, etc. wären – wenn man Reynolds Logik weiterdenken würde – letztendlich keine „richtigen“ Schwarzen. Das sowohl bei dem für „Intelligent Techno“ als wichtigen Einfluss angesehenen Produzenten Craig Breakbeats eine wichtige Rolle spielten¹⁵⁰ als auch im britischen *Intelligent Techno* selbst – wenn auch auf weniger plakative und funktionale Weise als im Rave – unterschlägt er an dieser Stelle. Auch dass Mills stark von Hip Hop beeinflusst ist, vor allem in seiner Art zu Mixen, und als DJ-Legende auch in der Hip Hop- und Techno Bass-Szene von Detroit verehrt wird¹⁵¹ weisen in eine andere Richtung. Die bei Reynolds immer wieder konstruierte Gegenüberstellung von spaßfeindlichem, „weißem“, „intelligentem“ Techno und die Party betonendem, „schwarzen“, anti-intellektuellen Breakbeats wirkt gerade in Bezug auf Detroit Techno absurd, da hier diese und andere Gegensätze von einer ganzen Reihe von Künstlern fast systematisch aufgebrochen und dekonstruiert werden. Diese Dekonstruktion findet sich schon in den ersten Prototechnoproduktionen, die aus Detroit kamen, z.B. bei Cybotron. In Bezug auf diese frühen Tracks, aber auch Detroit Techno im Allgemeinen spielt immer wieder die Frage nach der Bedeutung der weißen, europäischen Musik eine wichtige Rolle. Diese Diskussion findet vor allem in Europa statt, in den USA besteht – auch unter afroamerikanischen Kulturwissenschaftlern oder Musikjournalisten – kein Interesse an dem Thema Detroit Techno¹⁵².

Ein zentraler Aspekt ist die Bedeutung der in der Regel als prototypisch „weiß“ und deutsch angesehenen Band Kraftwerk, die je nach Sichtweise für die Europäisierung der afroamerikanischen Szene von Detroit (also auch als Abgrenzung bzw. radikaler Bruch mit afroamerikanischen Musiktraditionen, d.h. mit Soul und Funk) verantwortlich gemacht wird

¹⁴⁸ Reynolds: *Energy Flash*, S. 156ff.

¹⁴⁹ ebd., S. 157.

¹⁵⁰ z.B. in seinen Projekten 69 und Innerzone Orchestra, die als wichtige Einflüsse auf Drum'n'Bass gelten und selbst wiederum von frühen britischen Breakbeats beeinflusst waren.

¹⁵¹ Holert, Tom: „Jeff Mills - Die Hände Gottes“, in *Spex 210* (Köln, 05/1998), S. 32.

¹⁵² s. Albiez: „Post-soul futurama“, S. 132., s. Kapitel 6.6. Die von mir zitierten und über Detroit Techno schreibenden Autoren sind fast ausschließlich Europäer (Reynolds, Albiez, Eshun arbeiten und leben in Großbritannien, Williams arbeitet zwar in New York, ist aber in London geboren und aufgewachsen, nur Sicko kommt aus Detroit. Ansonsten beziehe ich mich vor allem auf deutsche Autoren.

oder deren Musik durch die afroamerikanischen Musiker in gewisser Hinsicht „funky“ und „soulful“ wurde. Auch hier geht es also um eine Gegenüberstellung von europäischer (deutscher, „weißer“) Musik mit afroamerikanischer Musik. Dieser Gegensatz ist bei genauerer Betrachtung – trotz der vorhandenen Unterschiede – nur schwer aufrecht zu halten, wie ich im folgenden Abschnitt zeigen möchte.

6.4 Stuart Cosgrove – der radikale Bruch mit der Vergangenheit

Zwei der ersten Texte, die in Europa über Detroit Techno erschienen, waren ein Artikel in der britischen Zeitschrift *The Face* („Seventh City Techno“)¹⁵³ und die Sleeve notes zur das Genre definierenden *Techno!*-Compilation¹⁵⁴. Beide Texte stammen von dem britischen Musikjournalisten Stuart Cosgrove, der mit diesen Texten den Grundstein für die Art und Weise legte, wie Detroit Techno in Europa wahrgenommen wurde (und oft immer noch wird). Manche Passagen aus diesen Texten sind bis heute in fast jeder umfangreicheren Arbeit zu diesem Thema zu finden¹⁵⁵, z.B. die Aussage von Derrick May, dass „the music is just like Detroit [...] a complete mistake, it's like George Clinton and Kraftwerk are stuck in an elevator with only a sequencer to keep them company“¹⁵⁶. Der britische Kulturwissenschaftler Sean Albiez bezeichnet diese Passagen als „opaque mantra that is invoked whenever techno history is told“¹⁵⁷, die Texte von Cosgrove sind also ein wichtiger Teil der teilweise mystisch verklärten Geschichtserzählung über Detroit Techno geworden.

Ein ebenfalls oft zitierter Ausschnitt aus „Seventh City Techno“ ist der folgende Abschnitt, der den radikalen Bruch der jungen Technoproduzenten mit der musikalischen Tradition Detroits und damit auch den Traditionen der afroamerikanischen Musik verdeutlichen sollte:

„Juan Atkins, 26 years old, and the self proclaimed captain of the techno sound is an articulate enemy of Motown's supreme being. ‚Berry Gordy built the Motown sound on the same principle as the conveyor belt at the Ford plant. Today the automobile plants use robots and computers to make their cars and I'm more interested in Fords robots than Gordy's music.‘“¹⁵⁸

¹⁵³ Cosgrove, Stuart: „Seventh City Techno“, in: *The Face 97* (London, 05/1988), S.88.

¹⁵⁴ Cosgrove, Stuart: „Detroit Techno“, in: *Techno! The new dance Sound of Detroit* (UK: 10 Records/Virgin, 1988), Text auf der Innenseite der Plattenhülle.

¹⁵⁵ z.B. als dem sich mit Detroit befassenden Kapitel vorangestelltes Zitat in Garnier: *Elektroschock*, S. 131, oder in Reynolds: *Energy Flash*, S. 3.

¹⁵⁶ Cosgrove: „Seventh City Techno“.

¹⁵⁷ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 139.

¹⁵⁸ Cosgrove: „Seventh City Techno“.

Cosgrove unterstreicht dies noch mit der Aussage, dass die Produzenten aus Detroit die Geschichte und Traditionen der afroamerikanischen Musik hassen würden und schreibt:

„Techno is probably the first form of contemporary black music which categorically breaks with the old heritage of soul music. Unlike Chicago House, which has a lingering obsession with seventies Philly, and unlike New York hip hop with its deconstructive attack on James Brown's back catalogue, Detroit Techno refutes the past. It may have a special place for Parliament and Pete Shelly, but it prefers tomorrow's technology to yesterday's heroes.“¹⁵⁹

Albiez setzt sich nun in seinem Essay „Post-Soul Futurama: African-American Cultural Politics and early Detroit Techno“¹⁶⁰ u.a. mit diesen Texten auseinander. Er weist darauf hin, dass in diesen Texten eine falschen Einschätzung von Detroit Techno im Bezug auf die afroamerikanische Identität der Künstler zu finden sei. „This has resulted in a perhaps too simplistic view of techno's perceived desire to break with the (African American) past, and a misinterpretation of the ethnic dynamics at the heart of techno's US origins.“¹⁶¹ Es ging den Produzenten nicht darum, kategorisch mit afroamerikanischen Traditionen zu brechen, sondern diese Traditionen und damit auch eine scheinbar festgeschriebene afroamerikanische Identität zu hinterfragen und sich von Stereotypen und Zuschreibungen zu befreien. Atkins Distanzierung von Motown wurde durch Cosgrove überbetont, was Atkins anscheinend verärgerte und ihn an anderer Stelle zu einer Richtigstellung bewog¹⁶². Atkins sagt dort, dass er großen Respekt vor Gordy hätte, gerade weil es für einen Afroamerikaner in den 1960er Jahren unglaublich schwer gewesen sei, das zu erreichen, was Gordy erreicht hat. „Cosgrove, in creating a thesis that emphasizes the innovatory futurism of techno, rides roughshod over sensitivities of the black American racial and personal subjectivity of Atkins.“¹⁶³ Cosgrove unterschätzt nach Albiez Ansicht also die Rolle, die die eigenen kulturellen Wurzeln und die Erfahrungen als Afroamerikaner bei Atkins (und andere Produzenten aus Detroit) spielten. Und auch in musikalischer Hinsicht greift die Behauptung eines radikalen Bruchs zu kurz. Motown und die zum Plattenlabel gehörenden Künstler hatten zwar vermutlich keinen so großen musikalischen Einfluss auf Atkins wie europäische Künstler wie Kraftwerk oder Gary Numan, andere afroamerikanische Künstler dagegen schon. Atkins betont beispielsweise den Einfluss der psychedelischen Synthesizerexperimente von Bernie Worrell, einem Mitglied von George Clintons Funkband Parliament/Funkadelic. Atkins sagt, dass er Worrell schon bevor er

¹⁵⁹ ebd.

¹⁶⁰ Albiez: „Post-soul futurama“, s.o.

¹⁶¹ ebd., S. 139.

¹⁶² ebd., S. 139. Albiez zitiert aus Shallcross, Mike: „From Detroit to Deep Space“, *The Wire* 161 (London, 07/1997), S. 19.

¹⁶³ ebd., S. 139.

überhaupt mit Kraftwerk in Berührung gekommen sei bewundert hätte und Worrell seine Musik stärker beeinflusst habe als der sehr saubere Sound von Kraftwerk¹⁶⁴. Auch die elektronischen Experimente von Stevie Wonder in den frühen 1970er Jahren waren für Atkins wichtig¹⁶⁵, genauso wie die Musik von Sly & the Family Stone oder der elektronische Jazz von Herbie Hancock¹⁶⁶. So war afroamerikanische Musik für Atkins wohl kaum etwas, was er als altmodisch und überholt ablehnte und von dem er sich kategorisch distanzierte, ganz im Gegenteil: Nicht nur war die Musik von George Clintons Parliament/Funkadelic und Stevie Wonder ein mindestens ebenso wichtiger Einfluss auf Atkins wie Kraftwerk, sondern auch diese afroamerikanische Musik war schon in den 1970er Jahren ähnlich experimentell und zukunftsweisend wie europäische Synthesizermusik¹⁶⁷. Insofern ist diese Musik ein nachvollziehbarer und nahe liegender Einfluss (Clinton kommt selbst aus Detroit) auf die Technoproduzenten in Detroit, worauf auch Williams hinweist: „Techno expanded on Clinton’s aesthetic by reconfiguring its defining qualities – relentlessly precise rhythm loops, driven by basslines that bleed around the edges of their notes, and disruptive noise – to fit synthesizer and drum machine technology.“¹⁶⁸ Williams identifiziert bei anderen Produzenten aus Detroit ebenfalls Einflüsse afroamerikanischer Musiker, beispielsweise von James Brown oder dem Jazzmusiker Maceo Parker¹⁶⁹ bei Saunderson. Er sieht in Mays Musik ein Update von Funk und Disco¹⁷⁰ und betont außerdem die Nähe von Detroit Techno zu Chicago House¹⁷¹. Albiez sieht bei Cosgrove auch deshalb eine problematische Gegenüberstellung von moderner europäischer und scheinbar traditioneller afroamerikanischer Musik¹⁷², z.B. auch in Bezug auf die Hervorhebung von Mays Aussage (s.o.), in der Kraftwerk und George Clinton einander gegenübergestellt werden. May ist für seine prägnanten, aber manchmal übertreibenden und simplifizierenden Aussagen bekannt, seine Aussage ist also mehr als einprägsames Bild zu verstehen und wird der Komplexität an Einflüssen, die zu Entstehung von Detroit Techno führten, nicht gerecht.

Wie wichtig afroamerikanisch geprägte Musiken für Detroit Techno waren und sind, erklärt beispielsweise auch Carl Craig: „[I]n Detroit, whether or not you want to abandon all the roots of Motown and jazz and whatever else, it's still there in our spirits. We hear that stuff

¹⁶⁴ Sicko: *Techno Rebels*, S. 71; Reynolds: *Energy Flash*, S. 3.

¹⁶⁵ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 139.

¹⁶⁶ Zwirner, Heiko: „Top 10 – Juan Atkins“, in: *Spex 216* (Köln, 11/98), S. 8/9.

¹⁶⁷ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 139.

¹⁶⁸ Williams: „Black Secret Technology“, S. 162.

¹⁶⁹ ebd., S. 162. „the atonal shrieks of James Brown and the jazz solos of Maceo Parker“.

¹⁷⁰ ebd., S. 162.

¹⁷¹ ebd., S. 163.

¹⁷² Cosgrove: „Seventh City Techno“, „old heritage of soul music“.

all the time. We've heard it from the time we were born all the way up. Parliament-Funkadelic, Prince, all that stuff was major here.“¹⁷³ Diese Betonung der Bedeutung der afroamerikanischen Musiken in diesem Zitat sollte aber nicht in dem Sinne missverstanden werden, dass die afroamerikanischen Musiken alleine wichtig waren, denn dies wäre wiederum einer Überbetonung der afroamerikanischen Wurzeln. Craig selbst ist ein gutes Beispiel dafür, wie komplex und breit die Einflüsse auf die Detroit Techno-Szene waren und sind und wie wenig Sinn es macht, hier eine Trennlinie zwischen „schwarzer“ und „weißer“ Musik zu ziehen. Er ist z.B. ein bekennender Fan einer ganzen Reihe von europäischen Musikern und Bands, beispielsweise ist sein erstes Album *Landcruising* (Blanco Y Negro, UK, 1995) eine Hommage an Kraftwerks *Autobahn* (Philips, Deutschland, 1974). Es finden sich bei ihm Bezüge auf so unterschiedliche Musiker wie der experimentellen britischen Industrialband Throbbing Gristle¹⁷⁴ oder der Popband Talking Heads¹⁷⁵. Er bewegt sich aber auch in ganz anderen musikalischen Bereichen, z.B. bespielte er 2001 im Cranbrook Art Museum (Detroit) Klangskulpturen des Designers und Bildhauers Harry Bertoia oder bearbeitete im Auftrag der Deutschen Grammophon zusammen mit Moritz von Oswald Aufnahmen der Berliner Philharmoniker (s. Abschnitt über Craig weiter oben). Bei Craig verwischen also auch die Grenzen zwischen so genannter E- und U-Musik, zwischen „Hochkultur“ und Clubkultur. Gleichzeitig ist seine Musik oft hörbar von „schwarzen“ Stilen beeinflusst, z.B. Funk, Soul oder auch Deep House, dem am stärksten noch afroamerikanisch kodierten Stil im Kontext von Techno und House¹⁷⁶. Am wichtigsten ist für Craig aber Jazz, er hat eine ganze Reihe von hörbar von Jazz beeinflussten Platten produziert. Am deutlichsten ist dies bei seinem Album als Innerzone Orchestra, *Programmed* (Planet E, USA, 1999), und bei seinen Projekten mit „echten“ Jazzmusikern hörbar¹⁷⁷, wobei er hier mit Musikern aus verschiedenen Generationen zusammenarbeitet, also auch in dieser Hinsicht Grenzen überschreitet. Jazz spielt im Detroit Techno auch bei anderen Künstlern eine wichtige Rolle,

¹⁷³ Craig, Carl, in: Battaglia, Andy: „Carl Craig“, in: A.V. Club (USA, 18.06.2008), http://www.avclub.com/content/interview/carl_craig, 20.09.2008.

¹⁷⁴ 69: *4 Jazz Funk Classics* (USA: Planet E, 1991). Die Platte ist eine Hommage an Throbbing Gristle: *20 Jazz Funk Greats* (UK: Industrial Records, 1979), Craigs Platte ist gleichzeitig Miles Davis gewidmet.

¹⁷⁵ Craig, Carl: *More Songs about Food and Revolutionary Art* (USA: Planet E, 1997). Die Platte ist eine Hommage an Talking Heads: *More Songs about Buildings and Food* (USA: Sire Records, 1978).

¹⁷⁶ z.B. „Sparkle“ von Craig: *Landcruising*, oder Craigs Produktionen unter dem Alias Paperclip People, z.B. *The Secret Tapes Of Dr. Eich* (USA: Planet E, 1996).

¹⁷⁷ The Detroit Experiment: *The Detroit Experiment* (USA: Planet E, 2003) und Tribe: „Livin' In A New Day“ (USA: Planet E, 2007), letzeres ist ein Projekt mit z.T. heute über 70-jährigen Jazzmusikern aus Detroit, die in den 70er Jahren eine Reihe von Alben veröffentlichten, z.B. Phil Ranelin: *Vibes from the Tribe* (USA: Tribe, 1976), und deren Kollektiv mit Hilfe von Craig 2007 wieder zum Leben erweckt wurde.

was schon an den Titeln mancher Tracks erkennbar ist: Underground Resistance machen „Jupiter Jazz“ (UR, USA, 1992) und „Hi-Tech Jazz“ (von *Galaxy 2 Galaxy*, UR, USA, 1993), Kenny Larkin „Jazz to the Future“ (auf *The Narcissist*, Peacefrog, UK, 2004) und Juan Atkins erklärt sogar „Jazz is the Teacher“ (M500 & 3MB, Atkins zusammen mit Thomas Fehlmann und Moritz von Oswald, Metroplex, 1993). Nicht zu vergessen sind die sich hauptsächlich auf die afroamerikanische Musikgeschichte beziehenden Detroit House-Produzenten wie Parrish und Dixon, die ähnlich wie Craig eigene Bandprojekte mit Jazzmusikern haben¹⁷⁸. Auch haben Techno und Jazz eine wichtige Gemeinsamkeit, die von Atkins angesprochen wird: „Music does the talking“¹⁷⁹ d.h. beide Stile sind in der Regel instrumental und versuchen mit Tönen und ohne Worte Geschichten zu erzählen¹⁸⁰. Cosgrove konnte dies alles 1988 vermutlich noch nicht wissen, da diese Platten erst später erschienen, aber auch bei den Pionieren wie Saunderson und May finden sich schon in den frühen Tracks Hinweise auf einen positiven Bezug auf afroamerikanische Stile. Dies ist nicht zuletzt bei Saundersons Projekt „Inner City“ der Fall, dessen Song (nicht Track!) „Big Fun“ auf der *Techno!*-Compilation enthalten war und fast ein konventioneller Disco-/R&B-Song ist. Inner City stellt allerdings eine Ausnahme im Detroit Techno dar, nur selten näherte sich diese Musik so sehr traditionellen Songstrukturen an – ein anderes Beispiel kommt aber ausgerechnet von Atkins, der auf seinem 1999 veröffentlichten Album *Mind and Body* (R&S, Belgien, 1999) mit Songs wie „Be Brave“ mit der Sängerin Antoinette Cohill überraschend nah an „echtem“ Soul ist.

In Bezug auf den Einfluss europäischer Musik von z.B. Kraftwerk kann man zusammenfassend sagen, dass sie durchaus einen wichtigen Einfluss darstellten und vor allem Atkins Musik ohne Kraftwerks Einfluss nur schwer denkbar ist – genauso schwer ist es aber diese Musik ohne den Einfluss von z.B. George Clinton oder auch Prince zu verstehen. Die Musik von May und Saunderson ist dagegen auch ohne den direkten Einfluss von Kraftwerk nachvollziehbar, hier spielten wiederum andere Stile und andere Musiker eine größere Rolle. Detroit Techno ist aus einem sehr weiten Feld an unterschiedlichen Stilen entstanden, die vor allem auch die Vielfalt an Musik widerspiegeln, die von Radio-DJs wie Mojo oder Mills gespielt wurde. Eine einfache Gegenüberstellung von Kraftwerk und Clinton greift in diesem komplexen Geflecht zu kurz, nicht zuletzt weil Kraftwerk selbst viel weniger ein Gegenteil zu Clinton bilden als es eine solche Gegenüberstellung suggeriert (s. dazu das nächste Kapitel).

¹⁷⁸ The Rotating Assembly: *Natural Aspiration* (USA: Sound Signature, 2004); 3 Chairs: *Three Chairs* (USA: Three Chairs, 1997).

¹⁷⁹ Atkins, in: Kuhn: „Juan Atkins“, S. 40.

¹⁸⁰ s. zu Techno und Jazz auch Sicko: *Techno Rebels*, S. 198.

Die Vielfalt spiegelt sich entsprechend auch in der sehr unterschiedlichen Musik der unter „Detroit Techno“ zusammengefassten Künstler wider, wie ich es schon in der Vorstellung der wichtigsten Technoproduzenten aus Detroit (s.o.) gezeigt habe.

6.5 Wie „weiß“ sind eigentlich Kraftwerk?

Die Bedeutung von Kraftwerk wird in allen ausführlicheren Texten über Detroit Techno angesprochen und hervorgehoben, vor allem die Fremdheit und „Weißheit“ dieser Band wird dabei betont. Eshun beschreibt Kraftwerks Musik beispielsweise als „Höhepunkt des weißen Synthesizersoul, die Seele der Synthesizer, die Ultraweißheit einer automatischen, sequenzialisierten Zukunft“.¹⁸¹ Kraftwerk, die sich auf eine „contemporary West German experience“¹⁸² bezogen und damit in mancher Hinsicht durchaus eine sehr „deutsche“ Band waren, waren ein wichtiger Einfluss auf die in den 1970er/1980ern entstandene europäische elektronische Musik von Künstlern wie Gary Numan, Brian Eno und anderen britischen Musikern¹⁸³. Hier ist eine spezifische europäische Musikszene entstanden, die sich in ihrer Klangästhetik aber sowohl von z.B. klassischem „weißen“ Rock als auch von „schwarzem“ Soul unterschied. Der Bezug auf Deutschland war bei Kraftwerk außerdem nicht unabsichtlich oder unbewusst, wie der deutsche Poptheoretiker und Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen erläutert: „Als sie balinesische Gamelan-Musik sahen, wollten sie für das KFZ-produzierende, effektive und durch andere einschlägige Stereotypen charakterisierte Deutschland dasselbe [d.h. „ethnische“ Musik] machen. Sie wollten die deutsche Stammesmusik des industriellen und später auch eines postindustriellen Zeitalters kreieren.“¹⁸⁴ Doch ihre Musik war nicht grundsätzlich „deutsch“ oder „weiß“ im dem Sinne, dass sie sich auf eine „echte“ oder reine deutsche Ästhetik und Musiktradition bezogen. Diese Tradition mag bei Kraftwerk zu finden sein – z.B. in den Melodien des Tracks „Franz Schubert“ von *Trans Europa Express* (Kling Klang, Deutschland, 1977), der, wie der Name schon suggeriert, auf deutsche klassische Musik verweist. Aber an anderer Stelle sind Stücke wie „Trans Europa Express“ (von *Trans Europa Express*, s.o.) oder „Computerwelt“ (von *Computerwelt*, Kling Klang, Deutschland, 1981) mit ihren tanzbaren und durchaus „lockeren“

¹⁸¹ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. 119.

¹⁸² Albiez, Sean: „Sounds of Future Past“, in: Phelps, Thomas, von Appen, Ralf (Hrsg.): *Pop Sounds – Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik* (Bielefeld: Transcript, 2003), S. 130.

¹⁸³ ebd., S. 132.

¹⁸⁴ Diederichsen, Diedrich: „Verloren unter Sternen: das Mothership und andere Alternativen zur Erde und ihren Territorialien“, in: Ders. (Hrsg.): *Loving the Alien Alien – Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (Berlin: ID Verlag, 1998) S. 126ff.

Rhythmen zu finden. „Locker“ in Bezug auf den Rhythmus soll bedeuten, dass dieser nicht monoton und stumpf vor sich hin „stampft“, sondern eher filigraner und komplexer ist als z.B. der simple 4/4-Beat von Techno. Die auch in folgenden Zitaten als „teutonisch“ und „steif“ bezeichneten Merkmale von Kraftwerk finden sich meiner Ansicht und aus heutiger Sicht stärker und viel passender bei anderen international erfolgreichen deutschen Künstlern wie Scooter oder Rammstein, die bisher keine Spuren in der afroamerikanischen Popmusik hinterlassen haben. Kraftwerk konnte mit ihren tanzbaren Stücken problemlos an afroamerikanische Tanzmusiken wie Disco oder Funk anknüpfen und erscheinen im Kontext deutscher oder „weißer“ Musik fast fremd bzw. sind „weißen“ Musiktraditionen nicht eindeutig zuzuordnen.

Bei Simon Reynolds findet sich ein Zitat von Carl Craig zu diesem Aspekt, welches Reynolds in die Dichotomie von „schwarz“ und „weiß“ übersetzt:

„They were so stiff, they were funky’ techno pioneer Carl Craig has said of Kraftwerk. This paradox – which effectively translates as ‚they were so white, they were black’ – is as close as anyone has got to explaining the mystery of why Kraftwerk’s music (and above all ‚Trans-Europe Express’, their most dispassionately metronomic and Teutonic track) had such a massive impact on black American youth.“¹⁸⁵

Reynolds identifiziert hier Steifheit mit „weißer“, deutscher Musik und betont die „Weißheit“ von Kraftwerk, indem er weiße amerikanische Künstler als Einflüsse heranzieht: „[T]he insurgency of the MC5 and The Stooges“, zwei Rock/Punkbands aus Detroit und „the mantric minimalism and non-R&B rhythms of the Velvet Underground“, deren „white light/white heat speed-rush“¹⁸⁶ Kraftwerk in ihren elektronischen Stil übertragen hätten. Er reduziert Kraftwerk hier auf diese „weißen“ Merkmale, die er im übrigen bei Bands findet, die ebenfalls von afroamerikanischer Musik beeinflusst waren, und stellt sie so als weiter entfernt von afroamerikanischen Musiken dar, als sie es bei genauerer Betrachtung sind.

Der amerikanische Musikjournalist Dan Sicks weist beispielsweise auf die Nähe von Kraftwerk zu afroamerikanischer Musik hin, die seiner Ansicht nach aber von den Jugendlichen in Detroit nicht bemerkt wurde:

„Techno is also in some ways a contrary reaction to Detroit, rather than merely a sum of its influences. Within the city’s African American community was a generation of young adults looking to escape the legacies of Berry Gordy and George Clinton, or maybe already detecting conservative and formulaic tendencies in black radio. When the time came for these kids’ inevitable teenage rebellion, they turned away from R&B and looked instead to Kraftwerk and other European artists. These

¹⁸⁵ Reynolds: *Energy Flash*, S. 3.

¹⁸⁶ alle Zitate: ebd., S. 2.

young techno rebels thought they had found R&B's polar opposite, when in fact they were just hearing American soul music through unfamiliar filters.¹⁸⁷

Sicko betont hier zwar auch den Bruch mit den afroamerikanischen Traditionen, der in dieser Radikalität nicht stattgefunden hat, weist aber eben auch auf die „schwarzen“ Wurzeln von Kraftwerks Musik hin. Auch Williams spricht dies an: „the precise rhythms of James Brown's funk reconfigured and beamed back to America with self-parodically Teutonic rigidity“¹⁸⁸. Die Präzision von Kraftwerk, die repetitiven, exakten oder auch „steifen“ Rhythmen sind also keineswegs „weiß“, sondern spielten eben auch im afroamerikanischen Funk eine wichtige Rolle, wie z.B. bei James Brown oder auch Parliament/Funkadelic. Carl Craig weist auf diesen Umstand hin: „The robot funk of George Clinton was played by a real drummer playing like a drum machine.“¹⁸⁹ Afroamerikanische Musik war entsprechend ein wichtiger Einfluss auf Kraftwerk und andere europäische Musiker. Albiez schreibt dazu (an dieser Stelle u.a. in Bezug auf Giorgio Moroder):

„[...] like Bowie, Eno and Kraftwerk, Moroder was as interested in American disco, funk and soul as electronic music [...]. It is important to note that in the late 1970s Bowie, Eno, Kraftwerk and Moroder were viewed as creating not only the future of rock, but also the future of dance music. This demonstrates that even within the Europeanism of artists in the sonic futurescape, the cultural flow of black American music into this space is clear. And perhaps partly explains the later ‚re-appropriation‘ of this music by artists such as Africa Bambaataa and Cybotron.“¹⁹⁰

Auch die futuristische Soundästhetik der europäischen Bands machte deren Musik für das afroamerikanische Publikum nicht grundsätzlich zu fremdartiger Musik. Oder anders gesagt: futuristische Sounds und elektronische Musik waren nicht grundsätzlich „weiß“, wie ich schon weiter oben im Bezug auf den Funk von Parliament/Funkadelic angemerkt habe.

Das was ansonsten als „weiß“ an Kraftwerk etc. betrachtet wird ist die „Kälte“ der Musik, d.h. die Musik hat eine bestimmte Soundästhetik, die von der unterstellten „Wärme“ oder auch Körperlichkeit, „Sexyness“¹⁹¹ von „schwarzem“ Funk abweicht. Dies weist wieder verdächtig in Richtung einer Dichotomie von Körper und Intellekt, von Natürlichkeit und Künstlichkeit, etc. Kraftwerk bezogen sich nun auch auf diese Dichotomie, auf die damit verbundenen Stereotypen und Klischees (s. Diederichsen oben). Die Musik war also nicht alleine deshalb „weiß“ weil sie von weißen Musikern kam, sondern sie sollte sogar auf

¹⁸⁷ Sicko: *Techno Rebels*, S. 27ff.

¹⁸⁸ Williams: „Black Secret Technology“, S. 156.

¹⁸⁹ Craig, in: Battaglia: „Carl Craig“.

¹⁹⁰ Albiez: „Sound of Future Past“, S. 133

¹⁹¹ Porschart, Ulf: *DJ Culture* (Hamburg: Rogner & Bernhard, 1996), S. 432.

klischeehafte Weise „weiß“ klingen. Sie war aber gleichzeitig hybrid und wäre ohne den Einfluss afroamerikanischer Musik nicht möglich gewesen.

Gerade in Bezug auf die Fremdheit der Musik von Kraftwerk, aber auch anderer europäischer Künstler, z.B. britischen Musikern und Bands wie Gary Numan, Depeche Mode oder Visage ist es also problematisch nur mit Attributen wie „weiß“ oder „schwarz“ zu argumentieren. Albiez weist darauf hin, dass die elektronische Musik aus Europa auch in ihren Heimatländern für Irritation sorgte. Als sie neu war, also Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre wurde sie auch in Europa als fremdartig angesehen und von der etablierten Rockkritik abgelehnt¹⁹². So ist die Fremdheit weniger ein Aspekt, der etwas mit Hautfarbe zu tun hat, sondern liegt eher an der grundsätzlichen Neuheit dieser Musik (die für ein europäisches Publikum sogar stärker gewesen sein könnte als für ein afroamerikanisches Publikum). Dazu gehören z.B. die Erzeugung von Musik mit Synthesizern und Drummachines oder der Minimalismus und die Konzentration auf einen tanzbaren Rhythmus bei Kraftwerk oder Numan. So stand in der Wahrnehmung von Kraftwerk in Detroit auch nicht unbedingt die „Weisheit“ im Mittelpunkt. Beispielsweise waren für Mike Banks Kraftwerk Roboter, die weder „weiß“ noch „schwarz“ waren¹⁹³. Diese europäische Musik stellt also auch einen Bruch mit scheinbar europäischen oder „weißen“ Musiktraditionen dar. Auch ist eher der Unterschied zu „handgemachter“ Musik wie z.B. Klassik oder Rock von Bedeutung als zu „schwarzer“ oder „weißer“ Musik im Allgemeinen.

Albiez deutet außerdem an, dass das Verständnis von scheinbar „schwarzen“ Attributen wie Funk und Soul weniger in der Musik als in der Hörschaft begründet sein könnte und es bei der Rezeption auch um Hörgewohnheiten geht: „For Atkins’s and early electro, British synthesizer and European electronic music had a discernible soul and funk that was not always immediately apparent to white, liberal American or European audiences.“¹⁹⁴ Er verweist dabei nicht nur auf Kraftwerk, sondern auch auf Gary Numan oder die britischen New Wave-Band Visage, die von der Rockkritik kritisiert wurden, weil sie angeblich explizit „weiße“ Musik machten. Sie wurden deshalb sogar als Rassisten geschmäht¹⁹⁵. Gleichzeitig sind diese Künstler von großer Bedeutung nicht nur für Techno, sondern eben auch anderen, zu dieser Zeit entstandenen, hauptsächlich von Afroamerikanern (und tw. auch Hispanics)

¹⁹² Albiez: „Post-soul futurama“, S. 140.

¹⁹³ Banks, Mike, in: Sextro, Maren: „Underground Resistance“, in Wick, Holger; Sextro Maren: *Slices – The Electronic Music Magazine. Issue 3-06* (DVD, Berlin: Sense Music & Media, 2006).

¹⁹⁴ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 142.

¹⁹⁵ ebd., S. 140, „weiß“ steht in der von Albiez kritisierten Sichtweise in Verbindung mit „artificiality“, „sexual ambiguity“, etc., deutet also auch in die Richtung von Dichotomien zwischen natürlich/künstlich, schwarz/weiß, etc.

geprägten Musikstilen wie Electro und Hip Hop. Nicht nur eine kleine Gruppe von „untypischen“ Afroamerikanern aus Detroit, sondern zumindest für eine kurze Zeit auch der afroamerikanische jugendkulturelle Mainstream interessierte sich für „weiße“ Musik¹⁹⁶. Die von Kraftwerk etc. beeinflussten Hip Hop- und Electrotracks hatten aber auf längere Sicht keine Chance im afroamerikanischen Mainstream, weil sie letztendlich eben nicht „schwarz“ genug waren (was ich damit genau meine steht in Kapitel 8).

6.6 Post-Soul

Wie konnte also eine derartig „weiß“ kodierte Musik eine solch große Bedeutung unter afroamerikanischen Jugendlichen erlangen? Zum einen mag es an der Kompatibilität mit afroamerikanischen Stilen gelegen haben (s.o.). Zum anderen war diese Zeit eine Periode innerhalb der afroamerikanischen Geschichte (und damit auch der afroamerikanischen Musikgeschichte), in der neue Identitäten und Lebensentwürfe an Bedeutung gewannen. Es war die Zeit nach dem Ende der Bürgerrechtsbewegung, die von z.B. Nelson George, einem der bekanntesten afroamerikanischen Musikjournalisten und dem Autor von Büchern über afroamerikanische Musik und Kultur als *post-soul* definiert wurde¹⁹⁷. Die Ziele der Bürgerrechtsbewegung waren offiziell erreicht, in der Realität hatte sich die Lage vieler Afroamerikaner aber nicht wirklich verbessert. Ein kleiner Teil der Afroamerikaner profitierte allerdings doch von den neuen Möglichkeiten und der offiziellen Gleichberechtigung – es entstanden deutlich wahrnehmbare Klassenunterschiede innerhalb der afroamerikanischen Gemeinschaft. Nelson George schreibt:

„[M]ir erscheint die Geschichte der Schwarzen in den 80ern im Rückblick weniger eine Geschichte des Kampfes um politische Selbstbestimmung zu sein. Vielmehr musste sich die Gemeinschaft mit tiefen inneren Spannungen über ungleich verteilte Einkommen und die Verantwortlichkeit ihrer Führer auseinandersetzen. Kurz gesagt, ging es um Rassensolidarität.“¹⁹⁸

Vor allem die sozialen Spannungen spielten in Detroit eine wichtige Rolle (s.o.), die „Rassensolidarität“ verlor auch in Detroit an Bedeutung. Die schwarze Mittelschicht grenzte sich von der schwarzen Unterschicht ab (s. *social clubs*), wie es auch in anderen Städten der USA geschah¹⁹⁹. So gab es auch immer weniger eine gemeinsame afroamerikanische Identität, auf die man sich beziehen konnte bzw. musste. Während dies einerseits zu einer

¹⁹⁶ ebd., S. 140ff.

¹⁹⁷ s. dazu beispielsweise George, Nelson: *Post-Soul Nation* (London: Penguin Books, 2005).

¹⁹⁸ George, Nelson: *R&B – Die Geschichte der schwarzen Musik* (Freiburg: orange press, 2002), S. 238.

¹⁹⁹ ebd. S. 239.

Entsolidarisierung innerhalb der afroamerikanischen Bevölkerung führte, waren andererseits auch neue, differenziertere afroamerikanische Identitäten möglich. So war es auch in musikalischer Hinsicht leichter, mit althergebrachten Vorstellungen darüber, wie sich „schwarze“ Musik anzuhören hat und welche Musik man als Afroamerikaner konsumiert, zu brechen. Diese Phase unterscheidet sich in dieser Hinsicht sowohl von der Zeit vorher, als Soul die Musik der schwarzen Bürgerrechtsbewegung war, als auch von der Zeit danach, als Hip Hop als populäre und deutlich als afroamerikanisch kodierte Musik etabliert war. Es war also eine Zeit, in der die Hörgewohnheiten aufgebrochen wurden und es für afroamerikanische Jugendliche nicht ungewöhnlich war, Rock oder andere „weiß“ kodierte Musik zu hören²⁰⁰. Diese Offenheit war in Detroit besonders deutlich zu spüren und zu hören, und drückte sich in den Radiosendungen von Mojo genauso aus wie in der Beliebtheit von europäischer Musik und Mode in der *social club*-Szene. Ob dies auch z.B. an der Größe der schwarzen Mittelschicht in Detroit lag oder ob Einzelpersonen wie eben Mojo hierfür verantwortlich waren, ist schwer zu sagen. In Detroit herrschte damals aber offensichtlich eine große musikalische Offenheit, deren Verlust in der heutigen Zeit z.B. von Mike Banks beklagt wird. Banks gibt dabei den Plattenfirmen und Radiostationen die Schuld, da diese nur bestimmte „schwarze“ Musik veröffentlichen bzw. spielen würden²⁰¹.

So kann man Detroit Techno als Versuch sehen, eine neue, von alten Klischees befreite afroamerikanische Identität bzw. eine nicht mehr ausschließlich als rein afroamerikanisch kodierte Identität zu entwickeln. Auch kann man Detroit Techno als Ausdruck einer zunehmenden Partikularisierung der afroamerikanischen Gemeinschaft lesen. Es ist aber kein Versuch, die afroamerikanische Identität zu verleugnen oder gar der Versuch, „weiß“ zu werden. Albiez schreibt:

„[...] techno was not a rejection of an African American heritage but an attempt to engage with and consider the ‚full meaning of black identity‘ in a post-industrial, postmodern, post-soul America. Atkins et al. grew up in an America that experienced day-to-day racial antagonism and they were well aware of calls for black communal unity in the face of white discrimination. However, Atkins in particular adopted and adapted what was viewed by some as the most ‚white‘ of ‚white music‘, in an attempt to creatively reconfigure his raced identity and personal political priorities.“²⁰²

6.7 Kodwo Eshun – Düsseldorf als Mississippidelta

²⁰⁰ Sicko: *Techno Rebels*, S. 23.

²⁰¹ Banks, Mike, in: von Thülen, Sven: „High-Tech-Dreams – Underground Resistance“, in: *De:Bug 109* (Berlin, 01/2007), S. 28.

²⁰² Albiez: „Post –soul futurama“, S. 142.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf Eshun und seine Sicht auf die Bedeutung von Kraftwerk zurückkommen:

„In althergebrachten Begrifflichkeiten wird vielerorts zumeist angenommen, dass Techno keine „Black American Music“ sei, weil Techno mit Kraftwerk begonnen habe. Jene Techno-Anhänger, die noch immer darauf bestehen, dass Detroit der Maschinenmusik den Funk beigebracht hat, werden immer gezwungen sein, nach den afroamerikanischen Ursprüngen zu suchen, um dieser althergebrachten Kritik zu antworten: Sun Ra? Herbie Hancock? Kraftwerks Liebe zu James Brown? All das sind Routen durch Techno hindurch – aber keine davon funktioniert wirklich, weil Detroit Techno immer mehr als bereit sein wird, Kraftwerk die Ehre zu erweisen, sie als Pioniere des Techno zu betrachten. [...]

Kraftwerk sind für Techno dasselbe wie Muddy Waters für die Rolling Stones: das Authentische, das Originale, das Echte. Techno kehrt daher die traditionelle Erzählung der 60er um, in welcher die Rolling Stones den Soul gestohlen haben und den Blues von Waters et al. vulgarisierten. [...] Für Techno ist Düsseldorf das Mississippidelta.“²⁰³

Auch hier muss man davon ausgehen, dass Eshun die Bedeutung von Kraftwerk überbetont, er bleibt beispielsweise die Erklärung schuldig, warum Kraftwerk in musikalischer Hinsicht nun wichtiger für Detroit Techno gewesen sein sollen als afroamerikanische Stile wie Disco bzw. House, Funk oder Jazz²⁰⁴, die er ja ebenfalls in *Heller als die Sonne* behandelt. Er marginalisiert den Einfluss der schwarzen Musiken in Bezug auf Detroit Techno meiner Ansicht bewusst (in dem er behauptet, dass die Verbindung zwischen diesen Künstlern und Detroit Techno „nicht wirklich“ funktioniere, dies aber nicht belegt, s.o.), da er, wie schon weiter oben dargestellt, versucht Detroit Techno aus den üblichen Sichtweisen von „schwarzer“ Musik zu befreien. Er rückt deshalb die Verbindungen von Detroit Techno mit anderen afroamerikanischen Musiken in den Hintergrund.

Außerdem ist diese Umkehrung selbst eine Reaktion auf althergebrachte Sichtweisen auf „schwarze“ Musik, worauf Diedrich Diederichsen hinweist. Es geht dabei um die Vorstellung von angeblich ursprünglicher und primitiver „schwarzer“ Musik, die dann von weißen Musikern in moderne und komplexe Musik umgewandelt wird oder auch ihre Seele verliert weil sie von verdorbenen Europäern verfremdet wird. Diederichsen schreibt (er bezieht sich in diesem Fall auf Hip Hop): „Trotz einer Fülle neuer und zunehmend offensichtlich paradoxer Phänomene von Import- und Identifikations-Beziehungen [...] funktioniert die rassistisch definierte Arbeitsteilung in einem fiktiven Natur/Kultur- oder Primär/Sekundär-Verhältnis noch immer.“²⁰⁵. So ist eben auch die Überbetonung von

²⁰³ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. 118ff.

²⁰⁴ Er hätte allerdings schon eher Recht, wenn er dies im Bezug auf Electro behaupten würde – „Planet Rock“ (USA: Tommy Boy, 1982) von Africa Bambaataa, dem ersten Electrotrack, beruht auf zwei Stücken von Kraftwerk. „Clear“ (USA: Fantasy, 1983), der bekannteste Electrotrack von Cybotron ist ebenfalls hörbar von der Soundästhetik von Kraftwerk beeinflusst.

²⁰⁵ Diederichsen: „Verloren unter Sternen“, S. 111.

Kraftwerks Bedeutung eine Möglichkeit, die Beziehung zwischen „schwarzer“ und „weißer“ Musik zu dekonstruieren. Kraftwerk wird zum authentischen und natürlichen Ursprung, Detroit Techno die synthetische Weiterentwicklung davon. Dass dies – Kraftwerk als ursprüngliche Musik zu betrachten – gar nicht so weit von Kraftwerks Verständnis ihres eigenen Konzepts entfernt ist, zeigt sich in der oben schon erwähnten Sprechweise von „postindustrieller Stammesmusik“. Das Problem mit Eshuns Umkehrung ist allerdings, dass sie nicht wirklich funktioniert. Diederichsen schreibt: „Kraftwerk hatten [...] den Unterschied zwischen dem Bezug auf eine Diaspora und imaginäre Ursprünge, bzw. zwischen bewusst oder unbewusst künstlichen Bezugspunkten und einem Staat verkannt.“²⁰⁶ So ist Kraftwerk eine ganz andere Art von Ursprung, wenn man Kraftwerk überhaupt als Ursprung betrachten kann, denn aufgrund des Einflusses von afroamerikanischer Musik und der Künstlichkeit ihres Konzeptes sind Kraftwerk nicht wirklich „ursprünglich“ oder „natürlich“. Auch sind sie ganz eindeutig ein Glied in einer Kette von hybriden musikalischen Entwicklungen, die vor allem für die elektronische Musik bzw. die moderne Tanzmusik von Bedeutung sind. Andere Glieder sind so unterschiedliche Künstler wie Karl-Heinz Stockhausen, James Brown oder die japanische Band Yellow Magic Orchestra, die alle mehr oder weniger relevante Bezugspunkte sowohl für Kraftwerk als auch Detroit Techno gewesen sind. Auch waren nicht Ursprünglichkeit oder Natürlichkeit – relevante Faktoren in der romantischen Rezeption von z.B. dem von Eshun erwähnten Delta Blues in Europa – ausschlaggebend für die Rezeption in den USA. Von Bedeutung waren eher eine faszinierende Künstlichkeit und Fremdheit in Kombination mit gar nicht so fremden, tanzbaren Rhythmen. Der Einfluss neuer Musiktechnologien, ohne die weder Kraftwerk noch die in den 1970er und 1980er Jahren entstandenen neuen afroamerikanischen Musikstile möglich gewesen wären, ist ebenfalls von großer Bedeutung. Durch diese Technologien wurden bestimmte Entwicklungen wahrscheinlicher gemacht und an verschiedensten Orten fingen Musiker an, die neuen technischen Möglichkeiten zu nutzen. Einen einzelnen Ursprung zu definieren wird dadurch sehr schwer.²⁰⁷ Wenn man zusätzlich das Verhältnis von Detroit Techno und europäischem Techno betrachtet, kann Detroit Techno zusammen mit Chicago House selbst wieder zum legendären und authentischen Ursprung von europäischem Techno und House werden. Hier kann also wieder genau das geschehen, was Diederichsen anspricht und problematisiert. So ist die Idee von Kraftwerk als Delta Blues des Techno eine interessante und übliche Denkweisen

²⁰⁶ ebd., S. 127.

²⁰⁷ Man könnte den Ursprung von Detroit Techno auch nach Japan verlegen, denn zentrale technische Geräte dieser Musik wie moderne Plattenspieler, Sampler, Drummachines und Synthesizer wurden von japanischen Firmen wie Technics, Akai, Roland oder Yamaha entwickelt.

dekonstruierende Idee, die den unübersichtlichen und stark vernetzten Einflusswegen elektronischer Musik aber nicht gerecht wird.

6.8 Afrofuturismus und Posthumanismus

Bei Eshun spielt aber auch die schon angesprochene grundsätzliche Fremdheit von Kraftwerk (und anderer europäischer Musik) eine zentrale Rolle. Auch dieser Aspekt wird bei Eshun überbetont, worauf Williams hinweist: „it also overemphasizes – if not fetishes – „otherness“ (in every sense) while ignoring the economic and historical factors that played into techno’s aesthetic“²⁰⁸. Diese Faktoren spreche ich u.a. in dem Abschnitt über die Geschichte Detroits und der Funktion der Stadt als Inspiration und Hintergrund an (s. Kapitel 3). Der historische und soziale Hintergrund von Techno ist also für diese Musik und ihre Produzenten von Bedeutung, Eshun ignoriert dies aber, wohl auch um auch hier Detroit Techno von einer seiner Meinung problematischen Sichtweise auf „schwarze“ Musik zu befreien. Trotzdem ist auch diese Identifikation mit fremder Musik relevant. Sie kann darauf hinweisen, dass sich die jungen Afroamerikaner selbst wie Fremde bzw. wie Außerirdische (Aliens) fühlten²⁰⁹. Kraftwerk waren entsprechend nicht nur ein musikalischer Einfluss, sondern auch ein konzeptioneller. Sie können neben Alvin Tofflers Theorien, Science Fiction-Filmen und -Romanen als weiterer wichtiger Ideengeber angesehen werden, zumindest für die futuristischen Konzepte von Juan Atkins oder auch Underground Resistance. Dies weist in die Richtung des Afrofuturismus²¹⁰ auf den ich hier aber nur oberflächlich eingehen kann. Die im Science Fiction weit verbreiteten Figuren des Aliens und des Roboters (der im Bezug auf Kraftwerk – „Wir sind die Roboter“ – von zentraler Bedeutung ist) funktionieren nach dieser Theorie als wichtige Identifikationsfiguren für Afroamerikaner. Diese identifizieren sich mit Aliens (die von anderen, „bösen Aliens“ – den Europäern – entführt wurden) oder eben mit Robotern, denn ihre Vorfahren wurden als Sklaven ähnlich wie diese nur zur Verrichtung von Arbeit „benutzt“, die Menschlichkeit wurde ihnen verweigert. Dies kann dann auch zu einer Umdeutung dieser Figuren führen, d.h. sie werden aufgrund der Rollen, die Außerirdische oder Roboter oft im Science Fiction spielen, auch zu positiv besetzten Identifikationsmodellen. Auch Williams weist auf diese Identifikation mit Robotern hin:

„Becoming robots was, for African American musicians, a subliminal political act, the ramification of which can be read as both a form of self-empowerment and an

²⁰⁸ Williams: „Black Secret Technology“, S. 173.

²⁰⁹ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 143.

²¹⁰ Dery, Mark: „Black to the Future: Afro-Futurismus“, in: Diederichsen, Diederich (Hrsg.): *Loving the Alien – Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (Berlin: ID Verlag, 1998), S. 16 – 29.

identification with otherness, whether technological or racial. The historical recognition of oneself as a robot – or, following [Tricia] Rose, a unit of capitalist labor – is accompanied by the simultaneous inversion of that identity so that it becomes a form of power; robots, after all, are stronger, tougher, and more enduring than mere humans.“²¹¹

So lassen sich diese Science Fiction-Figuren in einen sinnvollen und spezifisch afroamerikanischen Zusammenhang stellen, der auch schon vor Detroit Techno in der „schwarzen“ Musik zu finden ist. Vor allem der Bezug auf Aliens und Weltraumreisen, weniger der Bezug auf Roboter, findet sich z.B. bei George Clinton (The Mothership) und dem Jazzmusiker Sun Ra (The Ark). Diese Künstler werden zusammen mit dem Jamaikaner Lee „Scratch“ Perry als Vordenker des Afrofuturismus angesehen²¹². Die Raumschiffe stehen hierbei für die Suche nach einer neuen Heimat für die in der Diaspora lebenden Schwarzen. Der Verweis auf das Weltall und Reisen durch das All finden sich auch immer wieder im Detroit Techno, z.B. bei Atkins (*Deep Space*, R&S, Belgien, 1995) und Underground Resistance²¹³. Diese Bilder können auch als Fluchtwege aus der Dichotomie von schwarz und weiß und den Problemen in der realen Welt verstanden werden. Detroit Techno hat also auch ein eskapistisches Element, ein deutlicher Gegensatz zum allgegenwärtigen Bezug auf die Straße im Hip Hop (zumindest in einem Teil von Hip Hop). Es geht aber nicht nur um eine Flucht, worauf Albiez hinweist: „However, though techno arguably attempts to escape racial designation, there is simultaneously a clear racial dimension to the transformative agenda of the music. It is informed by a progressive desire to move beyond essentialized ‚blackness‘.“²¹⁴ Detroit Techno verweist also auch in seinen eskapistischen Momenten auf den afroamerikanischen Hintergrund und die afroamerikanische Identität. Diese spezifische Form von schwarzer Science Fiction tritt im Übrigen, analog zur Rolle der Musik in den schwarzen Diasporakulturen, selten in Form von Science Fiction-Romanen in Erscheinung, sondern in Form von Musik und die Musik umgebenden marginalen Texten wie Plattencover, etc.

Die Identifikation mit Robotern und Aliens weist desweiteren nach Eshuns Ansicht in Richtung eines („schwarzen“) Posthumanismus. Dies meint z.B. die Verbindung von Mensch und Technik, also z.B. die Mensch-Maschine bei Kraftwerk oder der Name von Davis' und Atkins' Band Cybotron, der auf den Cyborg verweist. Er ist dabei nicht unbedingt deckungsgleich mit dem Afrofuturismus, auch wenn er einen wichtigeren Aspekt davon

²¹¹ Williams: „Black Secret Technology“, S. 161., sein Verweis auf Tricia Rose bezieht sich auf ein Zitat aus Dery: „Black to the Future“, in der deutschen Ausgabe auf S. 23.

²¹² Dery: „Black to the Future“, S. 22.

²¹³ z.B.: X-102: *Discovers the Rings of Saturn*, (Deutschland: Tresor, 1992) oder die Compilation *Interstellar Fugitives* (USA, UR, 1998).

²¹⁴ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 143.

darstellt: Aliens und Roboter können als posthumanistische Konzepte verstanden werden. Während aber Afrofuturismus eine Suche nach einer besseren Zukunft für die Afroamerikaner als Menschen darstellen kann, geht Posthumanismus einen Schritt weiter. Der deutsche Musikjournalist und Kulturwissenschaftler Mark Terkessidis schreibt hierzu:

„[Eshun hält] ein Plädoyer für einen Afrofuturismus, in dem die Stufe des Menschsein übersprungen und die eigene Mutation in ein ‚Alien‘ betrieben wird. Afroamerikaner, so Eshun, die ja als Sklaven allein zur Erfüllung bestimmter Funktionen ‚hergestellt‘ wurden, schulden dem Menschsein im emphatischen Sinne nicht das Geringste.“²¹⁵

Das heißt also, dass anstatt um die Anerkennung als Mensch zu kämpfen, was ja immer wieder eine Funktion afroamerikanischer Musik war, z.B. in Form von Spirituals zu Zeiten der Abolitionistenbewegung im 19. Jh.²¹⁶, wird dieses Menschsein nach Eshuns Ansicht zurückgewiesen und gleich die nächste Stufe der Existenz angepeilt. Dies mag vor dem Hintergrund verständlich erscheinen, dass das Konzept, auf dem das Menschsein (bzw. der Humanismus) in der westlichen Kultur beruht, grob gesagt das des autonomen Subjekts ist, welches frei über sein Leben entscheiden kann²¹⁷. Diese Definition schloss lange Zeit (und schließt eigentlich bis heute) einen Großteil der Menschheit aus, besonders stark die als Sklaven verschleppten Afrikaner. Menschen, die nicht autonom handeln können, wären nach diesem Konzept keine vollwertigen Menschen. Das Motiv des Posthumanismus findet sich nach Eshuns Ansicht immer wieder in der afroamerikanischen Kultur, und bildet ein Gegengewicht zum Humanismus wie er z.B. im Soul der 1960er und 1970er Jahre zum Ausdruck kommt. Eshun lehnt diesen humanistischen Soul allerdings als überkommenes Modell ab²¹⁸ und kritisiert die Wahrnehmung von „schwarzer“ Musik als grundsätzlich „seelenvoll“, spirituell, humanistisch, etc. So wird Detroit Techno bei Eshun zu radikal posthumanistischer Musik, auch dies wieder im Sinne einer sich gegen Klischees wendenden neuen Sichtweise auf „schwarze“ Musik. Er schreibt dementsprechend z.B. dass „der sonische Futurismus stets eine grausame, despotische, amoralische Haltung gegenüber der Spezies Mensch“ einnimmt und diese afrofuturistische Musik „in völligem Gleichklang mit dieser posthumanen Perspektive erscheint“²¹⁹.

Konkret im Bezug auf den harten Techno von Underground Resistance schreibt Eshun

²¹⁵ Terkessidis: „Innervisions“, S. 73.

²¹⁶ s. dazu Gilroy: *The Black Atlantic*, S. 88ff. Gilroy schreibt dort über Fisk University Jubilee Singers, die auch in diesem Rahmen aktiv waren.

²¹⁷ s. dazu ausführlicher: Weheliye, Alexander G.: „Feenin - Posthuman Voices in contemporary Black Popular Music“, in: *Social Text Vol. 20/2* (Durham: Duke University Press, 2002), S. 21 – 45.

²¹⁸ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. -007.

²¹⁹ ebd., S. -006.

außerdem: „Mike Banks, Jeff Mills und Robert Hood evakuieren die menschliche Existenz“²²⁰. Dies mag noch in Bezug auf die Unsichtbarkeit des Musikers auf der Bühne und dem Verschwinden hinter dem Maschinenpark zutreffen – hier ist der atmende, mit seinen Händen ein Instrument spielende Musiker nicht mehr zu erkennen und es findet tatsächlich eine Verbindung zwischen Mensch und Maschine statt, die man auch als posthumanistisch verstehen kann²²¹. Banks betont aber auch, dass er seine Maschinen missbrauchen (im Sinne von „falsch gebrauchen“, aber auch im Sinne von „abuse“) will, damit sie menschliche Empfindungen transportieren können, ihre maschinelle Kälte verlieren und Fehler machen²²² - hier steht der Mensch also über den Maschinen und lässt sich von diesen auch nicht vorschreiben, wie er sie zu bedienen hat. Der Mensch verbindet sich hier also nicht mit einer Maschine, sondern die Maschine wird menschlich, was sich eher nach einer Betonung eines Humanismus als eine Umarmung des Posthumanismus anhört. Etwas Ähnliches sagt auch Carl Craig, der zwar nicht zu Underground Resistance gehört, aber dessen Aussage passend zu Banks noch einmal die Rolle des Menschen im Detroit Techno betont:

„The human aspect that comes from Detroit techno comes from the idea of trying to actually get an 808 to not sound like a typical 808. Lots of tweaks and tricks can get the sound to be more organic, but the idea was not to program it like a drummer, or to replace a drummer. It's programming it to make it an instrument in its own right.“²²³

Der Mensch bleibt in dieser Musik wenn schon nicht sichtbar²²⁴, so doch zumindest hörbar. Die Musik von UR, auch wenn sie so extrem und brutal ist, wie sie es immer wieder in der Zeit bis etwa Mitte der 1990er Jahre war²²⁵ ist immer menschliche Musik. Sie ist kein kaltes, rein technisches Geratter und Geklacker, sondern war in dieser Phase, auf die sich auch Eshun bezieht²²⁶, oft ein wütender Sturm an unangenehmen Frequenzen, chaotisch und unsauber (auch wenn Mills in Bezug auf die Wut widersprechen dürfte²²⁷). Platten wie die

²²⁰ ebd., S. 139.

²²¹ s. dazu Bunz, Mercedes: „Das Mensch-Maschine-Verhältnis“, in: Jochen Bonz (Hrsg.): *Sound Signatures* (Frankfurt: Suhrkamp, 2001), S. 282.

²²² Banks, Mike, in: Hill, Kim: „Playing Favorites with ‚Mad Mike‘ Banks“ (Radiointerview, Neusseland: Radio NZ, 06.09.2008), http://podcast.radionz.co.nz/sat/sat-20080906-1010-Playing_Favourites_with_Mad_Mike_Banks-048.mp3, 20.09.2008.

²²³ Craig, in: Battaglia: „Carl Craig“. „808“ steht für die Drummachine Roland TR-808.

²²⁴ Andere Künstler, wie Kenny Larkin (s. Kapitel 5) oder auch Mills als Solokünstler und teilweise auch Craig stellen sich selbst dagegen auch als Persönlichkeit und autonomes Subjekt dar, z.B. in dem sie auf dem Cover ihrer Platten zu sehen sind.

²²⁵ Ich beziehe mich auf den Großteil der Platten von Underground Resistance die vor *The Turning Point* (USA: UR, 1997) erschienen sind.

²²⁶ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. 136ff.

²²⁷ s. dass weiter oben schon benutzte Zitat in Reynolds, *Energy Flash*, S. 221.

*Riot EP*²²⁸ könnte man als Soundtrack zu einer Straßenschlacht ansehen oder sie als Verweis auf die Unruhen in den afroamerikanischen Ghettos interpretieren, die ja auch in der Geschichte Detroits ihre Spuren hinterlassen haben. Der Track „The Final Frontier“²²⁹ wiederum transportiert neben der Wut auch eine große Portion an Trauer und eine seltsam verzweifelte Euphorie, die ihren Ausdruck in düsteren, pathetischen Streichern findet und eine Art wütendes Klagelied ohne Gesang ist. Der Track ist trotz der harten Beats ein als typisch gelten könnender „tiefer“ Detroit Techno-Track, die in seiner emotionalen Wucht vor dem Hintergrund des zerfallenden Detroits verstanden werden kann – aber auch unabhängig davon verständlich bleibt. Er ist also sowohl als Ausdruck einer spezifischen afroamerikanischen Erfahrung als auch als universelle menschliche Gefühle ausdrückende Musik interpretierbar, aber keineswegs als (ausschließlich) posthuman zu verstehen – weder im Sinne einer nächste Stufe des Menschseins noch als Gegenentwurf zum Menschsein.

Eshun selbst merkt in der Einleitung diesbezüglich an: „Andererseits umfasst jede Musik diese beiden Tendenzen [Humanismus und Posthumanismus], die zeitgleich auf allen Ebenen zu beobachten sind, also kann man humanistischen Rhythm & Blues nicht einfach zum *Gegenteil* von posthumanem Techno erklären“²³⁰. Eshun scheint dies allerdings im weiteren Verlauf des Buches vergessen zu haben (bzw. mit Absicht zu ignorieren). Der Kulturwissenschaftler Alexander G. Weheliye (Professor für *English and African American Studies* an der Northwestern University von Chicago), der diese Einseitigkeit an Eshun kritisiert, schreibt dazu:

„If we consider the history of black American popular music, we can see both forces, the humanist and posthumanist, at work. From nineteenth-century spirituals through blues, jazz, soul, hip hop, and techno, the human and the posthuman are in constant dynamic tension. It is precisely because slavery rendered the category of the human suspect that the reputedly humanist postslavery black cultural productions cannot and do not attribute the same meaning to humanity as white American discourses. These inscriptions of humanity in black culture provide particular performances of the human [...] as opposed to mere uncritical echoes of the white liberal humanist subject. Eshun, in his move to polemicize against black humanism, takes the performance of the human in black literature and music at face value, leaving behind its most radical gesture of marking the boundaries and limitations of the human itself.“²³¹

So ist der Humanismus in der „schwarzen“ Musik aufgrund der Erfahrungen der

²²⁸ *Underground Resistance: Riot EP* (USA: UR, 1991). Die Tracks heißen „Riot“, „Panic“, „Rage“, „Assault“, zu hören sind u.a. Polizeisirenen und Unverständliches rufende Menschen.

²²⁹ von *Underground Resistance: The Final Frontier* (USA: UR, 1993).

²³⁰ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. -007.

²³¹ Weheliye: „Feenin“, S. 30.

Afroamerikaner nicht deckungsgleich mit dem „europäischen“ Humanismus, er steht diesem aus gutem Grund misstrauisch gegenüber. Posthumanismus und Humanismus gehören hier zusammen und sind keine Gegensätze wie sie es bei Eshun zu sein scheinen. Auch Albiez kritisiert Eshuns Überbetonung des Posthumanismus und verweist auf die gelebten Erfahrungen: „To overstate the ‚post-human‘ dimension of early techno that they [Atkins und May] conceptually explored is to conflate the intellectual imaginary of the music with the lived ‚human‘ experience of 1980s Detroit“²³². Ähnlich wie Weheliye dies im Bezug auf den Humanismus in der afroamerikanischen Musik im Allgemeinen macht, weist Albiez darauf hin, dass es sich beim Posthumanismus im Detroit Techno um Bilder handelt, mit denen gespielt wird – eine tatsächliche Flucht in den Posthumanismus findet nicht statt und ist auch gar nicht möglich. Dies wird, wenn man Posthumanismus als Verbindung des Menschen mit moderner Technologie versteht, auch von Produzenten aus Detroit erkannt. So hat Mike Banks eine Platte produziert, deren Tracks genau diese Spannung zwischen futuristischen Konzepten und der gelebten Erfahrung ausdrücken: Die A-Seite heißt „Hi-Tech Dreams“, die B-Seite „Low-Tech Reality“²³³.

Auch in Bezug auf Cybotron und Model 500, den anderen wichtigen Beispielen aus Detroit in *Heller als die Sonne*, zeigt sich, inwiefern eine übermäßige Betonung des Posthumanismus und damit ein Ausblenden der gelebten Erfahrung der Menschen der Musik nicht gerecht wird. Der Electro von Cybotron und später die Musik von Atkins als Model 500 ist vielleicht eine der deutlichsten Verweise auf einen Posthumanismus im („schwarzen“) Detroit Techno: Schon die Namen „Cybotron“ (s.o.) und „Model 500“ verweisen auf Technik, auf Roboter, etc. Die Musiker verstecken sich also hinter eindeutig posthumanistischen Konzepten. Atkins erscheint als Model 500 beispielsweise nicht mehr als Mensch, sondern wird Teil einer Baureihe von Robotern oder etwas Ähnlichem. Trotzdem finden sich Bezugspunkte, die auf das postindustrielle und von Rassismus etc. geprägte Detroit und den Alltag der dort lebenden Menschen verweisen. Reynolds schreibt beispielsweise: „But for all their futuristic *mise-en-scène*, the vision underlying Cybotron’s songs was Detroit-specific, capturing a city in transition: from industrial boom-town to post-Fordist wasteland, from US capital of auto manufacturing to US capital of homicide.“²³⁴ Dies ist auch in der Musik selbst zu finden. In dem Song „Cosmic Cars“ (Fantasy, USA, 1982) singt Davis z.B. „I wish I could escape this crazy place“. Der bei Cybotron vorhandene Eskapismus verweist also immer auch auf Detroit, auch Atkins selbst sieht in der Musik von Cybotron und Model 500 einen „social

²³² Albiez: „Post-soul futurama“, S. 146.

²³³ Banks, ‚Mad‘ Mike: „Hi-Tech Dreams“/„Low-Tech Reality“ (USA: UR, 2007).

²³⁴ Reynolds, *Energy Flash*, S. 9.

commentary²³⁵. Außerdem ist Technik für Atkins und Davis zu ambivalent, als dass sie sich mit ihr grundsätzlich identifizieren würden. Bei Cybotron heißt es entsprechend „don't you let them robotize your behind“²³⁶. Selbst Atkins und Davis identifizieren sich also nicht mit einem totalen Posthumanismus, sondern warnen eher davor, dass Technik den Menschen seine Menschlichkeit nehmen könnte – Roboter können beispielsweise nicht tanzen. So findet in dieser Musik nicht nur eine Auseinandersetzung um die afroamerikanische Identität, sondern auch um die Beziehung zwischen Mensch und Technik statt. All das, was Eshun ausblenden möchte – den Menschen, seine Erfahrungen, Herkunft, soziales Umfeld, etc. – findet sich auch bei Cybotron.

Die unterschiedlichen Sichtweisen von Eshun und anderen hier zitierten Autoren werden beispielsweise an dem Track „Techno City“ (Fantasy, USA, 1984) deutlich. Albiez schreibt:

„Cybotron, unlike much early electro, did not want to ‚escape‘ through an utopian black space programme, but instead looked to the earth-bound urban future and the utopian/dystopian dichotomy of ‚Techno City‘ – a mythical Detroit based on the extreme class segregation of Lang’s *Metropolis*. ‚Techno City‘ was an accurate rather than speculative portrayal of class and racial segregation in Detroit, and as Atkins asserts ‚(y)ou gotta remember, we were brought up on this racial conflict thing, instilled in us since we were babies ... If you’re a kid in Detroit (you might) never even have to see a white person, unless they’re on TV. The closest association I had with people outside my race was when I started travelling to Europe‘ This was true of Atkins childhood. Even though he grew up in a predominantly white Belleville, he developed friendships with May and Saunderson partly through a sense of ethnic solidarity in this environment.“²³⁷

Die Stadt Detroit und die Probleme der dort lebenden Menschen, vor allem der Rassismus und die starke Trennung verschiedener Bevölkerungsgruppen, werden hier klar und auf sinnvolle Weise mit der Musik von Cybotron verbunden. Auch bei Eshun findet sich in Bezug auf „Techno City“ ein Verweis auf *Metropolis*, die Verbindung zwischen dem realen Detroit und der Stadt in Langs Film wird aber nicht vollzogen. Die Trennung nach Hautfarben und Klassen in den Vierteln von Detroit bleibt unerwähnt, Eshun betont ausschließlich die Fremdheit des sich europäisch anhörenden Gesangs von Davis²³⁸ und trennt die „Techno City“ von dem realen Detroit ab²³⁹. Dies geschieht ganz im Sinne seines Vorhabens, die Musik von ihren sozialen, kulturellen und politischen Hintergründen zu lösen und sie als

²³⁵ ebd., S. 9.

²³⁶ Cybotron: „Enter“, von *Enter* (USA: Fantasy, 1983)

²³⁷ Albiez: „Post-soul futurama“, er zitiert Atkins aus Reynolds: *Energy Flash*, in der hier benutzten Ausgabe zu finden auf S. 56.

²³⁸ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. 119, „eine dramatische Sezession vom schwarzen Macho-Organ“.

²³⁹ ebd., S. 121.

posthumanistische „Alienmusik“ einzuordnen. Dies mag eine mögliche Lesart und interessanter Ansatz sein, erscheint aber auch in diesem Fall zu einseitig und unvollständig. Erst durch das Wissen um die Hintergründe lässt sich meines Erachtens die Musik vollständig begreifen, auch wenn dies beim Tanzen zu dieser Musik im Club keine Rolle spielen muss. Da diese Musik aber mehr als nur Tanzmusik ist und in ihr auf innovative Weise die afroamerikanischen Identität der Musiker und die Lebensumstände in Detroit thematisiert werden, bietet die tiefergehende Beschäftigung einen relevanten Mehrwert. Auch schließen sich eine kulturwissenschaftliche Sichtweise und die von Eshun bevorzugte Konzentration auf die Musik selbst einander nicht aus, sondern können sich sinnvoll ergänzen.

Während die Verbindung von Posthumanismus und Detroit Techno also nur ein Teilaspekt dieser Musik ist und die ausschließliche Betonung dieses Aspektes eine Vereinfachung darstellt, ist die ausdrückliche Betonung des Posthumanismus im Bezug auf „schwarze“ Musiken und die afroamerikanischen Produzenten aus Detroit besonders irreführend. Beispielsweise ist ausgerechnet die Musik des weißen Produzenten Richie Hawtin unter seinem Alias Plastikman die kälteste, technischste und menschenleerste Version von Techno, die aus Detroit gekommen ist. Hawtin kommt allerdings in *Heller als die Sonne* nicht vor. In seiner Musik ist die „weiße“ Kälte von z.B. Kraftwerk eher zu finden als bei den meisten anderen Produzenten aus dieser Szene, insofern erscheint die „weiße“ Musik von Hawtin posthumanistischer als „schwarze“ Musik von anderen Produzenten aus Detroit – hier scheinen die Klischees von „schwarzer“ Musik als warme, seelenvolle Musik im Gegensatz zu kalter, rationaler „weißer“ Musik tatsächlich ein Stück weit zuzutreffen. Hawtin ist außerdem in einem viel größeren Maße an moderner, digitaler Musiktechnik als die meisten anderen Technoproduzenten aus Detroit interessiert. So betonen z.B. Mills oder Parrish²⁴⁰ die Wichtigkeit der Hände und der Haptik, die von zentraler Bedeutung beim Bedienen analoger Musikgeräte sind. Bei diesen Produzenten stehen der Mensch und der menschliche Körper viel stärker im Vordergrund. Außerdem wird analoge Technik auch wegen des wärmeren „menschlichen“ Klangs bevorzugt. Hawtins Studio sieht dagegen wie ein wissenschaftliches Labor aus und erscheint nicht wie ein Ort, an dem Musik entsteht²⁴¹. Interessanterweise trifft auf Hawtin außerdem in sehr direkter und persönlicher Weise das Bild des Aliens zu, denn er war zum einen ein Fremder in Windsor (Kanada), weil er als Jugendlicher aus Großbritannien dorthin zog, und zum anderen ein Fremder innerhalb der Technoszene von Detroit, weil er weiß und Kanadier ist. Er beschreibt in einem Interview, dass er immer ein Außenseiter

²⁴⁰ Holert: „Jeff Mills – Die Hände Gottes“, S. 35; Janson: „Theo Parrish – Die Detroit-Chicago-Maschine“, S. 20ff.

²⁴¹ zu sehen in: Sextro, Wick: *Pioneers of electronic Music – Vol 1: Richie Hawtin*.

geblieben ist und seine Musik auch immer aus dieser Außenseiterperspektive auf Detroit entstanden sei²⁴². Die Musik von Hawtin lässt aber letztendlich keine Rückschlüsse auf „weißen“ Techno im Allgemeinen zu, denn Hawtins Musik ist in ihrer Radikalität eher eine Ausnahme als die Regel. Und trotz all dieser Aspekte begreift Hawtin Techno nicht als posthumanistisch wenn er, auch in Bezug auf seine eigene Musik, sagt: „Detroit Techno ist Soul Music.“²⁴³

Detroit Techno als radikal posthumanistische Musik einzuordnen greift also selbst dort zu kurz, wo er am kältesten und technischsten erscheint. Auch entspricht diese Sichtweise nicht den Intentionen der Produzenten aus Detroit. Detroit Techno sitzt immer wieder zwischen den Stühlen und kann nicht auf einseitige Sichtweisen reduziert werden. Detroit Techno verbindet eine Vielzahl von scheinbar gegensätzlichen Aspekten – ob nun verschiedene Hautfarben, Aspekte wie Humanismus und Posthumanismus, Moderne und Primitivität, Afrika und Roboter, Technik und „Soul“, etc. Alles ist nebeneinander und gleichzeitig möglich. Dass nun auch in Bezug auf ethnische Identitäten die Reduktion auf den Gegensatz von „schwarz“ und „weiß“ nicht nur zu kurz greift, sondern dieses Gegensatzpaar auch in aufgelöster Form nicht die volle Bandbreite an Möglichkeiten abdeckt, zeigt sich bei Underground Resistance, um die es im folgenden Abschnitt noch einmal geht.

6.9 Underground Resistance und die ethnischen Identitäten

Underground Resistance sind ein interessantes Beispiel im Bezug auf die Frage, wie im Detroit Techno mit afroamerikanischer Identität umgegangen wird. Hier finden sich verschiedenste Entwürfe nebeneinander, die einen Großteil der diesbezüglichen Strategien und Konzepte abdecken und zeigen, dass Detroit Techno weder „farblos“ noch ausschließlich „schwarz“ oder „weiß“ ist. So finden sich auch Entwürfe außerhalb des Gegensatzes von „schwarz“ und „weiß“.

Zuerst muss man aber betonen, dass es bei UR eine Reihe an Aspekten gibt, die deutlich auf die afroamerikanische Herkunft verweisen. Die militante Ästhetik von UR erinnert beispielsweise stark an das Auftreten der Hip Hop-Formation Public Enemy oder auch der Black Panther Party und wirkt daher wie eine Fortführung der politischen Konzepte dieser afroamerikanischen Gruppen. Banks selbst sagt entsprechend zur politischen

²⁴² Sievers, Florian: „Richie Hawtin – Alone in a Crowd“, in: *Spex XXV – Jubiläumsausgabe* (Köln, 2006), S. 86.

²⁴³ Meyer, Arnold: „Richie Hawtin“, in: Anz, Philipp; Walder, Patrick (Hrsg.): *Techno* (Hamburg: Rowohlt, 1999), S. 55.

Ausrichtung von UR:

„The spirit of resistance survived in us African-Americans throughout the ages and manifested itself into me and Jeff Mills as kids as it did in many of our friends. Our parents were educated and had survived the turbulent 60's and supported the ‚resistant‘ Dr. Martin Luther King's Civil Rights Movement and anti-war campaigns. Consequently both Jeff and myself were AWARE.“²⁴⁴

Und an anderer Stelle: „Detroit und der gesamte Erfahrungsschatz des schwarzen Amerika haben Underground Resistance hervorgebracht. UR ist eine Weiterführung des beständigen Kampfes, den wir alltäglich führen.“²⁴⁵ Banks positioniert sich hier also explizit als Afroamerikaner und verortet UR in einer politischen afroamerikanischen Tradition. Mills würde hier allerdings widersprechen, denn er sieht UR viel stärker als unpolitische Gruppe²⁴⁶.

UR sind aufgrund der häufigen Referenzen an Science Fiction-Themen²⁴⁷ auch in der angesprochenen Tradition des Afrofuturismus verortbar. Im Bezug auf die afrofuturistische Symbolik bei Underground Resistance schreibt Diederichsen:

„Damit schreiben sich die Techno-Innovatoren in eine spezifische Tradition ein, was auf den ersten Blick den beiden vor allem damals [Diederichsen meint die erste Hälfte der 90er Jahre] maßgeblichen Techno-Werten zu widersprechen schien: dem unbedingten Glauben an eine anti-traditionelle Neuheit ‚ohne Quellen‘ sowie der Idee einer elektronischen Globalität ohne spezifische Orte und Gruppen. Bei UR wurde Techno zum ersten Mal explizit linksradikal politisch, dazu dezidiert ‚schwarz‘ und dadurch gewissermaßen auch ‚traditionell‘.“²⁴⁸

Dies ist auch in dem Sinne der Fall, dass es sich bei UR um ein Kollektiv von Künstlern handelt, was ebenfalls auf eine eher „schwarze“ Tradition der kollektiven künstlerischen Tätigkeit²⁴⁹ im Gegensatz zum autonomen Künstlersubjekt des europäischen Humanismus verweist – ein Aspekt, der ebenfalls nicht für Mills gilt. Er hat sich nach Verlassen von UR zu genau diesem autonomen Künstlersubjekt gewandelt und ist in dieser Hinsicht grob gesagt das genaue Gegenteil von Mike Banks geworden. Das Kollektiv und das soziale Engagement der dort aktiven Künstler in der lokalen Gemeinschaft stehen für Banks bis heute im Vordergrund, während Mills als unabhängiger, individueller Künstler in der Welt herumreist und als genialer Technoautor und DJ verehrt wird²⁵⁰. Der Unterschied zeigt sich

²⁴⁴ von Thülen: „Underground Resistance – High-Tech-Dreams“, S. 27.

²⁴⁵ Banks in: Garnier: *Elektroschock*, S. 144.

²⁴⁶ Mills in: Reynolds, *Energy Flash*, S. 205.

²⁴⁷ z.B. ist *Death Star* (USA: UR, 1992) eine Referenz an *Star Wars*, *Interstellar Fugitives* (USA: UR, 1998) an die Fernsehserie *Battlestar Galactica*, allgemeiner sind Projekte wie X-102 (*Discovers the Rings of Saturn*, Deutschland: Tresor, 1992) oder *Galaxy 2 Galaxy* (USA: UR, 1993).

²⁴⁸ Diederichsen: „Verloren unter Sternen“, S. 108.

²⁴⁹ Kastner, Jens Petz: „Say it loud...? – Schwarze populäre Kultur und schwarze Sprechweisen“, in: Büsser, Martin et al. (Hrsg.): *Testcard #13: Black Music* (Mainz: Ventil Verlag, 2004), S. 19.

²⁵⁰ Holert: „Jeff Mills – Die Hände Gottes“, S. 32.

auch darin, dass es kaum Bilder von Banks gibt und er als Produzent hinter der kollektiven Identität von Underground Resistance verschwindet, während Mills immer wieder als Person im Mittelpunkt steht, z.B. in Form eines mehrere Stunden dauernden Videos, das nur ihn alleine beim Mixen in einem leeren Raum zeigt²⁵¹ oder einer Ausstellung mit Photographien seiner Hände²⁵². Diese unterschiedlichen und oft sehr gegensätzlichen Herangehensweisen und Schwerpunktsetzungen von Mills und Banks sind aller Wahrscheinlichkeit nach die Gründe für die Trennung dieser Musiker gewesen.

Eine „separatistische Abgrenzung von der Straße“²⁵³, wie es Eshun im Bezug auf UR unterstellt, ist zumindest bei Banks also nicht zu finden, im Gegenteil: Während diese Abgrenzung bei einer Reihe von Detroit Techno-Produzenten tatsächlich vorhanden sein mag, konzentriert sich Banks ganz besonders auf „die Straße“, denn er sieht sich selbst auch als eine Art Sozialarbeiter, der sich um den lokalen Nachwuchs kümmert²⁵⁴. Beispielsweise sponsert UR ein High School Baseball-Team, das zusätzlich von Banks trainiert wird. Banks sieht UR außerdem als Möglichkeit für Jugendliche, sich sinnvoll zu betätigen und etwas zu erreichen – als Mitglied von UR haben diese Jugendlichen dann z.B. die Möglichkeit, durch die Welt zu reisen. So handelt es sich hier um ein fast konservatives soziales Engagement. Der Fokus auf die lokale Gemeinschaft, die sich weniger in der Musik als in den auf Detroit konzentrierten Aktivitäten von Mike Banks zeigt, kann man als Fortführung einer auf die afroamerikanische Community ausgerichteten Verbindung von Kunst und sozialem Engagement sehen, wie es vor allem im Rahmen der Bürgerrechtsbewegung weit verbreitet war²⁵⁵. Insofern ist UR weniger „post-soul“ als „soul“, auch wenn sich die Musik nicht unbedingt danach anhört.

Ein Teil der Detroit Technoszene, neben Underground Resistance auch z.B. Atkins, haben sich außerdem im Laufe der letzten zehn Jahre verstärkt der deutlich afroamerikanisch geprägten Spielart Techno Bass zugewandt, auch um sich von der weißen Technoszene aus den Vororten abzugrenzen und „Techno wieder zurück auf die Straße“ zu bringen, wie es Mike Banks sehr deutlich ausdrückt.²⁵⁶ Auch das ehemalige UR-Mitglied Robert Hood orientiert sich an „schwarzen“ Themen und hat sich zeitweise ebenfalls „der Straße“ angenähert. Dies zeigt sich beispielsweise auf seinem Album *Hoodlum* (Drama, USA, 1998), auf dem er sich im Gegensatz zu den eher nach innen gekehrten Bezügen auf *Internal Empire*

²⁵¹ Mills, Jeff: *The Exhibitionist* (DVD, USA: Axis, 2004).

²⁵² Holert: „Jeff Mills – Die Hände Gottes“, S. 32ff.

²⁵³ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. 138.

²⁵⁴ von Thülen: „Underground Resistance – High-Tech-Dreams“, S. 28.

²⁵⁵ Kastner: „„Say it loud...““, S. 19.

²⁵⁶ Klein, Holger: „Inner-City-Bass-808“, in: *Spex* 233 (Köln, 04/2000), S. 54.

(Tresor, Deutschland, 1994) mit Titeln wie „Street Life“ oder „Breaking the Chains“ und einer musikalischen Annäherung an Hip Hop als ausdrücklich afroamerikanischer Technoproduzent positioniert hat. Er sieht außerdem eine Verbindung zwischen afrikanischen und afroamerikanischen Traditionen, der schwarzen Bürgerrechtsbewegung etc. und Detroit Techno. So gibt es seiner Meinung beispielsweise eine Linie von afrikanischen Trommeln über das Waschbrett als Rhythmusinstrument der Sklaven bis zu Techno²⁵⁷. Im Gegensatz zu Banks ist Hood aber nicht dauerhaft in Detroit geblieben. Heute lebt er in Alabama, da er zu seinen Wurzeln zurückkehren wollte (seine Vorfahren lebten als Sklaven in Alabama).

Es lassen sich bei Banks und anderen zu UR gehörenden Produzenten noch weitere starke und eindeutige Bezüge auf afrikanische und afroamerikanische Motive finden, z.B. auf dem Album *Dark Energy* (UR, USA, 1994) von Banks und Suburban Knight (James Pennington). Auf dem Album finden sich Titel wie „Acid Africa“ „Mau Mau (The Spirit)“²⁵⁸ oder „Mind of a Panther“ (als Bezug auf die Black Panther Party), das Artwork zeigt außerdem eine Landkarte von Afrika. Auch die in den 1990er Jahren mit UR verbundenen Electroproduzenten Drecxiya beziehen sich mit ihrer Mythologie von im Atlantischen Ozean lebenden und mutierten Nachfahren der von Sklavenhändlern verschleppten Afrikaner ganz eindeutig auf die Geschichte der Afroamerikaner, verbunden mit einem von fremden Planeten in die Tiefen des Atlantischen Ozeans verlagertem Afrofuturismus.²⁵⁹

Ein wichtiges Thema bei UR war von Beginn an die Kritik an den Klischees und Stereotypen, denen Afroamerikaner ausgesetzt sind. Die Abgrenzung von „schwarzen“ Stereotypen ist eine grundsätzliche Haltung bei den meisten Detroit Techno-Produzenten, und zwar gleichgültig, ob sich diese auf eine (nicht-essentialistische) afroamerikanische Identität oder eine „farblose“ Identität beziehen (s. Aussagen von Parrish und Mills in Kapitel 6.2). Banks sagt dazu: „We wanted a label and a sound that depicted brothers in a different darkness and a different light“²⁶⁰. Er betont an dieser Stelle außerdem, dass im Hip Hop und den Medien fatale Bilder von Afroamerikanern verbreitet werden, die wie Gift auf den Nachwuchs wirken und falsche Vorbilder darstellen. In den Manifesten von UR, die regelmäßig die Musik begleiten, geht es entsprechend meist um einen Kampf gegen die

²⁵⁷ Hood, Robert, in: Raffeier, Arno: „Zeitgeschichten: Robert Hood“, in: *Groove 112* (Berlin, 05/2008), S. 54.

²⁵⁸ Mau Mau bezieht sich auf kenyanische Rebellen aus den 70ern.

²⁵⁹ s. Eshun, Kodwo: „Angst vor einem nassen Planeten?“, in: Diederichsen, Diederich (Hrsg.): *Loving the Alien* (Berlin: ID Verlag, 1998), S. 152 – 159.

²⁶⁰ von Thülen: „Underground Resistance – High-Tech-Dreams“, S. 27. Hier passt auch Mills Kritik an den Klischees über schwarze Musiker in Reynolds: *Energy Flash*, S. 221 (s.o.). Auffällig ist an dieser Stelle, dass Banks nur von „brothers“ spricht, Detroit Techno ist eine sehr stark von Männern dominierte Szene und in Bezug auf die Geschlechterverhältnisse wenig progressiv, s. dazu auch Kapitel 7.3.

„Programmer“, womit die Musikindustrie und die Mainstreammedien, die eben diese fatalen Bilder verbreiten, gemeint sind:

„We urge you to join the Resistance and help us to combat the mediocre audio and visual programming that is being fed to the inhabitants of earth, this programming is stagnating the minds of the people; building a wall between races and preventing world peace. It is this wall we are going to smash.“²⁶¹

Diese Texte sind oft ohne spezifischen Bezug auf das Leben der Afroamerikaner. Sie sind aber trotzdem auch im Sinne eines Kampfes gegen die Verbreitung negativer Klischees und problematischer Rollenbilder von Afroamerikanern durch die Medien etc. zu verstehen. Gleichzeitig findet sich hier aber auch ein universeller Anspruch – wie er durch Formulierungen wie „inhabitants of earth“ oder „world peace“ und Projektnamen wie „World Power Alliance“ oder „Nation 2 Nation“ zum Ausdruck kommt. Die Musik von UR ist also Musik von Afroamerikanern, die sich ganz offiziell auch an ein „weißes“ Publikum richtet, da es UR nicht um eine Art afroamerikanische Geheimkultur geht – ein Ansatz der sich z.B. bei Kenny Dixon, Jr. findet²⁶² – sondern um eine universelle Technokultur²⁶³. Grenzen sollen hier niedergerissen werden und mit Techno eben auch der Rassismus bekämpft werden. Hier stimmen Banks und Mills im Prinzip überein, auch wenn sie ansonsten sehr unterschiedliche Wege gegangen sind.

Als UR zu Beginn der 1990er Jahre begannen, Techno zu produzieren, war die Musik von Banks und den zu dieser Zeit noch beteiligten Mills und Hood meist harter, aggressiver Techno, der nicht unbedingt Bezüge auf eine spezifischen ethnischen Identität enthielt. Bei Auftritten verbargen sie sich hinter Masken – was Banks bis heute macht – um die Musik von ihrer Herkunft loszulösen, die Hautfarbe sollte eigentlich keine Rolle spielen²⁶⁴. So gab es in dieser Zeit auch eher irritierende Bezüge auf nicht-afroamerikanische Zusammenhänge, am auffälligsten war in dieser Hinsicht die World Power Alliance-Serie²⁶⁵. Die Serie war als Tribut an die Technoszene in Ländern, in denen UR auf besonders großen Zuspruch gestoßen war, gedacht: Belgien, Deutschland und Japan. Während die Belgien gewidmete Platte Bezug auf die belgischen Widerstandskämpfer während der Besetzung Belgiens durch Deutschland nimmt, sind die beiden anderen Platten seltsam unkritische und unreflektierte Bezugnahmen auf japanische Kamikazekämpfer und deutsche U-Boote, also zwei der grausamsten Waffenkonzepte der Achsenmächte des 2. Weltkrieges. Abgesehen von dieser

²⁶¹ UR: *Revolution for Change* (von der Innenseite der Plattenhülle, USA: UR, 1992).

²⁶² Terkessidis: „Innervision“, S. 75.

²⁶³ Diederichsen: „Verloren unter Sternen“, S. 109.

²⁶⁴ s. dazu Banks, Mike, in: Garnier: *Elektroschock*, S. 143ff.

²⁶⁵ World Power Alliance: *The Seawolf* von Jeff Mills, *Belgian Resistance* von Robert Hood und *Kamikaze* von Mike Banks (alle USA: WPA/UR, 1992).

seltsamen, vermutlich auch in einer gewissen Ahnungslosigkeit um die historischen Umstände begründeten Bezugnahme auf äußerst rassistische Regime, gibt es auch eine klar antirassistische Agenda bei UR. Sie treten also trotz der vielfältigen Bezüge auf afroamerikanische Traditionen und Motive nicht grundsätzlich als ausdrücklich afroamerikanische Gruppe in Erscheinung. Aufgrund der alltäglichen Erfahrungen von Diskriminierung und Rassismus bleibt dieser Aspekt aber ein zentrales Thema bei Banks, nur resultiert dies nicht in einem strengen afroamerikanischen Essentialismus und Partikularismus.

UR beschränken sich aber nicht nur auf afroamerikanische Aspekte bzw. einen allgemeinen, farblosen Universalismus, es finden sich Verweise auf verschiedene spezifische ethnische Hintergründe. Banks selbst ist zur Hälfte *native american*, er verarbeitet diese Wurzeln in der Red Planet-Serie²⁶⁶, einer Reihe von Technoplaten, die von 1992 bis 2004 auf einem Sublabel von UR erschienen. Der Bezug auf diesen Teil seiner Herkunft ist hier überdeutlich, er drückt sich musikalisch aus (z.B. finden sich immer wieder Samples von traditionellen Gesängen von *native americans*), in den Titeln²⁶⁷ oder im Artwork (das Logo von Red Planet ist ein tanzender Schamane). Die Serie ist zusätzlich mit Bezügen auf Science Fiction verbunden, man könnte sie eine Art *native american*-Futurismus nennen. Red Planet stellt also ein überdeutlicher Bezug auf eine bestimmte Herkunft dar, ist gleichzeitig aber auch ein Hinweis auf die Hybridität von Identitäten im Detroit Techno, denn Banks betont an verschiedenen Stellen sowohl seine afroamerikanischen als auch seine *native american*-Wurzeln.

Mark Floyd (aka Chaos), ist neben Banks ein weiteres Beispiel für eine Betonung einer hybriden Identität. Er erschuf den Begriff „Afrogermanic“, der Titel seines Beitrags zu der Compilation *Interstellar Fugitives* (s.o.) und verweist damit auf seine deutschen und afroamerikanischen Wurzeln. Floyd ist der Sohn eines ehemals in Deutschland stationierten afroamerikanischen Soldaten und einer Deutschen. Diese hybride Identität weist zwar von einer festen afroamerikanischen Identität fort, lehnt aber die afroamerikanische Identität auch nicht ab. Sich in den USA als Afroamerikaner auf eine deutsche und afroamerikanische Identität zu beziehen (was sich dadurch deutlich von der Bezeichnung „Afrodeutscher“ unterscheidet, die eher die deutsche Variante von „Afroamerikaner“ darstellt) kann als ein Statement gegen eine essentialistische Vorstellung von (nicht nur) afroamerikanischer

²⁶⁶ 1992 – 2004 (USA: Red Planet/UR).

²⁶⁷ Titel sind beispielsweise: *Ghostdancer* (1995), *Prayer Stick*, (1998) oder „Revenge of the Wolf“ und „Pow Wow“ (beide Titel von der 12“ *Revenge of the Wolf*, 2002). eine vollständige Liste der Red Planet-Veröffentlichungen findet sich unter <http://www.discogs.com/label/Red+Planet>, 20.01.2009.

Identität gewertet werden. Auch zeigen beide Beispiele, dass sich verschiedene ethnisch definierte Identitäten nicht ausschließen.

Wieder anders sieht es bei der zu UR gehörenden Gruppe Los Hermanos aus, die einen deutlichen Bezug auf eine lateinamerikanische Identität im Detroit Techno etabliert haben. Das ehemalige UR- und Los Hermanos-Mitglied Rolando Rocha bezieht sich mit seinem Hit „Jaguar“²⁶⁸, das er unter dem Alias The Aztec Mystic veröffentlicht hat, auf süd- und mittelamerikanische Ureinwohner. Santiago Salazar, der bis heute zu UR/Los Hermanos gehört, produziert unter seinem Alias Ican (z.B. *A Quien*, Planet E, USA, 2007) House mit spanischem Gesang und lateinamerikanischen Rhythmen, gleichzeitig aber auch als S2 Techno Bass (*Papa Slide*, UR, USA, 2005) und unter seinem eigenem Namen Disco House (*Materia Oscura*, Rush Hour, Holland, 2008) und kalten, harten Techno („Santurio“, *Historia y Violencia*, USA, 2008). So findet sich bei Salazar eine Betonung seiner lateinamerikanischen Wurzeln, die sich vor allem in den spanischen Titeln ausdrücken, seine Musik ist aber deutlich weniger eindeutig. Zu Los Hermanos gehört außerdem der Afroamerikaner Gerald Mitchell, d.h. ein lateinamerikanischer bzw. spanischer Hintergrund ist nicht unbedingt eine Voraussetzung, um Mitglied dieser Gruppe zu sein. Ähnliches gilt auch für die Red Planet-Serie, an der neben Banks auch andere Produzenten beteiligt waren²⁶⁹, ein spezifischer *native american*-Hintergrund war also auch hier keine Voraussetzung.

Es ist insgesamt auffällig, wie oft Bezüge auf verschiedene kulturelle Wurzeln bei UR zu finden sind. Neben den schon erwähnten afrikanischen, afroamerikanischen, *native american*, deutschen und lateinamerikanischen Bezügen gibt es z.B. auch Bezüge auf den Balkan (bei dem zum engen Umfeld von UR gehörenden Franki Juncaj aka DJ 3000, z.B. *Balkan Bridge*, Motech, USA, 2007). So hat Underground Resistance keine eindeutige „schwarze“ oder „nichtscharze“ Identität, sondern ist heute ein überraschend multikulturelles Kollektiv. Die Ethnizität der Produzenten muss dabei nicht in den Hintergrund rücken, sondern wird immer wieder von einzelnen Künstlern explizit betont, aber eben auch in Form von hybriden ethnischen Identitäten und meist ohne essentialistische Zuschreibungen. Der Bezug muss weder eindeutig noch grundsätzlich authentisch sein. Von der ursprünglichen „Farblosigkeit“, für die besonders Mills bis heute steht, aber auch der Wahrnehmung als „schwarze“ Technogruppe hat sich UR also zu einer „multikulturellen“ Gruppe gewandelt. Sie sind dabei außerdem lokal auf Detroit, aber auch international auf die globale Technoszene ausgerichtet, nicht aber national im Bezug auf die USA oder im Sinne

²⁶⁸ The Aztec Mystic: *Knights of the Jaguar* (USA: UR, 1999).

²⁶⁹ Produziert wurden alle Tracks von „The Martian“, wovon sich in der Regel Banks verbirgt, aber auch Atkins und Drecxiya waren beteiligt.

eines *black nationalism* (s. Kapitel 7).

Auch gibt es bei UR (und in der Technoszene Detroits im Allgemeinen) keine für alle verbindliche Ideologie²⁷⁰ und keine verbindlichen Regeln, wie Detroit Techno zu klingen hat. Selbst die großen Differenzen zwischen Mills und Banks sind nicht unüberwindbar und verhindern nicht, dass die beiden Produzenten nicht doch von Zeit zu Zeit zusammenarbeiten. So unterstützt Mills UR aufgrund seines größeren Erfolges weiterhin finanziell²⁷¹, außerdem haben er und Banks 2008 ein gemeinsames Album aufgenommen²⁷².

7. Die Bedeutung von Detroit Techno in der europäischen Technoszene

Der Ort Detroit und die dort angesiedelte Musikszene sind bis heute zumindest in einem Teil der internationalen Technoszene von Bedeutung geblieben. So ist die Stadt – und Ähnliches gilt auch für Chicago – schon seit den 1990er Jahren ein fast mystisch verklärter Ursprungsort, eine Art Wallfahrtsort für viele DJs, Produzenten und Fans aus Europa²⁷³. Detroit ist Namensgeber für bis heute populäre Technosubgenres (Detroit Techno und auch Neo Detroit) und seit bald 20 Jahren beziehen sich immer wieder meist europäische Technoproduzenten auf diesen Ort. Der Name „Detroit“ und andere Bezüge auf die „Motor City“ sind beispielsweise beliebte Titel für dann meist auch in einem an Detroit Techno erinnernden Stil produzierte Tracks²⁷⁴. Der in Europa wieder sehr populäre amerikanische (Deep) House wird heute außerdem vor allem von Produzenten aus Detroit definiert (s. Kapitel 4.2), allerdings ist auch das Interesse an Chicago House in den letzten Jahren wieder deutlich angestiegen²⁷⁵. Wie lässt sich nun die Sonderstellung von Detroit – um Chicago soll

²⁷⁰ s. dazu: von Thülen: „Underground Resistance – High-Tech-Dreams“, S. 27. Mitglieder von UR sprechen darüber, was UR für sie bedeutet: „Jeder bringt seinen Teil, seine Vorlieben mit ein. [...] Jeder kann machen und erforschen, was er will“ (Cornelius Harris), UR ist ein „eklektischer, immer wieder neu mit Leben zu füllender, undefinierter Rahmen.“ (Frankie Fultz).

²⁷¹ Banks, Mike: „Playing Favorites with ‚Mad Mike‘ Banks“.

²⁷² X-102: *rediscovers The Rings of Saturn* (Deutschland: Tresor, 2008).

²⁷³ s. dazu Sextro: „Underground Resistance“. Auf der DVD sind im Plattenladen des Vertriebs Submerge Widmungen einer Reihe von bekannten europäischen DJs zu finden, die ihre Wallfahrt nach Detroit schon hinter sich haben. s. auch Garnier: *Elektroschock*, S. 130, Garnier spricht dort in Bezug auf die Künstler aus Detroit sogar von „meine Meister“.

²⁷⁴ bekannte Tracks der letzten Jahre von Künstlern, die nicht aus Detroit kommen, sind z.B. Jost/Klemann: „CC01 Detroit“ (Deutschland: Dial, 2008), Claude von Stroke: „Who’s Afraid Of Detroit?“ (USA: Dirtybird, 2006), Morgan Geist: „Detroit“ (USA: Environ, 2008). Auch Aliase deutscher Künstler wie House of Detroit, Motorcitysoul oder Motor City Drum Ensemble sind deutliche Bezüge.

²⁷⁵ Ende der 1990er Jahre war die Szene in Chicago fast ausgestorben und Chicago House hatte stark an Bedeutung verloren, s. a. Reynolds: *Energy Flash*, S. 27. Seit einigen Jahren ist aber auch in

es hier weniger gehen, auch wenn hier ähnliche Mechanismen am Werk sind – innerhalb der Technoszene erklären? Im folgenden Kapitel möchte ich aufzeigen, inwiefern der afroamerikanische Hintergrund von Detroit Techno in der europäischen (bzw. deutschen) Rezeption immer wieder, ob nun direkt oder indirekt, eine relevante Rolle spielt. Die Bedeutung von Detroit Techno hängt zwar nicht ausschließlich, aber meiner Ansicht nach doch zu einem signifikanten Teil mit dem afroamerikanischen Hintergrund der Produzenten zusammen²⁷⁶.

7.1 Die Relevanz des afroamerikanischen Hintergrundes

Auch wenn manche Technoproduzenten aus Detroit, z.B. Mills, Techno als hautfarbenlose Musik verstehen, bleiben die Hautfarbe der Produzenten und die mit ihr verbundenen Eigenschaften und Zuschreibungen auch in dieser Musik relevant. Dies mag nicht für alle in der internationalen Technoszene involvierten Personen gelten und vielen Clubgängern ist es wahrscheinlich egal, woher und von wem die Musik stammt, zu der sie tanzen. Aber besonders in den sich etwas intensiver mit Techno und seiner Geschichte auseinandersetzenden Technoszenen z.B. in europäischen Großstädten wie Berlin, Amsterdam oder London nimmt Detroit Techno eine Sonderstellung ein (s. Kapitel 2.3, „Technoszene B“). Auch in den Zeitschriften und sonstigen Medien der Technoszene ist Detroit Techno immer wieder ein wichtiges Thema. Beispielsweise gab es in den letzten Jahren eine Reihe von Artikeln über die „Legenden“ aus Detroit, oft auch unabhängig von einer aktuellen Veröffentlichung.²⁷⁷

Europa Chicago House wieder sehr relevant geworden, vermutlich im Rahmen einer allgemeinen Rückbesinnung auf die Wurzeln von Techno und House und einem gestiegenen Interesse an (Deep) House, worin ja auch das Interesse an Detroit House begründet liegt.

²⁷⁶Ähnliches gilt auch für Chicago House.

²⁷⁷ Der Begriff „Legende“ wird auf inflationäre Weise für fast jeden Produzenten aus Detroit benutzt. Hier eine kleine Auswahl an Texten, die in der *De:Bug* erschienen sind und in denen Künstler aus Detroit als „Legende“ bezeichnet werden, recherchiert auf <http://www.de-bug.de/> am 23.11.2008 in nur etwa 10 Minuten: Ron Murphy (zwar kein Produzent, aber eine „Mastering-Legende“) (<http://www.de-bug.de/musik/4153.html>, 14.01.2008) Carl Craig (<http://www.de-bug.de/musik/3583.html>, 22.05.2006), Juan Atkins (<http://www.de-bug.de/musik/133.html>, 01.12.2000; <http://www.de-bug.de/reviews/34462.html>, 29.09.2008) Robert Hood, (<http://www.de-bug.de/mag/4705.html>, 23.03.2007, de:bug 110), Kenny Larkin (<http://www.de-bug.de/reviews/22026.html>, 09.07.2004), Jeff Mills, (<http://www.de-bug.de/mag/1661.html>, 22.01.2001), Rick Wade (<http://www.de-bug.de/reviews/31192.html>, 16.05.2007), Drexciya (<http://www.de-bug.de/reviews/14026.html>, 11.01.2002), Claude Young, (<http://www.de-bug.de/reviews/index.php?ID=22292>, 11.08.2004). Solche als „Legenden“ bezeichneten Produzenten stammen zwar nicht nur aus Detroit, aber die Anzahl ist im Vergleich zu anderen Orten überproportional groß.

Die Sonderstellung von Detroit Techno ist zuerst einmal ein Fakt: Es gibt kaum eine vergleichbare afroamerikanisch geprägte Szene innerhalb der internationalen Technokultur. Diese Sonderstellung aufgrund der Herkunft hat soweit diese bekannt ist automatisch Auswirkungen auf die Wahrnehmung dieser Musik. Albiez schreibt: „[...] we also need to recognize that the ‚incorrect‘ discourses that designate techno as black, white or otherwise are the means through which participants and audiences made sense of it.“²⁷⁸ Detroit Techno kann sich also nicht grundsätzlich von der Außenansicht befreien, aus deren Perspektive diese Musik als afroamerikanisch und damit als „schwarz“ wahrgenommen wird (oder in der Techno im Allgemeinen als „weiß“ wahrgenommen wird, S. Kapitel 7), viele Konsumenten und Kritiker neigen dazu, Detroit Techno als dezidiert „schwarzen“ Techno einzuordnen.

So ist Detroit Techno mit bestimmten, oft in Bezug auf „schwarze“ Musik benutzten Attributen verbunden. Dazu gehört vor allem, dass Detroit Techno als besonders „warme“ und „seelenvolle“ Variante von Techno gilt, als „deep“. An dieser Stelle möchte ich auch auf das Phänomen „Neo Detroit“ zu sprechen kommen. Neo Detroit bezeichnet eine Art von Techno, die seit ein paar Jahren in der europäischen Technoszene stark an Bedeutung gewonnen hat, allerdings nicht grundsätzlich ein neues Phänomen ist²⁷⁹. Die Musik, die im Allgemeinen als Neo Detroit bezeichnet wird²⁸⁰, ist elektronische Musik meist europäischen Ursprungs, die an bestimmte Spielarten des Detroit Techno erinnert bzw. sich auf diesen bezieht. Meist sind es die melancholischen Streicher und Flächen und ein eher analoges und „warmes“ Sounddesign, die zu den eindeutigsten Merkmalen dieses Stils zählen. Die Bezugspunkte sind vor allem die Musik von Derrick May und Carl Craig, aber auch Detroit House von Theo Parrish oder Moodymann sind heute wichtig. Die Tracks sind oft eher weich und melancholisch, aber nicht kitschig. Auch sehr kantige und rohe Tracks, z.B. bestimmte Formen von Techno und „dreckig“ produzierter House werden oft als „Neo Detroit“ bezeichnet. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie sich auf als zeitlos angesehene Stilelemente und Sounds beziehen, die schon seit Beginn der 1990er Jahre im Umlauf sind. Auch ist diese Musik weniger mit digitalen Soundeffekten angereichert und sauber produziert als es im modernen Minimaltechno oft der Fall ist. Dieser Bereich von Techno ist also in gewisser Hinsicht konservativ, allerdings sind Rückbezüge auf ältere Stile innerhalb der Technoszene nichts Besonderes, sondern treten seit den 1990er Jahren in Wellen auf. Electro hat beispielsweise seit den 1990ern schon eine ganze Reihe von Revivals erlebt und es gibt fast

²⁷⁸ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 147.

²⁷⁹ Reynolds, *Energy Flash*, S. 222ff.

²⁸⁰ s. dazu beispielsweise die Homepage des Berliner Plattenladens Hard Wax: <http://hardwax.com/neo-detroit/>, 20.01.2009.

keinen Stil elektronischer Tanzmusik aus den späten 80ern und frühen 90ern, der nicht in Form von Wiederveröffentlichungen alter Platten und neuen Produktionen in dem entsprechenden Stil wiederbelebt wurde.

Der Betreiber des in Berlin beheimateten Plattenlabels StyraX, einem deutschen Label das Neo Detroit-Platten veröffentlicht, Steffen Laschinski, sagt zu seiner Vorliebe für Detroit Techno:

„Es gibt keinen anderen Sound, in dem man so viele Emotionen, Seelenvolles erleben und finden kann. Wir lieben Detroit und im Gegensatz zur Schnelllebigkeit der anderen Sounds können unsere Platten noch in 100 Jahren gehört werden, ohne alt zu klingen. Zeitlos eben. Detroit ist nur ein Teil von StyraX, es sind aber immer klassische Sounds, die uns beeinflussen, Basic Channel, Deephouse á la Ron Trent usw.“²⁸¹

Laschinski nennt hier neben Detroit Techno und Deep House auch Basic Channel, die für den Stil Dubtechno stehen, alles klassische Spielarten von Techno. Dubtechno ist ein Stil, der in ein ähnliches Schema wie Detroit Techno passt. Dubtechno wurde von den Detroit Techno- und Reggaeafans Mark Ernestus und Moritz von Oswald (Basic Channel) entwickelt und ist von diesen musikalischen Stilen – Detroit Techno und Reggae/Dub – geprägt. Dubtechno ist insofern zumindest indirekt mit „schwarzer“ Musik verbunden. Die drei genannten Spielarten von Techno bzw. House stehen oftmals miteinander in enger Verbindung, z.B. auf Plattenlabels wie Delsin, Rush Hour (den zwei wichtigsten Neo Detroit-Labels aus den Niederlanden) und den genannten StyraX, oder auch in einem Plattenladen wie dem Hard Wax in Berlin (zu dessen Umfeld nicht nur die genannten Basic Channel und StyraX gehören, sondern eine ganze Reihe an Neo Detroit/Deep House/Dubtechno-Labels oder auch Produzenten aus diesen Bereichen wie Redshape und Shed). Diese drei Stile sind dabei musikalisch nicht grundsätzlich ähnlich genug, als dass es bei ihrer engen Verbindung ausschließlich um die Musik an sich gehen könnte. Sie unterscheiden sich untereinander genauso stark (oder schwach) voneinander wie z.B. Detroit Techno von (deutschem) Minimal oder Trance. Während Minimal oder Trance aber heute keinen besonders guten Ruf innerhalb der europäischen Technoszene haben²⁸², ist der Bezug auf Detroit Techno etc., abgesehen vom Vorwurf, dass diese Musik nur als Distinktionsmerkmal gebraucht wird (s. nächster Absatz), kaum negativ besetzt: Wie Laschinski anmerkt, gelten Detroit Techno, Deep House und

²⁸¹ Laschinski, Steffen, in: Kösch, Sascha: „Parallelwelt Detroit“ in: *De:Bug 99* (Berlin 01/2006), S. 8.

²⁸² Trance ist in der Technoszene B so unbeliebt, dass es schwer ist, hier irgendwelche Quellen zu finden – wie schon ganz zu Beginn der Arbeit ausgeführt, findet Trance in der Technoszene B nicht statt bzw. wird konsequent ignoriert. Minimal ist dagegen eng mit der Technoszene B verbunden, Diskussionen über die Rolle von Minimal sind vor allem in Internetforen und Blogs zu finden, z.B. <http://www.residentadvisor.net/feature-read.aspx?id=1002> (20.01.2009) oder <http://mnmmlsbg.blogspot.com/> (20.01.2009).

Dubtechno als zeitlose Spielarten von Techno. Der gute Ruf hängt nun meines Erachtens auch damit zusammen, dass diese Stile immer auch mehr oder weniger afroamerikanisch geprägt sind bzw. auf afroamerikanische Wurzeln verweisen, was für Minimal oder Trance viel weniger gilt. Die schwarzen Wurzeln versprechen eine größere Authentizität und Tiefe der Musik, mehr Gehalt, wahres Leiden, etc., wie ich im Laufe der kommenden Abschnitte noch zeigen werde.

7.2 Distinktionsmerkmal Detroit Techno

Detroit Techno steht in Europa schon lange für eine Alternative zu aktuellen Trends oder der Kommerzialisierung von Techno (wie er v.a. in den 1990er Jahren stattfand), aber auch als Möglichkeit, sich von der restlichen Technoszene abzugrenzen. Claus Bachor, ein deutscher DJ und Musikjournalist weist schon 1995 darauf hin, dass Detroit Techno ein Stil sei „auf den sich Techno-Puristen allzu gerne beziehen, wenn es um die Abgrenzung gegenüber Phänomenen wie Raves oder aber Kommerzialisierung von Techno geht.“²⁸³ Tanith, ein Techno-DJ der ersten Stunde aus Berlin, der vor allem harten, schnörkellosen Techno spielt, sagt im Bezug auf das „Geschmacksdiktat“ in der Technoszene und in Musikzeitschriften wie *Spex* und *Groove*: „Die haben sich alle auf das eine Ding geeinigt, und die Herde ist ihnen hinterhergelaufen – du musstest nur Detroit sagen und schon warst du auf der sicheren Seite, und kaum hast du gesagt, was weiß ich, No Respect Records, schon hieß es ‚Ohhh, Loser! Böööse!‘“²⁸⁴

Auch Reynolds hat über diese Abgrenzung der Detroit Techno-Puristen im Bezug auf die britische Technoszene der 1990er Jahren geschrieben (s. auch Kapitel 6.2, „Intelligent Techno“). Er kritisiert hier nicht nur die Abgrenzung an sich, sondern auch eine bestimmte Haltung gegenüber der Musik:

„If anything, the idea and ideal of ‚Detroit‘ is even stronger outside the city, thanks to British Detroit-purists. [...] It is a world where people talk not of labels but ‚imprints‘, and funk is spelt ‚phunk‘ to give it an air of, er, phuturism.

One of the most vocal of the Detroit-acolytes is tech-jazz artist Kirk deGiorgio. [...] deGiorgio has dedicated himself to the notion that Detroit techno is the successor to the synth-oriented jazz-funk of fusioners like Herbie Hancock and George Duke. ‚I never saw techno as anything else but a continuation of black music,‘ he told *Muzik* magazine in 1997. ‚I didn’t think of it as any new kind of music. It was just that the technology and the sounds were different.‘

²⁸³ Bachor: „Detroit“, S.104.

²⁸⁴ Tanith, in: Brinkmann, Lars: „Der ganz andere Sägezahn“, in: *Spex* 228 (Köln, 11/1999), S. 6. No Respect Records war ein deutsches Techno- und Trancelabel, das von 1991 bis 2000 aktiv war.

This neo-conservative attitude – the self-effacing notion that white musicians like deGiorgio himself have nothing to add to black music; the idea that music never really undergoes revolutions – reminds me of nothing so much as the British blues-bore purists of the late sixties and early seventies.²⁸⁵

Auch wenn diese Passage deutlich von Reynolds Abneigung gegenüber Detroit Techno und dessen Fans geprägt ist, so spricht er hier einen Aspekt an, der bei der Rezeption von Detroit Techno eine Rolle spielt. Es gibt die Tendenz unter „weißen“ europäischen Musikfans, bestimmte afroamerikanische Stile bewahren zu wollen, d.h. die Musik wird als Artefakt angesehen und nicht mehr als lebendiger Teil der Musikwelt. Dieser Aspekt spielt beispielsweise in Bezug auf die Northern Soul-Szene²⁸⁶ eine wichtige Rolle, aus der auch der britische „Entdecker“ von Detroit Techno, Neil Rushton²⁸⁷ stammte. Rushton interessierte sich angeblich nur für diese Musik, weil es Musik von Afroamerikanern aus Detroit war, nicht weil er elektronische Musik mochte²⁸⁸. Auch Nelson George spricht dieses Phänomen im Bezug auf den Umgang mit afroamerikanischer Musik an: „Weiße Amerikaner [...], der europäischen Tradition zur Erhaltung bestimmter Kulturformen und Stile um der Traditionen verpflichtet, scheinen Musikstile noch lange zu pflegen und zu schätzen, wenn sie sich längst nicht mehr weiterentwickeln.“²⁸⁹ Detroit Techno wird teilweise auch auf eine solche Weise behandelt, auch wenn diese Musikszene noch nicht ausgestorben ist.

Neo Detroit stellt allerdings nicht unbedingt ein reines Bewahren der ursprünglichen Technoentwürfe aus Detroit dar, sondern kann auch eine Weiterentwicklung bedeuten. Es finden sich allerdings immer wieder Bezüge auf eine afroamerikanische Tradition und die afroamerikanischen Ursprünge dieser Musik, die, wenn es sich um weiße Produzenten aus Europa handelt, sehr irritierend wirken können. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn es keine nachvollziehbare Verbindungen zwischen diesen Produzenten und den Bezügen zu finden sind. Die Bezüge können wie Versatzstücke wirken, die nur eine gewisse „Schwärze“ erzeugen sollen, aber ansonsten keine weitere Bedeutung haben. Dies ist besonders weit verbreitet in Form von Titeln, nicht nur das Benutzen von Städtenamen wie Detroit oder Chicago, sondern auch von Bezügen auf andere „schwarz“ kodierte Begriffe („Blues“, „Soul“, „Africa“, etc.), die oftmals zu bedeutungslosen Klischees verkommen. Weit verbreitet

²⁸⁵ Reynolds: *Energy Flash*, S. 222ff.

²⁸⁶ Celik, Oghuzan; Herzing, Evi; Plesch, Tine: „Can You Show Me The Way To – Northern Soul?“, in: *Testcard #13 – Black Music* (Mainz: Ventil Verlag, 2004), S. 48 – 55. Die Northern Soul-Szene ist eine ursprünglich nordbritische Szene, in der vor allem amerikanischer Soul aus den 60er Jahren gehört und gesammelt wurde und die mit der Jugendbewegung der „Mods“ verbunden war.

²⁸⁷ Rushton war derjenige, der die Compilation *Techno!* zusammengestellt hat.

²⁸⁸ Reynolds: *Energy Flash*, S. 55.

²⁸⁹ George: *R&B*, S. 154.

sind z.B. auch Samples von „schwarzen“ Stimmen²⁹⁰. Meist handelt es sich um so genannte „Preach-a-Pellas“, d.h. Ausschnitte aus Reden von afroamerikanischen Politikern und Geistlichen, aber auch in einem solchen Redestil gehaltene, speziell für die Musik aufgenommene Ansprachen, wie sie im Chicago House vorkamen²⁹¹. Im Detroit Techno selbst sind solche Ansprachen eher selten zu finden, Ausschnitte aus der Rede „I Have a Dream“ (1963) von Martin Luther King, Jr. wurden aber beispielsweise von Kevin Saunderson benutzt²⁹². Problematisch kann es vor allem dann werden, wenn auch im europäischen Neo Detroit Inhalte transportiert werden, die eindeutig auf die afroamerikanische Geschichte verweisen. So werden manchmal Ausschnitte aus Reden von King („Family Day“ von Oracy, Mojuba, Deutschland, 2006) oder Malcolm X („X-Slaves“ von Fabrice Lig, Versatile, Frankreich, 2007) verwendet, auch Bezüge auf die Black Panther Party sind zu finden. Der Bezug auf die Geschichte der Unterdrückung und des Befreiungskampfes der Afroamerikaner erscheint mir als nicht legitim, da diese mit sehr ernsthaften Hintergründen verbundenen Ausschnitte zu Bausteinen werden, die den Tracks eine zusätzliche Tiefe geben sollen. So ist bezeichnenderweise in das Vinyl der Oracy-12“ folgender Text eingeritzt: „pocket guide to an authentic old skool feeling!“ und „throbbing drumbeats and black history!“. Hier könnte unterstellt werden, dass aus der Geschichte der Afroamerikaner Profit geschlagen werden soll, auch wenn keine böse Absicht dahinter stecken mag und der Profit eher gering ausfallen dürfte. Dass aber „black history“ hier vor allem benutzt wird, um der Musik ein „schwarzes“ Image und authentisches Gefühl zu verleihen, ist sehr deutlich, denn authentisch afroamerikanisch ist diese Musik eigentlich nicht. Aber auch eine gewisse Identifikation mit Afroamerikanern könnte ein Motiv sein, wie eine Äußerung von Laschinski zeigt. Auf die Frage, was er außer Musik machen würde, antwortet er: „Auf einer Sklavenplantage arbeiten, wie es Arne Weinberg [ein weiterer Neo Detroit-Produzent] immer sagt, und nachdenken, wie ich Detroit nach vorne bringen kann.“²⁹³ Der Vergleich der eigenen Lebensumstände in Berlin mit dem Leben der afroamerikanischen Sklaven ist unangemessen und banalisiert deren Geschichte. Detroit Techno und damit auch Neo Detroit wird in solchen Fällen eindeutig in Verbindung mit der Kultur und Geschichte der Afroamerikaner gebracht. Die Hautfarbe und der kulturelle Hintergrund der Produzenten aus Detroit (und in einer verkürzten und

²⁹⁰ s. dazu auch: PC: „(How) can you feel it?“ mnml ssga Blogspot (Australien, 22.10.2008), zu finden unter: <http://mnmlssg.blogspot.com/2008/10/how-can-you-feel-it.html>, 20.01.2009.

²⁹¹ Der bekannteste Track dieser Art aus Chicago ist „Can You Feel It“ von Larry Heard (als Fingers Inc., mit Robert Owens (USA: Jack Trax, 1988), ein Beispiel aus dem Bereich Neo Detroit: Efdemin: „Just a Track“ (Deutschland: Dial, 2007).

²⁹² Saunderson mit Santonio Echols als Reese & Santonio: „Truth of Self-Evidence“ (USA: KMS, 1988).

²⁹³ Laschinski, in: Kösch: „Parallelwelt Detroit“, S. 8.

simplifizierenden Sichtweise dann eben auch aller Afroamerikaner) bleiben Teile dieser Musik bzw. des Images der Musik, auch wenn diese nicht mehr nur in Detroit stattfindet und u.a. von weißen Europäern produziert wird.

Was nun das Besondere an Detroit Techno neben der Musik an sich ausmacht, zumindest in der Vorstellung vieler europäischer Fans oder Neo Detroit-Produzenten, beschreibt recht eindrücklich der französische DJ Laurent Garnier. Garnier hat schon früh enge Verbindungen zur Szene in Detroit aufgebaut²⁹⁴ und gehört zu bekanntesten DJs der Technoszene. Er schreibt:

„Für Amerika, ein Land, dem die Erinnerung schwer fällt, ist Detroit ein Lichtblick in der kulturellen Dunkelheit. Für die Europäer repräsentiert die Stadt eine Fantasievorstellung von Innovation, Swing und Perfektion. Und für Leute wie mich ist Detroit die Mutter des Techno, die Heimat der Schmerzen, wo sich Jazz, die letzte große Musik des Jahrhunderts, in elektronische Musik verwandelt hat. Denn Techno kann als eine urbane Weiterentwicklung des Jazz gesehen werden. Von John Coltrane bis Derrick May geht es um dieselben fixen Ideen: Raum, Zeit, Groove und eine unendliche Melancholie. Ich bin für Dinge nach Detroit gekommen, die mich tief bewegen: die Vibration der Stadt zu fühlen und meine Techno-Meister zu treffen; zu versuchen, die Reinheit und die maßlose Traurigkeit zu verstehen, von denen ihre Musik erfüllt ist; zu versuchen zu erfassen, warum diese Musik so viel Emotion, so viel Härte, Erfahrung und Schönheit ausstrahlt. Ich stellte mir vor, in einer Stadt in Ruinen anzukommen, dass ich darum kämpfen muss, um an das Mysterium Detroit heranzukommen, jede Bekanntschaft verhören und jedes Zeichen hinterfragen muss. Aber eigentlich steht schon alles in der Geschichte der Stadt. [...]

Techno aus Detroit spricht von all diesen Prüfungen [Garnier bezieht sich auf die Geschichte der Bewohner Detroits]. In dieser von Dramen durchdrungenen Musik spürt man die Kraft von Leben, das nicht erlöschen will. Worte sind hier nur Beiwerk. Alles ist in nur wenigen Noten enthalten, die unendlich wiederholt werden. Diese Musik ist Metall, Glas, Stahl. Man schließt die Augen und hört – zuerst aus weiter Ferne und dann immer näher kommend – den Widerhall eines Schreis. Wie der Jazz und die Klagen des Blues überträgt Detroit Techno das Leiden. Und diese Authentizität der Seele kann man nicht kaufen.“²⁹⁵

Neben der Stadt Detroit an sich, auf deren Rolle als Kulisse für Detroit Techno ich schon weiter oben hingewiesen habe (s. Kapitel 3) werden hier eine Reihe von Aspekten genannt, die die Besonderheit von Detroit Techno als afroamerikanisch identifizieren, wenn auch die Wörter „afroamerikanisch“ oder „schwarz“ von Garnier nicht benutzt werden. Garnier verortet Detroit Techno in der afroamerikanische Musikgeschichte, in dem er diese Musik als Weiterentwicklung von Jazz bezeichnet und auch den Blues erwähnt, es finden sich Verweise auf eine Leidensgeschichte, die in diesem Zusammenhang auch eindeutig afroamerikanisch ist. Er identifiziert Detroit Techno als besonders authentisch, ein Attribut,

²⁹⁴ s. dazu: Garnier: *Elektroschock*, S. 131 – 161.

²⁹⁵ Garnier: *Elektroschock*, S. 132 -133.

das im Bezug auf „schwarze“ Musik immer wieder eine wichtige Rolle spielt. Es ist eine romantische Sichtweise, die viele Klischees bezüglich schwarzer Musik enthält. Seine Sichtweise wird wohl nicht in jeder Hinsicht von allen Produzenten aus Detroit geteilt, die ja selbst auch mit den klischeehaften Erwartungen an „schwarze“ Musik spielen bzw. diese Erwartungen gezielt unterlaufen wollen. Allerdings würden die meisten auch zustimmen, dass die spezifischen Umstände in Detroit, die eng mit der Geschichte der Afroamerikaner und den dortigen Entwicklungen und Auswirkungen des Kapitalismus zusammenhängen, für Detroit Techno von Bedeutung sind. Theo Parrish sagt beispielsweise: „Ich hasse es, das zu sagen, aber Kolonialismus plus Sklaverei plus Industrialisierung plus Kapitalismus ergibt große amerikanische Kunst.“²⁹⁶ Eine romantische oder verklärende Sichtweise auf diese Aspekte stellt dies allerdings nicht dar, denn Parrish ist sich der realen Probleme bewusst und drückt mit dieser Aussage auch aus, dass er auch gut auf all dies verzichten könnte. Aus europäischer Sicht wird dagegen eher dazu geneigt, diese Aspekte als irgendwie positiv zu verstehen, denn sie machen den speziellen Reiz afroamerikanischer Musik zumindest ein Stück weit aus. Sie werden dadurch eher zu ästhetischen als zu politischen und sozialen Faktoren²⁹⁷ und „schwarze“ Kultur wird als etwas „Anderes“ und Interessantes wahrgenommen, als positives Element in der „kulturellen Dunkelheit“ (Garnier) der USA.

Etwas allgemeiner kann man sagen, dass bei der Wahrnehmung und dem Konsum von „schwarzer“ Musik in Europa oftmals eine Faszination, die laut Stuart Hall in der heutigen, postmodernen Welt von der Differenz ausgeht, eine wichtige Rolle spielt. „Ein Hauch Ethnizität, der Geschmack des Exotischen“²⁹⁸ macht in diesem Fall auch Detroit Techno interessanter, gerade im Vergleich zur großen unübersichtlichen europäischen Szene. Auch übt „schwarze“ Musik und Kultur schon lange eine große Faszination auf einen Teil des weißen Publikums aus, ein Phänomen, das immer wieder beschrieben wurde, z.B. von dem Schriftsteller Norman Mailer (*The White Negro*, New York, 1957) oder dem Journalisten Bakari Kitwana (*Why White Kids Love Hip Hop*, New York, 2005). Der Stempel „Detroit“ verspricht einen gewissen, mit der Geschichte Detroits und der Geschichte der Afroamerikaner verbundenen Mehrwert: mehr Drama, mehr Leben, mehr Persönlichkeit. Im Gegensatz zu der oftmals austauschbaren Herkunft europäischer Musiker – ein Aspekt, der in der Technoszene eigentlich auch als etwas Positives gewertet wird – ist es hier auch die spezifische Herkunft, die diese Musik zu etwas Besonderem macht. Reynolds weist auf diese

²⁹⁶ Parrish, in: Janson: „Theo Parrish – Die Detroit-Chicago-Maschine“, S. 22

²⁹⁷ s. auch: Jacob: „Kunst die siegen hilft!“, S. 133. Jacob spricht dort in Bezug auf die Rezeption von Hip Hop davon, dass das „Ghetto unvermeidlich ästhetisiert“ wird.

²⁹⁸ Hall: „Was ist ‚schwarz‘ an der populären schwarzen Kultur?“, S. 100.

im Techno enthaltene Spannung zwischen Ort- und Geschichtslosigkeit (oder Gesichtslosigkeit) und dem starken Bezug auf bestimmte Orte, Geschichten und Personen hin:

„There’s a big tension in dance culture between music as a post-geographical phenomenon, a force of deterritorialization, and on the other hand, the tremendous mystique and mythology to do with specific cities that spawned the sound, like Detroit, or legendary clubs where the music is heard at its utmost“²⁹⁹.

Gerade Neo Detroit steht für diese Spannung, denn hier steht zunehmend dem Bezug auf einen ganz spezifischen Ort die Austauschbarkeit des tatsächlichen Produktionsortes gegenüber. Man könnte sagen, dass Detroit immer weniger als tatsächlicher Ort und immer mehr als Idee, als Bündel von Eigenschaften und Geschichten eine Rolle in der Technoszene spielt.

7.3 Detroit Techno und die „linken Kreise“

Wichtig ist in Bezug auf die Rezeption von Detroit Techno auch der Umstand, dass schwarze Musik und damit letztendlich auch Detroit Techno – ob die Musiker dies nun wollen oder nicht – eine Art Projektionsfläche für sich (grob verallgemeinert) politisch links verstehende Szenen darstellt. Diederichsen weist beispielsweise darauf hin, dass „schwarze“ Musik in Deutschland lange Zeit etwas grundsätzlich Rebellisches hatte, da sie einer der größtmöglichen Widersprüche zur Ideologie der Elterngeneration darstellte (z.B. in Bezug auf die Kriegsgeneration und deren Kinder)³⁰⁰. Heute funktioniert beispielsweise die Rezeption von Hip Hop ähnlich. Der Journalist und Autor Jörg Sundermeier schreibt: „In Deutschland [...] hat ‚Black Music‘ den Charme des Exotischen und Unterhaltsamen. In linken Kreisen wiederum wird ‚Black Music‘ benutzt, um die jeweiligen Freiheitssehnsüchte auf andere zu projizieren.“³⁰¹ Diesen „linken Kreisen“ kann man beispielsweise auch die so genannte „Poplinke“ zuordnen. Dies meint vor allem Musikjournalisten und Kulturwissenschaftler, die in den 1980ern und 1990ern in Erscheinung traten und zu der eine ganze Reihe der hier zitierten Autoren gezählt werden können³⁰². Diese „Poplinke“ spielte eine wichtige Rolle in der Rezeption von Detroit Techno in Deutschland bzw. wurde Detroit Techno in diesen Kreisen recht intensiv rezipiert. So war es auch die *Spex*, die in Deutschland als erste

²⁹⁹ Reynolds, *Energy Flash*, S. 526.

³⁰⁰ Diederichsen: „Verloren unter Sternen“, S. 111.

³⁰¹ Sundermeier, Jörg: „‚Black Music‘ bedeutet nichts mehr“, in: Büsser et al. (Hrsg.): *Testcard 13 – Black Music* (Mainz: Ventil Verlag, 2004), S.17.

³⁰² Büsser, Martin: „Einfach durchwinken“, in: *Jungle World 44* (Berlin, 30.10.2008), dschungel, S. 10ff. Büsser nennt dort u.a. Diederichsen und Reynolds, aber auch Terkessidis, Holert, Büsser selbst (der Herausgeber der Publikation *Testcard*), etc. können dazugezählt werden, wichtigste Publikationen war die *Spex* bis zum Abgang der Autoren um Diederichsen Ende der 1990er Jahre.

Musikzeitschrift über Detroit Techno berichtete³⁰³. Ich kann an dieser Stelle nicht ausführlich auf das Thema „Poplinke“ eingehen, aber hier spielten nicht nur naive „Freiheitssehnsüchte“ eine Rolle, sondern auch durchaus differenziertere Sichtweisen. Dass aber z.B. Diederichsen Underground Resistance auf positive Weise als „linksradikale“ Technogruppe versteht (s. Kapitel 6.8) weist darauf hin, dass auch hier gewisse, nicht grundsätzlich der Wahrheit entsprechende Wunschvorstellungen in Bezug auf Detroit Techno existierten.

Hier ist aber auch von Bedeutung, dass Detroit Techno einen anderen Entwurf von afroamerikanischer Kultur darstellt als z.B. Hip Hop. Zwar wurde Techno teilweise auch als Detroit Version von Gangsta-Rap wahrgenommen³⁰⁴, diese Sichtweise auf Detroit Techno als „Unterschichtenmusik“ aus dem afroamerikanischen Ghetto spielt aber meist keine Rolle. Allerdings gibt es Parallelen zur Wahrnehmung von politischen Hip Hop-Künstlern wie Public Enemy, die auch mit großer Begeisterung in diesen Kreisen rezipiert wurden³⁰⁵. Letztendlich bereiten Aspekte wie die verbreitete Glorifizierung von Gewalt und Kriminalität und der immer wieder sehr offensichtliche Sexismus im Hip Hop einer emanzipatorischen linken Denkweise große Probleme. Diese problematischen Aspekte finden sich dagegen im Detroit Techno kaum oder werden sogar deutlich abgelehnt. Der Musiker und Autor Thomas Meinecke stellt in seiner sich u.a. mit Detroit Techno befassender Romancollage *Hellblau*³⁰⁶ die Frage, warum Detroit Techno in Europa als „radikal dissidentes Medium“³⁰⁷ wahrgenommen wird, also im Prinzip als linke, politische Musik (die Detroit Techno tatsächlich nur bedingt ist): „[Liegt es] an den intellektuellen, eleganten, selbst in ausgedienten Militärklamotten angenehm unmännlich wirkenden Typen, die diese Musik produzieren und die uns weißen europäischen Mittelstandskindern irgendwie ganz vertraut

³⁰³ s. beispielsweise die Plattenkritik zur *Techno!*-Compilation von Niemczyk, Ralf, in Spex 08/1988 (Köln, 1988), S. 40. Die Compilation war Platte des Monats.

³⁰⁴ Porschart: *DJ Culture*, S. 432.

³⁰⁵ s. Diederichsen, Diederich: „Musik die aus der Bronx kam“, in: Ders.: *2000 Schallplatten 1979 – 1999* (Höfen: Hannibal Verlag, 2000), S. 408. Der Text ist ein Nachdruck einer Plattenkritik zu Public Enemy: *Fight the Power* (USA, RCA/Motown, 1989), die Anfang 1990 in der linken Zeitschrift *Konkret* veröffentlicht wurde.

³⁰⁶ Meinecke, Thomas: *Hellblau* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003). Meinecke beschäftigt sich in diesem Roman auch mit Eshuns *Heller als die Sonne* und Gilroys *The Black Atlantic*, der Roman besteht vor allem aus fiktiven Briefen und E-mails, die sich die Protagonisten zuschicken und in denen diese über z.B. Detroit Techno diskutieren. In diesem fiktiven Rahmen werden auch für diese Arbeit relevante Fragen angesprochen, der Roman kann deshalb als legitime Quelle angesehen werden. Meinecke passt außerdem gut in die Gruppe der deutschen Poplinken, er beschäftigt sich z.B. mit Judith Butler und Genderstudies (in *Tomboy*) oder mit Antisemitismus (in *Hellblau*) und ist ein langjähriger Fan von Detroit Techno. Die Band FSK, deren Mitglied er ist, hat ein Album mit dem aus Detroit stammenden Technoproduzenten Anthony Shakir aufgenommen (F.S.K. meets Anthony "Shake" Shakir: *First Take Then Shake*, Deutschland: Disco B, 2004).

³⁰⁷ Meinecke: *Hellblau*, S. 21.

erscheinen?“³⁰⁸ Ich denke die Antwort auf diese Frage lautet: Ja. Denn die Vertrautheit kommt eben auch daher, dass es sich hier nicht als machohafte und gefährliche „Gangster“ inszenierende Künstler handelt, wofür Hip Hop-Stars wie Snoop Dogg oder 50 Cent gute Beispiele sind. Die Produzenten aus Detroit sind deutlich harmloser erscheinende schwarze Männer, die eine gewisse Distanz zur zwar faszinierenden, aber auch abschreckenden und für Europäer oftmals sehr fremdartigen Härte „der Straße“ haben. Denn auch wenn „die Straße“ auch in Detroit und im Detroit Techno eine Rolle spielt, die Technoproduzenten sind keine „Gangster“, sondern leben höchstens in relativer Nähe zu den „Gangstern“. Detroit Techno erscheint in diesem Sinne im Vergleich zu Hip Hop als „gemäßigte“ Version afroamerikanischer Popmusik. Auch dass beispielsweise zwischen der Chicago House-Szene und Europa im Gegensatz zur Detroit Techno-Szene und Europa nur wenige enge Verbindungen entstanden sind, könnte einen Grund in mangelnder Vertrautheit haben. Der heute in Berlin lebende Chicago House-Produzent der ersten Stunde, Tyree Cooper, beschreibt die Szene in Chicago als eine harte, aggressive und kriminelle Szene, geprägt von „Gangstern“ und „abgefückten Kids“³⁰⁹. Er sagt: „Europa war einfach noch nicht bereit für diese besondere schwarze Attitüde.“³¹⁰ Ähnliches gilt auch für die meisten, von Electro, Hip Hop und Techno geprägten lokalen afroamerikanischen Musikszenen wie Miami Bass, Baltimore Club und eben auch Detroit Techno Bass. Diese Stile werden in Deutschland zwar wahrgenommen, haben aber nie ein länger andauerndes und breites Interesse erzeugen können. Im Bezug auf Techno Bass wird dies deutlich: Es gab Ende der 1990er, Anfang der 2000er Jahre in Europa ein gesteigertes Interesse an dieser Musik, da sie als neue, aufregende Musik aus Detroit gehandelt wurde. Das Interesse wich aber oftmals schnell einer Irritation³¹¹. Die Musik sprach mit ihren überdeutlichen und problematischen Bezügen auf Sexualität und antiintellektuellem Spaß ein anderes Publikum als Detroit Techno an und funktioniert viel schlechter als positive Projektionsfläche. Bei Chicago House sieht dies u.a. auch aufgrund der ebenfalls wichtigen Verbindung zur homosexuellen Szene anders aus, aber die engen Verbindungen, die zwischen Detroit und Europa entstanden, sind weder im Bezug auf Chicago noch auf die Techno Bass-Szene Detroits zu finden.

Die „Differenz“ (Hall, s.o.), die durch die afroamerikanische Herkunft erzeugt wird, ist im Falle von Detroit Techno also eine doppelte Differenz. Denn Detroit Techno ist einerseits „schwarz“ und damit auch „exotisch“, aber eben nicht auf die übliche Weise. Die

³⁰⁸ ebd., S. 21.

³⁰⁹ Cooper, Tyree, in: von Thülen, Sven: „Old School“, in: *De:Bug 89* (Berlin, 02/2005), S. 35.

³¹⁰ ebd., S. 35.

³¹¹ Klein: „Inner-City-Bass-808“, S. 57.

Distanz zum Ghetto und die Nähe zu Europa machen Detroit Techno besonders zugänglich für europäische Hörer. Detroit Techno ist also nicht nur exotisch, sondern in gewisser Hinsicht auch vertraut, was ganz besonders wichtig in Bezug auf die deutsche Szene gewesen sein dürfte. Simon Reynolds schreibt:

„The push-and-pull between Afro-America and Mittel Europa [sic] reflected German youth’s mixed feelings about its own culture and history. In a weird way, the German techno community’s obsession with Detroit (Tresor’s talk of a Berlin-Detroit alliance, the 313 phone code T-shirts on sale in Hardwax) was a form of displaced patriotism. Worshipping Detroit became a way back to embracing their own Germanness, which could be comfortably affirmed because Kraftwerk and Moroder were mediated through black people (Detroit’s own Germanophilia).“³¹²

Dadurch, dass sich authentische Afroamerikaner aus einer echten amerikanischen Großstadt scheinbar und tatsächlich³¹³ auf eine als deutsch begriffene Ästhetik bezogen, wird das Deutsche „mit ‚Blackness‘ aufgeladen“³¹⁴ und dadurch grob gesagt „cool“ und in politischer Hinsicht auch aus einer linken Perspektive akzeptabel.

Die unterschiedliche Bedeutung von Detroit Techno für die deutschen Technoszenen, also die größere Bedeutung für die Szene in Berlin und die weniger große Bedeutung für die Szenen in Frankfurt und Köln, die ich zu Beginn der Arbeit angesprochen habe (s. Kapitel 2), lassen sich auch ein Stück weit in diesem Zusammenhang erklären. In Berlin war die Szene teilweise politisch eher links, d.h. hier spielte die erweiterte Punkszene oder auch die Hausbesetzerszene bei der Entstehung der Technoszene ab ca. 1989 eine wichtige Rolle³¹⁵. Ein positiver Bezug auf Deutschland und eine deutsche Ästhetik ist in einem solchen Umfeld schwieriger, weshalb erst der Umweg über afroamerikanische Künstler deutsche und andere europäische, von einer „weißen“ Ästhetik geprägte elektronische Musik akzeptabel machte. In Frankfurt gab es schon länger eine elektronische Musikszene, die eine relativ unpolitische und glamouröse Partyszene war. Dies sieht man beispielsweise auch an der Weise, wie die Clubs in beiden Städten aussahen: In Berlin wurden Partys in verrotteten Ruinen wie dem Tresor oder dem E-Werk veranstaltet, in Frankfurt in alteingesessenen Clubs wie dem Dorian Gray im Frankfurter Flughafen, in den man nur mit „ordentlicher“ Kleidung eingelassen wurde³¹⁶. Auch haben sich, um noch einmal auf die geringere Bedeutung der amerikanischen Spielarten von Techno und House zurückzukommen, in den 1990er Jahren in Frankfurt mit Trance und

³¹² Reynolds, *Energy Flash*, S. 503.

³¹³ Die „Germanophilia“ findet sich u.a. bei Atkins, Underground Resistance, Craig, bei Saunderson, May oder gar Parrish und Dixon eher nicht.

³¹⁴ Büsser et al.: „Editorial“, in Büsser et al.: *Testcard #13*, S. 6.

³¹⁵ Sextro; Wick: *We Call It Techno*.

³¹⁶ ebd., s. auch: Niemczyk, Ralf: „Längst über den Regenbogen“ in: Anz, Philipp; Walder, Patrick (Hrsg.): *Techno* (Hamburg: Rowohlt, 1999), S. 299.

auch in Köln mit dem Minimaltechno aus dem Umfeld des Labels Kompakt Stile entwickelt, die als eigenständige, deutsche Spielarten von Techno gedacht waren. Gerade in Köln findet sich ein viel stärkerer und positiverer Bezug auf Deutschland bzw. deutsche Kultur als in der Technoszene Berlins³¹⁷.

In Berlin war es dagegen beispielsweise in den 1990er Jahren populär Underground Resistance-Kapuzenpullover zu tragen³¹⁸, die ästhetisch sehr gut in eine linke, widerständige Szene passten, obwohl UR sich wie schon erwähnt auch auf die U-Boote der deutschen Marine bezogen. Durch die Verbindung der militanten Ästhetik mit einem afroamerikanischen Hintergrund erschien dies vermutlich weniger problematisch. Die Bezugspunkte von Underground Resistance, die Black Panther Party und Public Enemy, gehören außerdem ebenfalls zu in der linken Szene positiv besetzten militanten afroamerikanischen Modellen. Eine weiße, sich militant gebende Formation hätte vermutlich deutlich weniger Chancen auf Akzeptanz in dieser Szene gehabt. So wirkt beispielsweise das weiße Technokollektiv Detroit Techno Militia, das ich im einführenden Abschnitt über UR erwähnt habe, fast wie eine Gruppe von rechtsradikalen Milizen, auch wenn sie dies nicht sind³¹⁹. Meine These wäre, dass sie aufgrund dieser problematischen Assoziation nicht als linke Projektionsfläche taugen und auch Underground Resistance weniger populär wären, wenn sie weiß gewesen wären.

Auch unter Neo Detroit-Produzenten finden sich Hinweise auf eine tendenziell politisch linke Ausrichtung dieses Bereichs der Technoszene. Am auffälligsten geschieht dies bei dem ausnahmsweise nicht in Berlin, sondern in Hamburg ansässigen Plattenlabel Dial. Das Label existiert seit 2000 und veröffentlicht vor allem Techno und House, der stilistisch unüberhörbar an weichen, melancholischen Detroit Techno und Deep House anknüpft, und ist heute eines der populärsten deutschen Labels überhaupt³²⁰. Das Label ist mit der linken Szene Hamburgs verbunden, was eher eine Ausnahme in der deutschen Technoszene darstellt. So

³¹⁷ s. dazu Voigt, Wolfgang, in: Cannon, Andrew, von Rabenau, Kai: *Mono.Kultur 08: Wolfgang Voigt - Danceflorensics* (Berlin, 10/2006), S. 8ff. Voigt ist einer der Gründer von Kompakt und eine der wichtigsten Protagonisten der deutschen Technoszene seit den frühen 1990er Jahren. Er ist bekannt für Bezüge auf die deutsche Kultur, er verarbeitete z.B. deutschen Schlager, Karnevalsmusik und klassische Musik in seinen Technoentwürfen und ist einer der wichtigsten Vordenker von Minimaltechno in Deutschland.

³¹⁸ ohne Autor: „Technolexikon – Underground Resistance“, in: *De:Bug 100* (Berlin 03/2006), S. 76. Der heute in der Technoszene legendäre Pullover trägt den Aufdruck „Underground Resistance – Unexploitable“ und war fast so etwas wie die Uniform der Berliner Technoszene.

³¹⁹ UR und DTM treten beispielsweise gemeinsam auf, auf der Homepage von DTM finden sich endlose Respektbekundungen vor den „Legenden“ des Detroit Techno, s.a. <http://www.detroittechnomilitia.com/main/>, 20.01.2009. Die DTM ist in Europa kaum bekannt und ihre Platten sind nur schwer erhältlich.

³²⁰ Zumindest in dem Teil der Technoszene, den ich in der Einführung als Technoszene B bezeichnet habe. In den Jahrescharts 2008 in *De:Bug 129* (Berlin, 1/2009), S. 35 ist Dial auf Platz 1 in der Kategorie Label, in der *Groove 116* (Berlin, 01/2009) auf Platz 12.

erschien auf Dial beispielsweise die Compilation *Hamburgerberg - Antifaschistische Aktion* (Dial, Deutschland, 2003), einem sehr deutlichen politischen Statement³²¹, wobei die Musik von den Produzenten Lawrence/Sten und Carsten Jost auf dieser Platte deutlich hörbar in der Tradition von Detroit Techno steht. Hier wird diese Musik zum Soundtrack eines linken Widerstandes, auch wenn die Musik selbst politisch neutral erscheint und der Protest in diesem Fall nicht hörbar ist – die Verbindung erscheint erst über das Hintergrundwissen sinnvoll und logisch.

Detroit Techno funktioniert also teilweise auch als Musik für sich politisch eher links orientierende Technohörer, die sich aus verschiedenen Gründen für diese Musik interessieren. Von einer einfachen Identifikation mit als widerständig wahrgenommenen Afroamerikanern bis zu einer eher kritischen Sichtweise auf bestimmte Klischeevorstellungen und Erwartungen an authentische „schwarze“ Kultur gibt es hier verschiedene Möglichkeiten, die Detroit Techno in diesem Zusammenhang interessant machen können. Dies mag nicht die alleinige Erklärung für die besondere Bedeutung von Detroit Techno in Europa sein, beispielsweise wird an dieser Stelle die Qualität der Musik nicht berücksichtigt, von größerer Relevanz ist dieser Aspekt aber durchaus.

8. Techno in den USA – Detroit Techno und der afroamerikanische Mainstream

Während in Europa Techno eine relativ populäre Musik ist, spielt diese Musik in den USA nur eine marginale Rolle. Dies gilt auch für Detroit Techno, der zwar auch in Europa nur für einen Teil der Technoszene von Bedeutung ist, in den USA aber fast unbekannt ist. Auch im afroamerikanischen Mainstream ist dies der Fall, trotz der afroamerikanischen Wurzeln dieser Musik. Detroit Techno ist außerhalb von Detroit fast bedeutungslos und auch in Detroit selbst spielen andere Musikstile, vor allem Hip Hop, heute eine größere Rolle³²². Im folgenden Kapitel möchte ich nach Erklärungen für diese marginale Stellung von Techno in den USA suchen, besonders auch in Hinsicht auf die kaum messbare Bedeutung von Detroit Techno in der afroamerikanischen Musikszene und beim afroamerikanischen Publikum. So beklagen sich die Künstler aus Detroit immer wieder darüber, dass ihnen nur Ablehnung und Ignoranz in den USA entgegenschlagen würde, dass sie im Radio nicht gespielt würden, etc.³²³

³²¹ Es ging dabei um einen Protest gegen den damals von der CDU und der Schill-Partei geführten Hamburger Senat, die Platte ist zusätzlich auf einer Seite mit dem Logo der Antifaschistischen Aktion bedruckt.

³²² Wasacz: „Detroit What’s Up – Bestandsaufnahme des Mythos“, S.15.

³²³ z.B. DJ 3000, in: Waltz, Alexis: „DJ 3000“, in: *De:Bug 98* (Berlin, 12/2005), S. 18 und Craig, Carl, in: Eshun, Kodwo: „Ein Gespräch mit Carl Craig“, in: *Groove 97* (Berlin, 11/2005), S. 27.

Ein Grund für die grundsätzlich mangelnde Popularität von Techno mögen beispielsweise die sehr strengen Gesetze sein, die in den USA das Nachtleben regeln³²⁴ und die es praktisch unmöglich machen, legale Technopartys zu veranstalten sowie illegale Partys zu einem zu großen Risiko für die Beteiligten werden lassen. Dagegen herrscht in einer Stadt wie Berlin fast schon Anarchie – die Anzahl der legalen und illegalen Partys in Berlin nimmt seit Anfang der 1990er Jahre nicht ab. Die Behörden lassen die Tanzenden meist gewähren, solange es keine größeren Probleme gibt. So stehen die existierenden amerikanischen Technoszenen schon grundsätzlich vor dem Problem, dass sie keine für eine lebendige und sich weiterentwickelnde Szene notwendigen Möglichkeiten haben, regelmäßig und in einem abgesicherten Rahmen Partys zu feiern. Als Resultat wandern viele Technoproduzenten aus den USA und auch Kanada nach Europa aus, was zu einem weiteren Austrocknen der dortigen Szenen führt – ein Aspekt, der auch in Bezug auf Detroit eine Rolle spielt, auch wenn dort weiterhin eine größere Anzahl an Techno- und Houseproduzenten ansässig geblieben ist. Manche sind auch nach Wanderjahren durch Europa wieder zurückgekehrt, wie z.B. Carl Craig und auch Atkins, May und Saunderson haben zeitweise außerhalb Detroits gelebt. Andere Produzenten aus Detroit, u.a. Mills, Baxter oder Larkin sind in andere amerikanische Großstädte gezogen. Nur Hawtin und Bell sind dauerhaft nach Berlin ausgewandert. Außerdem leben mittlerweile u.a. Rolando Rocha (UR) und DJ 3000 in Europa. Banks, der ja fest in Detroit verwurzelt geblieben ist, beklagt sich diesbezüglich, dass viele erfolgreiche Produzenten und DJs Detroit den Rücken gekehrt haben und nicht mehr mithelfen würden, die Techno- und Houseszene in Detroit am Leben zu halten³²⁵. Dies mag eine Erklärung für die Marginalität von Techno in den USA im Allgemeinen sein, erklärt aber noch nicht, warum Techno nie auch nur ansatzweise eine ähnlich wichtige Rolle wie Hip Hop oder Soul als Ausdrucksmittel und Kunstform im afroamerikanischen Mainstream spielte. Ein Grund liegt vermutlich in der aus afroamerikanischer Sicht mangelnden Authentizität und dem geringeren Identifikationspotential von Detroit Techno, da diese Musik nicht „schwarz“ genug ist.

8.1 Techno ist „weiß“

Techno (und damit auch Detroit Techno) wird stattdessen oftmals, trotz der vielen Verbindungen zu afroamerikanischer Musik und dem Umstand, dass die meisten Produzenten

³²⁴ s. dazu: Thomas, Tobias: „War on Dance“, in: *Spex 240* (Köln, 12/2000) S. 84-87, und Craig, in: Eshun: „Ein Gespräch mit Carl Craig“, S. 27.

³²⁵ Banks, in: von Thülen: „High-Tech-Dreams – Underground Resistance“, S. 28.

aus Detroit Afroamerikaner sind, als „weiße“, europäische Musik wahrgenommen. Williams schreibt:

„Despite all these influences [er meint die afroamerikanischen Einflüsse], techno also significantly departed from African diasporic music traditions, which may have prevented its acceptance in centers of black music like New York. Where hip hop firmly inscribes its blackness within its machine-created grooves by recontextualizing the oral tradition and sampling canonical funk grooves, techno’s more total embrace of a mechanized sound and aesthetic moved away from such traditional signifiers of the black body as gospel-derived vocal harmonies, oral narrative, and instrumental virtuosity. Hip hop had its black street audience; house had its black gay audience; techno had almost no black audience outside Detroit [...].

The fact that techno embraced, rather than hid, the irreducible element of mediation in its sound may well have reduced its appeal to a larger African American audience in search of recognizable people to identify with. Where hip hop tended to use recognizable samples that were intended to trigger emotional memories/histories, techno treated its found sounds as interchangeable memories of an endless data stream.“³²⁶

So war Detroit Techno von Anfang an keine als eindeutig afroamerikanisch erkennbare Musik, sondern eher durch eine starke Uneindeutigkeit gekennzeichnet. Das dadurch geringe Identifikationspotential für Afroamerikaner, auf welches ich weiter unten noch zu sprechen komme, verhinderte die Akzeptanz in den USA, nicht aber in Europa. Albiez schreibt:

„Despite its american origins, [techno] is still a minority taste in comparison to R&B and hip hop. It could be argued that techno as a widely understood genre came to fruition in the early 1990s in the UK, the Netherlands, Belgium, and Germany and its musical elaboration in this context further removes it from its original ‚performative context‘ and ‚social and political environment‘. As such, it is easy to understand how American audiences may view techno as an European music.“³²⁷

Techno wurde erst über den Umweg über Europa von einem breiteren amerikanischen Publikum wahrgenommen, die populärsten Technokünstler in den USA sind entsprechend meist „white skinny dudes from the uk or france“³²⁸ wie The Prodigy, Chemical Brothers oder Daft Punk. Diese Künstler treten oftmals ähnlich wie Rockbands mit einer aufwendigen Bühnenshow auf und werden eher in einem „weißen“ Rockmusikkontext wahrgenommen. Dies vergrößert zusätzlich die Distanz von Techno zu den afroamerikanischen Wurzeln dieser Musik. Detroit Techno blieb zu unbedeutend für den Mainstream, um an dieser Sichtweise etwas zu ändern. Dies liegt auch daran, dass es Detroit Techno im Gegensatz zu den genannten europäischen Künstlern meist an für Popmusik wichtiger Eingängigkeit mangelt.

³²⁶Williams: „Black Secret Technology“, S. 163.

³²⁷ Albiez: „Post-soul futurama“, 148ff, Fußnote bei Albiez: Sicko: *Techno Rebels*: S. 171-178.

³²⁸ Parrish, Theo, in: theakston: „Moodmat One Question Interview: Theo Parrish“, in: *moodmat* (Webseite, USA, 14.07.2008), zu finden unter <http://www.moodmat.com/?p=977>, 20.01.2009.

„Echter“ Techno ist in der Regel wenig kompatibel mit der Musik in den Popcharts (s. Kapitel 2). Der Teil der heutigen Technoszene in den USA, der sich auf minimalen, nicht an Mainstreampop anknüpfenden „echten“ Techno (im Gegensatz zum „Technopop“ der genannten europäischen Formationen) bezieht, wird allerdings mittlerweile ebenfalls von weißen Produzenten und DJs dominiert. Techno ist also auch in den USA (mit Ausnahme von Detroit) zu einer hauptsächlich „weißen“ Szene geworden.

Einen anderen Aspekt dieser Entwicklung spricht Mike Banks an³²⁹: Dadurch, dass Detroit Techno in Europa so erfolgreich war, kümmerten sich die europäischen Plattenlabels nicht um den amerikanischen Markt – auch wenn sie die Rechte für den Weltmarkt, inklusive der USA für die Musik aus Detroit hatten. Da es sich auch meist um kleinere Labels, zumindest im Vergleich zu den Majorlabels, handelte, hatten diese auch nicht die finanziellen Mittel, Techno in den USA zu vermarkten und zu verkaufen. Auch die amerikanischen Vertriebe hätten kein Interesse an Techno gezeigt. Aber selbst in Detroit selbst war und ist die Musik der dortigen Produzenten oftmals nicht oder nur als teure Importe erhältlich. Auch in Bezug auf die Medien haben sich die europäischen Firmen nicht engagiert, Banks beklagt dass sie keine Sendezeit bei lokalen Radiostationen eingekauft hätten – die Musik wurde in dieser Hinsicht nach Banks Ansicht der lokalen Community gestohlen. Die Produzenten, die vom Erfolg in Europa profitieren konnten, waren außerdem hauptsächlich dort aktiv und hatten keine Zeit mehr für ihre Heimatstadt (was auch ein Grund dafür war, dass UR gegründet wurde). So verschwand Detroit Techno ein Stück weit aus der musikalischen Landschaft von Detroit, wo er zumindest eine gewisse Zeit Ende der 1980er bis Anfang der 1990er Jahre noch von einem breiteren Publikum wahrgenommen wurde.³³⁰

Außerdem, und an dieser Stelle komme ich wieder auf das zentrale Thema der Arbeit zurück, war und ist nach Banks Meinung in Europa die Ansicht weit verbreitet, dass sich die Afroamerikaner nicht für Techno interessieren, denn sie würden nur Hip Hop hören. Es lohne sich also gar nicht, Techno dort zu vermarkten. Dies entspricht zwar heute mehr oder weniger der Wahrheit, war aber nach Banks Ansicht nicht immer so (sonst wäre ja auch Detroit Techno nicht entstanden). Da die meisten Afroamerikaner aber kaum eine Möglichkeit haben, mit Techno in Berührung zu kommen, besteht gar nicht die Chance, Techno als Musik bei einem afroamerikanischen Publikum zu etablieren. Dass heute die Technoszene in den USA – zunehmend auch in Detroit - vor allem von der weißen Mittelschicht geprägt wird, liegt aber auch daran, dass es bei einem Großteil der schwarzen Bevölkerung an finanziellen Mitteln fehlt: „Die Menschen, die Geld haben, werden daran teilnehmen können. Und das sind in

³²⁹ Banks, in: von Thülen: „High-Tech-Dreams – Underground Resistance“, S. 28.

³³⁰ ebd., S. 28.

Detroit nun mal hauptsächlich Weiße.³³¹ Techno ist also eine Musik der Mittelschicht geworden (und war es zumindest ein Stück weit immer schon, s. *party clubs*, aber nicht ausschließlich, denn nicht alle Detroit Techno-Produzenten kommen aus der Mittelschicht). Sie ist heute außerdem eher im Umfeld von Universitätsstädten zu finden, weniger in den urbanen Zentren der USA, in Bezug auf Detroit zeigt sich dies an der zunehmenden Verlagerung der Szene nach Ann Arbor, dem Sitz der University of Michigan³³².

Das Techno als „weiße“ Musik wahrgenommen wird, zeigt sich beispielsweise auch in den seltenen Fällen, in denen amerikanische Hip Hop-Künstler mit Technoproduzenten zusammenarbeiten oder Elemente aus Technotracks als Samples in Hip Hop-Stücken verwendet werden: Die Technoproduzenten sind fast ausschließlich weiß, auch das gesampelte Material stammt meist von bekannteren europäischen Künstlern³³³. Selbst ein äußerst politischer und für eine selbstbewusste afroamerikanische Kultur eintretender Rapper wie Chuck D von Public Enemy arbeitet mit weißen Technoproduzenten zusammen, z.B. mit der britischen Hardtrance-Formation Public Domain („Rock da Funky Beats“, Xtrahard, UK, 2001). 2004 veröffentlichte er zusammen mit dem (weißen) New Yorker Techno- und Popproduzenten Moby den Track „MKLVFKWR“ (von Public Enemy: *New Whirl Odor*, Slam Jamz, USA, 2005). Gerade Chuck D und Public Enemy wären eigentlich perfekte Partner für Technoproduzenten aus Detroit, ganz besonders für Underground Resistance. Public Enemy waren nicht nur ein wichtiger konzeptioneller Einfluss auf UR, sie gehen heute auch ähnlich anti-kommerzielle und von der Musikindustrie unabhängige Wege wie das Kollektiv um Mike Banks (Public Enemy arbeiten nicht mehr mit Majorlabels zusammen, sie vertreiben ihre Musik eigenständig über das Internet). Außerdem ist Chuck D ein lautstarker Kritiker der Ausbeutung und Kommerzialisierung schwarzer Musik und sieht die Aneignung afroamerikanischer Musiken sehr kritisch³³⁴. Gerade in dieser Hinsicht ist es irritierend, dass Chuck D mit Künstlern wie Public Domain und Moby zusammengearbeitet hat. Vor allem Moby scheint stark dem Stereotyp eines weißen Musikers zu entsprechen, der afroamerikanische Musik für kommerzielle Zwecke ausbeutet und sie für ein „weißes“ Publikum verwässert. So sampelte er schwarze Musik, z.B. Aufnahmen von Gospel- und Blueskünstlern auf seinem Album *Play* (UK: Mute, 1999), das sich ca. 10 Millionen Mal

³³¹ Wasacz: „Detroit What’s Up – Bestandsaufnahme des Mythos“, S.15.

³³² ebd., S. 15.

³³³ z.B. Daft Punk, die von Kanye West für seinen Hit „Stronger“ gesampelt wurden (USA: Rock-A-Fella, 2007).

³³⁴ Chuck D ist beispielsweise nicht besonders gut auf Elvis Presley zu sprechen, in „Fight the Power“ (USA: Motown, 1989) rappt er: „Elvis was a hero to most/But he never meant shit to me, you see/Straight up racist that sucker was, simple and plain.“

verkaufte. Zusätzlich wurden alle Songs des Albums vielfach für Werbespots und Fernsehsendungen lizenziert³³⁵. Die Erklärung hierfür dürfte auch im fehlenden Wissen um Detroit Techno liegen, da die Zusammenarbeit mit den genannten Produzenten eigentlich im Widerspruch zur sonstigen Politik von Chuck D steht.

8.2 Detroit Techno ist nicht schwarz genug

Wie kommt es nun dazu, dass Detroit Techno eine so geringe Rolle im afroamerikanischen Mainstream spielt und sogar abgelehnt wird? Williams hat schon auf das mangelnde Identifikationspotential hingewiesen, ich will im Folgenden dieser Frage noch etwas genauer nachgehen. Stuart Hall schreibt im Bezug auf schwarze populäre Kultur:

„Es [Hall meint „das Schwarze“ als Zeichen der Differenz innerhalb der gesamten populären Kultur] markiert die schwarzen Gemeinwesen, in denen diese Tradition gepflegt wurden und deren Kämpfe in der Beständigkeit der schwarzen Erfahrung fortleben (der historischen Erfahrung Schwarzer in der Diaspora), in der schwarze Ästhetik (die schwarzen Repertoires, aus denen die populären Repräsentationen gemacht wurden), und in den schwarzen Gegenerzählungen, denen wir eine Stimme verschafft haben. [...] „Gute“ schwarze populäre Kultur kann den Authentizitätstest bestehen, den Bezug auf schwarze Erfahrung und schwarze Ausdrucksfähigkeit. Sie dienen als Garantie bei der Entscheidung darüber, welche schwarze populäre Kultur richtig ist, welche unsere ist und welche nicht.“³³⁶

Entsprechend spielt der Bezug auf die Erfahrungen der Afroamerikaner und eine „schwarze“ Ästhetik in der afroamerikanischen Popmusik eine wichtige Rolle, gerade auch in der Bewertung der Relevanz und Qualität dieser Musik. Auch Gilroy weist auf diesen Umstand hin und kritisiert das Bedürfnis „to draw a line around what is and isn't authentically, genuinely, and really black and to use music as the medium which makes these distinctions credible“³³⁷. Dass Musik hier im Zentrum steht ist angesichts des Umstandes, dass Musik zu einem „central sign of black cultural value, integrity, and autonomy“³³⁸ geworden ist, nicht verwunderlich. Warum gibt es nun das Bedürfnis, Musiken, die nicht „schwarz“ genug sind, als unauthentisch und damit unbedeutend auszugrenzen?

Den „Authentizitätstest“ (Hall) bestehen afroamerikanische Künstler dann nicht, wenn sie ihre Musik beispielsweise für ein weißes, europäisches Publikum aufbereiten. Paul Gilroy

³³⁵ s. Smith, Ethan: „Organization Moby“, in *Wired 10.05* (USA, 05/2002), zu finden unter <http://www.wired.com/wired/archive/10.05/moby.html>, 20. 01. 2009.

³³⁶ Hall: „Was ist ‚schwarz‘ an der populären schwarzen Kultur?“, S. 106.

³³⁷ Gilroy: *The Black Atlantic*, S. 92. Gilroy bezieht sich an dieser Stelle speziell auf einen Text der afroamerikanischen Schriftstellerin und Anthropologin Zora Neale Hurston, kritisiert aber in *The Black Atlantic* diese Abgrenzung grundsätzlich.

³³⁸ ebd., S. 90.

nennt als ein frühes Beispiel die Fisk University Jubilee Singers³³⁹, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine der ersten schwarzen Musikgruppen afroamerikanische Musik vor einem weißen Publikum spielten (sowohl in den USA als auch in Europa). Eine Intention der Jubilee Singers war es dabei, einem weißen Publikum den Wert afroamerikanischer Kultur näher zu bringen und dadurch z.B. auch Sympathien für die Abolitionistenbewegung zu gewinnen. Über die Authentizität und damit auch den Wert ihrer Musik wurde allerdings gestritten, ihnen wurde von afroamerikanischer Seite teilweise vorgeworfen, die Musik zu sehr für ein weißes Publikum verändert zu haben und sich zu sehr an dessen Erwartungen angepasst zu haben³⁴⁰. Dadurch würde die Musik unauthentisch, die Musik verliere ihren Wert und ihre Bedeutung für die afroamerikanische Kultur. Auch wenn afroamerikanische Musiker sich zu sehr auf „weiß“ kodierte Musik beziehen bzw. in einem als „weiß“ kodierten Genre aktiv sind, haben sie Probleme, von einem afroamerikanischen Publikum anerkannt zu werden. Ein Beispiel hierfür ist Jimi Hendrix³⁴¹. Gilroy verweist auf Nelson George, der Hendrix aus dem Kanon der afroamerikanischen Musik ausschließt³⁴², da dessen Musik zu europäisch gewesen sei. Dies geschah zu einem Zeitpunkt als Rock schon als „weiß“ wahrgenommen wurde – ganz ähnlich, wie die Detroit Techno-Produzenten eine Musik produzieren, die in den USA ebenfalls als „weiß“ bzw. europäisch oder zumindest als nicht authentisch „schwarz“ wahrgenommen wird³⁴³. Dabei wurden die von Gilroy genannten Künstler vom europäischen Publikum wiederum als mehr oder weniger authentische afroamerikanische Musiker wahrgenommen, ebenfalls vergleichbar mit den Technoproduzenten aus Detroit (s. Kapitel 6). Es gibt also sowohl von europäischer (oder „weißer“) als auch afroamerikanischer (oder „schwarzer“) Seite Erwartungen an „schwarze“ Musik, welche aber nicht grundsätzlich deckungsgleich sind. So haben sich die bei Gilroy genannten Künstler den Erwartungen des europäischen oder „weißen“ Publikums an authentische „schwarze“ Musik angenähert, auch wenn dies tw. auf ironische Weise geschehen ist³⁴⁴. Dies führte gleichzeitig zu einem Authentizitätsverlust in den Augen des afroamerikanischen Publikums³⁴⁵. Dies gilt allerdings nicht unbedingt im Bezug auf die

³³⁹ ebd., S. 88ff.

³⁴⁰ ebd., S. 90.

³⁴¹ ebd., S. 93ff.

³⁴² Gilroy bezieht sich hierbei auf eine Stelle, die in der deutschen Ausgabe, *George: R&B* auf S. 156 zu finden ist (im Original *Death of Rhythm and Blues* (London: Omnibus Press, 1988), S. 109).

³⁴³ Dies gilt nicht unbedingt für die Houseproduzenten aus Detroit wie Parrish oder Dixon, die sich ja explizit auf die afroamerikanische Musikgeschichte beziehen, die aber ähnlich irrelevant für den afroamerikanischen Mainstream sind wie die Technoproduzenten.

³⁴⁴ In Bezug auf Hendrix schreibt Gilroy von einer „neo-minstrel buffoonery“, Gilroy: *The Black Atlantic*, S. 93.

³⁴⁵ ebd., S. 94.

Technoproduzenten aus Detroit, die sich, wie schon gezeigt, tendenziell von jeglichen Stereotypen befreien wollten und dem europäischen Publikum außerdem zum Teil eher misstrauisch gegenüberstehen.

8.3 Innovation vs. Tradition

Bei Gilroy findet sich jedoch auch ein Beispiel, das eine deutlichere Parallele zu Detroit Techno darstellt und in dem es um die Spannung zwischen Authentizität und Innovation geht, nämlich eine Auseinandersetzung zwischen den Jazzmusikern Wynton Marsalis und Miles Davis Mitte der 1980er Jahre:

„Marsalis argued that jazz provides an essential repository for wider black cultures while Davis insisted upon prioritising the restless creative energies that could keep the corrosive process of reification and commodification at bay. Marsalis’s assertive, suit-wearing custodianship of ‚jazz tradition’ was dismissed by Davis as a safe, technically sophisticated pastiche of earlier styles. This was done not on the grounds that it was inauthentic, which had been Marsalis’s critical charge against Davis’s ‚fusion’ output, but because it was felt to be anachronistic.“³⁴⁶

Die konservative Seite, an dieser Stelle repräsentiert durch Marsalis, sieht laut Gilroy neue Entwicklungen innerhalb der afroamerikanischen Musik und Vermischungen mit anderen Musiken als kulturelle Verunreinigungen³⁴⁷, während diese Entwicklungen nach Ansicht von Gilroy eigentlich die afroamerikanische Kultur bereichern und ihr zu mehr Kraft verhelfen würden. Albiez schreibt bezüglich der Frage, warum innovative Musik – in diesem Fall Detroit Techno – beim afroamerikanischen Publikum einen schweren Stand zu haben scheint, mit Verweis auf ein Zitat von Atkins:

„In 1997 Atkins argued that African American audiences think of techno as essentially white and European, and his exasperation with this suspicion of musical forms that do not conform to traditional templates and expectations is marked. In his statement that Americans have ‚been brainwashed for so many years that when a change comes up we still act like we’ve got chains on ...’, Atkins clearly locates his own artistic struggle within the wider context of the black American experience, suggesting physical shackles have been replaced by intellectual intransigence. This obduracy is the result of a brainwashing process about which Atkins is vague, but the implication is that it is internally adopted by African Americans as much as externally imposed by ‚white America’.“³⁴⁸

³⁴⁶ ebd., S. 97.

³⁴⁷ ebd., S. 97, „cultural contamination“.

³⁴⁸ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 149, Albiez zitiert aus: Shallcross, Mike: „From Detroit to Deep Space“, *The Wire 161* (London, 07/1997), S. 22.

So haben gewisse Erwartungen seitens des afroamerikanischen Publikums, ob diese nun von außen (also von den „Weißen“) kommen und internalisiert wurden oder nicht, eine spürbare Macht. Da sich Detroit Techno dieser Macht widersetzt, hat diese Musik Schwierigkeiten, von diesem Publikum akzeptiert zu werden. „Schwarze“ Musik ist also mehr oder weniger gefangen in bestimmten Erwartungen, denen Detroit Techno nicht unbedingt entspricht bzw. entsprechen will. Atkins sagt: „Was wir in Detroit machen, ist extrem weit von dem entfernt, was man von uns [Afroamerikanern] erwartet. Wenn ich mich im Flugzeug mit jemandem unterhalte, werde ich als schwarzer Musiker sofort für einen R&B- oder Hip Hop-Produzenten gehalten.“³⁴⁹ Eshun fasst das, was inhaltlich von afroamerikanischen Musikern erwartet wird, so zusammen: „Affirmation, das Wahre am Laufen halten, repräsentieren, der Sache treu bleiben, den Respekt erweisen, schwarz bleiben.“³⁵⁰ Er bezieht dies an dieser Stelle auf die Erwartungen des weißen Publikums, vor allem des britischen Musikjournalismus'. Die Aussage könnte aber genauso gut auf den afroamerikanischen Mainstream bezogen sein, über den Gilroy schreibt. So wird von afroamerikanischen Musikern von beiden Seiten oft erwartet, dass sie authentische „schwarze“ Musik machen und sich auf bestimmte Weise auf ihre afroamerikanische Identität und die afroamerikanische Kultur beziehen.

Afroamerikanische Musiker haben es entsprechend schwer, wenn sie sich außerhalb der vom Publikum gewohnten Genres bewegen. Auch die Musikindustrie ist hier mitverantwortlich, da sie oftmals nur den Künstlern eine Chance gibt, die den entsprechenden Stereotypen entsprechen. Theo Parrish spricht dies in einem Interview an. Er sagt, das nur schwarze Künstler, die Hip Hop oder R&B machen und sich thematisch auf Materialismus, Sex und Gewalt (im Hip Hop) oder Liebe, Sex und Spaß beschränken (im R&B und Pop) würden, erwünscht seien. Wer Stereotypen hinterfrage oder versuche, etwas an der Situation der Afroamerikaner zu ändern, habe kaum Chancen, einen Vertrag bei einer großen Plattenfirma zu bekommen³⁵¹. Underground Resistance haben aufgrund dieser Problematik die Musikindustrie als ihren Hauptfeind identifiziert³⁵².

Künstler, die nicht diesen Erwartungen und Klischees entsprechen, werden, wenn sie doch von einem etwas breiteren Publikum wahrgenommen werden, oftmals als Exoten behandelt. Sie müssen sich dann z.B. in Interviews immer wieder mit diesem Thema

³⁴⁹ Atkins, Juan, in: Waltz, Alexis: „Juan Atkins - Die alternative Realität“, in: *De:Bug 91* (Berlin, 04/2005), S. 19.

³⁵⁰ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. -003.

³⁵¹ Parrish, in: theakston: „Moodmat One Question Interview: Theo Parrish“.

³⁵² Banks, in: von Thülen: „High-Tech-Dreams – Underground Resistance“, S. 28, außerdem s. ihre Sprechweise von „the programmers“ in ihren Manifesten, die für die Musikindustrie und Mainstreammedien stehen.

auseinandersetzen und sich rechtfertigen. Dies spricht ganz aktuell z.B. die in einem anderen „weiß“ kodierten Genre – dem so genannten Indie-Rock oder Alternative Rock – aktive Band TV on the Radio aus New York in einem Interview in der Musikzeitschrift *Spex* an³⁵³. Die Band, von deren fünf Mitgliedern vier Afroamerikaner sind, hat das Problem, dass sie sich immer wieder mit der Frage nach der Hautfarbe auseinandersetzen muss. Ähnlich wie Detroit Techno ist auch die Musik dieser Band ein hybrides Gemisch aus „weiß“ und „schwarz“ (oder auch ganz anders) kodierten Elementen: von „Beach-Boys-Chören“³⁵⁴ über New Wave-Anleihen bis zu Afrobeat- oder Discorhythmen und an Prince erinnernde Gesangspassagen findet sich ein ähnlich breites Spektrum an Einflüssen wie im Detroit Techno. Auf z.B. Flughäfen werden TV on the Radio jedoch oftmals für eine Band, die „schwarze“ Musik wie z.B. Reggae spielt, gehalten, ähnlich wie dies auch Atkins beschrieben hat (s.o.). Auch werden sie von der amerikanischen Musikpresse wie Exoten behandelt, was weniger mit der Musik zu tun hat – die zwar hybride ist, aber gemessen an heutigen Standards zumindest für eine „weiße“ Band einigermaßen konventionell wäre – als mit der Hautfarbe der Musiker. Dass eine mehrheitlich afroamerikanische Rockband auch heute noch Aufsehen erregt, zeigt deutlich, dass die in dieser Arbeit bearbeiteten Fragen in der Popmusik immer noch relevant sind.

8.4 Das Problem mit dem Essentialismus

Um wieder speziell auf das afroamerikanische Mainstreampublikum zurück zu kommen: Dies alles unterscheidet sich von der Kritik an einer (tatsächlichen oder vermeintlichen) Anpassung an ein „weißes“ Publikum, die man Davis, den Musikern von TV on the Radio oder Atkins nicht vorwerfen kann. Hier ist das Problem der vermeintliche oder tatsächliche Widerwillen des afroamerikanischen Mainstreams sich neuer, nicht-traditioneller Musik zu öffnen. Dies muss aber nicht unbedingt bedeuten, dass innovative, neue Musik grundsätzlich nicht vom afroamerikanischen Publikum angenommen wird. Sonst hätte auch z.B. Hip Hop keine Chance gehabt, die Bedeutung zu erlangen, die diese Musik heute hat. Nelson George, der ja Hendrix kritisiert, weist sogar im Gegenteil darauf hin, dass das schwarze Publikum sehr an innovativen neuen Musikstilen interessiert sei³⁵⁵. So erscheint es falsch zu behaupten, dass eine grundsätzlich konservative Sichtweise den afroamerikanischen

³⁵³ Kedves, Jan: „TV on the Radio - Die Band ohne Hautfarbe“, in: *Spex* 317 (Berlin, 11/2008), S. 62 – 69.

³⁵⁴ ebd., S. 67.

³⁵⁵ George: *R&B*, S. 154.

Mainstream dominiert. Dieser Aspekt bleibt aber trotzdem relevant, da es beispielsweise möglich ist, innovative Musik mit konservativen Inhalten zu produzieren, worauf Gilroy im Bezug auf Hip Hop hinweist³⁵⁶. Gilroy sieht den Grund für diesen Konservatismus in einer Reaktion auf den Rassismus, der den Afroamerikanern die Fähigkeit abspräche, eine eigenständige afroamerikanische Kultur zu erschaffen³⁵⁷. Nicht anders als bei anderen imaginierten und angeblich unveränderlichen „Nationalkulturen“ bildet eine stabile und kohärente afroamerikanische Kultur die Grundlage für einen „black nationalism“, der auch der Bildung einer selbstbewussten und eigenständigen afroamerikanischen Identität dient. Diese Art afroamerikanische Nationalkultur soll die Gemeinsamkeit der Afroamerikaner (oder sogar aller Schwarzen) und die Abgrenzung zu anderen Bevölkerungsgruppen (an vorderster Stelle natürlich den Weißen) unterstreichen. Dieser Aspekt war vor allem zu Zeiten der Bürgerrechtsbewegung wichtig, in denen auch der Begriff „black music“ von Jazzmusikern wie Archie Shepp geprägt wurde³⁵⁸. Der Begriff hat allerdings heute seine ursprüngliche Bedeutung weitgehend verloren und wird meist nur für Hip Hop und R&B benutzt, und zwar unabhängig von der Hautfarbe der Musiker³⁵⁹. Für Shepp war „schwarze“ Musik, die von weißen Musikern gespielt wurde, keine „black music“ mehr, was auch als Reaktion auf den „Diebstahl“ und die kommerzielle Ausbeutung afroamerikanischer Musik durch weiße Musiker zu verstehen ist³⁶⁰. Diese Abgrenzung, die durchaus auch als notwendiger und wichtiger Ausdruck eines erstarkenden afroamerikanischen Selbstbewusstseins zu verstehen ist, bestärkt dabei aber auch essentialistische Zuschreibungen und eine scheinbare Unvereinbarkeit von „schwarzer“ und „weißer“ Kultur. Das dadurch auch die Ausgrenzungs- und Unterdrückungsmechanismen des weißen Rassismus übernommen werden, wird im Rahmen dieser Selbstermächtigung der Afroamerikaner in Kauf genommen bzw. übersehen³⁶¹.

³⁵⁶ Gilroy, *The Black Atlantic*, S. 108.

³⁵⁷ ebd., S. 97.

³⁵⁸ Sundermeier: „'Black Music' bedeutet nichts mehr“, S. 15.

³⁵⁹ ebd., S. 16. Der Begriff „black music“ ist heute in den USA nicht mehr gebräuchlich, in Deutschland wird er dagegen weiterhin benutzt, z.B. gibt es „Deutsche Black Music Charts“ (www.mtv.de/charts/black) oder „Black Music Radio“ (www.bmradio.de/).

³⁶⁰ Das bekannteste Beispiel diesbezüglich ist wohl der schon erwähnte Elvis Presley, der den Rhythm and Blues von Musikern wie B.B King oder Rufus Thomas nachahmte und damit diese Musik bei einem weißen Publikum bekannt machte. Ein anderes Beispiel ist der frühe Jazz aus New Orleans aus der Zeit zu Beginn des 20. Jh., der von weißen Orchestern wie z.B. der Original Dixieland Jazz Band oder der Glenn Miller Band nachgespielt wurde, s. dazu auch Stahl, Enno: „Befreiungsbewegung als thematischer Subtext im Jazz“, in: Büsser et al. (Hrsg.): *Testcard #13 - Black Music*, (Mainz: Ventil-Verlag, 2004), S. 33.

³⁶¹ Gilroy, *The Black Atlantic*, S. 97.

Sowohl Gilroy³⁶² als auch Hall³⁶³ weisen nun aber auch darauf hin, dass „schwarze“ Musik, zumindest die Musik der in der Diaspora lebenden Schwarzen, grundsätzlich hybride ist und deshalb eine essentialistische Auffassung immer zu kurz greifen muss. Die Musik war immer „mindestens aus zwei Richtungen überdeterminiert“³⁶⁴, denn sie hat ihre Wurzeln zum einen in den afrikanischen Herkunftstraditionen, zum anderen ist sie auch durch die „Bedingungen der Diaspora“³⁶⁵ bestimmt. Hall schreibt: „ethnographisch gesagt, bedeutet dies [...], dass es in der schwarzen popularen Kultur überhaupt keine reinen Formen gibt“³⁶⁶. Diese Hybridität wurde außerdem im Laufe des 20. Jahrhunderts immer komplexer. Wie sich in Musiken wie Hip Hop oder Techno zeigt, haben sich die Einflusstrome immer mehr globalisiert und bilden heute ein komplexes Geflecht. So bewegt sich die afroamerikanische Kultur, wie fast alle heutigen Kulturen, in einem „verunreinigten“ kulturellen Raum. Allerdings besteht, wie schon angesprochen, die Möglichkeit, dass der Inhalt „reine“, essentialistische Bezüge zulässt. Gilroy schreibt: „The hybridity which is formally intrinsic to hip hop has not been able to prevent the style from being used as an especially potent sign and symbol of racial authenticity“³⁶⁷. Hip Hop ist oft ein Träger von konservativen Inhalten und essentialistischen Zuschreibungen, beispielsweise im Bezug auf die Geschlechterrollen. Diese werden teilweise als Merkmale der afroamerikanischen Kultur, als „manifestations of distinctly black cultural traditions“³⁶⁸ erklärt und entschuldigt. Gilroy weist außerdem darauf hin, dass die Möglichkeiten, die in der Hybridität von Hip Hop liegen, durch die ständige Bezugnahme auf „the boys, back on the block“³⁶⁹ in den Texten geschwächt wurden. Dies führt oftmals zu einer Bestärkung als zu einer Dekonstruktion „schwarzer“ Stereotypen, die z.B. als Ausdruck schwarzer Männlichkeit verstanden werden.

Dass dieser Aspekt auch im Bezug auf Detroit Techno eine Rolle spielt, zeigt sich dort nun auch in der Frage nach der Bedeutung dieser Geschlechterrollen. Im Hip Hop findet sich oftmals eine Bestätigung und Verfestigung einer heterosexuellen, patriachalen Ordnung, in der Männer stark, aggressiv und „männlich“ sind und Frauen oft nur als Dekor und Lustobjekt vorkommen, z.B. sehr deutlich in vielen Hip Hop-Musikvideos³⁷⁰. Gilroy schreibt hierzu:

³⁶² Ebd., S. 73ff.

³⁶³ Hall: „Was ist ‚schwarz‘ an der popularen schwarzen Kultur?“, S. 105ff.

³⁶⁴ ebd., S. 105.

³⁶⁵ ebd., S. 105.

³⁶⁶ ebd., S. 106.

³⁶⁷ ebd., S. 107.

³⁶⁸ Gilroy, *The Black Atlantic*, S. 84. Gilroy kritisiert an dieser Stelle Henry Louis Gates, Jr., der frauenfeindliche Texte als Satire in einer afroamerikanischen Tradition verortet und entschuldigt.

³⁶⁹ ebd., S. 108.

³⁷⁰ Dies gilt in Bezug auf fast jedes Video von Stars wie Snoop Dogg, 50 Cent oder R.Kelly.

„An amplified and exaggerated masculinity has become the boastful centrepiece of a culture of compensation that selfconsciously salves the misery of the disempowered and subordinated. This masculinity and its relational feminine counterpart become special symbols of the difference that race makes. [...] These gender identities come to exemplify the immutable cultural difference that apparently arise from absolute ethnic difference.“³⁷¹

So sind also auch bestimmte Geschlechterrollen Teil einer essentialistischen und im afroamerikanischen Mainstream weithin akzeptierten Auffassung davon, was es heißt ein Afroamerikaner bzw. eine Afroamerikanerin zu sein. Abweichungen von diesen Rollen sind dann gleichzeitig Abweichungen vom afroamerikanischen Mainstream und haben es entsprechend schwer. Dies mag keine alleinige Problematik der afroamerikanischen Kultur sein, zeigt sich hier aber besonders deutlich (z.B. in den Hip Hop-Videos, in den Texten, etc.).

Im Detroit Techno fehlen diese deutlichen Bestätigungen einer afroamerikanischen Männlichkeit weitestgehend, tw. finden sich sogar Spuren einer Dekonstruktion dieser Männlichkeit. Albiez weist beispielsweise auf die Nähe zu von homosexuellen Szenen geprägten Musiken hin und den damit verbundenen Problemen in Bezug auf den afroamerikanischen Mainstream und den dort vorherrschenden Vorstellungen von vor allem als heterosexuell definierter Maskulinität:

„As Neal argues, there is a perceived incongruity in the African American attraction to ‚queerness‘ due to twentieth-century black nationalism being founded on a heterosexual masculine discourse [Fußnote bei Albiez, Neal, 2003, S.5]. This discourse could perhaps be challenged by the ‚queering‘ of black music. This view is implicit in Vincent’s disdain for disco-oriented versions of funk that ‚destroyed the integrity of black music‘ [Fußnote bei Albiez: Vincent, 1995, s. 214]. But in Italo-disco (Alexander Robotnick) and the British synthesizer bands, electro and proto-techno musicians identified with music that in other contexts was central to a gay, and white ‚teen-pop‘ experience. This is also worthy of note due to the relatively ‚straight‘ history of ‚hetero-sexual‘, drug-free Detroit techno which was caught somewhere between the gay discophilia of early Chicago House, and the technophilia of New York electro that also operated in and around the gay scene. This identification is perhaps symbolic of the deconstruction of received identities in techno’s ‚post-soul aesthetic‘, and has interesting implications in relation to Huey P. Newton’s suggestion that ‚for some African American men it has been difficult to separate their racial pride from anxieties about their black masculinity‘ [Fußnote bei Albiez: Neal, 2002, S. 6].“³⁷²

³⁷¹ Gilroy: *The Black Atlantic*, S. 85.

³⁷² Albiez: „Post-soul futurama“, S. 140. Fußnoten bei Albiez: Neal, Mark A.: *Songs in the Key of Life: A Rhythm and Blues Nation* (London: Routledge, 2003), S. 5, und *Soul Babies: Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic* (London: Routledge, 2002), S. 6; Vincent, Ricky: *Funk: the Music, the People and the Rhythm of The One* (New York: St. Martins Griffin, 1995), S. 214. Huey P. Newton war eines der Gründungsmitglieder der Black Panther Party.

Auf diese Dekonstruktion afroamerikanischer Vorstellungen von Männlichkeit und damit ein für Detroit Techno typisches Hinterfragen von scheinbar festen Identitäten weist auch Eshun in Bezug auf Cybotrons „Techno City“ hin: „Die 3070-Stimme [Eshun meint den Gesang von Rick „3070“ Davis] ist distanziert, hohl, steht über allem – eine dramatische Sezession vom schwarzen Macho-Organ.“³⁷³ Auch Meinecke spricht im Bezug auf in diesem Fall Underground Resistance von „angenehm unmännlich wirkenden Typen“ (s. Kapitel 6.3). Diese Dekonstruktionen der heterosexuellen, schwarzen Männlichkeit sind allerdings im Großen und Ganzen eher unauffällig bis vernachlässigenswert, Detroit Techno ist keineswegs „queer“ im Sinne einer Auflösung der heterosexuellen Geschlechterordnung. So spielen Frauen oder auch homosexuelle Männer kaum eine Rolle in der Technoszene von Detroit. Es gibt ein paar wenige Ausnahmen, z.B. DJ Minxx und Kelli Hand, die die einzigen etwas bekannteren DJs/Produzentinnen aus Detroit sind. Die einzigen mir bekannten homosexuellen, mit der Technoszene Detroit verbundenen Künstler sind der 1996 verstorbene DJ Ken Collier und der Produzent Aaron Carl. In Chicago und auch New York war die Houseszene dagegen, wie schon erwähnt, stark von homosexuellen Männern geprägt. Auch in europäischen Städten finden sich solche Verbindungen, die Relevanz der homosexuellen Szene für die (urbane) Technoszene ist bis heute unübersehbar³⁷⁴. Das der Anteil von Frauen unter ProduzentInnen und DJs so gering ist, erscheint wenig verwunderlich, ähnlich sieht es auch in anderen Bereichen der Popkultur aus. Allerdings erscheint der Anteil der als DJs, Produzentinnen und Labelbetreiberinnen aktiven Frauen in den europäischen Technoszenen deutlich größer zu sein als in Detroit, auch wenn auch in Europa Frauen insgesamt weniger präsent sind als Männer.³⁷⁵ Beispielsweise wäre hier auch die Sprechweise von „brothers“, die in vielen Verlautbarungen von Underground Resistance zu finden ist³⁷⁶, ohne gleichzeitige Erwähnung der „sisters“ nur schwer vorstellbar.

³⁷³ Eshun: *Heller als die Sonne*, S. 119.

³⁷⁴ Beispielsweise durch die selbstbewusste Präsenz der Schwulenszene in Clubs wie dem Berghain in Berlin oder der nicht geringe Anteil an schwulen und lesbischen DJs und ProduzentInnen. In der Technoszene von Paris spielt beispielsweise die queere Szene um den Club Pulp und DJs wie Jennifer Cardini und Chloé eine wichtige Rolle, s. Eismann, Sonja: „Chloé – In Räumen voller Ambivalenzen“, in: *Groove 109* (Berlin, 11/2007), S. 26.

³⁷⁵ Es gibt allerdings eine ganze Reihe an bekannten Künstlerinnen in der Technoszene, Frauen sind in einem größeren Maß in der Technoszene präsent als z.B. im Hip Hop, wo es so gut wie keine Produzentinnen oder weibliche DJs gibt. Beispiele aus der europäischen Technoszene sind z.B. Ellen Allien und Anja Schneider, deren Plattenlabels (BpitchCtrl bzw. Mobilee) wichtige deutschen Labels sind, oder Produzentinnen/DJs wie M.I.A., Ada, Shinedoe, Chloé, Acid Maria, Miss Kitten, etc.

³⁷⁶ z.B.: „Brothers of the underground, transmit your tones and frequencies from all locations of this world and wreak havoc on the programmers“, von der Rückseite der Platten der World Power Alliance-Serie, (USA: WPA/UR, 1992).

Trotzdem gibt es im Detroit Techno keine homophoben oder sexistischen Texte, wie man sie im Hip Hop zuhauf findet, was aber auch daran liegen könnte, dass es insgesamt wenig Texte gibt. Sexualität wird außerdem im Detroit Techno kaum thematisiert, auch nicht in Form von Titeln oder Artwork (in diesem Aspekt unterscheidet sich die Detroit Techno-Szene deutlich von der schon angesprochenen Booty Bass-Szene). So ist Detroit Techno in dieser Hinsicht zwar nicht außergewöhnlich progressiv, bietet aber auch kaum Möglichkeiten der Bestätigung einer starken Männlichkeit und einer Festschreibung von Geschlechterrollen. Die Texte und die in ihnen transportierten Rollenbilder (etc.) sind im Hip Hop von zentraler Bedeutung und können eine Identifikation mit der Musik bzw. den Musikern vereinfachen (zumindest bei einem Publikum, das die dort transportierten Rollen und Werte teilt). Carl Craig spricht diesen Aspekt vor allem in Bezug auf den allgemeinen Mangel von Texten in einem Interview an. Er sagt, dass das afroamerikanische Publikum sich aufgrund der fehlenden Texte nicht für Techno interessiert, da es keine „Kontroverse“ und kein „Drama“ in dieser Musik gäbe³⁷⁷. So liegt die mangelnde Popularität von Detroit Techno in diesem Fall weniger in einer tatsächlichen Progressivität dieser Musik im Bezug auf vom „schwarzen“ Mainstream nicht akzeptierte Geschlechterrollen. Vor allem das grundsätzliche Fehlen von Texten und Bildern, die solche Inhalte transportieren könnten, scheint Detroit Techno an dieser Stelle Schwierigkeiten zu bereiten.

Dass Detroit Techno in den USA nicht wahrgenommen wird, gilt nicht nur für das breite Publikum, auch von afroamerikanischen Kulturwissenschaftlern oder Musikjournalisten wird Techno in der Regel ignoriert, worauf Albiez hinweist:

„[...] techno is not acknowledged as a black genre by (m)any African American writers on popular music, demonstrating that the black/white dichotomy firmly remains in African American cultural discourses. The continual reinforcement of this dichotomy results in elements of the African American ‚community‘ finding it difficult to come to terms with notions of ‚difference‘, hybridity, and integration, and as techno is clearly produced transnationally and interculturally, it does not seem to qualify as ‚black music.‘“³⁷⁸

Er verweist auf die Reihe von Büchern, die von wichtigen afroamerikanischen Autoren wie Tricia Rose, Bakari Kitwana, Mark A. Neal oder Nelson George über Hip Hop und *post-soul* verfasst wurden, in denen Detroit Techno aber keine Rolle spielt³⁷⁹. Der einzige amerikanische Autor überhaupt, der nach meiner Erkenntnis ausführlich über Techno schreibt, ist der (weiße) Musikjournalist Dan Sisko aus Detroit (*Techno Rebels*). Der Mangel an Texten

³⁷⁷ Craig, in: Eshun: „Ein Gespräch mit Carl Craig“, S. 27.

³⁷⁸ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 147.

³⁷⁹ ebd., S. 132, S. 135.

über Detroit Techno aus den USA ist allerdings letztendlich nicht verwunderlich, denn Techno ist in der dortigen Kultur einfach zu unbedeutend geblieben. Allerdings wäre, wie schon angesprochen, Detroit Techno u.a. ein interessantes Beispiel für das Phänomen *post-soul*, weshalb es zumindest bedauerlich ist, dass Detroit Techno ignoriert oder abgelehnt wird.

Albiez kritisiert diese Ignoranz und verweist auch auf die schon angesprochenen Probleme in der Akzeptanz von als nicht „schwarz“ genug wahrgenommenen Musiken bzw. Identitätsentwürfen und den sich darin ausdrückenden Abgrenzungen und Gegenüberstellungen:

„Above all, techno was embedded in wider debates in black cultural politics in the period, and this tells us a great deal about the continuing racial polarisation of American popular culture. Despite the widespread appeal of hip hop and R&B for white audiences, the intractable boundaries of these mainstream African American popular musics arguably result in forms closed to the potential of cultural transformation through embracing hybridity, intercultural exchange and the fluidity of identity. Techno may be a model of such fluidity that relates to its status as an emerging ‚world‘ music, but it has yet to be widely acknowledged as a potentially radical African American music in its homeland.“³⁸⁰

Dies gilt leider auch ein Stück weit für den britischen Kulturwissenschaftler Gilroy, der für Techno und House keine freundlichen Worte übrig hat³⁸¹. Er spricht dabei im Bezug auf moderne, elektronische Musik von „deskilling, dehumanizing technologies“³⁸², von „disinterest, laziness, and disregard“³⁸³. Die Musiker hätten „reduced the whole of that modernist tradition to a lexicon of preconstituted fragments“³⁸⁴. Er spricht zwar nicht ausdrücklich von Detroit Techno, meint diesen aber offensichtlich auch, wenn er von „house and its dismal offshoots“³⁸⁵ schreibt, von der „mechanization and the militarization of rhythm“, oder dem „imprisonment of rhythm“ davon dass schwarze Musik zu „workout music and generic dance music“³⁸⁶ verkommen sei. Dies ist gerade in seinem Fall bedauerlich, da er im Detroit Techno ein interessantes Beispiel für die in *The Black Atlantic* angesprochenen Themen der Hybridität von „schwarzer“ Musik und speziell auch zu den transatlantischen Wanderbewegungen musikalischer Einflüsse finden könnte. Seiner

³⁸⁰ Albiez: „Post-soul futurama“, S. 149.

³⁸¹ Gilroy, Paul: „Analogues of Mourning, Mourning the Analog“, in: Kelly, Karen; McDonnell, Evelyn (Hrsg.): *Stars don't stand still in the Sky – Music and Myth* (New York: New York University Press, 1999), S. 261 – 271.

³⁸² ebd., S. 267. Dieser Kritikpunkt passt auch sehr gut zu Eshuns Sichtweise auf moderne „schwarze“ Musik, wobei Eshun im Gegensatz zu Gilroy ja genau diese Qualität schätzt, s. Kapitel 6.8.

³⁸³ ebd., S. 267.

³⁸⁴ ebd., S. 267. Gilroy stellt diese Option der anderen problematischen Option des Recyclings von Traditionen gegenüber und nennt diese andere Option die „Marsalis option“.

³⁸⁵ ebd., S. 269.

³⁸⁶ Alle Zitate: ebd., S. 269.

Sichtweise scheint aber eher ein grundsätzlicher Kulturpessimismus zu Grunde zu liegen, der auch verhindert, dass Gilroy überhaupt noch Interesse an einer solchen Musik hat.

9. Schluss

Wie ich nun mit dieser Arbeit gezeigt habe, ist Detroit Techno ein Feld, das stark von Zuschreibungen an „schwarze“ und „weiße“ Musik betroffen ist. Im Detroit Techno selbst werden immer wieder damit zusammenhängende Dichotomien aufgelöst, wodurch sich sehr deutlich zeigen kann, dass es bei diesen Zuschreibungen um Konstruktionen handelt, die keine essentialistische Gültigkeit haben. Dieser ausgesprochen hybride Charakter von Detroit Techno steht aber teilweise im Konflikt mit der Rezeption dieser Musik. So kann der afroamerikanische Hintergrund dazu führen, dass die Hybridität nicht wahrgenommen wird und Detroit Techno doch in althergebrachte Muster eingeordnet wird. So kann Detroit Techno als rein funktionale und anti-intellektuelle Musik missverstanden werden oder zu einer Projektionsfläche für Sehnsüchte eines weißen Publikums werden. Auch erscheint Detroit Techno teilweise als widerständig oder „links“, selbst wenn er dies nicht unbedingt ist. Er ist aufgrund seines hybriden Charakters tatsächlich auch progressive Musik, hat jedoch aufgrund seines wortlosen Charakters nur eine geringe Macht und bleibt beispielsweise ein kaum wahrgenommener Außenseiter im afroamerikanischen Mainstream.

Hier zeigt sich auch das Problem, dass auch von Seiten des afroamerikanischen Publikums bestimmte Vorurteile und Erwartungen bezüglich „schwarzer“ Musik bestehen. So ist Detroit Techno aus dieser Perspektive nicht „schwarz“ genug. Er ist nur schlecht dazu geeignet eine starke und sich von anderen Identitäten abgrenzende, essentialistische afroamerikanische Identität zu bestätigen, ein Aspekt, der auch im afroamerikanischen Mainstream einen von Bedeutung ist. Vor allem gegenüber etablierten afroamerikanischen Musiken wie Hip Hop und R&B und den dort verbreiteten Bildern und Identitätsentwürfen hat Detroit Techno kaum Möglichkeiten, ein breiteres Publikum zu erreichen.

Detroit Techno nimmt also an verschiedenen Stellen eine Sonderrolle ein, die immer auch im Verhältnis zur Wahrnehmung dieser Musik als „schwarz“ oder „nicht schwarz genug“ (oder auch „nicht zu schwarz“) stehen. Die Technoproduzenten Detroits sind immer wieder Außenseiter, was teilweise einen positiven Effekt haben kann, z.B. bezüglich der Wahrnehmung in Europa, wo sie sich durch ihre Sonderstellung von der eher unübersichtlichen „weißen“ europäischen Technoszene abheben. Die Außenseiterrolle

verhindert aber auch, dass Detroit Techno von einem breiteren Publikum in den USA wahrgenommen wird und bewirkt, dass ihre Musik stark von weit von Detroit entfernten lebenden Europäern definiert wird. Dies führt tw. auch zu Misstrauen und einer Abgrenzung gegenüber dem weißen bzw. europäischen Publikum auf Seiten der Technoszene in Detroit, denn es kann der Eindruck entstehen, dass ihnen ihre Musik gestohlen wurde. So bewegt sich Detroit Techno auch zwischen einer Annäherung an ein weißes Publikum und einer Überwindung der Dichotomie von „schwarz“ und „weiß“ auf der einen Seite (z.B. Craig, Mills) und einer Abgrenzung vom europäischen Publikum und einem stärkeren Bezug auf die eigenen Wurzeln auf der anderen Seite (z.B. Parrish, tw. auch Banks).

Glossar

12“ bezeichnet eine Vinyl-Maxi-Single (Durchmesser 12 Zoll bzw. Inch, entspricht 30,48 cm), eine Schallplatte von der Größe einer normalen LP mit meist nur einem bis zwei Tracks auf jeder Seite (eine 12“ hat selten mehr als 4 Tracks, meist sind nur 2 -3 Tracks auf einer 12“ enthalten, Spielzeit pro Seite zwischen ca. 5 und 15 Minuten, Umdrehungsgeschwindigkeit 45 oder 33 1/3 rpm). Die 12“ ist das Standardformat für Techno und alle anderen elektronischen Tanzmusiken. Nur selten erscheinen klassische LPs mit einer Spielzeit von 20 bis 25 Minuten pro Seite, Alben in diesen Genres werden meist in Form von zwei oder drei 12“ veröffentlicht. Den Ursprung hat dieses Format in den späten 1970er Jahren, der Hochphase von Disco in den USA.

Acid ist eine Mitte der 1980er Jahre im Rahmen von Chicago House entstandene Spielart von House (Acid House) und Techno. „Acid“ bezieht sich auf den Klang des Bass-Synthesizers Roland TB-303 (s. Reynolds: *Energy Flash*, S. 24). Durch einen Zufall entdeckten House Produzenten in Chicago, das sich mit diesem Synthesizer sehr fremdartige, blubbernde und zwitschernde Geräusche erzeugen lassen, die man auch als sonisches Äquivalent von Säure bezeichnen kann. Aber auch auf die psychedelische, „trippige“ Qualität der mit diesen Klängen verbundenen House- und Technotracks und die besondere Wirkung dieser Musik in Verbindung mit Drogen wie LSD und Ecstasy verweist dieser Genrename („Acid“ ist ein Ausdruck für LSD). Acid House war einer der Hauptauslöser für die erste Euphorie um Techno und House in den späten 1980er Jahren in Großbritannien (Summer of Love 1988, s. Reynolds: *Energy Flash*, S. 34), war aber nur ein eher kurzlebiger musikalischer Trend, ca. 1990 war er vorbei und aus Acid wurde Rave (s. dort). Der Klang der TB-303 findet sich aber weiterhin hin und wieder in Techno- und Housetracks. Auch im Detroit Techno wurde sie von Produzenten wie Mike Banks oder Richie Hawtin benutzt, vor allem in den frühen 1990er Jahren.

Breakbeats als Bezeichnung für einen Strang elektronischer Tanzmusik seinen Ursprung im New York der 70er Jahre im Zusammenhang mit der Entstehung von Hip Hop. Die DJs fingen

damals an, die tanzbaren, aber melodie- und gesanglosen Rhythmuspassagen und kurzen Breaks aus Disco-, Funk- und Jazzstücken mit Hilfe von zwei identischen Platten, die gleichzeitig auf zwei Plattenspielern abgespielt wurden, zu verlängern. Durch wiederholtes Abspielen derselben, tw. sehr kurzen Passage entstand die rhythmische Grundlage von Hip Hop (die „Beats“). Während Techno meist mit Drummachines und Synthesizern produziert wird, beruhen Breakbeats meist auf solchen endlos wiederholten Ausschnitten (Samples) aus schon vorhanden Musikstücken. Der Rhythmus folgt keinem geraden, metronomartigen 4/4-Takt wie es im Techno und House der Fall ist, sondern ist „gebrochen“ (z.B. in Form von Synkopen). Neben dem in den USA entstandenen Hip Hop sind Breakbeats vor allem in der britischen elektronischen Musikszene von Bedeutung, hier haben sich seit Ende der 90er Jahre aus amerikanischem Hip Hop, frühem House und Techno sowie Reggae und Dub aus Jamaika verschiedene Stile entwickelt. Die bekanntesten sind der langsame, entspannte Trip Hop und der sehr schnelle, treibende **Drum & Bass**. Heute sind beispielsweise Grime (eine neue, britische Version von Hip Hop) und Dubstep (eine verlangsamten und mit Techno kompatiblen Version von Drum & Bass) von Bedeutung. Die rhythmische Grundlage eines Großteils der Drum & Bass-Stücke bildet dabei der so genannte „Amen-Break“ aus dem Stück „Amen Brother“ von The Winstons (Metromedia Records, USA, 1969), d.h. ein markantes Merkmal dieses Genres ist der wenige Sekunden lange Ausschnitt aus einem einzigen Song. Andere wichtige Breaks sind beispielsweise „Funky Drummer“ von James Brown (King Records, USA, 1970) oder „Apache“ von The Incredible Bongo Band (von *Bongo Rock*, MGM, USA, 1973), sie sind ebenfalls in unzähligen Tracks aus verschiedenen Breakbeat-Genres zu finden.

Deep House bezeichnet ursprünglich eine Spielart von Chicago House der 1980er Jahre und meint Housetracks mit Gesang (im Stil von Gospel und Soul) und klassischen musikalischen Elementen (echte Instrumente, Songstrukturen) und einem eher „weichen“ Klangbild (im Gegensatz beispielsweise zum eher aggressiven Klang von Acid House, s. Acid). Heute meint „Deep House“ auch House ohne Gesang, Hauptmerkmal ist vor allem das „weiche“ Klangbild, aber auch eine sehr niedrige Geschwindigkeit (oft unter 120 bpm) und Bezüge auf klassische afroamerikanische Musikstile wie Soul oder Jazz. Detroit gilt heute als eine Hochburg dieser Musik mit Produzenten wie Theo Parrish oder Moodymann.

Disco als Musikgenre meint eine Spielart der Popmusik, die ein direkter Vorläufer der elektronischen Tanzmusik war. Der Stil entwickelte sich als Tanzmusik aus u.a. Funk und Soul im New York der 1970er Jahre und wurde ab ca. 1975 auch im Mainstream populär, z.B. durch den Film *Saturday Night Fever* (1977). Bekannte Künstler waren z.B. Chic oder die Bee Gees, oder auch europäische Künstler wie Donna Summer oder Boney M. Wenige Jahre später war Disco allerdings wieder aus dem Mainstream verschwunden. In Chicago und New York entwickelte sich im Laufe der 1980er Jahre mit House aus den Resten dieser Musik ein noch stärker auf den Rhythmus reduzierter und elektronischerer Nachfolger.

DJ („Disc Jockey“) meint im Rahmen dieser Arbeit einen DJ, der auf Technopartys Schallplatten (bzw. CDs oder digitale Musikdateien) spielt („auflegt“) und die Tracks zu einem durchgängigen Fluss ineinander mixt. Ein klassischer Radio-DJ spielt dagegen Musikstücke im Radio, die nicht gezwungenermaßen ineinander gemixt werden. Die meisten in der Technoszene aktiven DJs sind auch **Produzenten**, d.h. sie produzieren ihre eigenen Tracks (nur selten produzieren Technoproduzenten andere Künstler wie es ein Popproduzent normalerweise tut, Produzent ist hier eher gleichbedeutend mit Musiker/Künstler). Für Produzenten ist es außerdem einfacher als DJs Geld zu verdienen, da es für den durchschnittlichen Technoproduzenten (oder Produzent einer anderen elektronischen Tanzmusik) fast unmöglich ist, von den Plattenverkäufen zu leben. Der Auftritt als DJ ersetzt

für diese Musiker oftmals das Konzert, nur ein kleiner Teil der Technoproduzenten tritt „live“ auf (dies wird dann „Liveact“ genannt). Hip Hop-DJs (s. Breakbeats) unterscheiden sich von den hier beschriebenen DJs vor allem durch bestimmte Mixtechniken wie dem „Scratchen“ (rhythmischen Vor- und Zurückbewegen der Platte).

Drum & Bass s. Breakbeats.

Dubtechno meint eine sehr spezielle Spielart von Techno. Sie entstand zu Beginn der 1990er Jahre in Berlin. Stilbildend war dafür die Musik von Moritz von Oswald und Mark Ernestus (Basic Channel), die beeinflusst von Detroit Techno und Reggae sehr reduzierten Techno mit Rauschen und Halleffekten verbanden. Dadurch entstanden sehr warme, aber gleichzeitig monochrome (die Musik wirkt sehr „grau“ oder „farblos“) Technotracks. Dieses Genre zeichnet eine starke Konzentration auf die Atmosphäre aus, in den Tracks spielt weniger der Druck der Bassdrum eine Rolle als das Erforschen von Hallräumen, ähnlich wie dies im eigentlichen Dub (s. Reggae) der Fall ist.

EBM (Electronic Body Music) ist eine repetitiver und aggressiver Musikstil, der sich zu Beginn der 1980er Jahre in Westeuropa (u.a. Belgien, Deutschland) aus früher elektronischer Musik und Rockmusik bzw. Punk entwickelte. Wichtige Künstler waren Die Krupps, Liaisons Dangereuses oder Front 242. Die Musik ist ein direkter europäischer Vorläufer von Techno und wurde auch in Detroit wahrgenommen.

Electro ist eine von der deutschen Band Kraftwerk beeinflusste afroamerikanische Musik, die in den frühen 1980er Jahren sowohl in der entstehenden Hip Hop- (Africa Bambaataa) als auch der Detroit Techno-Szene (Cybotron) von zentraler Bedeutung war. Sie zeichnet ein sehr elektronisches Klangbild und ein tanzbarer, eher von Funk als Disco beeinflusster Rhythmus aus (Disco zeichnet meist ein gerader, metronomischer Beat aus, Funk ist synkopischer). Electro war nur kurze Zeit von Bedeutung für den popmusikalischen Mainstream, existiert aber weiterhin als Genre der elektronischen Tanzmusik.

Funk ist eine in den 1960er Jahren entstandene afroamerikanische Musik. Es ist eine der ersten afroamerikanischen Popmusiken, die auf einem tanzbaren, repetitiven Rhythmus beruhen, geprägt wurde dieser Stil von James Brown, Sly Stone oder George Clinton (Parliament/Funkadelic). Zentral sind neben dem Rhythmus die synkopischen Basslinien und akzentuierte Bläsersätze. Funk war ein wichtiger Einfluss auf Disco, Hip Hop, Rock und auch Techno und Electro.

Hardcore/Gabba bezeichnet die härteste und schnellste Spielart von Techno. Bestehend aus oft über 140bpm schnellen, verzerrten Beats und aggressiven Soundeffekten (Sirenen, unangenehme Frequenzen, etc.) entstand dieser Stil, beeinflusst von hartem Detroit Techno und EBM, zu Beginn der 1990er Jahre in den Benelux-Staaten. Auch in Großbritannien entstand zu dieser Zeit eine Hardcore genannte Spielart von Techno, die im Gegensatz zur kontinentaleuropäischen Version stärker von Breakbeats beeinflusst war und eine Vorstufe zu Drum & Bass darstellt (s. Reynolds: *Energy Flash*, S. 95).

Italo Disco ist eine europäische Variante von Disco, die als elektronischere Weiterentwicklung dieser Musik in den frühen 1980er Jahren entstand. Sie war von italienischen Produzenten geprägt und verband tanzbare Rhythmen mit oft kitschigen Melodien und Gesang. Auch wenn diese Musik einen sehr schlechten Ruf hat – als deutsche Vertreter dieser Musik kann man beispielsweise Modern Talking ansehen – war sie auch in Detroit populär und gilt als ein Einfluss auf Detroit Techno.

Industrial meint eine Form von experimenteller Musik, die ab Mitte der 1980er in Großbritannien entstand (z.B. Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire). Industrial war eine sehr aggressive und provokative Musikform, in der die Grenzen des Erträglichen ausgetestet wurden, z.B. in dem die Musik zu unerträglichem Lärm wurde oder eine anstrengende und verstörende Klangkollage. Ebenfalls eine Musik, die von der Technoszene in Detroit wahrgenommen wurde. Heute meint Industrial auch eine Spielart des Heavy Metal, in der harte elektronische Musik mit elektrischen Gitarren verbunden wird (Ministry, Nine Inch Nails, Rammstein).

Mainstream bezeichnet in dieser Arbeit den Teil der Popkultur, der die breiteste Verbreitung in der Gesellschaft findet. Dabei meint z.B. „afroamerikanischer Mainstream“ den Teil der afroamerikanischen Popkultur, der beim afroamerikanischen Publikum die weiteste Verbreitung findet als auch dieses Publikum selbst. Dabei ist diese Sprechweise von einem Mainstream eine starke Vereinfachung. So gibt es z.B. verschiedene, parallel nebeneinander existierende Mainstreams, und auch innerhalb von weniger populären Teilen der Popkultur (oftmals als Subkulturen bezeichnet) gibt es „Hauptströmungen“, die man als Mainstream dieses Teils der Popkultur bezeichnen könnte (s. Kapitel 2.3).

Minimal oder Minimal Techno meint – wie der Name schon sagt – eine sehr reduzierte Form von Techno. Geprägt wurde der Begriff in den mittleren 1990er Jahren von Produzenten aus Detroit (Robert Hood, Richie Hawtin) und Europa (Wolfgang Voigt aus Köln, Basic Channel (s. Dubtechno) aus Berlin oder Mika Vainio aus Helsinki) geprägt. In dieser Zeit ging es vor allem um das Ausloten der Möglichkeiten der totalen Reduktion. Nachdem diese Möglichkeiten Ende der 1990er Jahre ausgeschöpft waren, wurde „Minimal“ zum Oberbegriff für im Gegensatz zu Rave, Trance oder Hardcore eher zurückhaltenden, subtileren Techno. Tatsächlich minimalistisch war diese Musik oft nicht mehr, da eine Großzahl an digitalen Effekten und sehr kleinteilige Rhythmen, die zunehmend in dieser Spielart von Techno an Bedeutung gewannen, im Gegensatz zur ursprünglichen Reduktion auf die nötigsten Elemente stand. Heute ist „Minimal“ als oftmals zu technische und kalte Musik in Verruf geraten, spielt aber u.a. in Deutschland weiterhin eine zentrale Rolle (und gilt als sehr „deutsche“ Spielart von Techno in der europäischen Technoszene).

Plattenlabel oder Label: In der Technoszene spielen die großen Musikkonzerne nur in den kommerzielleren Bereichen, vor allem im Trance eine Rolle. Ansonsten besteht die Szene aus einer unübersichtlichen Menge an tw. sehr kleinen Plattenlabels, die z.T. nicht mehr als eine oder zwei Platten pro Jahr in einer Auflage von wenigen hundert Stück veröffentlichen. Fast jeder bekannte DJ und/oder Produzent besitzt ein eigenes Label, nicht selten sogar mehrere. Die wenigsten Labels sind mehr als Hobbys der jeweiligen Betreiber, größere Labels mit einer kleinen Anzahl an Angestellten in Deutschland sind z.B. Cocoon, Kompakt, Playhouse/Klang, BpitchCtrl oder International DeeJay Gigolos. All diese Labels sind fest in der Technoszene verwurzelt und eng mit Clubs, DJs, anderen Labels, Plattenläden und Vertrieben verbunden. Auch sind diese Labels international vernetzt und veröffentlichen nur selten ausschließlich Künstler aus dem eigenen Land.

Produzent meint in dieser Arbeit einen Musiker, der elektronische Musik macht, keinen Studiotechniker, der für die Aufnahme und Abmischung von z.B. Popmusik verantwortlich ist. Ein Produzent in dem in dieser Arbeit gemeinten Sinne arbeitet meist alleine und nutzt vor allem elektronische Musikinstrumente wie Drummachines, Synthesizer und Computer. S. auch „DJ“.

Rave ist die Bezeichnung für eine große, meist in großen Hallen oder auch im Freien stattfindende Technoparty. Diese Art von Tanzveranstaltung war vor allem in den 1990er Jahren beliebt, ganz besonders in Großbritannien (s. dazu Reynolds: *Energy Flash*, S, 34ff.). Daneben bezeichnet Rave zwei verschiedene Musikstile, einerseits eine Art von tanzbaren Gitarrenpop, der in den späten 1980er, frühen 1990er Jahren in Großbritannien entstanden ist (z.B. Stone Roses, Happy Mondays). Andererseits ist damit eine Form von Techno gemeint, ebenfalls in Großbritannien in den frühen 1990er Jahren entstanden. Es handelt sich um schnelle, euphorische und energiegeladene Musik mit einer Menge zum Tanzen animierender Reizsignale (oder Ravesignale) wie Trommelwirbeln, Fanfaren und an Gitarrenriffs erinnernde Melodiefragmente. Mit Hardcore und Trance verwandt.

Reggae entstand Ende der 1960er Jahre auf Jamaika, u.a. beeinflusst durch afroamerikanische Stile wie Soul oder Blues. Charakteristisch ist die Betonung des zweiten und vierten Teils eines 4/4-Takts, dem so genannten Offbeat. Reggae entwickelte sich zum einflussreichsten Musikstil in der westlichen Popkultur, der nicht aus Nordamerika oder Europa stammt. So hatte sich im Reggae schon vor der Entwicklung von Hip Hop eine DJ-Kultur entwickelt, die eine wichtige Grundlage für Hip Hop wurde. Auch der Einfluss auf die britische Musikszene ist von großer Bedeutung, so war Reggae dort ein Einfluss auf Punk und auf die von Breakbeats geprägten britischen Tanzmusiken (s. Breakbeats). Auch der Remix hat seinen Ursprung in Jamaika. In den 1970er Jahre begannen Reggaeproduzenten schon aufgenommene Songs in neuen Versionen abzumischen und so genannte „Dubs“ herzustellen. Diese „Dubs“ waren oft reduzierter als das Original und mit elektronischen Effekten, z.B. Halleffekten, verfremdet (entsprechend steht das „Dub“ in Dubtechno für diese Halleffekte).

Remix meint eine neue Version eines bereits aufgenommenen Tracks. Remixe sind weit verbreitet in der Technoszene. So werden von fast jedem bekannteren Track Remixe durch verschiedene Produzenten angefertigt. Teilweise remixen sich befreundete Produzenten gegenseitig, d.h. Remixe dienen auch der Vernetzung innerhalb der Technoszene. Auch gibt es Produzenten wie Carl Craig oder Radio Slave (Matt Edwards), die vor allem für ihre Remixe bekannt sind

Track ist die Bezeichnung für ein Stück elektronische Musik. Da in den Genres der elektronischen Musik nur selten klassische Songs mit Strophen, Refrains, etc. zu finden sind, ist die Bezeichnung „Track“ gebräuchlich.

Trance entwickelte sich in den 1990er Jahren als Gegenreaktion auf harten Techno, als Ursprungsort gilt die Technoszene Frankfurts. Trance zeichnet sich durch eine Großzahl an melodischen Elementen (z.B. simple, eingängige Melodien, Elemente aus der Popmusik oder „weiche“, freundliche Klangflächen) aus und ist deutlich eingängiger als z.B. Minimal Techno. Ähnlich wie Rave setzt Trance oft auch auf sehr unmittelbare und leichtverständliche Reizsignale. Auch ist diese Musik von allen Spielarten der elektronischen Tanzmusik am erfolgreichsten im popmusikalischen Mainstream.

Literatur

- Albiez, Sean: „Sounds of Future Past“, in: Phelps, Thomas, von Appen, Ralf (Hrsg.): *Pop Sounds – Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik* (Bielefeld: Transcript, 2003).
- Albiez, Sean: „Post-soul futurama: African American cultural politics and early Detroit techno“, in: *European Journal of American Culture Volume 24/2* (Bristol: Intellect Ltd., 08/2005), S. 131 – 152.
- Bachor, Claus: „Detroit“, in: Anz, Philipp; Walder, Patrick (Hrsg.): *Techno* (Hamburg: Rowohlt, 1999), 104 – 111.
- Battaglia, Andy: „Carl Craig“, in: *A.V. Club* (Webseite, USA, 18.06.2008), http://www.avclub.com/content/interview/carl_craig, 20.09.2008.
- Bredow, Gary: *High Tech Soul* (DVD, London: Plexi, 2006).
- Brinkmann, Lars: „Der ganz andere Sägezahn“, in: *Spex 228* (Köln, 11/1999), S. 6.
- Bunz, Mercedes: „Das Mensch-Maschine-Verhältnis“, in: Jochen Bonz (Hrsg.): *Sound Signatures* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2001), S. 272 – 290.
- Büsser, Martin et al.: „Editorial“, in Büsser, Martin et al.: (Hrsg.): *Testcard #13 – Black Music* (Mainz: Ventil Verlag, 2004), S. 3 – 6.
- Büsser, Martin: „Einfach durchwinken“, in: *Jungle World 44* (Berlin, 30.10.2008), dschungel, S. 10 – 13.
- Cannon, Andrew, von Rabenau, Kai: *Mono.Kultur 08: Wolfgang Voigt - Danceflorensics* (Berlin, 10/2006).
- Celik, Oghuzan; Herzing, Evi; Plesch, Tine: „Can You Show Me The Way To – Northern Soul?“, in: *Testcard #13 – Black Music* (Mainz: Ventil Verlag, 2004), S. 48 – 55.
- Cosgrove, Stuart: „Seventh City Techno“, in: *The Face 97* (London, 05/1988), S.88.
- Cosgrove, Stuart: „Detroit Techno“, in: *Techno! The new dance Sound of Detroit* (UK: 10 Records/Virgin, 1988), Text auf der Innenseite der Plattenhülle.
- Dax, Max: „Spex Gespräch: Moritz von Oswald“, in: *Spex 318*, (Berlin, 01/2009), S. 40 – 43.
- Dery, Mark: „Black to the Future: Afro-Futurismus“, in: Diederichsen, Diedrich (Hrsg.): *Loving the Alien – Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (Berlin: ID Verlag, 1998), S. 16 – 29.
- Diederichsen, Diedrich: „Verloren unter Sternen: das Mothership und andere Alternativen zur Erde und ihren Territorialien“, in: Ders. (Hrsg.): *Loving the Alien Alien – Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (Berlin: ID Verlag, 1998) S. 104 – 133.
- Diederichsen, Diedrich: „Musik die aus der Bronx kam“, in: Ders.: *2000 Schallplatten 1979 – 1999* (Höfen: Hannibal Verlag, 2000), S. 408.
- Diederichsen, Diedrich: „Brachenmusik: Detroit, Bronx, Manchester“, in: *Schrumpfende Städte – Band 1, Internationale Untersuchung* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004), S. 324 – 331.
- Eismann, Sonja: „Die Revolution, die noch keine war“, in: *Spex 309* (Berlin, 07/2007), S. 79 – 81.
- Eismann, Sonja: „Chloé – In Räumen voller Ambivalenzen“, in: *Groove 109* (Berlin, 11/2007), S. 24 - 29.

- Eshun, Kodwo: *Heller als die Sonne* (Berlin: ID Verlag, 1999).
- Eshun, Kodwo: „Ein Gespräch mit Carl Craig“, in: *Groove 97* (Berlin, 11/2005), S. 26 – 28.
- Garnier, Laurent, mit Brun-Lambert, David: *Elektroschock – Die Geschichte der elektronischen Tanzmusik* (Höfen: Hannibal, 2005).
- George, Nelson: *R&B – Die Geschichte der schwarzen Musik* (Freiburg: orange press, 2002).
- George, Nelson: *Post-Soul Nation* (London: Penguin Books, 2005).
- Gilroy, Paul: *The Black Atlantic* (UK: Verso, 1993).
- Gilroy, Paul: „Analogues of Mourning, Mourning the Analog“, in: Kelly, Karen; McDonnell, Evelyn (Hrsg.): *Stars don't stand still in the Sky – Music and Myth* (New York: New York University Press, 1999), S. 261 – 271.
- Hagemann, Anke; Müller, Nora: „Statistical Data: Detroit“, in: Oswalt, Philipp (Hrsg.): *Shrinking Cities: Coimplete Works 1* (CD mit PDF-Dateien, Berlin: ARCH+, 2004), Bd. III, S. 6 – 10.
- Hall, Stuart: „Was ist ‚schwarz‘ an der populären schwarzen Kultur?“, in: Ders.: *Cultural Studies – Ein politisches Theorieprojekt (Ausgewählte Schriften 3)* (Hamburg: Argument Verlag, 2000), S. 98 – 112.
- Headlee, Celeste: „A Brief History of Segregation in Detroit“, in: Oswalt, Philipp (Hrsg.): *Shrinking Cities: Coimplete Works 1*, (CD mit PDF-Dateien, Berlin: ARCH+, 2004), Bd. III, S. 95 – 101.
- Herron, Jerry: „I'm so bad, I party in Detroit“, in: *Schrumpfende Städte – Band 1, Internationale Untersuchung* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004), S. 342 – 347.
- Hill, Kim: „Playing Favorites with ‚Mad Mike‘ Banks“ (Radiointerview, Neusseland: Radio NZ, 06.09.2008), http://podcast.radionz.co.nz/sat/sat-20080906-1010-Playing_Favourites_with_Mad_Mike_Banks-048.mp3, 20.09.2008.
- Hoffmann, Heiko: „Oral Histories: Detroit – Chicago“, in: *Groove 97* (Berlin, 11/2005), ohne Seitenzahlen.
- Holert, Tom: „Mit Leuten: Eine Welt“, in: *Spex 220* (Köln, 09/1999), S. 42 – 46.
- Jacob, Günther: „Kunst, die siegen hilft!“, in: *Kunstforum International 134* (Ruppichteroth, 1996), S. 132 – 139.
- Jansen, Gerd: „Carl Craig - Mein Computer war das Radio“, in: *Spex XXV- Jubiläumsausgabe* (Köln, 2006), S 48/49.
- Janson, Gerd: „Theo Parrish – Die Detroit-Chicago-Maschine“, in *Groove 101* (Berlin, 07/2006), S. 18 – 22.
- Johansson, Finn: „Theo Parrish – Soul aus dem Bauch“, in *De:Bug 104* (Berlin, 07/2006), S. 30 – 34.
- Kastner, Jens Petz: „‚Say it loud...‘ – Schwarze populäre Kultur und schwarze Sprechweisen“, in: Büsser, Martin et al. (Hrsg.): *Testcard #13: Black Music* (Mainz: Ventil Verlag, 2004), S. 18 – 25.

- Kedves, Jan: „TV on the Radio - Die Band ohne Hautfarbe“, in: *Spex 317* (Berlin, 11/2008), S. 62 – 69.
- Kim, Ji-Hun; Herrmann Thaddeus; von Thülen, Sven: „Festplatte oder Schallplatte – Vinyl, Download und die Perspektiven“, in: *De:Bug 129* (Berlin, 01/2009), S. 12 – 18.
- Klein, Gabriele: *Electronic Vibration* (Wiesbaden: VS Verlag, 2004).
- Klein, Holger: „Bass – Der Sound von Detroits Straßen“, in *Groove 55* (Frankfurt, 12/1998), S. 36 – 40.
- Köhnke, Konstantin: „Kanada. Weil alle hier.“, in: *De:Bug 126* (Berlin, 10/2008), S. 38 – 41.
- Kösch, Sascha: „Parallelwelt Detroit“ in: *De:Bug 99* (Berlin 01/2006), S. 8.
- Kösch, Sascha: „Die Zukunft des DJs“, in: *De:Bug 51* (Berlin, 9/2001), S. 1.
- Kuhn, Albert: „Juan Atkins“, in: Anz, Philipp; Walder, Patrick (Hrsg.): *Techno* (Hamburg: Rowohlt, 1999), S. 36 – 43.
- McCutcheon, Mark: „Techno, *Frankenstein* and copyright“, in: *Popular Music Volume 26/2* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), S. 259 – 280.
- Meinecke, Thomas: *Hellblau* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003).
- Mende, Doreen; Oswalt, Philipp: „Summary Detroit (Working Papers)“, in: Oswalt, Philipp (Hrsg.): *Shrinking Cities: Coimplete Works 1* (CD mit PDF-Dateien, Berlin: ARCH+, 2004), Bd. III, S. 3/4.
- Meyer, Arnold: „Richie Hawtin“, in: Anz, Philipp; Walder, Patrick (Hrsg.): *Techno* (Hamburg: Rowohlt, 1999), S. 52 – 59.
- Niemczyk, Ralf: Plattenkritik zu Diverse: *Techno!* in *Spex 08/1988* (Köln, 1988), S. 40.
- Niemczyk, Ralf: „Längst über den Regenbogen“ in: Anz, Philipp; Walder, Patrick (Hrsg.): *Techno* (Hamburg: Rowohlt, 1999), S. 296 – 305.
- ohne Autor: „Technolexikon – Underground Resistance“, in: *De:Bug 100* (Berlin, 03/2006), S. 76.
- ohne Autor: „Jeff Mills: Big in Paris“, in *De:Bug* (Webseite, Berlin, 2009), zu finden unter: <http://www.de-bug.de/musik/4456.html>, 10.01.2009.
- Porschart, Ulf: *DJ Culture* (Hamburg: Rogner & Bernhard, 1996).
- PC: „(How) can you feel it?“, in: *mnml ssgs Blogspot* (Webseite, Australien, 22.10.2008), zu finden unter: <http://mnmlssg.blogspot.com/2008/10/how-can-you-feel-it.html>, 20.01.2009.
- Raffeier, Arno: „Zeitgeschichten: Robert Hood“, in: *Groove 112* (Berlin, 05/2008), 52 – 55.
- Rapp, Tobias: „Moodymann & die Mahogani-Posse – Der Kreis der Geschichte“, in: *De:Bug 94* (Berlin, 07/2005), S. 18/19.
- Rapp, Tobias: „Der Drama-King“, in *die tageszeitung* (Berlin, 07.03.2008), zu finden unter <http://www.taz.de/1/leben/musik/artikel/1/der-drama-king/?src=SE&cHash=4e875f028a>, 19.12.2008.
- Reynolds, Simon: *Energy Flash – updated 20th anniversary edition* (London: Picador, 2008).

- Sextro, Maren; Wick Holger: *Pioneers of electronic Music – Vol 1: Richie Hawtin* (DVD, Berlin: Sense Music & Media, 2006).
- Sextro, Maren: „Underground Resistance“, in Wick, Holger; Sextro Maren: *Slices – The Electronic Music Magazine. Issue 3-06* (DVD, Berlin: Sense Music & Media, 2006).
- Sextro, Maren; Wick, Holger: *We Call It Techno* (DVD, Berlin: Sense Music & Media, 2008).
- Schönebäumer, Matthias: „We almost lost Detroit“, in: Büsser, Martin (Hrsg.): *Testcard 14 – Discover America* (Mainz: Ventil, 2005), S. 50 – 57.
- Schneider, Thilo; Sievers, Florian: „Minus – Marken-Bewusstsein“, in: *Groove 116* (Berlin, 01/2009), S. 59.
- Schwerzmann, Sarah: „Legende – Derrick May“, in: *De:Bug 112* (Berlin, 05/2007), S. 30 – 32.
- Sherburne, Phillip: „Unedited Carl Craig Jukebox“, in: *The Wire* 291 (UK, 05/2008), zu finden unter: <http://www.thewire.co.uk/articles/948/>, 19.12.2008.
- Sicko, Dan: *Techno Rebels* (New York: Billboard Books, 1999).
- Sievers, Florian: „Richie Hawtin – Alone in a Crowd“, in: *Spex XXV – Jubiläumsausgabe* (Köln, 2006), S. 84 – 87.
- Sievers, Florian: „30 Terabyte Tanzmusik - Beatport“, in *De:Bug 115* (Berlin, 09/2007), S. 22/23
- Sievers, Florian: „Clubmusik aus Afrika“, in: *Groove 116* (Berlin, 01/2009), S. 66.
- Smith, Ethan: „Organization Moby“, in *Wired 10.05* (USA, 05/2002), zu finden unter <http://www.wired.com/wired/archive/10.05/moby.html>, 20.01.2009.
- Stahl, Enno: „Befreiungsbewegung als thematischer Subtext im Jazz“, in: Büsser et al. (Hrsg.): *Testcard #13 - Black Music*, (Mainz: Ventil-Verlag, 2004), S. 32 – 39.
- Sundermeier, Jörg: „'Black Music' bedeutet nichts mehr“, in: Büsser et al. (Hrsg.): *Testcard 13 – Black Music* (Mainz: Ventil Verlag, 2004), S. 14 – 17.
- Tagg, Philip: „Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'“, in: *Popular Music Volume 8/3* (Cambridge: Cambridge University Press, 10/1989), S. 285 – 298, auch zu finden unter: www.tagg.org/articles/opelet.html, 20.09.2008.
- theakston: „Moodmat One Question Interview: Theo Parrish“, in: *moodmat* (Webseite, USA, 14.07.2008), zu finden unter <http://www.moodmat.com/?p=977>, 20.01.2009.
- Thomas, June: „Racial Disunity“, in: Oswalt, Philipp (Hrsg.): *Shrinking Cities: Coimplete Works I*, (CD mit PDF-Dateien, Berlin: ARCH+, 2004), Bd. III, S. 85 – 94.
- Thomas, Tobias: „War on Dance“, in: *Spex 240* (Köln, 12/2000) S. 84 – 87.
- Volkwein, Barbara: *What's Techno?* (Osnabrück: epOs Music, 2003).
- von Thülen, Sven: „Old School“, in: *De:Bug 89* (Berlin, 02/2005), S. 34/35.
- von Thülen, Sven: „Kenny Larkin – Pointen statt Techno“, in: *De:Bug 91* (Berlin, 04/2005), S. 19.

- von Thülen, Sven: „Beatdown!“, in: *De:Bug 98* (Berlin, 12/2005), S. 14/15.
- von Thülen, Sven: „Detroit: Ron Murphy“, in: *De:Bug 100* (Berlin, 03/2006), S. 22.
- von Thülen, Sven: „High-Tech-Dreams – Underground Resistance“, in: *De:Bug 109* (Berlin, 01/2007), S. 26 – 28.
- von Thülen, Sven: „Uneasy Rave-Jetter“, in: *De:Bug 127* (Berlin, 11/2008), S. 42/43.
- Waldt, Anton; Eberhard, Sebastian: „Oh mein Gott! Robert Hood“, in: *De:Bug 110* (Berlin, 3/2007), S. 32 – 34.
- Waltz, Alexis: „Juan Atkins - Die alternative Realität“, in: *De:Bug 91* (Berlin, 04/2005), S. 18/19.
- Waltz, Alexis: „DJ 3000“, in: *De:Bug 98* (Berlin, 12/2005), S. 18.
- Wasacz, Walter: „Detroit What’s Up – Bestandsaufnahme des Mythos“, in: *De:Bug 91* (Berlin, 04/2005), S.15.
- Weheliye, Alexander G.: „Feenin - Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music“, in: *Social Text Vol. 20/2* (Durham: Duke University Press, 2002), S. 21 – 4.
- Weskott, Aljoscha; Waltz, Alexis: „10 Jahre Tresor Records“, in: *De:Bug 52* (Berlin, 10/2001) S. 13.
- Williams, Ben: „Black Secret Technology: Detroit Techno and the Information Age“, in: Nelson, Alondra; Tu, Thuy Linh N.: *Technicolor – Race, Technology, and Everyday Life* (New York: New York University Press, 2001), S. 154 – 176.
- Zwirner, Heiko: „Top 10 – Juan Atkins“, in: *Spex 216* (Köln, 11/98), S. 8/9.

Webseiten:

- Carl Craig & Moritz von Oswald: ReComposed: <http://www.recomposed.de/>, 15.01.2009.
- De:Bug: <http://www.de-bug.de/>, 23.08.2008.
- Detroit Historical Museum: <http://www.detroithistorical.org/exhibits/index.asp?MID=3&EID=3&ID=377>, 20.08.2008.
- Detroit Techno Militia: <http://www.detroittechnomilitia.com/main/>, 20.01.2009.
- Google Maps: <http://maps.google.de/>, 20.01.2009.
- Hard Wax: <http://hardwax.com/neo-detroit/>, 20.01.2008
- Love Parade Dortmund 2008: <http://loveparade.dortmund.de/>, 20.01.2009.
- Mnml ssgs Blog: <http://mnmlssg.blogspot.com/>, 20.01.2009.
- Red Planet auf Discogs: <http://www.discogs.com/label/Red+Planet>, 20.01.2009.
- Resident Advisor: <http://www.residentadvisor.net/>, 20.01.2009.

Tresor auf Discogs: <http://www.discogs.com/label/Tresor>, 20.01.2009.