

# Techno und das Böse!

Ein Essay über das Böse und seine Ästhetisierung in der elektronischen Musik unter Bezugnahme auf Techno

von Felix Saible



# Techno und das Böse!

Ein Essay über das Böse und seine Ästhetisierung in der elektronischen Musik  
unter Bezugnahme auf Techno

Hausarbeit im Masterstudiengang  
„Religion-Wirtschaft-Politik“

Eingereicht von Felix Saible  
Luzern, 22. April 2011

Theologische Fakultät  
Universität Luzern

Dozent: Dr. Johannes Frühbauer

Wäre man dem Bösen auf der Spur, hier unten könnte man ihm begegnen. In den dunklen und engen Katakomben und Gängen mancher Technoclubs und den sie ausfüllenden, wabbernden Bässen, die nur von den rücksichtslos und monoton wiederkehrenden Schlägen der Kickdrum unterbrochen und in ihre Grenzen gesetzt werden.

Seit je begleitet das Böse den Menschen in all seinen Facetten und Ausprägungen. So zahlreich und wahllos, dass es in der Theologie wie auch in der Philosophie zu einem Begriff des Nicht-Fassbaren und Unbegreiflichen deklariert wurde. Es tritt urplötzlich in das Leben der Menschen und setzt dabei doch immer Gutes voraus; denn stets frisst es das, wogegen es sich richtet, zehrt daran oder lässt es langsam verblassen. Es ist ein Kontrastphänomen, wie Dalferth richtig schlussfolgert, und weder lässt es sich nur auf das moralisch Böse beschränken noch fällt es überhaupt in eine Erklärungskategorie und vielleicht liegt genau dort manchmal seine Grausamkeit. Seine unilaterale Existenz an sich ist eine Provokation, weshalb das Böse wohl auch so oft in der Kunst manifestiert und gar glorifiziert wird, und pointiert formuliert ist diese auch Ausdruck des Theodizeeproblems. Bis heute suchen die Menschen darin einen Sinn zu erkennen; jedoch muss der Zyniker die Ironie bemerken, gerade im größten Kontrast, ja im Widersinnigen einen Sinn erfragen zu wollen. Dies soll hier auch nicht weiterer Gegenstand sein.

Tritt Böses in das einzelne oder kollektive Leben, so äußert sich dies im Leiden. Hier konkretisiert es sich schlussendlich und tritt zu Tage als Übel, Unfall, Unrecht, Unglück und vieles Andere. Es ist dabei ein Widerfahrnis, ohne eigenes Zutun oder einen Ausweg, welches als böse erlebt oder später so beurteilt wird. Wie die Kunst, liegt damit auch das Böse im Auge des Betrachters und man kann, abgesehen von natürlichen Übeln wie Flutkatastrophen, von einer Subjektivierung des Bösen sprechen. In den immer stärker individualisierten Gesellschaften und Staaten der Moderne ist es eine interessante Parallele, denn folglich dürfte auch das Böse seine Individualisierung erfahren und der Ausspruch, dass jeder sein eigenes Päckchen zu tragen habe, ist dadurch wohl aktueller als je zuvor.

Bereits die antiken Dramen machten sich das Böse in Form von Betrug, Intrigen und Morden zu Eigen, um ihr Publikum zu fesseln. Dies geschieht früher wie heute Genre übergreifend und war nie an Epochen gebunden, wobei es zu bestimmten Zeiten wie der (Schwarzen) Romantik sicher eine verstärkte Anerkennung und Ausprägung fand. Verlässt man ganz die inhaltliche Ebene, auf der das Böse stets als der Widerpart des Guten auftritt, stellt man fest, dass die Darstellung seiner Ästhetik gleichermaßen in so vielen Schattierungen erfolgt wie sein Auftritt im Leben der Menschen selbst.

Der *Nachtmahr* von J. H. Füssli ist wohl eine seiner bekanntesten Darstellungen in Gestalt eines kleinen schwarzen Wesens, welches den Menschen nachts Grauen zufügt. Horrorfilme suchen in ihm den größtmöglichen Schockzustand zu erreichen, der das Publikum gleichfalls abschrecken und vereinnahmen will – war das Widersinnige und Sinnlose doch immer auch eine Verlockung. Abseits dieses eher plumpen Schockfunktionalismus ist es das Böse in der Literatur, dessen Ästhetik sich über die Epochen gewandelt hat; wurde in der Antike der Schrecken mythologisiert und galt es dort, das Böse zu überwinden, um es ins Gute zu verkehren, so ist dieses Schema in der Moderne, auch durch die Folgen der Aufklärung, gänzlich verblasst.

Charles Baudelaires Gedichtzyklus *Les fleurs du mal* dürfte an dieser Stelle eines der bedeutendsten Beispiele sein, zählt seine Poesie doch zur einflussreichsten Literatur des 19. Jahrhunderts. Dichter und Leser teilen nach Baudelaire dieselben Sünden, jedoch ist es der Dichter, der sich dessen ständig bewusst ist und sie kraft seiner unerschöpflichen Phantasie zu Papier bringt. Das Böse, und damit auch die Architektur seiner Ästhetik, sind somit Ausdruck der unendlichen Imagination des Autors und es muss, ja darf darum nicht mehr überwunden werden, sondern wird geradezu gesucht. Kafkas *In der Strafkolonie*, oft fehlgedeutet als politische Parabel, kann hier ebenso genannt werden; die Darstellung sinnloser Gewalt als eine fortlaufende Tortur ist vielmehr eine Metapher auf die Selbstfolter des Autors, der in seiner ästhetischen Vorstellungskraft des Bösen versinkt. Der Text erweckt eine Faszination des Tötens, indem er das Böse mit all seiner Willkür und Sinnlosigkeit, dafür in grenzenloser Phantasie, mit Dynamik auszeichnet.

In der Musik spielt das Böse eine ebenso große Rolle, schwanken bereits die apokalyptischen Kompositionen des Alten und Neuen Testaments zwischen der Hoffnung auf Erlösung und dem endgültigen Untergang. Das Requiem, ursprünglich im gregorianischen *Dies Irae* eher das Gegenteil des Schreckens, wonach der Tote mit ihm auf dem Weg zur ewigen Ruhe begleitet wird, erlebte ab dem 19. Jahrhundert einen radikalen Umbruch; so wurden Melodik und Aufbau der Messe zum Ausdruck des Bösen und des Leidens. Rhythmische Dissonanzen bilden ein Zittern, welches mit klirrenden Piccolo-Flöten der Höllenvision gerecht wird wie dies bei G. Verdi der Fall ist. Im 20. Jahrhundert nimmt diese Entwicklung nochmals zu, Atonalität wird zu einem Bestandteil, der Rhythmus scheint zerklüftet und der einzelne, experimentelle Klang gewinnt an Bedeutung; A. Honeggers *Liturgische Symphonie* von 1945 bringt diese Destruktion in Perfektion zum Ausdruck.

Nach 1945 waren es im europäischen Raum vor allem die Folgen des Nationalsozialismus und des damit verbundenen 2. Weltkrieges als auch die Bewältigung von Hiroshima, die als Schrecken in die Musik Einzug fanden. An dieser Stelle sollen beispielhaft zwei Werke Erwähnung finden; einerseits A. Schönbergs Kantate *Ein Überlebender aus Warschau*; neben dem Sprechtext kommt darin das Böse in Form musikalischer Motive zum Ausdruck. So wird das militärische Fanfarenelement soweit entstellt, dass es etwas Dämonisches trägt, die Trillerpfeife entspricht einer plötzlichen, stechenden Angst und der Rhythmus ist so gestaltet, dass er beinahe in das Chaotische reicht.

Zum anderen K. Pendereckis *Threnos*, welches sich als Hiroshima-Stück extremer Laute und Geräusche bedient, um dem Publikum nicht nur das Leid der Opfer und Verbliebenen vor Augen zu führen, sondern eben diesem auch Schmerz zuzufügen.

*Threnos* ist dabei in besonderer Hinsicht interessant: Penderecki selbst sieht in seiner Komposition eben keine solche, sondern bezeichnet sie als Klangstudie. 51 Jahre bevor Sound Design in Europa einen Popularitätsschub erfährt, Studiengänge eingeführt werden und sogar die *De:Bug* das Thema aufgreift und ihm einen Titel widmet. Sieht man bei Techno vom Kompositionsbegriff ab und versteht mehr die produktionsästhetische Umsetzung von Klang- und Geräuschvorstellungen in tanzbare Gefilde, so wäre Techno streng genommen als eine Unterkategorie von Sound Design anzusehen, jedoch soll hier keine Neudefinition stattfinden.

Vielmehr wirft diese musikalische Besonderheit die Frage auf, ob das Böse, welches in der Musik als Klagemotiv auftritt, als Trauerarbeit oder zorniger Akkord, der alle Aggression in sich bündelt, in einer Musik ohne Text Ausdruck findet. Lässt sich in ihr zum Ausdruck bringen, was erlitten wurde? Und ist es nicht immer auch die jeweils universelle Schuld, die es abzarbeiten gilt und derer sich die Musik verschrieben hat? Müsste logischerweise die begriffslose Musik dem Unfassbaren nicht unfähiger gegenüberreten als jedes Aufblühen der Literatur?

Es mag für die Einen unglücklich und für die Anderen vermessen erscheinen, Techno in eine Reihe mit der Musik des Vernichtungsschreckens des 2. Weltkrieges oder der atomaren Auslöschung zu stellen, dennoch lassen sich in seinen Anfängen Parallelen herstellen, die sich auf das Schuldmotiv als auch auf seine Darstellung begründen.

Zu Beginn der 1980er entwickelte sich in Detroit, unter Einfluss verschiedenster Stilrichtungen wie Synthesizer-Pop, Industrial oder Electro-Funk, um nur einige zu nennen, der Detroit-Techno; ein Wegbereiter des gegenwärtigen Techno und bis heute prägend für viele seiner Unterarten. Damals hauptsächlich von schwarzen Akteuren verbreitet, die unter der schweren Krise der Automobilbranche litten, wurde das Ausmaß des Untergangs und Verfalls ihrer Stadt auf ihre Musik projiziert.

Detroit-Techno kommt in einem düsteren und melancholischen Gewand daher, fast hoffnungslos wirken manche Stücke, und man fühlt sich auf einer Fahrt vorbei an verlassenem Industrieruinen und verwachsenen Wegen. Seine Existenz steht damit im Kontrast zum in Disko verwurzelten Chicago House Sound aber auch zur bekannten Detroit-Plattenfirma *Motown*, deren optimistischer R'n'B und Soul in die ganze Welt exportiert wurden.

Sein Klangbild wirkt trocken, was meist den Kickdrums geschuldet ist, und minimalistisch, jedoch erzeugt Detroit-Techno eine Thematik, die sehr auf Hörbarkeit ausgelegt ist; offene als auch geschlossene, schnelle HiHats und hohe Claps erzeugen einen spitzen Klang, der an stakkatoartige Nadelstiche und die hektischen, gefühllosen Bewegungen entlang der Fließbänder erinnert. Oft fehlt die heute nicht mehr wegzudenkende, treibende Bassline, die Kickdrum allein wirkt danach leer und verlassen. Wesentliche Elemente und zugleich roter Faden eines Stücks sind teils inhaltsleere Geräusche und vor allem der Synthesizer, dessen Flächen oft im Moll-Bereich zu finden sind und dabei ins Atonale abrutschen oder sich verzerren; es gelingt selten ein Melodiethema zu erfassen, wie sich auch das Böse, manifestiert im urbanen, gesellschaftlichen und persönlichen Verfall, nicht fassen lässt. Zudem sind die Stücke dieses Stils im Vergleich eher langsamer gehalten, in welchem sich der behäbige, aber fortlaufende Niedergang Detroit's wiederfinden lässt; durch den streng monotonen 4/4-Takt wird dessen Unaufmerksamkeit noch verstärkt.

Das Böse wird als eine soziale Kälte erfahren, die bis zur Einsamkeit reicht und nur ein hilfloses Stöhnen zulässt. Die Anklage liegt dabei im kollektiven Versagen der Menschen, ihre Stadt und somit sich selbst zu retten und vor ihrer Umwelt in Vergessenheit zu geraten; eben diese Schuld führt Detroit-Techno seinem Rezipienten in stoischer Ruhe vor, wirkt dabei fast dumpf und fern, unnahbar gleich, und doch lädt seine bittersüße Melancholie ein, zu verweilen und sich hinzugeben. War denn das Widersinnige nicht immer auch Verlockung?

Provozierender noch erscheint der Spott, der in der Verzerrung der Instrumente und Andersartigkeit der Geräusche liegt; die absolute Verfremdung der Klänge ins Technische und Irreale führt zwar zu einer räumlich-phantastischen Bildhaftigkeit, jedoch orientiert sich diese an der Kälte ihrer Umgebung und gebärt sich selbst als etwas Mechanisch-Starres und Lebloses. Nur so kann die Musik der Entmenschlichung gerecht werden, die sie selbst anprangert – erfahren in den endlosen Fließbandhallen Detroit's, in denen der Mensch reduziert wird auf den losen Bestandteil einer Maschine. Der Einzelne, im Stich gelassen von jener Industrie, sucht sein Heil im Technisch-Synthetischen und gibt sich damit in die Arme der nächsten Maschine; es ist der Zündelnde, der seine Wunden mit Öl übergießt, um den Schmerz zu lindern und damit die ganze Tragik sowie ihren Hohn in sich vereint.

Bekannte Vertreter und Wegbereiter sind Derrick May, Jeff Mills, Robert Hood oder Juan Atkins; letzterer entbehrt nicht einer gewissen Ironie, wurde doch sein legendäres Stück *No Ufos* namentlich von dem Automobilkonzern für einen Werbefilm verwendet, der Detroit damals in den Niedergang riss. Ein Stück, welches zweifelsohne das Leiden Detroits in seiner Ästhetik porträtiert ist Robert Hoods *Towns that disappeared completely*, welches das Verblässen der Stadt, ihrer Bedeutung und ihrer Bewohner in immer neuen verzerrten, fast flatterhaften Windgeräuschen darstellt; ein dumpfes monotones Klopfen, das sich gegen den Rhythmus zu richten scheint, zeugt von einem letzten Aufbäumen der Menschen und verweist gleichzeitig auf den Widersinn ihres Schicksals.

Spricht man von Techno heute, beinahe 30 Jahre später, ist er zu einem Sammelbegriff geworden für House, Acid, Hardcore, Trance, Ambient und am Ende sich selbst; er ist damit Oberbegriff und Ausprägung in einem, jedoch soll nur Letzteres weiter von Belang sein. Die Achse verschiebt sich zudem nach Kontinentaleuropa, wo zu Beginn der 1990er eine lebendige Wechselwirkung entstand, sich aber schnell ein eigener europäischer Stil bildete.

Techno war in Europa nie Synonym des Leidens oder der Bewältigung von Schmerz und Schuld, vielmehr fallen in den Schatten seines Siegeszuges, vor allem in Deutschland, die Anfänge der Spaßgesellschaft, deren (mediale) Existenz knapp ein Jahrzehnt andauern sollte. In den Augen vieler zwar ein Grauen, kann ihr dennoch nichts Böses unterstellt werden. Mit dem verstärkten Rückzug der Technoszene aus Großveranstaltungen wie der Loveparade und dem schwindenden medialen Interesse, verlagerte sich Techno in die Clubs; Berlin kann davon ein Lied singen und in regelmäßigen Abständen wollen einschlägige Magazine und Szenekenner seitdem eine Rückkehr des *real* Techno, den Beginn einer neuen Clubkultur oder gleich den neuen *Underground* entdeckt haben. Noch vor Pop haben Techno und seine Muskschaffenden damit wahrscheinlich die kürzeste Halbwertszeit aller Musikstile, wie S. Goldmann ebenfalls in seinem Essay *Musik in Zeiten des Web 2.0* bemerkt. Überraschenderweise ist das dunkle und kalte Element seines Selbst nicht nur geblieben, sondern wurde darin in seiner europäischen Charakteristik noch verstärkt.

Len Fakis *Odyssee 2* schreit den Hörer nahezu an; bis 4'15" scheinen die Flächen des Synthesizers gegen den Rhythmus wild ins Bodenlose zu stürzen, verbreiten dabei Grollen und Erzittern als wollten sie an die Hölle selbst erinnern, nur um anschließend durch eine Frequenzsteigerung spitze Schreie auszustoßen. Untermalt ist das gesamte Stück von einer dumpfen und treibenden Kickdrum, die in Hall und weißes Rauschen gebettet ist. Sie wirkt dadurch beinahe unwirklich, doch sind ihre Schläge zu mächtig; man hat das Bild der rücksichtslosen Tempomacher einer Galeere vor Augen, die ihre Ruderer schonungslos antreiben. Das Stück wird ruhiger bis 5'00" um einen synthetischen, irrealen Gesang

sprechen zu lassen, der mit seinen kreischenden Höhen an die Stimme des Teufels erinnert, der des Öfteren mit einer Eunuchenstimme dargestellt wird. Das Element steigert sich bis 6'02“, nur um dann in sich zusammenzufallen; man meint, einen harmonischen Akkord zu vernehmen, der nun als Hauptmotiv auftritt, jedoch folgt auch ihm keine Erlösung. Er verschwindet in Verzerrungen, verliert sich und taucht wieder auf ohne je einen Halt zu geben; das Stück läuft sich daraufhin aus und lässt den Hörer allein.

Wenn der Ästhetik des Bösen in Techno jedoch nichts Böses mehr voraussetzt, welche Bewandnis und welchen Wert hat sein Ausdruck dann noch? Dient sein Schrecken nur noch zur Inszenierung und dem Konkurrenzkampf um Öffentlichkeit?

Damit würde einem Funktionalismus des Bösen stattgegeben – eine Funktion bedient aber stets einen Sinn dem sie folgt, womit dem Widersinnigen ein Attribut zugesprochen würde, welches dieses kraft seiner Definition nicht besitzen kann.

Die Fremdheit seiner Elemente ist zwar immer noch Ausdruck der Entmenschlichung in einer hochtechnisierten Gesellschaft. In dieser Klage aber liegt auch ein Dilemma; denn bedienen sich die Muskschaffenden ihrer Maschinen nicht nur um eben die Entfremdung darzustellen. Techno wird vielmehr glorifiziert als *Zukunftsmusik*; der technische Fortschritt, der seine Facetten ermöglicht, wird folglich begrüßt. Dies würde seine ursprüngliche Aussage jedoch ins Gegenteil verkehren, seine Symbolik wäre ad absurdum geführt und seine Anhänger hätten sich selbst verraten.

Geht man hier einen Schritt weiter und erinnert sich, dass das Böse bewusst wahrgenommen wird, so wird man einsehen, dass die Rolle des Bösen im Techno wie in der Kunst generell keine inhaltliche sein muss. Vielmehr ist das Böse ein Bewusstseinszustand, der erlebt und in seiner Reflexion ausgekostet werden kann, um der Kunst, die ihn erschafft, schlussendlich ihre Kraft zu verleihen.

Es ist ein symbiotisches Verhältnis und doch ist genau das seit Anbeginn das Wesen der Kunst; in ihrer absoluten Subjektivität empfängt sie zum Spielen – wir lassen uns darin fallen und schenken ihr erst ihr Leben.

Ähnlich argumentiert auch Baudelaire: das Böse, offenbart in seiner Ästhetik, projiziert die Phantasie des Künstlers. Je mehr wir ihm dabei glauben (können), desto größer wird unsere Faszination. Und erhält es dadurch auch keine Funktion, seine Schönheit tut es. Ob es durch seine Ästhetisierung zu etwas Anderem wird, sei hier dahingestellt. Aber es ist der Purismus seiner Ästhetik, der selbst die puristischste Musik damit hervorhebt.

Das Böse muss in der Moderne nicht mehr überwunden werden. Alles ist Spiel.