



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Die Anfänge der Industrial Music Culture und deren
Bezüge zu Strängen musikalisch-künstlerischer
Avantgardebewegungen“**

Verfasser

Paul Matyas

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
2 Begriffsdefinition	7
2.1 Erste Generation: Industrial	8
2.2 Zweite Generation: Postindustrial	10
2.3 Demografische Kriterien	11
2.3.1 Pionierarbeit aus Düsseldorf	13
3 Ein Überblick der Entwicklung musikalischer Produktionstechniken	16
3.1 Anfänge der elektronischen Klangerzeugung	17
3.2 Erste Tonbandmaschinen	19
3.2.1 Cut-up-Technik	20
3.4 Erste Synthesizer	21
4 Industrial und diverse Wechselbeziehungen zur musikalischen Avantgarde	23
4.1 Futurismus	28
4.1.1 Manifeste als theoretischer Hintergrund	30
4.1.2 Politische Tendenzen zwischen Tradition und Konservatismus	31
4.1.3 Politische Tendenzen anhand der Post-Industrial-Band Test Dept	32
4.1.4 Futurismus aus Russland	34
4.1.5 Auswirkungen auf Industrial	35
4.2 Konkrete Musik aus Paris	36
4.2.1 Innovation durch Provokation	41
4.3 Elektronische Musik aus Köln	42
5 Weitere musikalische Querverbindungen	44
5.1 Experimentelle Rockmusik aus New York	46
5.2 Industrial als radikale Weiterentwicklung von Punk	47
5.2.1 Dresscode und das Spiel mit Identitäten	51
5.2.2 Musikalisch-technische Innovationen	54

6 Einflüsse der künstlerischen Avantgarde auf Industrial	56
6.1 Zirkus-Dramaturgie / Varieté-Theater	57
6.2 Schocktaktiken aus dem Théâtre de la cruauté	58
6.3 Dadaistische Einflüsse	59
6.4 Surrealistische Tendenzen	62
6.5 Multidimensionalität des Fluxus	63
6.6 Performative Happening-Elemente	65
6.7 Intensivität des Wiener Aktionismus	67
6.8 Korporalität der Body Art	68
7 Zusammenfassung	71
8 Literaturverzeichnis	73
8.1 Schriften	73
8.2 Musikmagazine / Zeitungen	76
8.3 Internetquellen	76
9 Anhang	79
9.1 Abstract	80
9.2 Lebenslauf	82

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der aufkommenden „Industrial Music Culture“ und diversen Querverstrebungen zu verschiedenen musikalisch-künstlerischen Strömungen. Industrial ist als eine Musik- und Kunstrichtung zu verstehen, die sich in den siebziger Jahren entwickelte und ein vielschichtiges Forschungsfeld darstellt, das erst in den Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses gerückt werden muss.¹ Im musikwissenschaftlichen Lehrkanon, oder aber auch von der Masse der Gewohnheitshörer_innen, wird die Industrial Music Culture nur marginal wahrgenommen. Dieser Umstand und die grundlegende Problematik der Populärmusik-forschung im Wissenschaftsbetrieb erklärt den derzeitigen defizitären Industrial-Forschungsstand:

„Bemängelt werden die fehlende Akzeptanz der Beschäftigung mit populärer Musik in der Musikwissenschaft (u.a. Middleton 1990, Shepherd 1992, Wicke 1997), die Absenz einer Vielfalt an erkenntnistheoretischen Positionen und empirischen Methoden (u.a. Riggenbach 2002) sowie der Umstand, dass PopulärmusikforscherInnen (noch immer) nicht ernst genommen werden (u.a. Jacke 2006).“²

Die Untersuchung beginnt mit einer Begriffsdefinition, die unterschiedliche Konnotationen des Terminus „Industrial“ zeitlich, als auch demografisch beleuchtet. So wird beispielsweise das Musikprojekt „Nine Inch Nails“ dem Genre „Industrial Rock“ zugeordnet, oder „Industrial“ wird der populären Industrial-Metal-Band „Ministry“ öfters als Präfix, im Sinne eines Härteattributes bei Kategorisierungsbemühungen, vorangestellt. Das ist bezeichnend für die Post-Industrial Ära, in der sich Bands vermehrt über die Bezeichnung Industrial definieren. Demnach wird auf die Anfänge von Industrial besonderes Augenmerk gelegt, um ursprüngliche Intentionen zum besseren Verständnis darzulegen. Demografisch konzentriert sich die Abhandlung auf Europa und die USA. In Europa werden vorwiegend englische Industriezentren, wie London oder Sheffield näher untersucht, in welchen sich zwei für diese Arbeit essenzielle Industrial-Bands – die bereits erwähnten „Throbbing Gristle“ und „Cabaret Voltaire“ – entwickelten. Aber auch die aus Australien stammende Band „SPK“, oder die aus Deutschland kommenden „Einstürzenden Neubauten“, sind für die Entwicklung von

1 Der zeitliche Untersuchungsrahmen der Abhandlung wird durch das Gründungsdatum der Band „Throbbing Gristle“ (1976), und deren Auflösungsdatum (1981), festgelegt (Industrial-Projekte, wie „Boyd Rice“, „NON“ oder „Cabaret Voltaire“ formierten sich bereits 1974.).

2 Brunner/ Leitch/ Parzer: *Anmerkungen zum Pluralismus in der gegenwärtigen Populärmusikforschung*, in: Brunner, Anja/ Leitch, Lisa/ Parzer, Michael (Hg.): *pop:modulationen*. Studienverlag, Innsbruck 2008, S. 9

Industrial nicht auszuklammern. Die nachfolgenden Kapitel skizzieren einen historischen Überblick, in dem unterschiedliche Wechselbeziehungen zur musikalischen Avantgarde, wie zu experimentellen und improvisativen Musikformen, aufgezeigt werden. Es wird ein Bogen von den Anfängen der Geräuschmusik, über die Musique concrète bis hin zu Punk gespannt. Die Interpretation der Querverstrebungen soll wichtige Einflüsse von Beginn der musikalischen Avantgardebewegung an bis in die frühen achtziger Jahre einigermaßen aussagekräftig darstellen, um die Methoden und Taktiken von Industrial, so gesamtheitlich wie hier möglich, erfassen zu können. Rösing betont die Relevanz einer holistischen Herangehensweise:

„Erst durch Einbeziehung von geschichtlichen Prozessen, gesellschaftlichen Verhältnissen und kulturellen Dispositionen ist es möglich, musikalische Botschaften zu entschlüsseln und in ihrer Mehrdeutigkeit zu erfassen.“³

Ergänzend zur auditiven Ebene werden Einflüsse der künstlerischen Avantgardebewegung auf Industrial aufgezeigt (visuelle, textliche und performative Elemente sowie ihre Verbindungen zu verschiedenen literarischen oder künstlerischen Strömungen). Außermusikalische Bestandteile bilden eine Einheit mit akustischen Reizen. Die daraus resultierende multimediale Synthese aus Sound, visuellen Elementen und Bühnen-Performanz spielt eine wichtige Rolle. Gesellschaftlich tabuisierte Themen werden an die Bewusstseinsoberfläche gebracht und gegebenenfalls Machtstrukturen, bzw. etwaige Wahrnehmungsschablonen, dekodiert. Zu den vorherrschenden Musikströmungen der ausklingenden Hippie-Ära entsteht mit Industrial eine Kontrastströmung zur Woodstock-Generation. Die Abgrenzung zum gängigen musikalischen Mainstream erfolgt über den für diese Zeit experimentell-innovativen musikalischen Zugang. Industrial versteht sich als eine interdisziplinäre Kunstform, die neben Sound-Experimenten und Informationsvermittlung Konzertsituationen ins Extreme wandelt. Dazu Jochen Kleinhenz:

„Dabei schreckten einige Bands auch nicht mehr davor zurück, Tabubrüche, wie sie von Throbbing Gristle bewusst praktiziert und provokant eingesetzt wurden (der Verbrennungsofen von Auschwitz als Logo von Industrial Records, Kampfanzüge und totalitäre Gestik/Mimik, ...), noch weiter zu überspitzen. Faschismus, Mord und Totschlag, Vergewaltigung, Pädophilie und andere Untiefen der menschlichen Psyche werden nicht

3 Peterson, Peter/ Rösing, Helmut: Orientierung Musikwissenschaft - Was sie kann, was sie will (Originalausgabe) ; Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2000, S. 14

mehr in einen kritischen Diskurs gestellt, sondern offen propagiert.”⁴

Diese Art der Interaktion mit dem Publikum, wie auch organisatorische Gegebenheiten, z.B. die Bemühungen möglichst autarke Vertriebssysteme zu koordinieren, unterstreichen mitunter die Industrial-Philosophie.

Die zentralen Fragen sollen also zusammenfassend folgende sein: Was genau bedeutet Industrial, inwieweit unterscheidet sich die Szene tatsächlich von dem, wie sie dargestellt wird, und wie wird eine solche vielseitige Musikrichtung gedeutet, bzw. kann sie noch heute verstanden werden.

⁴ Kleinhenz, Jochen: industrial music for industrial people, in: Büsser, Martin (Hg.): Testcard #1 - Pop und Destruktion. Ventil, Mainz 1995, S. 91

2 Begriffsdefinition

Wo genau der Begriff „Industrial“ seinen Ursprung hat, ist wegen des inflationären Gebrauchs in vielen Fällen lediglich als zusätzliche interessant klingende Genrebezeichnung oft nicht mehr nachvollziehbar. Woher kommt die Bezeichnung „Industrial Music Culture“, was genau bedeutet diese, und was ist unter Post-Industrial zu verstehen? Im Kapitel „Demografische Kriterien“ stellt sich die Frage, welche gesellschaftlichen Zusammenhänge für den Beginn von Industrial ausschlaggebend sind. Folglich wird hier auf die Entstehung und Entwicklung fokussiert und aus verschiedensten Blickwinkeln betrachtet. Universelle Zugangsweisen zum Gegenstandsbereich gestalten es schwierig, einheitliche Definitionen zuzulassen. Grundsätzlich geht es im Industrial um eine völlige „Neu- oder sogar Nichtdefinition“ davon, was Musik und Kunst zu bedeuten haben – um ein Infragestellen traditioneller Werte und ein Anprangern gesellschaftlicher Konventionen.⁵ Industrial bezieht zusätzlich zu den musikalischen Einwirkungen (z.B. Futurismus, Musique concrète, Kölner Schule, Freejazz, experimentell-improvisatorischer Krautrock, avantgardistische Rockmusik aus New York, Punk-Bewegung) Methoden und Taktiken avantgardistischer Kunstformen (z.B. Varietètheater, Théâtre de la cruauté, Dadaismus, Surrealismus, Fluxus, Happening, Konzept- und Aktions-Kunst, Body Art).⁶ Weiters streben die Akteur_innen eine klare Abwendung von einer vom Leben getrennten abstrakten Kunst an, was bereits die Futuristen forderten. William Burroughs Cut-up-Technik zur Transformation alter Werte in neue findet bei Industrial-Acts Verwendung und steht als erklärtes Ziel im Vordergrund. Musikalische Strukturen werden durch Zerlegen und Neuordnen von bestehenden Elementen geschaffen. Damit geht eine Zerstörung von Ideologien, Normen und Grundlagen einer u.a. bürgerlichen Gesellschaft einher. Gesellschaftliche Vorgaben werden hinterfragt und Dogmen aller Art abgelehnt (um sich derer zu entheben). Industrial kann als Lebenseinstellung verstanden werden, in der fortschrittliche Methoden in der Konzeption und Produktion von Musik angewendet werden.

5 Vgl. Robotka, Walter: Eine Untersuchung der Käuferschaft von Industrial Music in Bezug zu deren Inhalten. Diplomarbeit, Wien 2000, S. 14

6 Vgl. Duguid, Brian (1995): A Prehistory of Industrial Music, <http://media.hyperreal.org/zines/est/articles/preindex.html> [Zugriff am 20.08.2009], S. 6

2.1 Erste Generation: Industrial

„Industrial music for industrial people“, formulierte der amerikanische Performance-Künstler und Musiker Monte Cazazza 1975 in einem Brief an Genesis P. Orridge.⁷ Orridge übernahm den Slogan und ordnete ihn der in den Anfängen stehenden Industrial-Bewegung zu. Wenig später benannten „Throbbing Gristle“ ihr Label danach: Industrial Records. So gaben sich die Pioniere vorerst selbst, und in weiterer Folge einer ganzen Bewegung einen Namen. Der Terminus Industrial lässt etliche Definitionsvarianten zu, wie u.a. bezogen auf industrielle Gegebenheiten oder hinsichtlich der Futuristen als musikalische Avantgardebewegung, die eine ästhetische Aufbruchstimmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts widerspiegeln. Häufig wird dieser komplexe kulturwissenschaftliche Untersuchungsgegenstand auf das verwendete Instrumentarium reduziert, wie Kleinhenz feststellt:

„Hauptsächlich wird Industrial immer noch gerne mit Percussion (Stahl, Blech, Geklappere) in Verbindung gebracht – egal, ob es sich um Vivenza, Einstürzende Neubauten, 23 Skidoo, Die Krupps oder Aphex Twin und µ-Ziq handelt.“⁸

Diese Begriffsbestimmung vereinfacht zwar Typologienbildungen, allerdings werden bedeutende Aspekte, nämlich nichtmusikalische bzw. performative Komponenten, vernachlässigt. Ein weiteres Beispiel, wie „Industrial“ als Präfix definiert wird, findet sich im *Sachlexikon Populärmusik*:

„Industrial Rock ist eine 1983 von der britischen Musikzeitschrift New Musical Express aufgebrachte Bezeichnung für die Musik der Gruppe Einstürzende Neubauten, die mit ihren elektronisch verfremdeten Klang- und Geräuschcollagen entfernt zumindest die Klangumwelt technischer Industrielandschaften zu assoziieren scheint. Obwohl damit Wesentliches kaum gefasst ist, bürgerte sich der Begriff als Schlagwort und griffige Begriffsformel für eine Spielart der New Wave rasch ein, in der hauptsächlich mit den unterschiedlichsten elektronischen und natürlichen Geräuschen experimentiert wurde [...].“⁹

7 „Throbbing Gristle“: Genesis P. Orridge (Bass, Violine, Gesang, Akustikeffekte), Cosey Fanny Tutti (Gitarre, Gesang, Kornett, Akustikeffekte), Chris Carter (Synthesizer, Tonbandgeräte, Akustikeffekte), Peter „Sleazy“ Christopherson (Synthesizer, Tonbandgeräte, Akustikeffekte, Gesang)

8 Kleinhenz (1995), S. 90 f.

9 Wicke, Peter/ Ziegenrucker, Wieland: *Sachlexikon Populärmusik - Industrial Rock*. Zweite erweiterte Auflage, Piper-Schott, München 1989, S. 468

Assoziationen zu Klang- und Geräuschcollagen und der Bezug zu Industrielandschaften werden hier betont. Überdies wird die ambivalente Wechselbeziehung von Industrial zur Populärmusik-Szene ersichtlich (in der Populärmusik werden vielfach Ideen und Entwicklungen von Industrial annektiert, wie etwa dessen Bilder oder Ideale). Unter der ersten Generation werden großteils die negativen Auswirkungen einer nachindustriellen Gesellschaft verstanden.¹⁰ Die in den siebziger Jahren aufkeimende Wissensgesellschaft erlangt Neuerungen vermehrt durch Forschung und Entwicklung. Das theoretische Wissen bekommt somit eine immer höhere soziale Stellung und verändert dadurch die Beziehung zwischen Wissenschaft und Technologie.¹¹ Dieses Wissen, und die Vermittlung des selbigen, kann als „Culture“ verstanden werden: Bücher, Filme, Magazine, Aufnahmen usw.. Der britische Anthropologe Edward B. Tyler (1832-1917), definierte Kultur 1871 folgendermaßen:

„Kultur ist jenes komplexes Ganzes, welches Wissen, Glaube, Kunst, Moral, Recht, Sitte und Brauch sowie alle anderen Fähigkeiten und Gewohnheiten einschließt, welche der Mensch als Mitglied der Gesellschaft erworben hat“.¹²

Industrial ist als eine interdisziplinäre Kunstform zu verstehen.¹³ Zu Beginn der 1980er Jahre löste sich die Band „Throbbing Gristle“¹⁴ auf. Zeitgleich beendeten viele der Industrial-Bands der ersten Stunde ihr gemeinsames Wirken. Industrial, ein Potpourri aus Medientheorie, Kunst und Provokation, entwickelte sich hin zur zweiten Generation, der Post-Industrial-Ära.

10 In dieser Arbeit werden die Genre-Bezeichnungen Industrial, Industrial Music oder Industrial Music Culture unter Industrial (erste Generation) subsumiert. In der für diese Abhandlung recherchierten Literatur findet sich keine einheitliche Definition.

11 Vgl. Bell, Daniel: Die nachindustrielle Gesellschaft. Campus, Frankfurt am Main (u.a.) 1985, S. 218

12 Peterson/ Rösing (2000), S. 9

13 Zu den Anfängen zählen z.B. Acts wie: „Survival Research Laboratories“, „Throbbing Gristle“, „Cabaret Voltaire“, „SPK“, „NON“, „Monte Cazazza“, Johanna Went, „Sordide Sentimental“, „R&N“, oder „Z'EV“ - Vgl. Juno, Andrea/ Vale, Vivian (Hg.): The Industrial Culture Handbook. RE/Search (7. Auflage), San Francisco 1983

14 „Throbbing Gristle“ ging aus der 1969 gegründeten Aktionskunstgruppe „Coun Transmissions“ hervor und veröffentlichten 1977 ihr erstes Album *2nd Annual Report*. 1981 beendete die Formation ihr gemeinsames Wirken.

2.2 Zweite Generation: Postindustrial

Noch viel schwieriger, als mit der Definition der „ersten Generation“, verhält es sich mit „Post-Industrial“. Post-Industrial, oder auch „zweite Generation“, ist ein gängiger Begriff für Industrial-Bands die der ersten Generation folgen, daher zeitlich Anfang der Achtziger Jahre angesiedelt sind.¹⁵ Post-Industrial-Genres sind exemplarisch Power Electronics (oder auch Heavy Electronics genannt), Dark Ambient, Ritual, Martial Industrial, oder Death Industrial. Derivate Formen, wie Techno, Hardcore, Drum 'n' Bass oder die Clicks&Cuts-Szene der 90er Jahre, berufen sich immer wieder auf Industrial. Weitere Entwicklungen wären u.a. EBM (Electronic Body Music), Industrial Rock, Industrial Metal, oder Industrial Hardcore. Die Hauptkommunikationsplattform der Post-Industrial-Szene ist das Internet. Subversive Methoden, etwa mit Nazisymbolik umzugehen, die zu Beginn der Szene mehrfach in die Shows eingebunden wurden, werden im Post-Industrial nicht selten durch oberflächigen Symbolismus ersetzt.¹⁶ Offensichtlich haben viele Bands der zweiten Generation wenig mit den unterschweligen Anspielungen einer Band wie „Throbbing Gristle“ gemeinsam. Ein leichtfertiger Umgang mit Nazisymbolen dazu die gesellschaftliche Verarbeitung des zweiten Weltkrieges insbesondere des Holocausts, entspricht bei manchen Industrial-Ausläufern nicht annähernd den ursprünglichen Grundgedanken, sondern bewegt sich meist in einem entkontextualisierten Bereich. John Mc Robbie vom Label The Grey Area unterstreicht diese Problematik:

„Als Monte Cazazza und Throbbing Gristle den Begriff Industrial Music prägten, war damit etwas gänzlich anderes gemeint als das, was die Musikindustrie heute in ihn hineininterpretiert. Ich mag Nine Inch Nails und Ministry, aber ich sehe nicht die geringste Verbindung zu Throbbing Gristle, SPK oder den frühen Cabaret Voltaire. Die Industrie prägt einen Begriff von einer Art Musik, die nie unter ihrer Kontrolle war.“¹⁷

Mc Robbie macht die Musikindustrie für diese Begriffsirritation verantwortlich. Kurz darauf vergleicht er die Punk-Musikindustrie-Problematik mit der Post-Industrial-Situation.

15 Kleinhenz zählt Acts wie „Laibach“, „Whitehouse“, „Einstürzende Neubauten“, „Test Dept“, „Merzbow“, „Foetus“, „Current93“, „Nurse With Wound“, „Hafler Trio“, „Zoviet France“, „Dome“, „John Duncan“, „Die Form“, „Controlled Bleeding“, „Dissecting Table“, „Vivenza, P16.D4.“, „Cranioclast“, „Lustmord“, „Nocturnal Emissions“, „Organum“, „New Blockaders“, „Muslimgauze“, usw. zur zweiten Generation. - in: Kleinhenz (1995), S. 90

16 s.a. <http://www.anarchismus.at/txt3/darkwave.htm#8> [Zugriff am 12.11.2008], oder. Speit, Andreas (Hg.): Ästhetische Mobilmachung – Dark-Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien. Unrast, Hamburg/Münster 2002

17 Zillo Musik-Magazin, Heft Nr. 11/96: Die Geschichte des Industrial. Teil 3, Nov. 1996, S. 40

2.3 Demografische Kriterien

Gesellschaftliche Veränderungen, soziale Spannungen und räumliche Kriterien spielen eine wesentliche Rolle, was das Erkenntnisinteresse der Musikwissenschaft außer der Produktion, Vermittlung und dem Hören von Musik betrifft.¹⁸ In den Siebzigern entstanden zahlreiche unterschiedliche Musikrichtungen. Der Medienwissenschaftler Faulstich bezeichnet die zu Beginn der siebziger Jahre stattfindende musikalische Ausdifferenzierung als „markante Diversifikation der Stile“.¹⁹ Die ökonomischen Strukturen in England, ferner in ganz Europa, den USA und anderen industrialisierten Ländern, waren zur Zeit der großen Wirtschaftskrisen in den siebziger Jahren äußerst instabil. Gewisse industrielle Ballungszentren, wie Sheffield oder London, waren besonders davon betroffen. Die hohe Jugendarbeitslosigkeit und die daraus resultierende Frustration sowie der Drang nach Ausdruck fordern dementsprechende radikale Ausdrucksmittel. Diese wirtschaftliche Stagnation erwies sich in weiterer Folge als Nährboden für die Industrial- und Punk-Bewegung:

„The terrace opposite stops short in the grey air, thick with moisture, revealing vistas of factories, tower blocks, endless tightly patterned semi's... hills in the distance. Sometimes the factories work at night - the noise can be heard in the house, fluttering through dreams: dull, percussive, hypnotic.“²⁰

In so einem Umfeld formierten sich z.B. „Cabaret Voltaire“ oder „Throbbing Gristle“. Zur experimentellen Sheffielder Musikszene gehörten auch Martyn Ware und Ian Craig Marsh, die vorerst gemeinsam mit Adi Newton 1977 die Band „The Future“ gründeten. Newton stieg kurz darauf wieder aus, um die Band „Clock DVA“ zu gründen. In weiterer Folge stieß der Sänger Phil Oakey hinzu und sie nannten sich ab dann „Human League“.²¹ Veraltete Industriezweige wie die Stahlindustrie kamen in die Krise und die Grenzen des wirtschaftlichen Wachstums wurden erkannt – Ölkrise, Arbeitslosigkeit und Multis sind die wirtschaftlichen Stichworte der Siebziger.²² Menschliche Arbeit wird durch maschinelle ersetzt und Industrieroboter kamen vermehrt zum Einsatz. Zusätzlich entwickelte sich die Mikroelektronik rapide, wie auch die Ausbeutung und Verlagerung multinationaler Konzerne

18 Vgl. Bruhn, Herbert/ Rösing, Helmut (Hg.): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg 1998, S.10

19 Vgl. Faulstich, Werner (Hg.): Die Kultur der siebziger Jahre. Fink, München 2004, S. 131

20 Juno/ Vale (1983), S. 4 – Interview mit Jon Savage.

21 Später wird noch der Kunststudent Adrian Wright als viertes Bandmitglied aufgenommen.

22 Vgl. Faulstich (2004), S. 11

in Billiglohnländer, wodurch die beginnende Globalisierung eingeleitet wurde. Diese postindustrielle Frustration verlangt nach einem entsprechenden Sprachrohr. „Cabaret Voltaire“ machten z.B. auf die prekäre Situation und den Umständen in Sheffield mit Hilfe diverser rauer Geräusche und wirklichkeitsgetreuer Samples aufmerksam:

„In Sheffield, einer von Eisengießerei geprägten Industriestadt, hatten Cabaret Voltaire die stählernen, sägenden Geräusche, die ihre eigene Musik bestimmen sollten, direkt vor ihrer Haustür. Mit Hilfe von Blech, Stahl, Tonbandloops und ungewöhnlichen Aufnahmeverfahren, die Störgeräusche noch verstärkten, produzierten sie kühle Prä-Techno-Platten, die ganze Generationen von Depeche Mode bis Aphex Twin beeinflussen sollten.“²³

Ebenfalls werden zu diesen Geräuschen Samples eingebunden, wie gegebenenfalls auf den beiden Platten *Voice of America* (1980) und *Red Mecca* (1981). Industriegeräusche werden mit arabischer Folklore vermischt und von kommerzieller Surf- und Unterhaltungsmusik begleitet.²⁴ Der häufig vorkommende Industrielärm in den Industrial-Arrangements diene jedoch nicht der Idealisierung von Fabriken oder der Lust am Geräusch selbst, sondern sollte als gesellschaftskritischer Appell verstanden werden. Es wurde vermittelt, dass es auf so eine ausbeuterische Art und Weise nicht mehr weiter gehen kann. Neben den bereits erwähnten Aspekten der wirtschaftlichen Faktoren und der räumlichen Komponenten sorgte der Ost-West-Konflikt und die einhergehende enorme Aufrüstung zu dieser Zeit für politische Differenzen. Darüber hinaus werden Zusammenhänge zwischen wirtschaftlichem Wachstum, Umweltzerstörung und Ausbeutung von Natur und Rohstoffen, der rasante Bevölkerungswachstum und die Not der Dritten Welt durch die immer intensivere mediale Berichterstattung direkt in die Wohnzimmer transportiert. Die entsprechenden Stichworte zum Stand des Fernsehens hießen damals: Kommerzialisierung, zunehmende Differenzierung der Programme, der Star- und Leitbilder, der Nutzung der Funktionen nach Zuschauer- bzw. Zielgruppen, insgesamt die Dominanz entpolitisierter Unterhaltung.²⁵ Weltweit formierten sich Terrorgruppen, wobei z.B. „Cabaret Voltaire“ besonders die Rolle der RAF auf der Single *Baader Mainhof* thematisiert. Die RAF versuchte durch gezielte Terrorakte, den ihrer Ansicht nach faschistischen deutschen Staat zu destabilisieren. Das bürgerliche Establishment wurde durch die Morde erschüttert und die Verunsicherung in der Gesellschaft wuchs. Dass solche extremen Erscheinungen politischer Unzufriedenheit ihren Platz im Industrial finden,

23 Büsser, Martin: On the wild side. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2004, S. 115

24 Vgl. ebd.

25 Vgl. Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Metzler, Stuttgart (u.a.) 1998, S. 331

verwundert nicht. Büsser geht sogar noch weiter, wenn er am Beispiel des Künstlers „Dunacan“ behauptet, dass sich im Industrial-Umfeld, unweit der extremen Inhalte auch Extremisten aller Art tummeln.²⁶ Büsser beschreibt die Single *Baader Mainhof* (1978):

„Cabaret Voltaire kollagierte Orginaltöne aus dem deutschen Fernsehen, etwa die Stimme eines Nachrichtensprechers, mit dunklem Rauschen, Saxophonfetzen und Störgeräuschen. Das Stück [...] drückte durch eine abweisende Atmosphäre sehr viel von der Anspannung aus“²⁷

Massenmedien wie das Fernsehen wurden im Industrial in einen kritischen Diskurs gestellt. Parallel dazu entwickelten sich auch die ersten kritischen Medientheorien, die sich sowohl auf Vorläufer wie Benjamins *Das Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aus 1936, oder auch Horkheimers *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* aus 1944, als auch auf Adorno bezogen. Massenmedien gewinnen in den Siebzigern in der Selbstreflexion einen immer höheren Stellenwert. Es wird erstmals versucht, diese in größere kulturelle und gesellschaftliche Zusammenhänge zu rücken.²⁸

2.3.1 Pionierarbeit aus Düsseldorf

Abgesehen von Großbritannien gab es u.a. in Deutschland und Belgien²⁹ Entwicklungen im Bereich der Industrial Culture. Die Bands „Kraftwerk“ oder die „Einstürzenden Neubauten“ sind die bekanntesten Formationen aus Deutschland. Sie stechen besonders durch ihre experimentelle musikalische Herangehensweise heraus. „Kraftwerk“ benannten sich nach einem Kraftwerk im Düsseldorfer Industrieviertel, was sie, wie Pascal Bussy es formuliert, u.a. „als Vorläufer der Szene kategorisiert“:

„Man hat sie im Laufe der Zeit als Avantgarde-Musiker, die Erfinder der Industrial Music, die Begründer des elektronischen Pops, als die Paten der Techno-Musik, ja sogar als die ‚die Beach Boys aus Düsseldorf‘ bezeichnet. Es gibt unzählige Etikettierungen, die natürlich

26 Vgl. Büsser, Martin: Lustmord-Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert. Ventil, Mainz 2000, S. 135

27 Büsser (2004), S. 114

28 Vgl. Faulstich (1994), S. 23

29 In Belgien zählen „Front 242“ oder „Suicide Commando“ zu den bekannteren Acts, obwohl diese mehr als Post-Industrial-Derivate zu definieren sind. Unter Electro-Industrial wird u.a. zu Beginn der 1980er Jahre der trockene und düstere belgische Industrial-Sound bezeichnet.

allesamt nur bedingt zutreffen, und doch ist jede einzelne zumindest in gewisser Weise passend.“³⁰

Ausschlaggebend für diese „Pionier-Definition“ sind die beiden LPs *Kraftwerk 1* (1971) und *Kraftwerk 2* (1972), welche bereits andeuteten, inwiefern sich die Band in ihrer weiteren Entwicklung positionieren wird:

„Doch obwohl man diese beiden LPs sehr oft als wichtige Vorläufer des frühen Industrial Sound bezeichnet, werden darauf keineswegs solche harten Klänge heraufbeschworen, wie man sie wahrscheinlich vor dem industriellen Hintergrund des nahen Ruhrgebiets erwartet hätte.“³¹

Wie Mitte der 1970er Jahre „Throbbing Gristle“ (Industrial Records, 1975) und „Cabaret Voltaire“ (Western Works Studio, 1981) gründeten „Kraftwerk“ schon Jahre davor ihr eigenes Studio. Das Kling Klang Studio (1970) in Düsseldorf gilt als Wegbereiter der unabhängigen Musikproduktion. Hier merkt Kirk von „Cabaret Voltaire“ an:

„Ich bin überzeugt, daß in England eine Menge Leute auf Kraftwerk, Can und andere deutsche Gruppen standen, und es gab damals in England keine einzige Band, die vergleichbares auf die Beine gestellt hat.“³²

Möglichst autarke Produktions- und Distributionsstrukturen zu organisieren, um einer Vereinnahmung der Musikindustrie zu entgehen, gehörte zur anfänglichen Industrial-Philosophie. Am Beispiel von „Kraftwerk“, die ein wachsendes Interesse für eine Musik, die nicht nur die neuesten Technologien gebraucht, sondern auch stilistisch ihre Auffassung bezüglich technologischen Errungenschaften widerspiegelt, hat sich in zwei klassischen Alben, zur Zeit als „Throbbing Gristle“ ihre erste Aufnahme machten, niedergeschlagen: *Radio Activity* (1976) und *Trans Europe Express* (1977). Beides sind nach Duguid Alben, worauf elektronische Oszillatoren eindringlich Klarheit und Schönheit aus den sterilen und repetitiven Klängen produzieren:

30 Bussy, Pascal: Kraftwerk. Synthesizer, Sounds und Samples - die ungewöhnliche Karriere einer deutschen Band. Piper-Schott, München 1995, S. 15

31 ebd., S. 47

32 ebd., S. 122

„[...] budding industrial musicians saw rhythmic electronic music as one of the essential elements in their own creations. Like Kraftwerk, they wanted to mirror their environment, but unlike Kraftwerk they were motivated by a comprehensively critical revulsion against that environment.“³³

Wie hier ersichtlich, ist das Kraftwerk-Konzept mehrdeutig interpretierbar. Alles, was noch mit herkömmlichen Rockmusik-Instrumentarium assoziiert werden konnte (z.B. Bass, Gitarre, Schlagzeug), wurde im bandeigenen KlingKlang-Studio durch (teilweise selbstgebaute) elektronische Instrumente, so wie Synthesizer, ersetzt. „Wir empfinden den Synthesizer als eine Art akustischen Spiegel [...] - auf eine Art wie es frühere Instrumente nicht waren. Daher ist er wesentlich besser geeignet, die menschliche Psyche und Empfindung auszudrücken als das Piano oder die Gitarre (Ralf Hütter)“.³⁴ „Kraftwerk“ wurden u.a. wesentlich beeinflusst vom sowjet-russischen Konstruktivismus und Futurismus, wie auch von Bauhaus, Karl-Heinz Stockhausen und von Josef Beuys. Ende der 1970er stellten Kraftwerk zuerst Puppen und in Folge mechanische Roboter anstatt ihrer selbst auf die Bühne. Dementsprechend war das Banderscheinungsbild vom Fehlen jeglicher Individualität (und den damit einhergehenden expressiven Solisten-Ambitionen von Musiker_innen) gekennzeichnet. Stattdessen gaben sie das visionäre Motto „Ich bin der Musikant mit dem Taschenrechner in der Hand“ aus.³⁵

³³ Duguid (1995), S.14

³⁴ Vgl. Neidhart, Didi: *Durchkreuzte Loinien – Fluxus und ‚The Art of Sound‘*, in Louis, Elenora (Hg.): *Sound of art. Musik in der bildenden Kunst*. Publication PN°1 – Bibliothek der Provinz, Weitra 2008, S. 143

³⁵ Vgl. ebd.

3 Ein Überblick der Entwicklung musikalischer Produktionstechniken

Die musikalische Entwicklung des 20. Jahrhunderts geht einher mit den technischen Errungenschaften, die bei der Beschäftigung mit Industrial von grundlegender Bedeutung sind. Zur ästhetisch-künstlerischen gibt es die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise der Physik und Elektroakustik. Verschiedenartigste mechanische Instrumente datieren einige Jahrhunderte zurück. Komponist_innen sind der Verwirklichung einer uralten Vision nahe, wie Ruschkowski beschreibt:

„Im Dialog mit der Maschine sind sie allein in einem kreativen ‚Elfenbeinturm‘, ohne Streit mit Interpreten. Sie können das Resultat sofort im Lautsprecher überprüfen, korrigieren, ergänzen oder Mißglücktes aus dem Programm Streichen.“³⁶

Dieses Zitat beschreibt im übertragenen Sinne eine Ausformung der „Do It Yourself“-Idee (s.a. S. 79f). Es ist z.B. nicht mehr unbedingt nötig, teure Orchester anzumieten, um mehrstimmige Instrumentalspuren vorzuhören – Synthesizer simulieren den Klang. Erfindungen wie Uhrwerk-Musikboxen oder handgekrübelte Drehorgeln gehen bis ins 18. Jahrhundert zurück. Jacques Vaucanson entwickelte eine Musikbox mit mechanischen Figuren, die sich durch die Dynamik der gespielten Instrumente bewegten. Danach konstruierte Vaucanson einen mechanischen Flötenspieler (1737) mit einem Repertoire von zwölf Liedern (keine dieser Erfindungen konnte für die kreative Produktion von Musik verwendet werden). Durch die Elektrifizierung begann eine Transformierung der Erkenntnisse aus dem physikalischen Bereich hin zu praktischen Anwendungen für Musikausübende. Viele Industrial-Künstler_innen beriefen sich in einem großen Ausmaß auf die Verwendung elektronischer Instrumente und auf andere technologische Speicher- bzw. Wiedergabegeräte, wie Tonbandmaschinen. Tape-Loop-Maschinen kommen bei Konzerten zum Einsatz, um zuvor vorbereitete Montage-Tapes in die Songstrukturen einzuflechten (s.a. Kap. 3.3). Techniken aus den Laboratorien der *Musique concrète*, wie auch akademische Kompositionsverfahren, finden Einzug in die Homestudios – moderne Technik, vermischt mit experimentell-improvisativen Konzepten:

³⁶ Ruschkowski, André: Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen. Reclam, Stuttgart 1998, S. 9

„By the late seventies, this technology had long since passed from the province of academic composition into use by popular musicians, but with rare exceptions most rock-based artists made little attempt to really explore the technology's potential. For most pop bands, tape and electronic filters allowed them to clean up their sound, present an illusion of space or depth, and generally to ensure that very conventional music was shown in its best light. Where keyboards were used, they were most often employed like pianos or organs.“³⁷

Erst in den 1980ern wurde Technologie für einen großen Teil der Pop- und Rock-Musik essenziell. In den 1970ern setzten Avantgardist_innen, wie Dub-Produzent_innen, Deutsche Cosmic-Bands, oder Brian Eno, Errungenschaften, die sie von den frühen Avantgardist_innen übernommen haben, für eine „offenere“ Musik und „ungezwungenere“ Musikausübung ein.

3.1 Anfänge der elektronischen Klangerzeugung

Die Verwendung der Elektrizität um Klänge zu produzieren kann bis in das Jahr 1837 zurückverfolgt werden, als Dr. C. G. Page aus Massachusetts seine zufällige (durch einen Unfall) Entdeckung der „Galvanischen Musik“ meldete.³⁸ Das erste „wirkliche“ elektronische Musikinstrument beansprucht Elisha Gray's „Musical Telegraph“ (eine zweioktavige, polyphone Orgel) zu sein, das 1874 erfunden wurde. Einige Jahre darauf wurden William Duddells „singing arc“ (1899) oder Thaddeus Cahil's „Telharmonium“ (1900) entwickelt. Diese neuen Instrumente waren für diese Zeit äußerst komplexe Erfindungen und wogen manchmal bis zu 200 Tonnen. Obwohl das Telharmonium nicht erfolgreich war, wurde das mechanische Prinzip später von der Hammondorgel (1929) adaptiert. Kommerzielle elektronische Instrumente, wie beispielsweise das Ondes „Martenot“, das „Sphärophon“ oder das „Trautonium“ (die alle bereits in den 1920ern zur Verfügung standen), folgten Lee De Forests Entwicklung der Elektronenröhre. Experimentierfreudige Komponisten, wie Varèse, Darius Milhaud, oder Oliver Messiaen, komponierten Musikstücke für diese neuartigen Instrumente und nutzten gleichzeitig die Gelegenheit, diese Instrumente als Alternative zur Erweiterung ihres Klangkosmos zu verwenden, wie Varèse beschreibt :

³⁷ Duguid (1995), S. 10

³⁸ Ringtöne werden mit einem Hufeisenmagneten und einer Kupferdrahtspirale generiert.

„I myself would like, for expressing my personal conceptions, a completely new means of expression. A sound machine.“³⁹

Zusätzlich zur Klangspektrenerweiterung kamen die neuen Instrumente im Varietè und bei „Music hall performances“⁴⁰ vermehrt zum Einsatz, wo sie lediglich als eine ergänzende Quelle zur Belustigung eingesetzt wurden – als ein weiteres Orchesterinstrument. 1931 erfand Lew Termen ein spezielles Keyboard für den amerikanischen Komponisten Henry Cowell. Dieses „Rhythmicon“ konnte wiederholende Serien von Noten produzieren und kann wahrscheinlich als erster Sequenzer bezeichnet werden. Cowells Abhandlung, *New Musical Resources*⁴¹, wurde 1930 veröffentlicht und dokumentiert Cowells Suche nach neuen, auf klavierähnlichen Klangfarben basierenden und Ton-Clustern, wie auch das Experimentieren mit Effekten, die bei der direkten Bearbeitung von Kalviersaiten entstehen. Cowell zählt u.a. zu den wichtigsten Protagonisten der klassischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Die Entwicklung der elektronischen Klangerzeugung ist noch lange nicht abgeschlossen. In den 1950er Jahren leiteten die ersten „Musikcomputer“ die Synthese zwischen Hard- und Software ein. Mittlerweile stehen diverse Audiokomponenten für Homerecording bzw. Software-Sequencing allgemein zugänglich, beispielsweise als Opensource-Software (z.B. Audacity), oder etwa als Standardapplikation (z.B. „Garage Band“).

39 Eisenberg, Evan: *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. Picador 1988 - in Duguid (1995), S. 11

40 Unter „Music hall performances“ wird eine typisch britische Unterhaltungsform, die zwischen 1850 und 1960 zelebriert wurde, verstanden. Eine spezielle Form der Varietè-Unterhaltung - eine Mischung aus Popsongs, Komödie und speziellen Schauspielkünsten.

41 Cowell, Henry: *New musical resources*. Cambridge University Press 1996 (Repress of the 1930 ed.)

3.2 Erste Tonbandmaschinen

Nach dem zweiten Weltkrieg begannen Komponisten erstmals das Potential der neuen Technologien zu erkennen und zu erforschen. Davor wurden innovative Technologien mehrheitlich als Ergänzung zu konventionellen Orchestrierungen verwendet. Eine wesentliche Entdeckung war die Erfindung der Tonbandmaschine. Das erste magnetische Aufnahmegerät wurde 1898 vom dänischen Erfinder Valdemar Poulsen patentiert. Das „Telegraphon“ wurde 1900 auf der Pariser Weltausstellung vorgestellt. Poulsen verwendete ein Mikrofon, um einen Elektromagneten anzusteuern, der wiederum die magnetische Struktur einer Stahldrahtspirale veränderte. Es war das erste funktionsfähige Magnetongerät der Welt.⁴² 1935 wurden diese auf Stahldraht basierenden Aufnahmegeräte von Plastiktonbändern, die mit einer magnetischen Eisen-Oxid-Schicht überzogen waren, ersetzt. Das Potential des Tonbandes für die Verwendung in der Kreation neuer Musik wurde bald selbstverständlich. Schaeffer leitete 1948 die *Musique concrète* ein und verwendete bereits bei seiner ersten Komposition, der *Etude aux chemins de fer* (1948), Tonbandaufnahmen von Dampflokomotiven.⁴³ Das Tonband ermöglichte die Collage der einzelnen Aufnahmeteile, die Veränderung der Abspielgeschwindigkeit, die Wiederholung verschiedener Passagen und das Rückwärtsabspielen der Tonaufnahmen. (Komponisten wie Varèse, Milhaud, Paul Hindemith, oder Cage haben bereits mit der Verwendung von verschiedenen Aufnahme- bzw. Abspielgeschwindigkeiten, und zwar explizit zur Kreation neuer Musik und nicht nur um damit aufzunehmen, experimentiert.) Ein weiteres Beispiel dafür wäre die *Symphonie pour un homme seul* (1950) von Henry und Schaeffer. Das Klangmaterial setzt sich zum Teil aus „menschlichen“ Geräuschen, sowie Splittern aus Texten und Musik, zusammen. Es werden sprechende Stimmen und voraufgenommene Musik mit synthetischen und natürlichen Klängen kombiniert. Der Einsatz von Elektronik, um Klänge zu generieren, brachte etliche musikalische Revolutionen mit sich, zunächst in den Studios und Laboratorien ausgebildeter Komponist_innen und Techniker_innen. Sie konnten dadurch noch unerschlossene Klangsphären erforschen. Neue Speichermethoden erlaubten diese Klänge über längere Zeit weiter zu entwickeln, wozu „traditionelle“ Instrumentalisten nicht in der Lage waren. Durch die technischen Entwicklungen wurde die Saat für die Produktion von Musik für „Nichtausgebildete“ gelegt. Es war nicht mehr länger notwendig, ein Instrument zu beherrschen oder Notenlesen zu lernen, um „wertvolle“ Musik zu produzieren. „Throbbing

⁴² Vgl. Ruschkowski (1998), S. 186

⁴³ Eine interessante thematische Verbindung zur Leidenschaft der Futuristen, die moderne Industrie betreffend und vielleicht sogar zu der Vorstellung, die der Begriff „Industrial Music Culture“ irrtümlich hervorruft.

Gristle“ kommen aus keinem rein musikalischen Umfeld, sondern aus der Kunst- und Performance-Szene. In Köln gründeten zur selben Zeit Eimert, Beyer und Meyer-Eppler das Studio für Elektronische Musik im Nordwestdeutschen Rundfunk. Die Musiker um das Kölner Studio konzentrierten sich auf elektronisch generierte Klänge (s. Kap. 4.3). Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) und Varèses *Poème Electronique* (1958) trugen Mitte des 20. Jahrhunderts maßgeblich zur Öffnung konventioneller Instrumentationen hin zu elektronischen Klängen und Tonbandmanipulationen bei.

3.2.1 Cut-up-Technik

Tonbandbearbeitungs-Methoden kommen im Industrial häufig zum Einsatz. So z.B. auch die Cut-up-Technik. Demnach wurden Tonbänder bearbeitet und verändert, allerdings nicht so sehr unter labormäßigen Verhältnissen, wie etwa bei der *Musique concrète* oder der Kölner Schule. Der „Zufall“ spielt bei der Cut-up-Technik eine wesentliche Rolle.

„The cut-up method could be used to advantage in processing scientific data. How many discoveries have been made by accident?“⁴⁴

Aber nicht nur auf musikalischer Ebene fanden Cut-ups Verwendung. Die Band „Cabaret Voltaire“ erstellte bereits 1975 eigene Videotapes, die TV-Screenshots beinhalteten und mit einer hohen Schnittfrequenz bei Liveauftritten das Publikum irritierten. In den Videos waren u.a. Bilder von Demonstrationen, politischen Unruhen, militärischen Eingriffen und faschistischen Symbolen zu sehen. „Cabaret Voltaire“ arbeiteten häufig mit Videomaterial, denn ähnlich wie bei der Tonbandmaschine wurden die Abspiel- und Bearbeitungsgeräte, erstmals abseits von institutionellen Einrichtungen, fürs Homerecording leistbar. (Eine 4-Kanal-Maschine kostete in den späten 60er Jahren ca. 3000DM – die Studioversion [16 Kanäle aufwärts...] um die 20 000DM, je nach Firma.)⁴⁵ Auch „Kraftwerk“ setzten massive

44 Burroughs, William S./ Gysin, Brian: *The Third Mind*. The Viking Press, New York 1978, S. 32

45 Hahn, Bernd (Hg.)/ Schindler, Holger: *Punk - die zarteste Versuchung seit es Schokolade gibt*. Buntbuch, Hamburg 1983, S. 107

Videowalls bei ihren Livekonzerten ein. „Mit Videos kann man mehr aussagen. Wir wollen mit Videos, die wir auf unseren Konzerten zeigen, unsere Musik ausweiten, ihre prophetische und visionäre Seite verstärken.“⁴⁶, erklärt Ralf Hütter, einer der Audio Operatoren von „Kraftwerk“.

3.4 Erste Synthesizer

Gegen Ende der 1950er Jahre wurden die ersten Synthesizer entwickelt. Hier sticht der „RCA-Synthesizer“ (1955) hervor.⁴⁷ Die Moog- und Buchla-Synthesizer der späten sechziger Jahre führten einen Trend in Richtung Flexibilität, Transportabilität und weniger teure Anschaffungskosten an. Diese Entwicklung ermöglichte die Verwendung der progressiven Technologie und Bearbeitungsmethoden auch außerhalb der klassischen Musikbetriebe für individuelle Musik zu verwenden. Obwohl ein Großteil der frühen elektronischen Musik von verstörten Reaktionen des Publikums begleitet wurde, entwickelte sich in den 1960er Jahren allmählich ein Prozess der Toleranz. Bemerkenswerte Meilensteine dieses langen Weges sind z.B. Louis und Bebe Barons elektronischer Soundtrack zum Film *Forbidden Planet* (1955), *Freak Out* von Frank Zappa (1966), *Revolver* (1966) und das *Sgt. Pepper* Album (1967) von den „Beatles“, wie auch Wendy Carlos' *Switched On Bach* (1968). Carlos brachte den überzeugenden Nachweis, dass auf einem „Moog“-Synthesizer nicht nur Klangfarbenveränderungen vorgenommen werden können, sondern damit auch „richtige“ Musik gemacht werden kann. Sie konstruierte eine spezielle Filterbank mit festen Filterfrequenzen, um den elektronischen Klang mit zusätzlichen Formantfrequenzen anreichern zu können und ihn dadurch lebendiger zu machen. Durch solche auch kommerziell erfolgreiche Synthesizer-Projekte wurden Synthesizer in der Öffentlichkeit als Fortschrittssymbol wahrgenommen. Nicht nur wurden sie für die Nachahmung von mechanischen Instrumenten eingesetzt, sondern durch „ihre besonderen Fähigkeiten“ offenbarten die Gerät jedoch u.a. bei der Produktion von Klangbildern, die mit dem traditionellen Rock-Idiom brachen.⁴⁸ Einzeltöne konnten beliebig lang gehalten werden und langsamen klanglichen Veränderungen unterzogen werden. Dieses Verfahren zeigte eine

⁴⁶ Bussy (1995), S. 151

⁴⁷ s.a: http://uv201.com/Misc_Pages/rca_synthesizer.htm [Zugriff am 13.09.2009]

⁴⁸ Vgl. Ruschkowski (1998), S.137

starke Affinität zur „zerfließenden Formlosigkeit“ des Psychedelic Rock Anfang der 1970er Jahre. Zeitgenössische Musik trifft auf die Rockmusik und es entstanden Formationen bzw. Kooperationen, wie „Tangerine Dream“, „Klaus Schulze“, oder „Agitation Free“ u.v.a. In der Industrial-Szene wurden oftmals neueste Synthesizermodelle bei Konzerten eingesetzt. Damit sollte das Publikum u.a. von etwaigen unüblichen Klangwelten überrascht werden. Chris Carter baute z.B. das Effektgerät „Gristeleizer“, womit „Throbbing Gristle“ ungewöhnliche Effekte und Klangmodifikationen produzieren konnten:

„When I joined TG I built an effect unit called a Gristleizer for each of us. This (now infamous) box of tricks consisted of a smallish metal case containing an LFO, VCF, VCA, a pre-amp, various front panel controls and LEDs. Certain settings on the Gristleizers were very distinctive and it's often regarded as imparting one of TG's trademark sounds. We used them on almost everything: synth, guitar, bass, violin, tapes, rhythms and of course on Genesis (P-Orridge's) voice. The beauty of the Gristleizers was that its range of sounds was so extreme, which also meant it could sound completely different depending on the instrument. The sounds included slow modulated filtering, a metallic ring-modulation effect, clipped and fuzzed distortion and tremolo. At the time there was no other battery powered effect unit capable of such a wide and weird range of sounds.“⁴⁹

Auf der „Planet Origo“-Website sind Teile von Chris Carters Studio ersichtlich. Neueste (und sehr kostenintensive) Synthesizer als auch modernste Effekttechnologien machen den typischen „Throbbing Gristle“-Sound aus. Bei Live-Konzerten werden dann Tape-Loop-Maschinen als Wiedergabegeräte dieser zuvor aufgenommenen Sounds verwendet.

⁴⁹ Chris Carter, interviewt von „Planet Origo“: http://news.planetorigo.com/article.php?poarticle_id=96&s=6qGsqv0VYnrbcw3f& - [Zugriff am 09.09.2009], S. 6

4 Industrial und diverse Wechselbeziehungen zur musikalischen Avantgarde

„A sickening outrage. Obscene. Evil. Public money is being wasted here to destroy the morality of our society. These people are the wreckers of civilisation!“⁵⁰

Mit diesen Worten wurden die Akteur_innen einer Kunstaktion der britischen Performancegruppe „Coum Transmissions“⁵¹ Mitte der 1970er Jahre vom konservativen Politiker Fairbairn im britischen Parlament bezeichnet. Die 1976 stattgefundene Ausstellung *Prostitutions* im Museum Of Modern Art in London lässt kaum eine Provokation aus und wird zensiert. Dieses Szenario erinnert an Aktionen der Futuristen in den zwanziger Jahren, wo Provokationen ebenso einen wichtigen Stellenwert einnahmen und futuristische Musiker mit ihren Geräusch-Ensembles gleichfalls Auftrittsverbote und heftige Publikumsreaktionen provozierten.⁵² Der musikalische Futurismus zählt zu den wichtigsten musikalischen Einflussquellen von Industrial. Ebenso bedeutend sind auch die Errungenschaften aus den Experimenten der Musique concrète, der Improvisationsszene, des Freejazz und Krautrocks.⁵³ Zudem kommen die Nachwirkungen der Underground-Gitarrenmusik der 1960er und 1970er Jahre wie auch der Punk-Bewegung.⁵⁴ Darüber hinaus werden vermehrt außereuropäische Elemente in den Pop- und Rock-Produktionen eingesetzt.⁵⁵ Zu den musikalischen Einflüssen waren es die Situationisten, Dadaisten, Lettristen, Schriftsteller wie Burroughs und Gysin, die auf Industrial einwirkten. Eine deutliche Abgrenzung zum bürgerlichen Kunstbetrieb wird

50 Musik-Informationshomepage: Discogs, <http://www.discogs.com/artist/COUM+Transmissions> [Zugriff am 20.08.2009]

51 „Coum Transmissions“ wurde 1969 von Orridge und von Cosey Fanni Tutti gegründet.

52 Marinetti an einem futuristischen Abend, in der Doré Gallery in London am 28.04.1914, wo es kaum zu einer Interaktion mit dem Publikum gekommen ist: „This was a very imperfect rendering. There should be no passiv listeners. Everyone should take part and act the poem.“, in: Bozolla, Angelo/ Tisdall, Caroline: Futurism. Oxford University Press 1978, S. 104

53 Hierzu zählen etwa Bands wie „Can“, „Neu“, „Cluster“, „Tangerine Dream“, „Amon Düül“, „Ash Ra Tempel“, „Guruguru“, „Faust“.

54 Acts wie „Velvet Underground“, Zappa oder Jimmi Hendrix experimentierten mit modernsten Technologien und ließen die Ergebnisse in ihre Kompositionen einfließen. Die elektronische Übersteuerung von E-Gitarren bildete sich zum Stilelement heraus, die Verzerrung zum eigenständigen Effekt und durch den häufiger werdenden Einsatz von Tonbandgeräten finden Collage-Techniken immer mehr Beliebtheit bei Musikausübenden.

55 „Es ist also keineswegs ausgemacht, daß reicher entwickelte Musikkulturen an und für sich einen bevorzugten Platz innerhalb der menschlichen Kultur in Anspruch nehmen könnten (siehe Teil 3 zu diesem Problem) noch auch, daß jedes zum Anhören produzierte Musikstück auf einer höheren Stufe stünde als eines, das an eine außermusikalische Betätigung gebunden ist. Man käme sonst auch zu der grotesken Konsequenz, daß etwa ein schablonen- und massenhaft hergestellter und gedankenlos rezipierter „Schlager“ auf höherer Entwicklungsstufe steht als ein hochorganisiertes, subtiles Stück, sagen wir, indischer Tanzmusik.“ - in: Knepler, Georg: Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Reclam jun., Leipzig 1977, S. 196

angestrebt und die Position zu den erwähnten Strömungen betont.⁵⁶

Seit Marinettis Gründungsmanifest *Le Futurisme* (1909) und der Gründung erster Industrial-Projekte um 1974, wie „NON“ oder „Cabaret Voltaire“, ist weit mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen, in dem sich die Produktionsverfahren wesentlich verändert haben. Der technische Fortschritt zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirkte unmittelbar auf die musikalische-, kunst- und literaturgeschichtliche Entwicklung. Ein „Demokratisierungsprozess“ setzte ein, der nach wie vor andauert. Über ein Jahrhundert später ermöglicht dieser Prozess völlig neue musikalische Zugangsweisen, sei es aus rezipierender Perspektive, oder aus der Sichtweise von Musikschaaffenden:

„Die Produktion und die Vermittlung von Musik sind in gleicher Weise wie das Hören als Resultat eines umfassenden motivationalen Handlungszusammenhangs zu verstehen und zu deuten.“⁵⁷

Ende des 19. Jahrhunderts wurde Schall noch auf Wachswalzen und bald darauf auf Tonbändern aufgenommen.⁵⁸ Bei den Futuristen noch nicht so umfangreich in Verwendung, da solche technische Komponenten nur eingeschränkt nutzbar waren, fanden etwa Tape-Loop-Maschinen im Industrial bereits vielfach Verwendung:

„Fasziniert waren die meisten Komponisten allerdings nie ausschließlich von Lautstärke und Geschwindigkeit, (sowohl Russolo wie Antheil benutzten kontrastive Momente der Stille); eher dominiert die Euphorie, an der Schwelle einer neuen Zeit zu stehen, die es ermöglicht, sämtliche vorstellbare Klänge zu speichern und eines Tages für die Musik nutzbar zu machen.“⁵⁹

56 Umfangreiche Literaturlisten bezüglich der literarisch-philosophischen Einflüsse der beschriebenen Künstler_innen finden sich in: Juno/ Vale (1983), *The Industrial Culture Handbook*.

57 Bruhn, Herbert/ Rösing, Helmut (Hg.): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 10

58 „Jede Übertragung oder Speicherung von Schallwellen, sei es eine reine Verstärkung über eine Lautsprecheranlage, eine Runfunkübertragung oder eine Aufnahme, erfordert die Einschaltung eines ‚Zwischenträgers‘ der ursprünglichen Schallinformation, mit Hilfe dessen der Schall ‚transportiert‘ werden kann. [...] Merkmal der analogen Audiotechnik ist, dass die ursprüngliche Schallinformation in einem Format verarbeitet wird, das einen Parameter besitzt, der sich entsprechend – also analog – zum ursprünglichen Verlauf des Schalldrucks verändert. Dieser Parameter ist zunächst immer eine elektrische Spannung, die dann in andere Größen, z.B. in eine magnetische Feldstärke oder die Auslenkung der Rille einer Schallplatte, übertragen wird.“ - in: Henle, Hubert: Das Tonstudio Handbuch. GC Carstensen Verlag, München 2001, S. 61

59 Büsser, Martin: The Art of Noise – eine kleine Geschichte der Soundculture. In Testcard#3. Ventil, Mainz 1996, S. 10

Tonträger, die Schall unkompliziert und kostengünstig speichern konnten, wurden hergestellt. Aus heutiger Sicht haben sich die Visionen der Futuristen noch umfangreicher erfüllt. Klänge sind etwa über Sampledatenbanken, wie das frei zugängliche Internetarchiv (<http://www.freesound.org>) bereits fast unbeschränkt abruf- bzw. einsetzbar (vorausgesetzt ein Internetzugang und die entsprechende Hard-, bzw. Software ist vorhanden). Wenn es um die Erweiterung des Tonsystems ging, traten zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders die futuristischen Bestrebungen sowie die Techniker_innen und Komponist_innen der *Musique concrète* hervor. Es war ihnen ein Anliegen, die Kunst aus dem elitären Konzertbetrieb zu befreien, indem sie Alltagsgeräusche in ihre Kompositionen miteinbezogen und diese zu etablieren begannen. In der *Musique concrète* wurden dann diese Ideen mit aktuellsten technischen Mitteln realisiert. Alltagsgeräusche und Klänge wurden mit Mikrofonen aufgenommen und vielseitig bearbeitet. Vertreter dieser Strömungen bemühten sich um eine Gleichstellung elektronischer Klänge:

„Der eher um Verdichtung bemühte Bogen von Luigi Russolo, zu John Cage und die *Musique Concrete* bis hin zu Industrial, weiter zu japanischer „Noise music“ - verdichtete Sample-Arbeiten von Chrstian Marclay und John Oswald, bis hin zu den eher minimalistischen Bestrebungen von Eric Satie zu Morton Feldman, dem späten Cage, reduzierter Elektroakustik bei Robert Ashley und Alvin Lussier, monochrome Musik bei La Monte Young und Phill Niblock, schließlich Ambient von Brian Eno bis Robert Rich oder die reine Fläche bei Zoviet*France, um nur einige zu nennen, ließen Alltagsgeräusche und andere Klänge mit Hilfe diverser Schallspeicherungs- und Wiedergabegeräte in ihre Kompositionen einfließen.“⁶⁰

Kooperationen zwischen Avantgarde-Rock-Bands und zeitgenössischen Komponisten gab es während der 1970er Jahre in Deutschland nur wenige. Ein Beispiel dafür wäre Asmus Tietchens. Er begann 1965 „ernste“ elektronische Musik zu produzieren. Es dauerte keine zwanzig Jahre, dass Tietchens mit Industrial/Noise-Musiker_innen, wie „Merzbow“ oder „Arcane Device“ zusammenzuarbeiten begann. Tietchens Situation ist insofern bezeichnend, da sie die Bedeutungslosigkeit bei der Unterscheidung zwischen „ernsten“ Komponisten und enthusiastischen Amateuren aufzeigt:

60 ebd., S. 8

„Perhaps industrial music's lasting significance will be recognised as its demolition of this outdated distinction.“⁶¹

Eno ist einer der einflussreichsten Künstler, der auf Industrial einwirkte, obwohl Enos musikalische Ästhetik gänzlich unterschiedlich ausfiel. Enos Zeit als Kunststudent führte ihn in die Musik der Avantgarde ein (so auch bei La Monte Young und Philip Glas). In weiterer Folge transformierte Eno diese Einflüsse in seine Rockmusik, zuerst als Teil von „Roxy Music“ und dann bei seinen Soloprojekten. Ein markantes Beispiel ist das Album *No pussyfooting* (1973), das Eno gemeinsam mit Robert Fripp produzierte - eine gitarrenlastige Nachbearbeitung von Pauline Oliveros elektronischer Komposition *I of IV* (1968):

„Most importantly to the budding industrial musicians, his concentration on the use of the studio, and his insistence that he was a ‚non-musician‘ inspired many who had no formal musical training to try it for themselves.“⁶²

Für diese Entwicklung waren u.a. Einrichtungen, wie der „B.B.C. Radiophonic Workshop“, Englands äquivalent zu anderen institutionalisiert-gesponsorten elektronischen Studios relevant.⁶³ Ein Ergebnis der elektronischen Arbeiten des „Radiophonic Workshop“ war, dass die Kompositionen von einer breiteren Öffentlichkeit rezipiert wurden, im Gegensatz zu früheren Studios, die mehr für abstrakte Forschungen der Avantgarde-Komponist_innen gedacht waren:

„Like earlier associations between electronic music and science fiction entertainment, the public found it difficult to disentangle electronics and imagery of outer space, but the Radiophonic Workshop ensured that potential future industrial musicians were well aware of the potential of electronic sounds.“⁶⁴

Neben diesen institutionellen Gegebenheiten ist hervorzuheben, dass etliche Bands die als

61 Duguid (1995), S. 14

62 ebd.

63 „Nordwestdeutsche Radio Studio“, wo Stockhausen arbeitete / „Columbia-Princeton Electronic Music Center“.

64 ebd.

„Industrial“ kategorisiert werden, genauso Einflüsse aus der Pop- und Rock-Musik beziehen.⁶⁵

„With hindsight, it's easy to feel disappointed that the looselimbbed, less uptight dance music that inspired such early industrial groups was replaced by a funkless rigidity in later industrial dance outfits.“⁶⁶

Es dauerte ungefähr 30 Jahre, dass technische Fortschritte vom Establishment sowie mehrheitlich konventioneller, als experimentierfreudiger Musiker_innen (z.B. Rock-virtuos_innen) übernommen werden konnten. Das gelang auch der Punk-Bewegung nicht schneller, da sie vom musikalischen Standpunkt her gar nicht so revolutionär war (Jazz, Reggae und andere Genres hatten zu dieser Zeit schon die Unabhängigkeit eingeleitet), Für den Punk-Anspruch, der es u.a. ermöglicht, ohne Vorkenntnisse oder Erfahrungen Gitarre zu spielen und sich Gehör zu verschaffen, müssen immer noch die Grundakkorde gelernt werden. Tonbandaufnahmen und Elektronik hatten eine weit radikalere Einwirkungsmöglichkeit.⁶⁷ Chronologisch werden in folgenden Kapiteln die unterschiedlichsten Korrelationen untersucht.

65 z.B. Beeinflussungen von Funk oder Disco, wie auch über Künstler wie „Defunkt“, Donna Summer & Giorgio Moroder, „Chic“ und James Brown, die alle in die Anti-Soul-Tanzmusik von z.B. „Cabaret Voltaire“, „Clock DVA“, „23 Skidoo“, oder „Hula“

66 ebd., S. 15

67 Vgl. ebd.

4.1 Futurismus

Der musikalische Futurismus gilt als eine der frühesten Avantgardebewegungen Europas und nimmt eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts ein. Vorwegzunehmen ist, dass es sich um einen sehr komplexen Themenbereich handelt, der hier nur skizzenhaft das für diese Untersuchung relevante Material zusammenfasst.

Der Begriff Avantgarde kommt ursprünglich aus dem Sprachschatz des Militärs und heißt so viel wie Vorhut, also jener Truppenteil, der zuerst in Feindberührung tritt. Der Futurismus trat so gesehen in Kontakt mit althergebrachten Systemen, um sie zu erneuern, damit zu brechen und war maßgeblich für die Emanzipation des Geräusches, im Sinne eines Demokratisierungsprozesses – wie sich auch die Wiener Schule um Arnold Schönberg in Bezug auf die Dodekaphonie bemühte – als auch für eine Art Gleichstellung des Selbigen in einer bis dato „geräuschfrei-schönklingenden“ abendländischen Musikkultur ausschlaggebend. Durch die Erfindung des Phonographen (1877) wurde es erstmals möglich Schall aufzuzeichnen und zu archivieren. Die fortschreitende Elektrifizierung ermöglichte infolgedessen den Einsatz imposanter Verstärker. Die Industrialisierung verursachte eine gesamtheitliche Umwälzung der akustischen Umgebung. Ballila Pratella beschreibt am Ende seines Manifestes *Manifest der futuristischen Musiker* (1911) den Hang zu maschinellen Ballungszentren und Großstädten, die wiederum zu Inspirationsquellen der neuen Komponist_innengeneration wurden:

„[...] in die Musik all die neuen Metamorphosen der Natur einführen, die vom Menschen durch seine wissenschaftlichen Entdeckungen unaufhörlich und in immer unterschiedlicher Weise erobert wird; die musikalische Seele der Massen ausdrücken, der großen Industrieanlagen, der Züge, der Transatlantikkreuzer, der Panzer, Automobile und Flugzeuge; die großen, beherrschenden Motive des musikalischen Poems mit der Verherrlichung der Maschine und den Triumph der Elektrizität können.“⁶⁸

Ähnliches findet sich über ein halbes Jahrhundert später im Industrial wieder (s.a Kap. 2.1), wie Mallinder beschreibt:

⁶⁸ Asholt, Wolfgang/ Fährnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 - 1938). Metzler, Stuttgart (u.a.) 1995, S. 18

„We are very interested in rhythm now. The basic inspiration or philosophy is that we're primitive, but primitive in an urban way – also primitive in our fascination with the ethnic primitive as well.“⁶⁹

Die Futuristen hielten der Tradition Enthusiasmus für Dynamismus und Technologie sowie patriotischen Militarismus entgegen. Dieser verherrlichende und gutgläubige Umgang mit technologischem Fortschritt fand bei frühen Industrial-Formationen nur wenig Resonanz. Viel mehr leuchtet Industrial die Schattenseiten einer nach außen hin schillernden Industriegesellschaft aus.⁷⁰ In der zweiten Generation (Post-Industrial) kommt es hingegen öfters zu unkritischen Technologieschwärmereien, wie bei den Futuristen.

Der Elektro-Pop der späten 1970er Jahre, wie etwa die Gruppe „Ultra Vox“, die der New Romantics⁷¹ zuzuordnen ist, lassen z.B. bei der Nummer *Dancing with tears in my eyes*, bei der ein Atomreaktorunfallszenario beschrieben wird, eine gewisse Humorlosigkeit bezüglich einer fortschreitenden Technisierung erkennen, die Industrial-Acts so nicht geteilt hätten.⁷² (Eine unkritische Verehrung von Technologie kam auf diese Art bei Industrial nicht vor. Wenn es allerdings nicht ausblieb, dann wurden diese als Fortschrittsbemühungen aus einem explizit zynischen Blickwinkel betrachtet.) Ein weiterer technikaffiner Bezug findet sich auch bei Mark Pauline, wo sich eigens dafür gebaute Maschinen gegenseitig zerstören, wie etwa auch bei Jean Tinguely, der bereits 1960 mit seiner autodestruktiven Performance *Hommage a New York*⁷³ aufsehen erregte.⁷⁴ Der implizierte Dynamismus verlangte dementsprechenden Umgang, der sich folglich in den Manifesten, Aktionen und Konzerten der Futuristen zeigt.

69 Juno/ Vale (1983), S. 46

70 „Kraftwerk“ z.B. versetzten ihr technophiles Konzept und die klinische Behandlung des aufstrebenden Informationszeitalters, mit einem gewissen Sinn für Ironie. Das wird bei der Nummer *Radioaktivität* ersichtlich, einem „Lobgesang“ auf das Atomzeitalter.

71 New Romantics wird als ein Teil der New Wave-Bewegung bezeichnet, die in den frühen Achtzigern (~1980-1982) als eine Art Modewelle einzuordnen ist.

72 Vgl. Duguid (1995), S. 5

73 „Homage to New York“: Jean Tinguely was asked in 1960 to produce a work to be performed in the Sculpture Garden of the Museum of Modern Art in New York. In collaboration with other artists/engineers, among them Billy Klüver and Robert Rauschenberg, he produced a self-destroying mechanism that performed for 27 minutes during a public performance for invited guests. In the end, the public browsed the remnants of the machine for souvenirs to take home. This homage to the energy of a city that keeps rebuilding itself time after time is a wonderful example of the different and sometimes conflicting conceptions of artists and engineers on how machines should work—and as such an early collaborative effort that foreshadowed the events staged by E.A.T.—as well as a document on the 60s with the rise of happening and performance. - in: <http://www.medienkunstnetz.de/works/hommage-to-new-york> [Zugriff am 03.06.2009]

74 Im gleichen Jahr (1960) fanden auch Klavierzerstörungen statt (u.a. la Monte Young: *Piano Piece for Terry Riley #1*, Nam June Paik: *Hommage a John Cage* – Geigen wurden z.B. 1962 ebenfalls von Paik zerstört: *One for Violin*. Klaviersaiten (1962) von George Maciunas: *Piano Pieces*. Gitarren von Ralph Oritz: *Chicken Destruction*, 1966-1969,

Die angestrebte Destabilisierung und anschließende Vernichtung etablierter Systeme, einschließlich der traditionellen Instrumente als restriktives Regulativ des althergebrachten Tonsystems, versuchten die Futuristen u.a. durch Einsatz diverser Geräuschklingerzeuger voranzutreiben. Diese lärmenden Maschinen, „Intonarumoris“ genannt, haben ihren theoretischen Ursprung in Busonis Manifest *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), in Pratellas *Manifest der futuristischen Musiker* (1911) oder in Russolos Manifest *L'arte dei rumori* (1913), womit der Maler Russolo (der u.a. als „einzig wirkliche Musiker unter den Futuristen“⁷⁵ bezeichnet wurde), Pratella sowie Busoni, die als erste Theoretiker der elektronischen Musik, als Pioniere der Emanzipation und Entfaltung des Geräusches, Wesentliches für die musikalische Entwicklung geleistet haben.

4.1.1 Manifeste als theoretischer Hintergrund

Die futuristische Bewegung wurde von einer Vielzahl an Manifesten begleitet, die im sogenannten Gründungsmanifest *Le Futurisme*⁷⁶ von Marinetti, aus dem Jahr 1909, ihren Ursprung haben. Das soll nicht heißen, dass es davor noch keine Manifestkultur gab. In so gut wie allen avantgardistischen Teildisziplinen (Architektur, Bildhauerei, Film, Malerei, Theater) wurden Manifeste zum besseren Verständnis der Werke verfasst. So schrieben bereits die Symbolisten Manifeste, die sprachlich den Manifesten der Futuristen ähnlich waren. Die Dichte an Veröffentlichungen futuristischer Manifeste ist herausragend. Blumenkranz führt dies auf ein vermehrtes Kommunikationsbedürfnis der Künstler_innen des 20. Jahrhunderts zurück.⁷⁷ Den Recherchen Blumenkranz zufolge wurden in den Jahren 1909-1944 an die 144 futuristischen Manifeste veröffentlicht. Erschienen sind sie meistens in Zeitschriften, wie auch das bereits erwähnte Gründungsmanifest auf dem Titelblatt des Pariser *Le Figaro*, wodurch es sich weit und vor allem mehrsprachig in ganz Europa verbreiten konnte. In diesem Manifest werden elf radikale und oftmals widersprüchliche Thesen angeführt. Eine solche Manifestkultur unterstützte die Idee, dem Manifest im kreativen Prozess des Werkes Raum zu geben, egal ob es vor oder erst nach diesem entsteht. Im Vordergrund stand eine

75 Vgl. Fubini, Enrico: *Der Futurismus in der italienischen Musik und seine ästhetischen und soziologischen Auswirkungen*, in: Kolleritsch, Otto (Hg.): *Der musikalische Futurismus - Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne. Studien zur Wertungsforschung*, Band 8. Universal-Edition, Graz 1976, S. 28

76 Asholt/ Fähnders (1990), S. 3

77 Vgl. Blumenkranz, Naomi: *Die futuristischen Manifeste – Theorie und Praxis*, in: Kolleritsch (1976), S. 65

permanente Dialektik zwischen diesen zwei Komponenten. Dem Werk auf der einen, und dem Manifest auf der anderen Seite.⁷⁸ Ebenso fanden sich im Industrial immer wieder manifestartige Abhandlungen, wie exemplarisch *The Post-Industrial Strategy*⁷⁹ der Band „SPK“, die jedoch sehr allgemein gehalten und nicht direkt vergleichbar mit den Manifesten der Futuristen ist. Allgemein werden verschiedenartigste Themenbereiche – vom gesellschaftlichen Umgang mit dem Tod bis hin zur sexuellen Revolution – bündig abgehandelt.

4.1.2 Politische Tendenzen zwischen Tradition und Konservatismus

„Der multiplizierte Mensch, von dem Marinetti schwärmte, war sichtlich kein interplanetarisches Wesen, das man mit Aeropoesia und Aeropittura feierte, sondern ein Italiener von Rasse mit imperialistischen Tendenzen, wie sie der politische Stil des 19. Jahrhunderts ausgebildet hatte. Nationalismus galt einfach als Gegenteil von Feigheit. Daß Nationalismus und Traditionalismus aber von einander nicht zu lösen sind, kam Marinetti offenbar gar nicht in den Sinn.“⁸⁰

Marinetti gehörte politisch zu den Futuristen mit einem ambivalenten Verhältnis zum Faschismus. Das angeführte Zitat betont eine der vielen zweiseitigen Seiten des italienischen Futurismus. Zum einen verwehrt er sich mit allen Mitteln dem Passatismus erstarrter Traditionen, zum anderen mündet er schlussendlich im Unrechtsregime der Nazis. Faschistische Politiker schrieben sich das kulturelle Erbe der Futuristen selbst zu und verwendeten es für ihre Zwecke⁸¹. Interessanterweise finden sich im Industrial, besonders im

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Juno/ Vale (1983), S. 103f.

⁸⁰ Richard, Rubinig: *Die Lebensverwirklichung des Futurismus*, in: Kolleritsch (1976), S. 82

⁸¹ „Der Beginn des Ersten Weltkriegs machte Marinetti und D'Annunzio endgültig zu politischen Weggefährten - der verklemmte Hohenpriester des Futurismus und der zwanghafte Erotomane (der angeblich seidene Nachthemden mit einem kreisrunden Ausschnitt unter dem Nabel trug) wurden Unterstützer Benito Mussolinis. Der hatte sich gerade von den Sozialisten abgewandt und agitierte dafür, Österreich-Ungarn den Krieg zu erklären. Als überzeugter Interventionist schloss sich D'Annunzio dem Duce an, auch Marinetti war von der Aussicht auf Krieg begeistert und lud Mussolini als Redner zu Futuristischen Abenden ein. Nachdem Marinetti im September 1914 in Mailand bei einer Veranstaltung von Kriegsbefürwortern österreichische Flaggen auf der Bühne verbrannt hatte, wurde er mit zwei Gesinnungsgenossen gar inhaftiert.“ - in Spiegel-Online:
http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/3695/_wir_wollen_den_krieg_verherrlichen.html
 [Zugriff am 10.10.2009], S. 4

Post-Industrial, vermehrt faschistische Tendenzen, wie etwa bei Boyd Rice (Industrial-Pionier), der sich offen zum Sozialdarwinismus bekennt und aus seiner Bewunderung für Diktatoren (z.B. Adolf Hitler) und NSDAP-Ideologen (z.B. Alfred Rosenberg) keinen Hehl macht.

4.1.3 Politische Tendenzen anhand der Post-Industrial-Band Test Dept

Einen besonderen Status bei der Betrachtung von Post-Industrial ist der Band „Test Dept“ zuzumessen, die sehr früh schon bei Konzerten Kostümdramen inszenierten und oft mit avantgardistischen Theateraufführungen in Verbindung gebracht wird. Einige ihrer spektakulären Aufführungen sind auf den Alben *A Good Night Out* (1987) und *Gododdin* (1989) dokumentiert. „Test Dept“ brachten 1992 eine Performance in Glasgow zur Aufführung – *The Second Coming* – die in einer großen ungebrauchten Dampflokomotive spielt. Hier agierten drei Erzähler_innen, einige Tänzer_innen, Percussionist_innen und andere Musiker_innen, Fahnenträger_innen und u.a. Schweißer_innen auf der Bühne. Der enorme Methodenreichtum der Performance verdankt einen großen Teil Arbeiten von Künstlern wie Robert Wilson⁸² in den siebziger Jahren, obwohl seine Hauptzugangsweise durchaus eine andere ist.⁸³

„Test Dept“ wurde 1980 von arbeitslosen Musikern⁸⁴ aus Glasgow gegründet. Den Misstrauen gegenüber der Gesellschaft disponierten sie, indem sie zu politischen Zusammenhängen Statements formulierten und politische Projekte, wie etwa einen Auftritt mit dem Chor streikender Minenarbeitern aus Süd-Wales, umsetzten. Weiters nahmen sie politische Ideen der Linken in ihre Arbeit auf – Solidarität stand an vorderster Stelle, wodurch sie viele Konzerte bei Veranstaltungen in Opposition zum konservativen politischen Lager spielten. Sie erklärten sich auch solidarisch mit Rettungskräften und Druckereiangeestellten. „Test Dept“ blieben jedoch durchdacht genug, um nicht ihr ausgeprägtes politisches Verantwortungsgefühl

82 geb. 1941, ist ein Us-amerikanischer Regisseur, Theaterautor, Maler, Lichtdesigner, Bühnenbildner, Videokünstler und Architekt.

83 Vgl. Duguid (1995), S.7

84 Alastair Adams, Paul Jamroz, Angus Farquhar, Graham Cunnington, Tony Cudlip, Toby Burdon und Paul Hines

für einfache und ungerechtfertigte Unterstützung irgendeiner Partei einzutauschen und anzupassen.⁸⁵ Nichtsdestotrotz hatte die Parteiangehörigkeit von „Test Dept.“ wenig gemeinsam mit den meisten anderen Industrial-Gruppen, die grundsätzlich jeglichen politischen Strömungen, der Politik allgemein, misstrauten. Hierzu Orridge:

„Politics is just a convenient charade to allow people to feel secure. It makes them believe society is in their own control. They vote for their leaders, therefore they MUST chose them. To feel that it's all run consciously, democratically, that they understand what is happening. That there are different polititians, who have different dogmas and they argue over these in public and then thee public choose who seems most sensible and capable to take office at any given time. Don't believe them at all.“⁸⁶

Gruppen wie „Throbbing Gristle“, „SPK“, oder „Cabaret Voltaire“ empfanden die Gesellschaft für zu korrupt für konventionelle Politik, dass es sich in weiterer Folge nicht auszahlt sich mit ihr abzugeben.⁸⁷

85 Vgl. ebd., S.9

86 Sterneck, Wolfgang (1979): Genesis P. Orridge - Distributing Information, <http://www.sterneck.net/musik/p-orridge-industrial/index.php> [Zugriff am 07.09.2009], S. 1

87 Die Musik und Texte von „Throbbing Gristle“ sollen ein unmoralisches Gesicht präsentieren. Sie sind voll von Antipathie gegenüber gesellschaftlichen Missständen. Ihre Kompositionen stellen eine Aneinanderreihung des Horrors der modernen Welt dar, ohne den Versuch zu kommentieren diese Welt zu bessern. Zwangsläufig evoziert ihr Interesse an Massenmördern, der Nazizeit und Ähnlichem die Anschuldigung, sie seien mehr als interessiert in diesen Abgründen, dass sie eventuell davon begeistert und angezogen wären. Ihr Hass wird auf Vortäuschung und Verstellung, Scheinheiligkeit und Unterdrückung als auch Autoritätshörigkeit projiziert, was diese gewaltintensive Rebellion unterstreicht. Es liegt auf der Hand, dass ein solcher moralischer Zugang versteckte Moral beherbergen kann. Bei näherer Betrachtung der Auflösung von Throbbing Gristle, wurde diese versteckte Moral durch die von Orridge gegründete Nachfolgeband „Psychic TV“ und der parallel dazu entstandenen Nicht-Organisation „Temple of Psychick Youth“, am deutlichsten ersichtlich. Ein scheinbarer Versuch die Grundstruktur eines Kultes, um die sozial indoktrinierten Psychen der Menschen, mehr oder minder einer Art Gehirnwäsche durchzuführen. „T.O.P.Y.“ hatte nie Erfolg hinter seine eigene Widersprüchlichkeit zu kommen. Auf der einen Seite ermutigten sie die Leute für sich selber zu denken und Ideen zu hinterfragen (und auch zurückzuweisen). Dennoch wurde mit einer Vielzahl an Methoden gearbeitet, um diese entkonditionierende „Heilung“ (z.B. ritueller Geschlechtsverkehr), die wiederum an vorgeschlagene Verhaltenskodexi gekoppelt sind, durchzuführen (Mitglieder_innen die ihren Verpflichtungen nicht nachkamen drohte in manchen Fällen die Exkommunikation). Am wichtigsten war das Vertrauen an eine hierarchische Organisation die nie Ambitionen hegte transparent, oder demokratisch zu sein. Die Erfolge (vorrangig das Gefühl einer Gemeinschaft unter gleichgesinnten Außenseitern) wurden durch die Tatsache gemindert, dass die Initiatoren sich nie von ihrer eigenen Situation als Vorbilder befreit haben und falls sie je die Aufgabe des Anarchismus, oder die Erfüllung von politischen Theorien verstanden haben, wurden sie nicht in die Praxis umgesetzt. William Bernett, Mitglied der Formation „Whitehouse“, kommt zum Schluss, dass die moralische „Unmoralität“ von „Throbbing Gristle“ zum Scheitern verurteilt ist, und dass „Whitehouse“ weiterhin mit unverminderter Hingabe hörbar und unnachgiebig geschmacklose Texte über Nazismus, Serienmörder, Vergewaltigung und ähnliche Thematiken aufgreift. Insofern setzt „Whitehouse“ eine lange Tradition im Versuch das Publikum zu empören, zu beleidigen und zu provozieren fort. Es hat gewiss noch viele andere Performance-Künstler_innen in der Vergangenheit gegeben, die das Publikum direkt attackierten. Whitehouse zählen jedenfalls zu den radikaleren Akteuren. Das Unvermögen von „Whitehouse“ ihre Motive klar und deutlich zu artikulieren, führt oft zu Fehlinterpretationen und Widersprüchen. Was auch immer die Gründe dafür sein mögen – der Versuch so eine extreme Sichtweise konsequent zu verfolgen, zeigt schlußendlich wieder von

4.1.4 Futurismus aus Russland

In Russland fand zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine zu Italien divergente Entwicklung statt. Die Musik des russischen Futurismus entwickelte sich aus der liturgischen Musik der orthodoxen Kirche und aus den urbanen Volksliedern, wie Allende-Blin genauer ausführt.⁸⁸ Besonders stechen in Russland die phonetische Poesie Krutschenychs, Chlebnikoffs oder Kamenskys, die proletarische Dichtung Majakowskys oder Tretjakoffs, die Bildnerei Tatlins oder Malevitschs oder etwa jener Anti-Oper *Sieg über die Sonne*, die im Dezember 1913 im Lunapark zu Petersburg uraufgeführt wurde (es sind kaum Informationen darüber vorhanden), heraus.⁸⁹ In russischen Manifesten werden durchaus musikalische Thesen formuliert, wie z.B. auf dem Plakat *Wir und der Westen* (1914), verfasst von Georgij Jakulov, Benedikt Livsic und Arthur-Vincent Lourié.⁹⁰ Als Marinettis Vortragsreihe 1913/14 auf Einladung Nikolaj Kul'bins in Russland Station machte, spaltete er die Lager – er wurde ausgepöfcht und gleichzeitig gefeiert. Dennoch sind Wechselbeziehungen zwischen dem russischen und dem italienischen Futurismus erkennbar. So ist in der im Jahr 1924 von Nikolaj Roslavec herausgebrachten Zeitschrift *Musikkultur* in Anlehnung an Russolos Manifest *Die Geräuschkunst* zu lesen:

„Der Arbeiter in der Stadt hat es mit Lautkomplexen von unvergleichlich größerer Kompliziertheit zu tun: Treibriemen, Schwungräder, Zahnräder, Sirenen, Glocken, Hämmer, geschmolzenes Metall, Straßenbahnen, Dynamos, Werkbänke – sie singen ihr eigenes Lied, das harmonische Gebilde und besonders Rhythmen an Kompliziertheit übertrifft.“⁹¹

Darüber hinaus spielen die eingeschränkten Recherchemöglichkeiten, wenn systemkritische Strömungen untersucht werden, eine wesentliche Rolle. Gojowy hält fest, dass „auf dem westlichen Buchmarkt in letzter Zeit eine Fülle von russischen Musikedokumenten auf deutsch zugänglich geworden sind, aber es dominieren dabei die konservativen, moderne-kritischen Aspekte und Tendenzen, während die Vertreter der Avantgarde ungenannt und ungekannt

einer Art Zielstrebigkeit. Ob dieser Höhepunkt der dadaistischen Tradition direkt zu berechtigten Zweifeln führt, oder doch nicht nicht führen sollte, sei dahingestellt. - in Duguid (1995), S.8

88 Vgl. Allende-Blin, Juan: *Futurismus – eine neue Dimension und ihre alten Koordinaten*, in: Kämper, Dietrich (Hg.): *Der musikalische Futurismus*. Laaber, Laaber 1999, S. 38

89 Vgl. Rosenberg, Wolf: *Phonetische Dichtung und Sprachkomposition - Aspekte des russischen Futurismus*, in: Kolleritsch (1976), S. 55

90 Vgl. Gojowy, Detlef: *Russischer und italienische Futurismus*, in Kämper (1999), S. 212

91 ebd., S. 209

bleiben“⁹² (Gojowy beschreibt die Situation Mitte der neunziger Jahre). Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Geisteshaltung, weg von der Verklärtheit der Spätromantik, wo es darum ging, Kunst und Alltag zu trennen, wird im Futurismus versucht anhand musikalischer Innovationen Lebenspraxen zu verändern und die Vielseitigkeit des Lebens – und der Musik – auszuschöpfen und zu realisieren. Der russische Avantgardismus findet schlussendlich in Stalins totalitärem System des Sozialistischen Realismus sein Ende, wie auch der italienische Futurismus durch die Vereinnahmung Mussolinis.

4.1.5 Auswirkungen auf Industrial

Wie in den vorhergegangenen Kapiteln beschrieben, hatten futuristische Errungenschaften auf Industrial mannigfaltigen Einfluß. Bret D. Woods relativiert vorschnelle Interpretationen:

„Some scholars have searched for ways to apply the name ‚industrial music‘ to the music of the Italian futurists in the early twentieth century, citing specifically Balilla Pratella’s collection, ‚Musica Futurista‘. The futurists certainly shared some stylistic elements with industrial music, however, making any connection between the two musics other than historical and influential is a stretch of the imagination.“⁹³

Weiters weist Woods darauf hin, dass Cazazza und die Akteur_innen von Throbbing Gristle aus dem Bereich der Performance-Kunst kommen, die „vigorously challenged social order through deviant acts not only on stage, but in their imagery as well. The logo for the record label itself is said to depict a chimney stack at an Auschwitz death camp – a clear provocation of social order.“⁹⁴. Dieser neuartige Zugang musikalischer Experimentierfreude hat seine Wurzeln im Futurismus, entwickelte sich dann bei der Musique concrète weiter und ebnete auf gewisse Art den Weg für Industrial:

92 ebd., S. 204

93 Woods, Bret D.: Industrial music for industrial people - the history and development of an underground genre. Diplomarbeit, Florida 2007, S. 39

94 ebd.

„Das Auge des Malers entdeckt den Müll, das Ohr des Musikers das Geräusch, sozusagen musikalischen Müll zumindest nach dem Stand des Bewußtseins damals. Dann hätten Russolo, Pratella und die anderen geahnt, daß sich mit ihm auch komponieren läßt, was erst Edgar Varese aufging [...]“⁹⁵

Mit diesem Zitat Rosenbergs wird dieses Kapitel mit einem Anspruch auf Unvollständigkeit, was noch alles eventuell in weiteren Fragestellungen wissenschaftlich aufgearbeitet werden müsste, beendet.

4.2 Konkrete Musik aus Paris

Beeinflusst von den bruitistischen Tendenzen des Futurismus, insbesondere des italienischen, entwickelte sich die *Musique concrète*. Vielfach beriefen sich die Vertreter der *Musique concrète* auf den zu Beginn des Jahrhunderts entstandenen Futurismus, der „auf musikalischem Gebiet durch die Emanzipation des Geräusches zum musikalisch gestaltungswürdigen Objekt den Boden für eine ganze Reihe weiterer Entwicklungen der jüngeren Musikgeschichte bereitete.“⁹⁶ Bei der Ende der 1940er Jahre von Schaeffer und Henry entwickelten Musik als „Klangorganisation“ ging es um zeitliche Organisation, wie Veränderungen von Umweltgeräuschen mittels Tonbandmanipulationen. Der Begriff *Musique concrète* wurde einem Artikel der Zeitung *Polyphonie*⁹⁷ entlehnt, in dem Schaeffer darauf aufmerksam macht, dass der Drang, Alltagsgeräusche in Kompositionen einzubinden, mit äußerster Konsequenz betrieben werden sollte. Klänge der Natur (Umwelt), Eisenbahnen, Schiffe (Technik) werden aufgenommen und zum Fokus der Strömung sowie mittels Montage, Bandschnitt, Variationen der Bandgeschwindigkeit und diversen Looptechniken, „unter theoretischer Berücksichtigung der gesamten Hörwelt insbesondere auch der technisch-industriell geprägten Geräusche“⁹⁸ verändert. Infolgedessen gründete Schaeffer die Gruppe „Groupe de Recherches de Musique Concrete“. Das Soundlabor des französischen Rundfunks war zentrale Anlaufstelle und Experimentierort des Soundforscher_innen-Kollektivs. Mit

95 Rosenberg, in: Kolleritsch (1976), S. 52

96 Vgl. Ruschkowski (1998), S. 207

97 Schaeffer, P., *Introduction à la musique concrète*, In: *Polyphonie* 6, 150, S. 47-50 – in Vgl. Frisius, Rudolf (o. J.): *Musique concrète*, <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx355.htm> [Zugriff am 20.08.2009], S. 1

98 Vgl. ebd., S. 3

elektroakustischen Neuheiten ausgestattet (Magnetofone, Schallplattenschneider, Filter, Nachhallmaschinen und Tonbandspulen) konnte nach Belieben experimentiert werden. Schaeffer griff dabei wieder das bereits von den Futuristen integrierte Geräusch auf. Dieses intensive Ausdrucksmittel wurde von alltäglichen Klangerzeugern ergänzt, die Schaeffer u.a. im Schallarchiv des Pariser Rundfunks, das auf Hörspieleinspielungen spezialisiert war, gefunden hat (Kokosnüsse, Autohörner, Fahrradhupe, Spieldosen, Wecker, Glocken...).⁹⁹ In der *Musique concrète* betonen alltägliche Gegenstände als Instrumentarium eine „Anti-Haltung“ gegen das Expressive, Abstrakte und das virtuose Künstler-Genie.¹⁰⁰ Klangforscher_innen, oder besser „Soundbastler_innen“, lösen dieses Künstler-Genie ab. Hier kommt George Maciunas Begriff des „Konkretismus“ (erstmal erwähnt bei einem Vortrag im Rahmen von Neo-Dada in New York, 1962) zum Tragen: „Ein Klang ist dann als stofflich oder konkret anzusprechen, wenn er in enger Verwandtschaft mit dem Material steht, durch das er hervorgebracht wird.“¹⁰¹

Das grundsätzliche Misstrauen Schaeffers neuen Instrumenten gegenüber führte dazu, dass er durch langwierige Experimente alles genauerstens überprüfen musste, was zudem auch positive Nebenerscheinungen mit sich brachte. Durch diese systematische Herangehensweise entstanden Klaviermanipulationen, Lokomotiv-Konzerte, Plattenspielerveränderungen u.v.m. All das hatte es schon zwanzig Jahre zuvor gegeben. Schaeffer jedoch experimentierte konsequent weiter. Im Industrial spielten Materialveränderungen gleichfalls eine wichtige Rolle:

„Zwar finden sich auch bei den klassischen Industrialbands radikal neue Ansätze, im Kontext der U-Musik: Throbbing Gristle oder Cabaret Voltaire pflegten die Kollektivimprovisation, wie man sie bei den frühen AMM (AMMUSIC 1966, LIVE AT THE CRYPT 1968) ebenso hören konnte wie z.B. bei Kluster (Klopfschlag 19), die verwendeten Techniken verweisen jedoch fast immer auf die E-Musik des 20. Jahrhunderts und deren Vorarbeit, was den Umgang mit Klängen angeht: Tonbandeinspielungen, *Musique concrète*, Bruitismus, Mikrotonalität und der massive Gebrauch elektronischer Klangverfremdungen, dazu Burroughs' Cut-up-Technik.“¹⁰²

⁹⁹ Vgl. Prieberg, K. Fred: Musik des technischen Zeitalters. Atlantis, Zürich 1956, S. 103

¹⁰⁰ Vorgefundene Klänge, Scheren, Rasierklingen, Klebestreifen, Mikrophone und Tonbandgeräte sind die wichtigsten Werkzeuge.

¹⁰¹ Vgl. Neidhart (2008), S. 137

¹⁰² Kleinhenz (1995), S. 94

Viele dieser Fortschritte im Umgang mit Technik und musikalischen Formen werden schließlich in den Pop-Kontext transformiert. Eine Wechselbeziehung ist sichtbar und von Bedeutung, da die Erkenntnisse aus den streng wissenschaftlichen Laboratorien die Entwicklung der Pop-Musik vorantrieben. (Die Errungenschaften der Avantgardebewegung werden in neue Umgebungen eingebettet und sind dadurch völlig anderen Prozessen unterworfen, wie auch die Radikalität des Pop wiederum die E-Musik beeinflusst.¹⁰³) Orridge erwähnt exemplarisch Cage als Einflussquelle seiner Arbeit:

„I think reading *Silence* confirmed a lot of the things I was already feeling. This book was vindication that anything and everything was possible and that everything could be included.“¹⁰⁴

Cage gilt nebenher als Schlüsselfigur der Happeningkunst, wie der Fluxusbewegung, als auch der Neuen Improvisationsmusik (s.a. Kap. 6.5). Weiters findet sich z.B. Stockhausen auf dem *Sgt. Pepper* Album (1967) der „Beatles“ wieder, oder Henry, der zusammen auf dem Album *Ceremony* (1970) gemeinsam mit der britischen Band „Spooky Tooth“ zu hören ist. Aufgrund dieser technischen Erneuerungen, wie die mittlerweile weite Verbreitung des Radios, kam es Ende der 1940er Jahre zur Ausstrahlung der ersten *Musique concrète* Radiosendungen. Am 5. Oktober 1948 sendete die Radiodiffusion „Francaise“ das erste *Concert de Bruits*, nämlich die *Étude über Eisenbahnen*, die *Étude über Plattenteller* und die *Étude über Schmorpfannen*.¹⁰⁵ Schon die Titel der Stücke lassen erahnen, dass es sich hier um im herkömmlichen Sinne nichtmusikalische Klangquellen handelt. Um einiges roher und rhythmischer gehen dann Industrial-Bands wie „Esplendor Geometrico“ oder „Hurtado“ vor. Der starke Bezug zur musikalischen Avantgarde bleibt jedoch deutlich erkennbar:

103 Neben den oben erwähnten Einflüssen kommt es z.B. auch zu Wechselbeziehungen der Rockmusik zu diversen Bereichen der Kunst: „Jedoch macht der direkte Einfluss von Gustav Metzger und seiner ‚Auto-Destructive Art‘ auf die Rockmusik hier Vergleiche zwischen zerstörten Geigen, Klavieren und zerstörten Gitarren etwas schwierig. Als einer der ersten Rockmusiker, die sich direkt auf Metzger bezogen haben, gilt gemeinhin Pete Townshend, Gitarrist und Mastermind der britischen Rockband *The Who*. (Er war während eines Lektorats von Metzger auf der Earlington Art School dort Student und eifriger Hörer von dessen Vorträgen, wo u.a. John Cage und der italienische Futurismus behandelt wurden.)“, in: Neidhart (2008), S. 142

104 Ford, Simon: *Wreckers of Civilisation. The story of Coum Transmission & Throbbing Gristle*. Black Dog Publishing, London 1999, S. 18 - (s.a.: Cage, John: *Silence – Lectures and Writings*. Wesleyan University Press 1961)

105 Vgl. Prieberg (1956), S. 105 / s.a. Ruschkowski (1998), S. 209

„[...] nie vorher wurde so radikal mit nichtmusikalischen Klangquellen gearbeitet wie im Industrial – während Radio Music, eine John Cage-Komposition von 1956, den Radioapparat noch als Noisequelle unserer direkten Umwelt begreift und behandelt, wobei das Stück live immer wieder neu improvisiert werden muß (abhängig davon, was gerade im Radio zu hören ist), gehen Gruppen wie Esplendor Geometrico viel rabiater vor. Hier wird Noise selbst hergestellt und rhythmisiert, ebenso wie bei dem französischen Brüderpaar Hurtado [...].“¹⁰⁶

Weißes Rauschen, Übersteuerungen und die Verwendung von Geräusch allgemein heben sich durch ihre Radikalität im Industrial doch deutlich von den Versuchen der zeitgenössischen E-Musik ab. Um 1951 herum bestand die Gruppe rund um Schaeffer bereits aus namhaften Komponisten, wie Pierre Boulez, Michel Philippot, Jean Barraqué, Olivier Messiaen, Marcel Delannoy, Jean-Jacques Grunenwald, André Jolivet, Yves Baudrier und Henri Dutilleux. Demnach profitierte ebenso die Filmproduktion von den Experimenten der Musique concrète. Dramaturgische Effekte mit konkreter Musik der Pariser Schule fanden sich in den vier Filmmusiken für die Télévision Française von *L'Art Précolombien*, *Les Fils de l'Eau* und *Leonardo da Vinci* (1953) – für das Fernsehen, *Astrologie ou le Miroir de la Vie* und *L'Art Populaire Mexicain* (1954) wieder.¹⁰⁷ So auch Greame Revell, Industrial-Pionier und Gründer der Band „SPK“, der nach seinem Album *Zamia Lehmanni – Song Of Byzantine Flowers* aus 1986, eine erfolgreiche Filmkomponisten-Laufbahn in Hollywood eingeschlagen hat. Die musikalische Avantgarde-Tradition kann als ein Fundament von Industrial betrachtet werden:

„Listening to almost any electronic or concrète composer from the 50s, 60s, or 70s alongside industrial music by Zoviet France, the Hafler Trio, P16D4, Cranioclast, Strafe F.R. or Nurse With Wound, is an interessting experience. Not only are the techniques (electronic synthesis and processing, tape manipulation) identical, but the abstract nature of the sounds employed is too.“¹⁰⁸

Arbeiten des Komponisten Luc Ferrari, der zu den Komponisten der jüngeren Generation der Musique concrète zählte (arbeitete zur selben Zeit u.a. mit Francois-Bernard Mâche, Ivo Malec, Iannis Xenakis, Michel Philippot, Francois Bayle und Bernard Parmegiani), wie die *Petite Symphonie Pour un paysage de printemps* (1973) und *Heterozygote* (1964), weisen deutliche Ähnlichkeiten zu den zwei Jahrzehnte später entstandenen Kompositionen, der

106 Kleinhenz (1995), S. 94

107 Vgl. ebd., S. 114

108 Duguid (1995), S. 12

Industrial-Band „Hafler Trio“ auf. Klänge werden nicht mehr verwendet, um gedankliche Assoziationen hervorzurufen, sondern gewissermaßen kleine dramenartige Geschichten zu erzählen. Ferraris früheres Stück *Visage V* (1959) war hervorragend, was den futuristischen Einfluss des industriell-mechanischer Klangfarben angeht. Das Material verwendeten in weiterer Folge auch Philippe Carson, in seinen dissonanten Stück *Turmac* (1962) und Luigi Nono in dem politischen Proteststück *La fabbrica illuminata* (1964).¹⁰⁹ Ferraris Arbeit ist insofern interessant, weil er zeigte, dass Musique concrète eine echte Errungenschaft war, die musikalische Avantgarde hin zu den Amateuren, zu den Nicht-Musiker_innen hin zu öffnen:

„My intention was to pave the way for the amateur concrète music, much as people take snapshots during vacations.“¹¹⁰

Parmegiani, einer der produktivsten Komponisten der Musique concrète, teilt ebenso viele Gemeinsamkeiten mit abstrakten Industrial-Bands. Er hat keine formelle Musikausbildung genossen, dafür hatte er eine äußerst intuitiv-improvisatorische Herangehensweise zur Tonbandmusik und zwar die Beschäftigung mit Noten und technischen Details im Gegensatz zur spielerisch-intuitiven Einstellung. Was die Komponist_innen der elektronischen Musik als auch z.B. der Musique concrète getan haben, war die Vorrangstellung der Partitur in der „Kunst-Musik“ zu zerstören. Eisenberg vergleicht:

„Suppose one wished to make music as directly as a painter paints. A painter would be outraged if he were asked to create a work by listening the coordinates of dots and the numbers of standard colours, which we could then interpret by connecting the dots and colouring by number. But that is what a composer is asked to do.“¹¹¹

Eisenberg kritisiert das strenge Kompositions-Reglement (Harmonielehre, Kontrapunkt, usw.) und zieht einen Vergleich zur Malerei. Eine Suche nach unkonventionellen Kompositionsmethoden mit Hilfe des technischen Fortschritts hat im Futurismus begonnen und nimmt zur Zeit der Musique concrète immer deutlichere Züge an. Komponist_innen wollten nicht länger nach konventionellen Kompositionsmethoden komponieren und strebten

109 ebd.

110 ebd., S. 13

111 ebd., S. 13

nach möglichst hoher individueller Freiheit im Kompositionsprozess. Ein weiteres Beispiel aus der Literatur wäre Burroughs, der gemeinsam mit Gysin eine Anleitung für die Anwendung seiner Cut-up-Technik verfasste. In *The Third Mind* werden Möglichkeiten angeführt, die Text- und Bildebene miteinander zu vermischen und somit neue und ungewohnte Collagen zu erzeugen:

„All writing is in fact cut-ups. A collage of words read heard over heard. What else? Use of scissors renders the process explicit and subject to extension and variation.“¹¹²

Wenn statt Papier ein Tonband zerschnitten und mit aleatorischen Techniken wieder zusammengefügt wird, kommt es zu einer Umwandlung der Cut-up-Idee. Diese Technik wird im Industrial-Umfeld des öfteren verwendet um Informationen zu entschlüsseln, bzw. neu aufzubereiten und in ungewohnte Kontexte einzubinden.

4.2.1 Innovation durch Provokation

Die Gemeinsamkeiten zwischen Futurismus, Musique concrète und Industrial dürften u.a. darin zu finden sein, dass alle drei Kunstrichtungen immer wieder zu heftigen Publikumsreaktionen geführt haben – Innovation durch Provokation, und umgekehrt. In der Zeitschrift für neue Musik, *Melos*, wird die Situation einer Uraufführung beschrieben:

„Hier gab es Protest und Skandal, als nach mehr als zweistündiger amateurhafter Darbietung einer konfusen Neufassung des Orpheus-Mythos Tod und Verklärung des thrakischen Sängers die elektroakustische Geräuschapparatur auf Höchsttouren brachten, und Zeus mit einer Klangorgie von verzerrtem MG-Feuer, Fabriksirenen, donnernden U-Bahnzügen und tausend anderen Effekten ‚konkreten‘ Lärms angerufen wurde. Die entsetzten Zuhörer schrien und heulten in tumultarischem Aufstand mit hinein, und die Kombination von Bandstimmen und natürlichen Stimmen, an sich eine der fruchtbaren Möglichkeiten des Experiments, wurde in einem Höllenkrach ad absurdum geführt.“¹¹³

¹¹² Burroughs/ Gysin (1978), S. 32

¹¹³ Prieberg (1956), S. 111

Diese Szenen spielten sich nach der Aufführung des *Spectacle Lyrique* (1953) in Donaueschingen ab. Die Provokation erfolgte maßgeblich durch das akustische Material. Das Publikum war mit den neuen Klangwelten überfordert und protestierte.

4.3 Elektronische Musik aus Köln

Ähnlich wie in Frankreich begannen im deutschsprachigen Raum Rundfunkanstalten Studios einzurichten. 1951 wurde im Nordwestdeutschen Rundfunk ein Studio für Elektronische Musik errichtet. Die wichtigsten Vertreter der sogenannten Kölner Schule sind Herbert Eimert, künstlerischer Leiter des Studios, Fritz Enkel, Robert Beyer und Werner Meyer-Eppler. Gängiges Studioequipment waren das „Rundfunk-Trautonium“, ein doppelmanualiges „Bode-Melochord“, ein vierspüriges „Magnetofon“, mehrere übliche Magnetofone und welche mit veränderbarer Bandgeschwindigkeit. Diese Gerätschaften dienten der Montage für diverse Effekte, u.a. bei Hörspielen. Es waren notwendige Techniken für die akustische Untermalung im Rundfunk. Dieser technische Prozess war nicht einzigartig im Kölner Studio, jedoch von der Dimension her durchaus nennenswert. Die erwähnten Komponisten und Techniker begannen sich aber bald vom komplettierenden Aspekt zu lösen und die Einrichtungen für eigenständige Kompositionen zu nutzen. Moderne Klangerzeuger stellten ungewöhnliche Herausforderungen an die Komponist_innen- und Forscher_innengeneration. Demnach wurden erstmals technisch-musikalische Parameter definiert, um effizienter damit arbeiten zu können. In Anbetracht dessen war es damals an der Zeit, Ordnungsmechanismen gemäß den technischen Errungenschaften zu schaffen. Bereits Schönberg schwärmte von einer Klangfarbenmelodie, was aber zu seinen Lebzeiten technisch unmöglich war. Die damaligen Instrumente mechanischer Natur waren nicht in der Lage nuancierte Sinustöne zu erzeugen. Über die Elektronik (Oszillatoren) wurde es möglich, sich dem Klang experimentell zu nähern und dementsprechend zu generieren.¹¹⁴

Köln wurde Zentrum der seriellen und punktuellen Musik. Komponisten wie Stockhausen,

¹¹⁴ Vgl. Prieberg (1953), S. 81

Boulez oder Henri Pousseur arbeiteten partikulär an den ersten Kompositionen – z.B. Sinustonmontagen. Parameter wie Tondauer, Lautstärke, Klangfarbe, oder Tondichte wurden mathematisch festgelegt und in einer zuvor ermittelten Zahlenproportion reihenmäßig erfasst. Die Verwendung des Tonbandes (die Bearbeitung der Bänder war ein mühevoller und langwieriger Prozess) erweiterte in gewisser Weise die herkömmliche Notenschrift. Die Komponist_in wird gleichzeitig zur Interpret_in. Die Interpret_in nimmt keinen Einfluss mehr auf die Ausführung der Komposition. Erstmals war es auch möglich, über den Hörbereich hinaus zu experimentieren und erste psychoakustische Untersuchungen konnten unternommen werden. Eppler, ein physikalischer Theoretiker, bemühte sich um die Kategorisierung und Systematisierung der neuen Erkenntnisse.¹¹⁵ Die Forscher der *Musique concrète* bemühten sich ebenso darum:

„Innerhalb dieser Wechselbeziehung von technischer und kultureller Entwicklung sah sich die *Musique concrète* als neuen Abschnitt, in dem – aufgrund der vorhandenen technischen Möglichkeiten zur Speicherung, Analyse und Modifikation von Schallobjekten – die Brücke vom Klangobjekt zur musikalischen Struktur geschlagen werden kann.“¹¹⁶

Um all das festzuhalten, musste ein Notenbild für die Elektronische Musik geschaffen werden. Bei dieser Entwicklungsphase war u.a. Stockhausen federführend. Komplizierte Systeme mit Abkürzungen für Modulationen, Frequenzverschiebungen und diverse Paarungen entwickelten sich.¹¹⁷ Notationsverfahren erleichterten den Kompositionsprozess enorm. Dennoch war es auf Grund der damaligen technischen Möglichkeiten ein langwieriger Ablauf. Hinzukommt fanden die meisten Ausstrahlungen im Rundfunk zu dieser Zeit im Nachtprogramm statt, wodurch die Popularität bzw. der Bekanntheitsgrad der Forschungen gering blieb. 1956 begann dann Ernst Krenek im Kölner Studio mitzuwirken und zu komponieren. Mitte der fünfziger Jahre richteten mehrere Rundfunkanstalten Studios ein. So entstand zu der Zeit das Mailänder Studio oder in Japan das neu gegründete Studio für elektronische Musik in Tokio.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 144

¹¹⁶ Ruschkowski (1998), S. 225

¹¹⁷ z.B.: Ein Teil zeigt die Tonhöhe auf einer Frequenzachse an, der andere Teil die Zeitachse in Bandzentimetern. Darunter befindet sich noch ein Bereich, der Dynamik und Form der Töne beschreibt)

5 Weitere musikalische Querverbindungen

Zusätzlich zum musikalischen Futurismus der *Musique concrète* und der elektronischen Musik aus Köln entstehen nach und nach innovative Strömungen. Dazu zählen z.B. Freejazz, die experimentelle Rockmusik oder der improvisative Krautrock. Die „Beatles“ schufen z.B. mit *Revolver* (1966) oder die „Beach Boys“ mit *Pet Sounds* (1966) Alben, die von einfachen Songstrukturen abweichen. Sie nutzten die damals zu Verfügung stehenden Studios für musikalische Experimente. Auf *Revolver* (1966) finden sich u.a. Tonbandschleifen, Alltagsgeräusche und Naturgeräusche (z.B. Seemöwenschreie), vergleichbar mit den Naturgeräuschexperimenten der *Musique concrète*. Exemplarisch passt der Text bei der „Beatles“-Nummer *Eleanor Rigby* (1966) über die Parallelgesellschaft alter Menschen nicht in das Konzept verkaufsorientierter Plattenfirmen. Ein derartiger Tabubruch war allerdings nur möglich, weil beide Bands bereits einen Starhabitus genossen und die Plattenfirmen es sich daher nicht leisten konnten, diese Alben nicht zu produzieren. Danach folgten Alben wie *Sgt. Pepper* oder *Lumpy Gravy* (1968) von Zappa und den „Mothers Of Invention“. Alltägliche Geräusche, Orchestermusikpatterns und Improvisation vermischt mit Rock ergeben einen neuartigen Sound. Hier kommt es gleichfalls zu einer Transformation von Aspekten der *Musique concrète* und anderen experimentellen Bereichen der E-Musik in den Pop-Kontext. Aber nicht nur E-Musik und Pop, sondern z.B. auch die Malerei und die Popkultur bedingen einander (z.B.: *Yellow Submarine* (1968), ein Pop-Art-Comicfilm der „Beatles“). Genauso Bereiche der Literatur, wie Allen Ginsberg maßgeblich Bob Dylan beeinflusste, und umgekehrt. „Cabaret Voltaire“ verwendeten die Collage-Technik als kompositorisches Prinzip in einem musikalischen Kontext, wie Burroughs Prosa nach dem Cut-up-Verfahren schrieb und das Zufallsprinzip literarisch ausgereizt hat.¹¹⁸ Cages Bemühungen was die Emanzipation des Klanges angeht findet sich bei vielen Industrial-Bands wieder, wenn Industrielärm oder Tape-Loop-Schleifen in den Vordergrund treten. Maßgeblich für die Entwicklung von Industrial sind Psychodelic-Bands, wie „13th Floor Elevators“, „MC5“, „Pink Floyd“, „Captain Beefheart“ oder „The Greatful Dead“. Freejazz, wie Sun Ra, Albert Ayler oder Archie Shepp, ließen die schwarze Freiheitsbewegung und die Emanzipation unkonventioneller Klänge und Kompositions- verfahren ineinander übergehen.¹¹⁹

¹¹⁸ z.B. der 1959 erschienene Roman *Naked Lunch* (Burroughs, William S.: *Naked Lunch*. Grove Press, New York 1966). Ein für diese Zeit wichtiges literarisches Dokument der Beat-Generation. Eine unlogische Anordnung verschiedener Handlungsstränge lässt auf Burroughs/Gysins Cut-up-Methode schließen.

¹¹⁹ Vgl. Büsser (2004), S. 39

Gruppen wie „Tangerin Dream“ oder „Kraftwerk“ kombinierten „ernsthafte“ Komponisten-Faszination mit neuen Sounds und einem Interesse an eindringlichen Rhythmen. In Großbritannien, was nicht von ungefähr das Industrial-Zentrum war, passierte folgendes:

„In Britain, which it's not unfair to name as the main home of industrial music, the only interest that fringe-rockers seemed to show in electronic instruments was an enhancement to a more conventional rock instrumental line-up (Hawkind and the Beatles are two possible examples) or as a means of replicating the grandeur of classical music (ELP, Yes and far too many others). In the early seventies in Britain, there seemed to be little interest outside the classial community in genuinely seeing what kind of new music the technology would create.“¹²⁰

In den USA hatte Zappas Wissen bezüglich der klassischen Avantgarde eine enorme Auswirkung auf seine Musik und ist verantwortlich für die verwobenen Mischungen, etwa von elektronischer Musik und Tonband-Manipulationen, wie bei der Nummer *The Chrome Plated Megaphone of Destiny* (1968). Andere psychodelische Bands (z.B. „United States of America“) übernahmen genauso elektronische Instrumente und Elemente der Avantgarde-Techniken. „The Residents“ etwa, die von Beginn an in den frühen 1970ern konventionelle Vorstellungen von Geschmack und Qualität ignorierten und gleichzeitig angriffen und mit aktuellen Tonbandtechnologien experimentierten, wie etwa auf dem Album *Third Reich'n' Roll* (1976).¹²¹

¹²⁰ ebd.

¹²¹ Das New Yorker Duo „Silver Apples“ kombinierte 1968 einfache, maschinenähnliche elektronische Oszillatoren, mit psychodelischen Pop und „Can“-artigen Rhythmen, die musikalische Innovationen des folgenden Jahrzehnts von Künstlern wie „Devo“ oder „Kraftwerk“ bereits einleiteten. Wenn eine Linie zurück von Industrial bis „Kraftwerk“ gezogen wird, wird nach Duguid ersichtlich, dass die Band „Silver Apples“ die oft ignorierten aber dafür wirklichen (den Einfluss betreffenden) Verwandten, sind. - in: Duguid, S.13

5.1 Experimentelle Rockmusik aus New York

Das Konzept der Band „Velvet Underground“ vereint etliche Komponenten aus Literatur, bildender Kunst und Musik. Büsser bezeichnet „Velvet Underground“ als „Sammelbecken der Boheme“ und „Sinnbild für den New-York-Sound“.¹²² Velvet Underground gründete sich 1965. Die Mitglieder galten als Protégés von Andy Warhol und dessen Künstlerkommune „Factory“. Textlich behandelten sie Themenbereiche wie Drogensucht, Sadomasochismus oder Transvestitismus. Bei ihren Konzerten wurden sie als „Multimedia Happening“ angekündigt. Die Band setzte sich aus Lou Reed (Gitarre, Gesang), John Cale (Bass, Viola, Keyboard und Gesang), Maureen Tucker (Schlagzeug) und Sterling Morrison (Gitarre) zusammen.¹²³ Cale war zuvor Mitglied der radikal experimentellen Band „The Dream Syndicate“, einer übersteigert experimentellen Formation, wo Cale mit seiner E-Violine Drones erzeugte, wodurch die Grenzen zwischen Kunstaktion zuzüglich herkömmlichen Bandauftritten verwischt wurden:

„The Velvet Underground verstanden es, diesen Gestus, also die Lust am Geräusch und Tabubruch, mit dem Sound und Sex-Appeal des Rock'n' Roll zu verbinden.“¹²⁴

Ein derartiger dadaistischer und fluxusbezogener Ansatz ist auch Jahre später ein fundamentaler Bestandteil im Industrial. Wie Cosey Fanni Tutti in der Industrial-Szene eine Ausnahme als Frau darstellte, war Mo Tucker als Schlagzeugin eine Ausnahmeerscheinung in der Männerdomäne Rockmusik – noch dazu am Schlagzeug, dem klassischen Männerinstrument.¹²⁵ Die New Yorker Szene bemühte sich ihre Musik, die sich aus erdiger Straßenmusik, experimentierfreudiger Kunst- und Literaturszene, sowie musikalischen Innovationen zusammensetzte, beizubehalten. Mit „The New York Dolls“, Richard Hell und

¹²² Vgl. ebd., S. 34

¹²³ Beim ersten Album ergänzte zusätzlich noch die Sängerin Nico das Kollektiv.

¹²⁴ Büsser (2004), S. 35

¹²⁵ Die 1970er Jahre waren für die Frauenbewegung eine intensive Zeit. In Deutschland entstanden z.B. die ersten Frauenzentren (Berlin) und Lesbengruppen, die sog. „Kinderladen-Bewegung“ kam ins Rollen, usw. Literatur zur Thematik z.B: Schwarzer, Alice: *Frauenarbeit-Frauenbefreiung*. Frankfurt am Main 1973; Chesler, Phyllis: *Frauen, das verrückte Geschlecht*. Reinbek 1974; Scheu, Ursula: *Wir werden nicht als Mädchen geboren - wir werden dazu gemacht. zur frühkindlichen Erziehung in unserer Gesellschaft*. Frankfurt 1977; Schrader-Klebert, Karin: *Die kulturelle Revolution der Frau*. In: *Konkursbuch*, Nr. 17 (Frau-Familie- Gesellschaft), Frankfurt 1969; Stefan, Verena: *Häutungen: Frauenoffensive*. München 1975; Vgl. Strobl, Ricarda: *Die neue Frauenbewegung*: in *Faultstich* (2004), 259 - 268

deren Umfeld entstand zugleich Punk, bevor in Großbritannien der große Punk-Hype begann.¹²⁶

5.2 Industrial als radikale Weiterentwicklung von Punk

Dieses Kapitel untersucht die Entwicklung des Punk und die Querverbindungen zu Industrial. Im zeitlichen, wie auch im räumlichen Kontext überschneiden sich diese beiden Momente „von Gesellschaft, Kultur und Geschichte“¹²⁷, wobei Punk eher als jugendliche Subkultur zu betrachten ist. Bei Punk sind ähnlich wie bei Industrial u.a. Einflüsse aus Futurismus, Dadaismus und Situationismus erkennbar. Sozioökonomische Zusammenhänge finden sich etwa die Fanzine-Kultur betreffend oder bei der Vertriebssystemstruktur. Kritik an der Entwicklung der Musikindustrie wird am ehesten zu Beginn der Punk-Bewegung artikuliert. Provokationsmechanismen funktionieren ähnlich wie im Industrial, allenfalls weniger extrem. Nachdem zu Beginn der siebziger Jahre die allgemeine Unzufriedenheit der Jugendlichen in den Industriestaaten immer größer wurde, kam es zu immer stärkeren sozialen Konflikten, besonders in den Vorstädten größerer Industriestädte (in England z.B.: London, Liverpool, Manchester, Glasgow, Sheffield...), in denen sich die Lage der weißen Arbeiterjugendlichen (die der Farbigen war seit langem gekennzeichnet durch Arbeitslosigkeit, Rassenhass, Armut...) ¹²⁸ dramatisch verschlechtert hatte. Die angeführten Umstände können als Nährboden für Industrial, aber auch für den Rebellionsgehalt und die Aussagekraft des Punk, der den Jugendlichen als Sprachrohr für die Missstände diente und ihnen Gehör verschaffte, interpretiert werden. Es kommt zur Verbreitung von Punk in ganz Europa. Die 1974 in New York (Queens) gegründete Band „Ramones“ gelten als eine der ersten Punk-Bands. Sie orientierten sich weniger an Rockgrößen wie „Pink Floyd“ oder „Led Zeppelin“, sondern mehr an Bands wie den „Beatles“, den „Beach Boys“, den „Kinks“, an „MC5“ oder den „Stooges“. Teil des Konzeptes der Ramones, das Leben nur noch „als abgründige Party zu zelebrieren“¹²⁹ und sich nicht mehr um die deprimierende Situation der gesellschaftlichen Verhältnisse zu bemühen, zeigt die unterschiedliche Herangehensweise vom Punk zu der von

126 Vgl. ebd., S. 42

127 Vgl. Ableitinger, Martin: Hardcorepunk und die Chancen der Gegenkultur. Analyse eines gescheiterten Versuchs. Dr. Kovac, Hamburg 2004, S. 28

128 Vgl. Hahn (1983), S. 21

129 Vgl. Büsser (2004), S. 84

Industrial, wo der Zugang zu ähnlichen Themenkomplexen andersartig aufbereitet wurde. Aus New York beeinflusst, z.B. von Bands wie „Velvet Underground“ oder „The Fugs“, waren die „Sex Pistols“ die prominenteste Punk-Band aus Großbritannien. Malcom McLaren, der werdende Manager der „Sex Pistols“, versuchte bereits gemeinsam mit der Modedesignerin Vivienne Westwood, aus den „New York Dolls“ eine Konzeptband ähnlich den „Sex Pistols“ zu generieren. McLaren konzipierte mit den „Sex Pistols“ eine Band, die sich vorerst ausschließlich aus Kunststudierenden zusammensetzte (wie bei „Throbbing Gristle“). Erst der Eintritt des Bassisten Sid Vicious betonte den Prototyp eines aus der Arbeiterklasse stammenden Proleten.¹³⁰ In Großbritannien fand diese neue Bewegung großen Anklang, wobei die vorherrschende extrem konservative Politik der „Thatcher-Ära“ einen wesentlichen Teil dazu beitrug. Gesellschaftliche Außenseiter beanspruchten Konzertbühnen für sich, spielten sich ihren Frust von der Seele und versuchten in den Texten gesellschaftliche Missstände zu thematisieren. Der Protest fand sich u.a. in Slogans wie „Anarchy“, „Destroy“, „No Future“, „I don't care“ oder „Do it Yourself“ wieder. Dazu Diedrich Diederichsen:

„Dieses: Jeder kann es tun! Auf einmal empfand ich es als irren Effekt, wenn einer meiner Freunde auf der Bühne stand. Ich dachte: ‚Genau! Es ist ja viel besser, wenn man das selber macht, als wenn man Produkte kauft. Da merkte ich erst, das es einen Zusammenhang gab, der von Talking Heads und Devo bis zu Abwärts reichte – das war alles der Aufbruch der selben, neuen Bewegung.“¹³¹

Was die DIY-Philosophie anlangt, erwähnt Diederichsen die Konsumkritik, die im Punk allerdings auf oft widersprüchliche Weise zu finden ist. Darunter ist die meist erschöpfende Vermarktung von Punk durch die Musik- und Modeindustrie zu verstehen. Weniger ambivalent hingegen fand der Vermarktungsprozess der Industrial Culture statt, bedingt u.a. durch die Gründung eigener Labels, um möglichst autark produzieren und vertreiben zu können. Kritik bezüglich der industriellen Verwertung, genauso eine gewisse Erneuerung von herkömmlichen Kriterien der Musikausübung, kann der Punk-Bewegung zugeordnet werden. Die Entwicklung der sich sehr komplex gestalteten Rockmusik der frühen siebziger Jahre hin zu den „drei Akkorden“ veranschaulicht Ableitinger:

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 87

¹³¹ Teipl, Jürgen: Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, S. 210

„Darüber hinaus befreiten die Sex Pistols die Rockmusik von einem bis dahin immer wichtiger gewordenen Moment: den Skills, dem Talent, dem Beherrschen, der Instrumente oder einem akkuraten Songarrangement. Können, geschweige denn Professionalismus waren damit nicht länger notwendig, um Musik zu machen. Glen Matlock, wohl einzig musikalisch begabtes Mitglied der Band [Sex Pistols, Anm. des Autors], mag hierfür durch sein Ausscheiden geradezu Symbol sein. Was die Band damit tat, war die Rückgabe der Rockmusik an die ‚Massen‘.“¹³²

Der Slogan „JederE kann ein Instrument bedienen“ und nicht mehr die durch jahrelanges Üben antrainierte Geschicklichkeit, gleich wie die Information als solches, tritt in den Vordergrund.¹³³ Da in den 1970er Jahren Rockkonzerte bereits zu einem großen Teil ausschließlich im Rahmen riesiger Events besucht werden konnten, die teure Eintrittskarten und weite Anfahrtswege mit sich brachten, entwickelte sich Punk zu einer kostengünstigen und publikumsfreundlichen Alternative. Die Grenze zwischen Bühne und Auditorium wurde bei Punk-Konzerten meistens aufgehoben.¹³⁴ Die Ambition, zurück zu kleineren und persönlicheren Konzertsituationen zu kehren, ist nicht Punk oder Industrial alleine zuzuschreiben (z.B. bemühten sich schon die Beatniks, von etablierten Systemen Abschied zu nehmen):

„This music is everywhere and it's ours, not something we just inherited“ heißt es in einem 1967 in New York erschienenen Beat-Report mit dem Titel ‚Youth Quake‘ (wörtlich: ‚Jugend-Schütteln‘). Nach dem Selbstverständnis der Jugendlichen ist der Beat unbelastet von Musiktraditionen; er ist unmittelbare Expression ihrer Gefühle und Wünsche, frei von geschichtlicher Vergangenheit. ‚Beat kann man nicht studieren, wo soll man's hernehmen? Man muß ihn im Körper haben und fühlen.“¹³⁵

¹³² Ableitinger (2004), S. 28

¹³³ Graeme Revell von der Band „S.P.K.“ erklärt seinen Informationszugang: „Today there is no reality, or everything is real and everything is unreal. Today the object no longer refers to the real nor to information. Both are already the result of a selection, a montage, a taking of views. The role of messages is no longer information but a test - of success at interpreting the code according to the code for the perpetuation of the code. Thus the *control* problem is not one of surveillance, propaganda or paranoia. It is one of subjective influence, consent and extension to all possible spheres of life. The incorporation of the code into the corpse itself (Cf. Baudrillard: the "leucemisation" of all social substance, 103), in: The post-Industrial Strategy, <http://home.pi.be/~spk/spkthepostindustrial.htm> [Zugriff am 20.02.2009], S. 3

¹³⁴ Rockgrößen wie „Yes“ oder „Genesis“, stellten mit ihren überdimensionalen Bühnenshows und Equipment-Spektakeln eher eine Distanz zum Publikum her.

¹³⁵ Baacke, Dieter: Beat - die sprachlose Opposition. Juventa, München 1968, S. 63

Das Zitat dieses Mitglieds der deutschen Beat-Band „Rivets“ beschreibt die Bestrebungen sich von Zwängen diverser musikalischer Traditionen zu verabschieden und sich einer weniger strengen, ungezwungeneren Musikausübung zu widmen. Punk führte es in seiner Radikalität (z.B. das „drei Akkorde-Schema“, „Do it Yourself-Philosophie“) weiter als die Beat-Generation, knüpft aber dessen ungeachtet daran an.¹³⁶ Industrial wird auch öfters als radikalisierte Punk-Form bezeichnet. So stellt Richard fest:

„Die Konzentration des Punk auf die Theorie der Situationisten gibt der neuen Richtung Industrial den Anstoß für die gezielte Beschäftigung mit den Niederungen einer durch ökonomische Interessen beherrschten Gesellschaft. Die Industrial Culture radikalisiert in Kenntnis künstlerischer Provokationsmechanismen die Ideen des Punk.“¹³⁷

Demnach drückt Punk das aus, was viele Jugendliche dieser Zeit beschäftigte. Industrial hingegen versteht sich nicht so sehr als jugendliche Subkultur, steht aber dennoch in ständiger Wechselbeziehung zur Punk-Bewegung. Anders formuliert spannt Industrial einen Bogen zwischen Subkultur und Kunstkontext:

„Vielleicht liegt es auch am weit höheren Destruktionspotential, daß im Industrial zu finden ist, warum es sich nicht so sehr als jugendliche Subkultur versteht. Punk definiert sich sehr konkret durch Outfit oder Slogans, und ist auch musikalisch durch engere ästhetische Reglements eingeschränkt. Das führte in weiterer Folge zur Modeerscheinung ‚Punk‘ in den 80ern.“¹³⁸

Es ist anzunehmen, dass ein an die Grenzen der Hörerfahrungen konzipiertes Industrial-Konzert einiges an Massentauglichkeit einbüßt. Aber nicht die Hörerfahrungen alleine, sondern auch visuelle Reize zur Steigerung des psychophysiologischen Grenzganges bei Industrial-Shows schreckten die Massen ab. Deshalb fanden Industrial-Konzerte oftmals in kleineren Rahmen statt, abseits der musikindustriellen Massenverwertung. Hierzu Mc Robbie

136 Diese Querverstrebungen müssen in einem größeren Zusammenhang abgearbeitet werden, um entscheidende Details, wie die experimentell und improvisationstechnisch für die musikalische Entwicklung wichtigen Krautrockbands, oder die zahlreichen fortschrittlichen Bestrebungen der Freejazzszene, usw miteinzubeziehen. Es dient rein zur Repräsentation eines kleinen Ausschnitts aus einem breiten Spektrum.

137 Richard, Birgit (o.J.): Dark Wave, <http://www.birgitrichard.de/menue/frame.htm> [Zugriff am 20.08.2009], S. 1

138 Kleinhenz (1995), S. 90

(s.a. Kapitel 2.3):

„Punk verlor an Ausdruckskraft, sobald sich die Industrie einmischte. Dem Industrial ist das nie passiert. Er entzog sich stets dem Mainstream. Und jene Bands, die vorgeben, dazuzugehören oder unfreiwillig in den Topf geworfen werden, haben nicht im Geringsten etwas damit zu tun.“¹³⁹

5.2.1 Dresscode und das Spiel mit Identitäten

Industrial verhält sich durch das ständige Spielen mit Identitäten und Klischees, konträr zur Modekultur des Punk. Ein Dresscode definiert u.a. das Erscheinungsbild vieler Punks, womit bereits ein wesentlicher Unterschied zu Industrial aufgezeigt wird, nämlich der der Identitätsschaffung. Diese wird im Industrial weniger forciert, zumal sich Acts wie „Throbbing Gristle“ der heiklen Situation der Identitätsbeliebigkeit bewusst waren:

„Während Punk sehr schnell aus einem relativ engen ästhetischen Reglement heraus operierte (Outfit, musikalische Ausdrucksformen, Slogans, etc.) und erst dadurch zur Mode werden konnte, die er in den 80ern schließlich auch wurde, präsentieren sich Throbbing Gristle mal in Kampfanzügen, mal in bunten, kurzärmeligen Sommerhemdchen.“¹⁴⁰

„Throbbing Gristle“ hingegen präsentierten sich nie konsequent einheitlich, wodurch eine Kategorisierung und der damit einhergehende Verdacht einer Modeerscheinung schwer fällt. Solche von der Musikindustrie gerne konsolidierten Mechanismen mit auf den ersten Blick unspektakulären Methoden zu umgehen, gehört zu den Markenzeichen des frühen Industrial. Punks, die sich etwa durch „Hosen mit Bündeln an den Beinen, die ein ‚freies‘ Laufen nicht gestatteten, als Symbol der urbanen Realität; Naziinsignien als ‚Signal für sexuelles Abenteuer‘; Hundeleinen, um den Hals getragen, als Ausdruck gesellschaftlicher Fesseln; zerissene Hemden und Jackets als Hinweis auf die materielle Situation jugendlicher Arbeitsloser; mit Sicherheitsnadeln durchbohrte Ohrläppchen als stilisierter Ausdruck eines aus Armut resultierenden Selbsthasses, oder die mittels Lebensmittelfarben gefärbten Haare, in Zusammenhang mit an KZ-Häftlinge erinnernde Frisuren u.v.a.m.“¹⁴¹ Gemeinsamkeiten

139 Zillo Musik-Magazin, Heft Nr. 11/96: Die Geschichte des Industrial. Teil 3, erschienen im Nov. 1996, S. 40
140 ebd., S. 41

141 Vgl. Hahn (1983), S.28

schufen, entwickelten sie eine Anti-Mode zur Mode der 1980er Jahre – die zur Mode gewordene Anti-Mode. Den Style der Punks wesentlich mitdesigned haben Mc Laren und Westwood, die den Trend erkannten und daraufhin ökonomisierten. „Outfittechnisch“ wären hier die zweckentfremdenden Sicherheitsnadeln, Nietengürtel, Hundehalsbänder, Stachelbänder um Hals oder Handgelenk, Kloketten, Pornohemden oder Reizwäsche usw. zu erwähnen.¹⁴² Zusammengefasst kreierten sie ein „Confrontation Dress“. Wie der Namen schon sagt, soll die Konfrontation betont und das neue Lebensgefühl zum Ausdruck gebracht werden: „ich bin anders, ich bin vulgär, gemein, aggressiv. Ich fühle mich entleert, dreckig und angekotzt. Ich will provozieren.“¹⁴³ Zu Beginn war es der Dresscode rebellierender Jugendlicher. Durch die stattgefundene Okkupation der Mode- und Musikindustrie, wurde im Laufe der Jahre Punk in ganz Europa, oft ohne der ursprünglichen „Message“, verbreitet – auf gewisse Art sinnentleert. Eine Rebellion wurde zur Mode und dadurch gebändigt:

„Die Punkaccessoires konnten jetzt überall gekauft werden (heute sogar im Quelle Katalog – das System grüsst seine Kritiker ... und verspeist sie genüsslich). Sie waren nicht mehr aus eigenen Ideen und irgendeinen Müll entstanden, um das eigene Lebensgefühl auszudrücken, sondern jetzt konnte jeder Punk sein, der sich die Klamotten kaufte und anzog.“¹⁴⁴

Dass es immer wieder Ausnahmen gibt, beschreibt Schorsch Kamerun:

„Nein. Man kann doch auch anders radikal sein. Ich spiel in einer Punkband, ich muss darum keinen Irokesenschnitt haben. Manchmal kann eine Bewegung unheimlich behindern, wenn sie starr dogmatisch wird. Da haben wir schon früh dagegen gearbeitet. Wir nennen das ‚Punk im Punk‘. Wenn wir da in der Hafenstraße in besetzten Häusern spielen, und alle hatten immer nur noch Lederjacken an, dann trugen wir alt Oma-Bademäntel, Cowboysachen oder Dandyanzüge. Immer schön beweglich bleiben.“¹⁴⁵

Eine weitere Querverbindung zwischen Punk und Industrial stellt das Element der Provokation dar. Das Spiel mit Symbolen nimmt eine zentrale Rolle ein (z.B. Sid Vicious mit

142 Vgl. ebd., S.34

143 Vgl. ebd.

144 ebd.

145 Thomas Kramer interviewt Schorsch Kamerun: „Ihr habt versagt, auch du, Staat!“, in die Presse, erschienen am 17. Mai 2009, S. 48

Hakenkreuz-T-Shirt). Mit Nazisymbolik wird die vielerorts heuchlerische Nachkriegsgesellschaft mit der Realität konfrontiert, was durchaus immer wieder gelingt. Szenarien wie diese waren alltäglich, wie Kommentare einer Touristengruppe bezüglich herumlungernenden Punks auf der Kölner Domplatte belegen:

„Seht euch die da hinten an!/ Arbeitsscheues Gesindel!/ Hitlers Arbeitsdienst, wäre genau das, was die da brauchten!/Ach was, zu Hitlers Zeiten hätte es die da erst gar nicht gegeben!/Jawohl, vergast gehören die!“¹⁴⁶

Zerrissene Kleidung, gefärbte Haare oder die Ketten (als Zeichen der Unterdrückung) sollen die Herkunft unterstreichen und Punks von der bürgerlichen Kleiderordnung abheben. Es ging mehr um Selbstbestimmung und um die Rückgewinnung des Alltags, ähnlich wie im Futurismus.¹⁴⁷ Vor allem aber wird im Punk musikalisch provoziert. Büsser sieht die Punk-Bewegung u.a. als „Widerspruch zwischen Rockdemontage und Rückkehr zum schlichten Rock'n' Roll.“¹⁴⁸

146 Dewes, Klaus: Was uns kaputtmacht, was uns anmacht. Heyne, München 1986, S. 55

147 Vgl. Sterneck, Wolfgang (o. J.): Der erstickte Aufschrei - Punk in England, <http://sterneck.net/musik/punk/index.php> [Zugriff am 20.08.2009], S. 2

148 Vgl. Büsser (2004), S. 87

5.2.2 Musikalisch-technische Innovationen

Im selben Maße wie die Industrial-Akteur_innen wurden Musiker_innen im Punk durch die neuesten technischen Entwicklungen beeinflusst. Das Konzept, als Instrumentarium so gut wie alles zu verwenden was grundsätzlich Lärm macht, läßt Parallelen zu Industrial erkennen. Das Aufkommen des Tonbandes bringt innovative Ideen bezüglich eines unabhängigeren Musikaufnahmeverfahrens. So formuliert die deutsche Punk-Band „Der Plan“ bezüglich der LP *Geri Reig* (1980):

„„Making the most with the least.“ Das bedeutet praktisch, dass alles als Instrument zu verwenden ist. Hast du einen Kochtopf, ein Kinderspielzeug, eine Idee dann benutze sie. Wahnsinnig teure Instrumente sind nicht mehr nötig. Für den PLAN ist allerdings ein Synthesizer und ein Tonbandgerät mit mindestens vier Spuren (siehe Mehrspurtechnik!).“¹⁴⁹

Weiters wird die Collagen-Technik von „Der Plan“ beschrieben, die u.a. auch bei „Cabaret Voltaire“ zum Einsatz kommt:

„Auf ‚Normalette Surprise‘ benutzt der PLAN außer dem Synthesizer elektronisches Schlagzeug, Sequenzer, Geräuscheffekte und Gesang. Ein Lied ist in Zusammenschnitt, eine Ton-Collage, von verschiedenen Schlagern, Kampfliedern und Geräuschen. Im Vergleich zu einer herkömmlichen Rock-LP-Produktion ist ihr Aufwand gering und daher auch für Amateure als musikalisches Konzept interessant. Heute benutzt der PLAN allerdings schon kompliziertere technische Einrichtungen. Sie nehmen ihre Sachen nicht mehr in einer Wohnung auf ein einfaches Tonbandgerät auf, wie das bei den ersten Aufnahmen zu ‚Geri Reig‘ der Fall war. Pyrolator über seine Arbeit zu seiner zweiten Solo-LP „Ausland“ in einem Computer-Studio: ‚Die ersten Tage habe ich mich nur mit der Technik im Computer-Studio beschäftigt und konnte dann selbst damit umgehen. Aber dieser Computer hat mir dann einige Möglichkeiten mehr gegeben, z.B. nicht nur mit Sequenzen (dumdaladüddaldala dumdaladdaldala, der Verf.) zu arbeiten oder mit einem sich strikt wiederholenden Rhythmusgerät (dum da dum dum da, dum da dum dum da, der Verf.).“¹⁵⁰

149 ebd., S. 90
150 Hahn (1983), S. 91

Technische Innovationen ermöglichen eine Handhabung der Maschinen auch abseits kostenintensiver Tonstudios und den Laboratorien/Rundfunkstudios der zeitgenössischen E-Musik. Der Einzug des Computers in die Tonstudios trug maßgeblich dazu bei.

In Deutschland sahen Acts wie „Tangerine Dream“, „Faust“, „Neu“, „Cluster“, Klaus Schulze und „Can“ die neuen weniger teuren Instrumente als eine vielseitige Möglichkeit, experimentelle Musik zu machen, und nicht nur auf rockbasierende Experimente fortzuführen. Es wurde versucht, Musik zu schaffen, die entsprechend die Ideen der „ernsten“ Komponisten umsetzte, während noch immer ein populäres Publikum angepeilt wird. Holger Czukay von „Can“ ist einer der herausragenden Beispiele, wie Technologien der musikalischen Elite die Populärmusik beeinflussen. Nach dem Studium mit Stockhausen nahmen Czukay und Irmi Schmidt einige Ideen mit in die Rockwelt. Czurkays frühe Experimente mit Tonband- Collagen sind z.B am Album *Canaxis* (1968) zu hören. Auf den früheren Alben komponierten sogar Bands, die später in Richtung Tonalität und Klarheit gingen, wie „Tangerine Dream“ oder „Cluster“, Musik, die auf Geräusch, Atonalität und Chaos baute. „Faust“ demonstrierte am deutlichsten die Einstellung, die tonale Freiheit zu erforschen und damit zu experimentieren, als auch jede neue Technologie zu verwenden und umfangreich mit Geräuschen, Collagen und Rock-Rhythmen zu kombinieren. „Faust“ und die anderen hatten den wichtigsten Einfluss auf Industrial, was die Demonstration angeht, dass Experimentierfreude nicht unerreichbar sein muss, und jedE experimentieren kann und soll. Der Wille, Sachen auszuprobieren ist wichtiger, als sich nur auf den Instrumenten zu profilieren.¹⁵¹

151 Vgl. Duguid 81995), S. 14

6 Einflüsse der künstlerischen Avantgarde auf Industrial

Wie bei den bisher angeführten Einflüssen und Wechselbeziehungen, finden sich ausgeprägte Querverbindungen zu den Methoden und Taktiken der künstlerischen Avantgarde. Künstlerische Aktionen gibt es, seit Menschen ihren Unmut über die vorherrschenden gesellschaftlichen Zustände kreativ Ausdruck verleihen und begannen, mit Hilfe diverser Methoden und Taktiken gesellschaftliche Änderungen herbeizuführen.

„Formen des Varieté und des Kabarett, sowie Lesungen von Laut- und Simultangedichten mit Geräuschk Musik und Proklamationen werden von Futuristen und Dadaisten in Vorführungen zur Provokation von Gegenreaktionen des Publikums eingesetzt. Äußerungen von nicht etablierten und absurden Ansichten können ebenso wie avantgardistische Rekurse auf das Material der Vorführungen (Laute, Gesten, Mimik, Kleidung) tabuverletzend wirken und Publikumsreaktionen provozieren. Aufführungen finden in Orten der Unterhaltung – Gasthäuser und Kleinbühnen – , nicht im Theater statt.“¹⁵²

Diese Taktiken des Varieté-Theaters, Théâtre de la cruauté, Dadaismus oder Surrealismus, Fluxus und Happenings, Wiener Aktionismus als auch Body Art werden im Industrial modifiziert und transformiert eingesetzt (u.a. mit den technischen fortgeschrittenen Möglichkeiten), um das Publikum zu irritieren, zu provozieren und mit außergewöhnlichen Informationen zu konfrontieren. Historisch betrachtet geht es noch viel weiter zurück zu den Schauspielen der Renaissance oder zu den mittelalterlichen Passionsspielen bis hin zu diversen Stammesritualen.¹⁵³ Alle diese Bühnenkünste zeugen von einem Drang nach Ausdruck. In diesem Kapitel wird schemenhaft aufgezeigt, dass Industrial weniger eine „Mischung aus Techno und Metal“ ist, sondern es sich dabei um eine komplexe Verschränkung von auditiven, visuellen, performativen Ebenen und Symbolen handelt. Es soll eine Deutung der musikalischen und visuell-performativen Symbole und Zeichen von Industrial versucht werden. Im Folgenden werden wichtige Einflusststränge aufgezeigt und ein einigermaßen grundlegendes Verständnisgerüst der multimedialen Industrial-Shows wird dargestellt. Damit wird „[...] der Verschränkung von sichtbaren und hörbaren Phänomenen, von Bilderwelten mit Sprache, Musik und Tanz besser gerecht zu werden. [...]“¹⁵⁴ Platz eingeräumt. Diese Verzahnungen der folgenden Kunst-Bewegungen mit Industrial-Faktoren ist somit evident für

¹⁵² Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945 - Aktionstheater und Intermedia. Fink, München 2001, S. 49

¹⁵³ Bei Konzerten der Experimental-Post-Industrial-Performance-Band „CrashedWorship“ tanzt das Publikum zu elektronischen Klängen um ein Feuer, vergleichbar mit einem Stammesritual.

¹⁵⁴ Vgl. Peterson/ Rösing (2000), S. 11

das Verständnis eines breitgefächerten Genre wie Industrial.

6.1 Zirkus-Dramaturgie / Variété-Theater

Die Bühne des Variété-Theaters im 19. Jahrhundert kommt mit ihren lebhaften, wechselnden, artistischen, tänzerischen, akrobatischen und musikalischen Vorstellungen sehr nahe an die multidimensionale Herangehensweise diverser Industrial-Acts heran. Das Variété lehnt sich an Zirkus-Performances, aber in erster Linie am Theater an. Die Handlungen sind jedoch nicht wie im Theater einer dramaturgischen Inszenierung unterworfen, sondern orientieren sich mehr an kürzeren und bunten Darbietungen, ähnlich einer Zirkus-Dramaturgie. Die Geschichte der Performance-Kunst des 20. Jahrhunderts beginnt mit Alfred Jarry's absurdem Theaterstück *Ubu Roi*, welches 1896 in Paris uraufgeführt wurde. Dieses Drama wurde von den Dadaisten und Surrealisten gefeiert und beeinflusste die Dramatik der Moderne bis hin zum absurden Theater nachhaltig. Besonders die provokante Poetik des Stücks nimmt großen Einfluss auf die Entwicklung des Dadaismus und des Surrealismus. In dieser Farce greift Jarry die bürgerliche Scheinmoral an und versucht gegen vorherrschende Bühnenregeln zu opponieren. So übernahm beispielweise Marinetti in seinem Stück *Roi Bombance* (1908) einige der Provokationsmethoden von *Ubu Roi*. Dieser Drang nach Provokation wird bei der futuristischen Bewegung (und dann sukzessive im Dadaismus als auch im Surrealismus) zum Programm. Bewegungen der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts nehmen Bestandteile von Industrial vorweg. Die gesellschaftlichen Verhältnisse haben sich über die Jahrzehnte verändert, aber eine grundlegende Tendenz dieser Bewegungen überschneidet sich mit den Aktivitäten von „Coum Transmissions“, „Whitehouse“ und anderen. Alle drei künstlerischen Bewegungen (Futurismus, Dadaismus und Surrealismus) teilten die Verachtung für die gesellschaftlichen Zustände ihrer Zeit – ihre Reaktionen sind von verschiedenartiger Ausprägung.

6.2 Schocktaktiken aus dem Théâtre de la cruauté

Wolfgang Sterneck vergleicht schockierende Elemente aus dem Theater der Grausamkeit mit denen von Industrial.¹⁵⁵ Die gezielt provokativen und schockierenden Motive in der Musik und den Bühnenshows wie auch in den Texten und Manifesten sind bereits im Théâtre de la cruauté zu finden. Schockierende und ästhetische Komponenten sollen bewusst die hässlichen Seiten der Gesellschaft widerspiegeln, wie auch dem Publikum diese vor Augen führen. Nach Artaud kann das Theater erst wieder interessant werden, „wenn es dem Zuschauer der Wahrheit entsprechende Traumniederschläge liefert, in denen sich sein Hang zum Verbrechen, seine erotische Besessenheit, seine Wildheit, seine Trugbilder, sein utopischer Sinn für das Leben und die Dinge, ja sogar sein Kannibalismus auf einer nicht bloß angenommenen trügerischen, sondern inneren Ebene Luft machen.“¹⁵⁶ Artaud wird als einer der Begründer der Performance-Kunst gesehen und gehört nebenher zu einen der wichtigsten Vertreter des Surrealismus. In der Tradition von Jarry gründete er 1926, gemeinsam mit Roger Vitrac und Robert Aron, das Alfred-Jarry-Theater. Wie eingangs bemerkt, findet im Industrial eine Umwandlung der künstlerischen Avantgardebewegung in eine musikalische Subkultur statt. Mithilfe von den oben erwähnten Methoden soll eine Änderung von Wahrnehmungsprozessen erreicht, und dieser Drang nach Ausdruck unterstrichen werden. Steve Stapleton von der Industrial-Band „Nurse With Wound“:

„I want the listener to be shocked and stimulated. I want him to feel the music, think the music and not just hear it.“¹⁵⁷

155 Sterneck, Wolfgang (o.J.): Die verdrängte Wirklichkeit – Die Industrial Culture, <http://www.sterneck.net/musik/industrial-culture/index.php> [Zugriff am 20.08.2009], S. 1

156 Vgl. ebd.

157 Unsound Magazin, Heft Nr. 2/86: Nurse With Wound. erschienen im Sept. 1986, S. 23-26 / <http://www.godsandbeasts.net/archives/NWW-Unsound-85.pdf> [Zugriff am 09.09.2009], S. 24

6.3 Dadaistische Einflüsse

Um einiges konkreter verhält es sich mit den Querverbindungen zum Dadaismus. DADA wurde 1916 von Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Hans Arp in Zürich gegründet. Gemeinsam mit anderen politischen Emigrant_innen, Künstler_innen, Pazifist_innen, Literat_innen, Malerer_innen und Bildhauer_innen trafen sie sich im Züricher Cabaret Voltaire, nachdem gleichfalls die Band „Cabaret Voltaire“ benannt ist.

„Cabaret Voltaire. Unter diesem Namen hat sich eine Gesellschaft junger Künstler und Literaten etabliert, deren Ziel es ist, einen Mittelpunkt für die künstlerische Unterhaltung zu schaffen. Das Prinzip des Kabarets soll sein, daß bei den täglichen Zusammenkünften musikalische und rezitatorische Vorträge der als Gäste verkehrenden Künstler stattfinden, und es ergeht an die junge Künstlerschaft Zürichs die Einladung, sich ohne Rücksicht auf eine besondere Richtung mit Vorschlägen und Beiträgen einzufinden.“¹⁵⁸

Expressionistische Elemente wurden Abend für Abend überspitzt und hinterfragt, als auch auf gewisse Art erneuert. DADA verstand sich als ein künstlerischer Aufstand gegen gängige Konzepte in Kunst und Literatur. Provoziert wird u.a. mit Elementen der Unlogik, Banalität und einer Fokussierung des Zufalls. Mallinder von der Band „Cabaret Voltaire“:

„[...] there's a similarity between the Dadaists' reaction to the bourgeoisie and the war and our own position – we felt alienated from popular culture ourselves. I think those kinds of attitudes become embedded within you, but I'm not sure how it relates now [...]“¹⁵⁹

Zuvor beschreibt er, wie „Cabaret Voltaire“ mit Hilfe der Cut-up-Technik das Zufallprinzip in ihre Kompositionen integrierten. Die im Cabaret Voltaire aufgeführte Primitivität, die abstrakten Malereien und die Performances beinhalteten auch unlogische Lautgedichte. Das sind u.a. Teilbereiche, womit Industrial gängige Kompositionsstrukturen umging bzw. verweigerte, um im Gegensatz dazu Chaos zu schaffen und das Geräusch zu stilisieren. Bewusst arrangierte Einfachheit gehörte zu den Wesenszügen des frühen Industrial. Duguid vergleicht den Beginn von Huelsenbecks dadaistischen Manifest¹⁶⁰ aus 1918, mit den Ideen

158 Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Kösel & Pustet, München 1931, S. 77

159 Mix-Tape-Plattform (o. J.): Mixaloo, <http://community.mixaloo.com/music/artists/cabaret-voltaire/writeup> [Zugriff am 21.09.2009]

160 „Die Kunst ist in ihrer Ausführung und Richtung von der Zeit abhängig, in der sie lebt, und die Künstler sind Kreaturen ihrer Epoche. Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewusstseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, daß sie sich von den Explosionen der letzten

von Industrial:

„Industrial music was very much of its time; you can hear the shattered dreams of the 60s in Throbbing Gristle's music, you can hear the defeatism and boredom that accompanied the decay of the welfare state.“¹⁶¹

Gemäß Huelsenbecks Manifest wird auch im Industrial die vorherrschende gesellschaftliche Situation der siebziger Jahre abgebildet und dem Publikum entgegengehalten. Die Niederlage der industriellen Euphorie, aber auch grundlegende soziale Veränderungen, wie der Zerfall des Wohlfahrtsstaates, werden thematisiert. Diese Anti-Art-Tradition des DADA kommt im 20. Jahrhundert in vielseitigen Ausformungen zum Vorschein. Wie bereits die Futuristen versuchten die DADA-Protagonisten mit dem Publikum zu kommunizieren, es zu provozieren, aber auch zu unterhalten:

„Unser Versuch, das Publikum mit künstlerischen Dingen zu unterhalten, drängt uns in ebenso anregender wie instruktiver Weise zum ununterbrochenen Lebendigen, Neuen, Naiven. Es ist mit den Erwartungen des Publikums ein Wettlauf, der alle Kräfte der Erfindung und der Debatte in Anspruch nimmt.“¹⁶²

Die Taktik, das Publikum und das Gesellschaftssystem direkt und schonungslos anzugreifen, wird bei den Aktionen realisiert. Das führte alsdann zu den erwünschten Skandalen:

„Dada took the offensive and attacked the social system in its entirety, for it regarded this system as inextricably bound up with human stupidity, the stupidity which culminated in the destruction of man [...] to scandalize society, to scandalize it so drastically that it could only regard us as criminals or imbeciles.“¹⁶³

Auf ähnliche Weise wurde die Performance-Gruppe „Coum Transmissions“ vom britischen Parlament als „Wreckers of civilisation“ bezeichnet – sie wurden als Verbrecher an der Gesellschaft abgestempelt. Damit haben sie gerechnet, da sie auf äußerst radikale und

Wochen werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht. Die besten und enerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihrer Leiber aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.“, in: Asholt (1995), S. 96

161 Duguid (1995), S. 5

162 Ball (1931), S. 81 - Tagebucheintrag vom 2. März 1916.

163 Tzara, Tristan: *An Introduction to Dada*, in: Motherwell, Robert (Hg.): *The Dada painters and poets*. Belknap Press, Cambridge, Mass. [u.a.] 1988, S. 403

provozierende Art und Weise verschiedenartigste gesellschaftliche Tabuthemen hervorhoben:

„Wir Dadaisten wußten sehr wohl, daß wir alle in einem Notzustand leben, politisch, ökonomisch und hauptsächlich geistig. Die Zivilisation, an der Spitze die Händler und Feinde Gottes, drängen uns von uns fort. Sie sind dabei, so etwas wie Scherenschnitte aus uns zu machen, flache kleine tote Kuchen, die man mit dem Daumen herumschieben kann, zur höheren Glorie dessen, was die Lüge der Materialisten und Kommunisten das allgemeine Wohl nennt.“¹⁶⁴

Arp formuliert seinen Unmut gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen, was auch als wesentliches Element von Industrial gesehen werden kann. Weiters zeigt Marcus Greil Zusammenhänge zwischen Punk und den Situationisten:

„In the 1920s in literary America it was Herman Melville [Anm. des Autors: Melville war ein Us-amerikanischer Schriftsteller, Dichter und Essayist / schrieb u.a.: Moby Dick]; in the rock 'n' roll 1960s it was Mississippi bluesman Robert Johnson of the 1930s; in the entropic Western 19s it was the carefully absolutist German critic Walter Benjamin of the 1920s and 1930s. In 1976 and 1977, and in the years to follow, as symbolically remade by the Sex Pistols, it was, perhaps, dadaists, lettrists, situationists, and various medieval heretics.“¹⁶⁵

Greil schreibt „perhaps, dadaists, lettrists,“ zur Betonung der Verstricktheit eines solchen Unterfangen („perhaps“ deutet eine Vertraktheit an). Es versteht sich, dass Punk nicht isoliert von davor oder zeitgleich stattfindenden Geschehnissen betrachtet werden kann. Beim Punk sind neben den Bezügen zu den Dadaismus, Lettrismus und Situationismus ebenso Querverstrebungen zum Futurismus ersichtlich. Nicht so direkt wie beim Industrial, dennoch gibt es Überschneidungen. Hahn erklärt, dass wenn es zu größeren technischen Entwicklungsschritten, wie es in den siebziger Jahren der Fall war, zu politischen Krisen, gemeinsam mit der Unzufriedenheit mit den vorherrschenden gesellschaftlichen Zuständen und der Kultur kommt, können phänomenologisch durchaus ähnliche Dinge entstehen:

„Dada und Futurismus waren von Anfang an mit einer Kunsttheorie die gegen das herrschende

164 Arp, Hans 1957: Dada - Die Geburt des Dada - Dichtung und Chronik der Gründer. Arche, Zürich S.16

165 Greil, Marcus: Lipstick Traces - a secret history of the twentieth century. First Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1990, S. 21

Kunstverständnis gerichtet war, verknüpft. Punk richtete sich zwar auch gegen die Rockmusik der 60er Jahre, legte sich aber keine Kunsttheorie zugrunde. Dada war eine Revolution innerhalb der Kunst, Punk ist eine Kunst- und Jugendbewegung.“¹⁶⁶

Dieses Zitat betont den Unterschied zur theorielastigen Industrial Culture. Punk als eine revolutionäre Jugendbewegung überschneidet sich in komplexen Querverbindungen mit der „theorielastigen“ Industrial Music Culture und DADA.

6.4 Surrealistische Tendenzen

Der Surrealismus wird allgemein als Nachfolgebewegung des Dadaismus¹⁶⁷ verstanden und weist gleichfalls eine Vielzahl an Querverbindungen auf. Diese aufrührerische Kunstform, die gleichfalls gegen die unglaublichen Werte des Bürgertums antrat, wurde 1919 von Max Ernst und André Breton gegründet. 1924 veröffentlichte Breton in Paris sein erstes surrealistisches Manifest. Anarchie und Verwirrung auf der einen und eine Rationalisierung auf der anderen Seite definieren mitunter den Surrealismus. Die Surrealisten waren auf der Suche nach einem Ausweg aus den sozial vorgegebenen Realitäten, was wiederum später im Industrial aufgegriffen wurde:

„Nurse with Wound paid homage to the absurdist and hyper-realist tradition in much of their music, and more recently, composer Randy Greif has specifically said, that he attempts to create a genuinely surrealist music (the Surrealists themselves took their figurehead Breton's dislike of music to heart, concentrating on visual art and literature).“¹⁶⁸

So betrachtet sind bei europäischen Industrial-Bands, wie „D.D.A.A.“ und der Noise-Band „P16D4“, surrealistische Momente u.a. daran erkennbar, wie sie die musikalische Collage – als eine Möglichkeit für ein humorvolles Nebeneinanderstellen von verschiedenen musikalischen Segmenten – verwendeten.¹⁶⁹ Die Surrealisten beschäftigte besonders das

¹⁶⁶ Hahn (1983), S. 199

¹⁶⁷ Arp sieht diesen Umstand aus einer anderen Perspektive: „Deshalb war die Fortentwicklung des Dadaismus in den Surrealismus eine Rückentwicklung. Es war die Beschränkung auf die Kunst, während ja, wie ich Dir sagte, es dem Dadaismus auf den Menschen ankam, und auf nichts als den Menschen.“, in: Arp (1957), S. 16

¹⁶⁸ Duguid (1995), S. 6

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 5

Unterbewusstsein. Sie versuchten in kreativer Aktivität etwa den Traum als kreative Quelle zu nutzen. Spontan und ohne Vorgaben des Bewusstseins soll versucht werden, zu schreiben und Träume zeichnerisch bzw. literarisch darzustellen. Dieser abstrakte Zugang kann auch als Sehnsucht nach Authentizität gesehen werden. Post-Industrial-Bands wie „Zero Karma“, „Lustmord“, „Coil“, „Crash Worship“ und „Zone“ binden diese Einfachheit bzw. Ursprünglichkeit in ihre musikalischen Strukturen ein.¹⁷⁰ Die kalifornische Percussionisten-, und experimentell-improvisatorische Aktionisten-Gruppe „Crashed Worship“ inszenierten beispielsweise Stammesrituale, indem sie das Publikum interaktiv in die Performance einbinden. David Jackman von der Band „Organum“ ist speziell daran interessiert, musikalische Möglichkeiten auszureizen, ursprüngliche und spirituelle Reaktionen durch dröhnende und atonale musikalische Strukturen zu erzeugen. Ein Konzept wie dieses beinhaltet dementsprechend viele außereuropäische musikalische Komponenten.

6.5 Multidimensionalität des Fluxus

Wenn beim Surrealismus dadaistische Provokationstechniken nicht all zu sehr in den Vordergrund treten, so bei späteren Bewegungen, wie etwa der Aktionskunstbewegung Fluxus. Fluxus entstand in den 1960er Jahren in den US und wurde von Cage, George Macunias, Nam June Paik, George Brecht u.v.a. geprägt. Fluxus-Aufführungen knüpften an dadaistische Verfahren, zugleich an deren Entwicklung als multimediale und simultane Geschehnisse (jedoch separate wie bei Cage) an. Dreher zählt auf:

„Anlässlich ‚NEO-DADA in der Musik‘ 1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen wurden in den ‚Parallelen Aufführungen‘ Stücke von Sylvano Bussotti, Jef Curtis, Dick Higgins, Toshi Ichinyanagi, Jackson Mac Low, George Maciunas, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Wolf Vostell und La Monte Young simultan aufgeführt – als ‚radikales Nebeneinander‘.“¹⁷¹

Fluxus gilt als erste umfassende Kunstform seit DADA, in der verschiedenste Elemente (Musik, Theater, Film, Kunst, Literatur und elektronische Medien) aufeinander treffen und arrangiert werden. Die Miteinbeziehung des Alltäglichen in den Kunstkontext wurde im Fluxus realisiert. Das Ziel war ähnlich wie bei den bisherigen Industrial-Einflüssen, nämlich

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 6

¹⁷¹ Dreher (2001), S. 136

die „schöne“ Kunst zu zerstören. Stichworte wie „Entprofessionalisierung“ oder „Entkommerzialisierung“ stehen im engen Zusammenhang mit Fluxus und Industrial. Der Zufall nimmt, wie bereits beim Dadaismus oder Surrealismus, eine zentrale Position ein – gleichfalls bei Industrial. Die Einflussnahme erfolgte über Musiker wie Terry Riley, La Monte Young oder Brian Eno. Multimediale Aspekte werden im Fluxus in der Verbindung von experimentellen Tanzformen und Multimediatechnik in den 1970er Jahren fortgeführt.

Bei Fluxus geht es „um das In-Beziehung-setzen-Können unterschiedlicher Kontexte, Perspektiven, Theorien, Diskurse und Möglichkeiten – (Anti)Kunst aus der Kraft produktiver Missverständnisse und dem Knüpfen scheinbar illegitimer Genealogien, bei denen z.B. der Rock 'n' Roller Jerry Lee Lewis (angezündetes Piano), der Komponist La Monte Young (angezündete Geige, vgl. *Composition*, 1960) und der Rockgitarrist Hendrix (angezündete Gitarre) ein gemeinsames Diskursfeld abstecken.“¹⁷², erklärt Neidhart. Über die Intermedialität als Kennzeichen der Aktionskunst (nach Klaus Gereon Beuckers) hin zu „Do It Yourself“ zieht Neidhart Querverweise und beschreibt transversale Beziehungen - wie im Fluxus kommt es im Industrial zu einer mannigfaltigen Vermischung der Felder des Akustischen und des Visuellen. Die im Industrial vielfach eingesetzte visuelle Komponente bei Konzerten ist ein Beispiel so einer Verschränkung. „Genau hier, bei dieser multiperspektivischen Anordnung der Dinge, bei ihren unendlichen Nachbarschaften, lassen sich auch die Potentiale des Akustischen finden. Was dem Auge entgeht, erschließt sich über das Ohr. Die Ohren machen Augen.“¹⁷³. Hier wird Cage zitiert, der das Auge einer horizontalen und das Hören einer vertikalen Ebene zuweist:

„The relationship between the work that has to do with the eyes and the work that has to do with the ears is naturally not the same, because the eye isn't a ear. And the eye, for instance, is used to looking at the world and so sees the horizon and is concerned largely with horizontals. Whereas the ear is interested in time and the succession of events, and is so interested in the vertical.“¹⁷⁴

Bei einer audiovisuellen Kunstströmung wie bei Industrial, kommt es deswegen öfters zu Verstörungen im Publikum. Wenn Videos projiziert werden, die Schattenseiten der Gesellschaft zeigen und noch dazu eine akustische Geräuschwand den Raum beschallt,

172 Neidhart (2008), S. 134

173 ebd. S. 135

174 ebd. - (s.a. Corbett, John: *Extended Play. Sounding off from John Coltrane to Dr. Funkenstein*. Durham, North Carolina 1994, S.182)

entsteht im Publikum die erwünschte Irritation. Neidhart zitiert Gilles Deleuze, für den das Auge „gerade in dem Moment hellseherisch, in dem die nicht mehr rein visuellen, sondern auch akustischen Bildelemente interne Beziehungen eingehen, welche bewirken, dass das Bild als Ganzes nicht mehr nur gesehen, sondern ‚gelesen‘ werden muß, ebenso lesbar wie sichtbar sein muß.“¹⁷⁵ Ein solches audiovisuelles Geflecht verändert die ästhetische Wahrnehmung und das Denken per se. „Die Sinnesorgane durchdringen sich gegenseitig, organisieren sich neu.“¹⁷⁶ Nach Neidhart wäre eine Definition von Fluxus: „Fluxus gleich Tonbandmusik plus Aktion/Performance“. Als Beispiele führt er Paik an, der während den Vorbereitungen zu *Hommage A John Cage. Musik für Tonbänder und Klavier* (Galerie 22, Düsseldorf 1959) feststellt, dass Tonbandmusik (ein Mix aus Pianospiele, Schreien, Stücken klassischer Musik und Sound-Effekten) für sich alleine dann doch zu wenig sei und daher eine Ausweitung hin zur Performance nötig war. Im selben Maße wie Musique concrète das Immaterielle (das „reine Klangmolekül“ im Sinne von Deleuze und Guattari) zur Disposition stellt, so stellt Fluxus das Materielle (Schallplatten, Tonbänder) zur Schau (produziert dabei aber ebenso immaterielles Klangmaterial).¹⁷⁷

6.6 Performative Happening-Elemente

Neben den vorgestellten futuristischen und dadaistisch-experimentellen Aufführungsformen knüpften in den 1950er Jahren Lehrer und Schüler des Black Mountain College (u.a. Cage) an die „literarischen Cabarets“ der Wiener Gruppe an. Es kamen erste Multimedia-Happenings zur Aufführung. Cage entwickelte z.B. neue Notationsverfahren, bei denen die Wahl von Klangproduktionsverfahren und diversen Produktionsmethoden den Interpretierenden überlassen werden. Cage „Modifizierte Marcel Duchamps Zufallsprozeduren mit seiner Verzeitlichung des Ready-made durch neue Notationsverfahren.“¹⁷⁸ fasst Dreher zusammen.

Wie im Industrial Alltagsgegenstände zur Klangerzeugung genutzt werden (z.B. das Schlagzeug der „Einstürzenden Neubauten“, oder die Fön-Gitarre von Boyd Rice), werden bei den „Happening-Ready-mades“ Alltagsgegenstände direkt zu Kunstwerken erklärt. Die

175 ebd. - Z.n. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main 1991, S. 37 -38

176 Neidhart (2008), S. 137

177 Vgl ebd

178 Vgl. Dreher (2001), S. 53

Ausführung wird nicht mehr über eine eigene dirigierende Ebene determiniert, sondern von den Ausführenden selbst geregelt. Es kommt zur Hinterfragung und Vermeidung diverser künstlerischer Kontrollmechanismen und als Reaktion dieser Reduktion in der Notation kommt es etwa zur Inter- bzw. Multimedialität. Fluxus war so gesehen nur eine von vielen Strömungen der aufstrebenden New Yorker Performance-Kunst. Allan Kaprow's Happenings (von 1959 aufwärts) waren die frühesten und genauestens dokumentierten Events. Kaprow wurde wiederum stark von Cage beeinflusst und versuchte Jackson Pollocks abstrakten Expressionismus zu überwinden – Happenings als hybride Formen avantgardistischer Performances, jedoch ohne erkennbarer Dramaturgie:

„Anders als bei Cjopin dienen Kaprow Tonbandgeräte nicht als Produktionsmittel zur Bearbeitung von Lautmaterial (Playback, Verstärkung, Veränderung der Bandgeschwindigkeit, ab 1970 auch elektronisch im Studio regulierte Klangeffekte), sondern zur Dokumentation von Kunstexternen Ereignissen.“¹⁷⁹

Die Grenzen zwischen Publikum und den Akteur_innen der Performances sollten aufgehoben werden. Zufällige und improvisatorische Elemente gehören genauso zum Happening, wie das Spiel mit alltäglichen Gegebenheiten, wie Lärm, die täglich erscheinende Zeitung oder dem Körper. Industrial-Bands dürften sich ähnlichen Wirkungen genauso bewusst gewesen sein und versuchten Publikumsreaktionen, u.a. von diversen Shock-Taktiken hervorgerufen, in ihre Shows miteinzubeziehen. Kleinhenz erklärt, dass im Industrial Darstellungen von „psychologischen Untiefen“ in den Industrial-Multimedia-Shows ein wichtiger Bestandteil waren. Einen Querverweis zum DIY-Gedanken des Punk, und in weiterer Folge zu Industrial, zeigt Neidhart auf:

„Anleitung oder Aufforderung, selber mit Techniken ästhetischer Versuchsanordnungen zur Produktion (neuer) ästhetischer Erfahrungen zu experimentieren (vgl.: Nam June Paiks *Read Music – Do it Yourself – Answers to La Monte Young*, 1961). Das dazu benötigte Material/Werkzeug (Radios, Schallplattenspieler, Tonbandgeräte, Schallplatten, Küchengeschirr etc.) findet sich sowieso in fast jedem Haushalt.“¹⁸⁰

179 ebd., S. 252

180 Neidhart (2008), S. 135

6.7 Intensivität des Wiener Aktionismus

In Europa entwickelten sich zeitgleich verschiedene radikale Strömungen, wie beispielsweise der Wiener Aktionismus, mit besonderer Beachtung der Aktionskünstler Beuys und Nitsch.¹⁸¹ Beuys Arbeit beinhaltet häufig die Kreation von sehr persönlichen und meditativen Situationen, wo er sich beispielshalber tagelang von der Außenwelt isoliert, oder einen Kunstraum nur mit einem toten oder lebendigen Tier teilt. Sein Interesse am Ritual ist ein Weg, die Funktion transformativer Kunst wieder zu entdecken. Gerade die Auslotung diverser Ritualstechniken spielen im Industrial eine wichtige Rolle (z.B. bei den bereits erwähnten „Crashed Worship“ bzw. bei „Test Dept“). Nitsch sorgte mit seinem *Orgien Mysterien Theater*, die Nitsch als *Bühnenweihefestspiele* bezeichnete, für Aufsehen. Ein Konglomerat aus Performance, Musik, Theater und Selbsterfahrung. Der Klang von Blas- und Streichinstrumente, gemischt mit 600 Liter Schweineblut und einem frisch geschlachteten Stier als Teilingredienzen der Aktion. Eine weitere Gemeinsamkeit verbindet die Akteur_innen des Wiener Aktionismus mit Industrial – die Suche nach positiven Ausdrucksformen der Destruktion. Für frühe Industrial-Bands hat die Apokalypse schon stattgefunden und der Adorno-Ausspruch, dass man nach Auschwitz keine Gedichte mehr schreiben könne und auch keine rührseligen Rock- und Pop-Schlager über einsame Herzen und Liebesschmerzen wird zum Programm:

„Inmitten der technosozialen Raserei, die noch als kontrolliert erscheint, besteht jederzeit die Möglichkeit, dass Beherrschung in Barbarei umkippt: Visionen von Auschwitz erschienen bei Grindcorebands ebenso wie bei Throbbing Gristle nicht als plumpes ‚shocking‘ oder als Verkultung des Grauens, sondern im Sinne einer ‚Dialektik der Aufklärung‘ immer als Brennpunkt einer sich zivilisiert und beherrscht glaubenden Welt.“¹⁸²

Büsser fasst häufig vorkommende Industrial-Themen, etwa die Kritik an der Post-Industriellen Gesellschaft oder die Thematisierung des Holocaust, zusammen. Bei Lesungen der Wiener Aktionisten und auch der Wiener Gruppe wird die dadaistische Provokation wiederbelebt. In rituelle Prozesse, wie bei der Experimental-Post-Industrial-Performance-Band „Crashed Worship“ als elementares dramaturgisches Mittel, vertieft sich Nitsch in seinem *Mysterien Theater* ebenso ins Ritual. Nitsch verwendet bei seinem *5.Abreaktionsspiel*

¹⁸¹ Die Hauptprotagonisten des W.A. waren: Günter Brus, Otto Mühl, Herman Nitsch, und Rudolf Schwarzkogler

¹⁸² Büsser, Martin: If the kids are United. Ventil, Mainz 2006, S. 74

Lärminstrumente („Kochtopfdeckel, Holztrommeln, Zimbeln, Flöten, Ratschen, Violinen, Blechkanister, Posaunen, Tuben, Trillerpfeifen usw.“)¹⁸³ Desweiteren liegt diesen Klangaktionen eine dynamische Skala von drei verschiedenen Lärmstufen zugrunde. Direkte Publikumsprovokationen bzw. Interaktion finden sich u.a. in den „Literarischen Cabarets“ und in den Aktionslesungen von Gerhard Rühm und Oskar Wiener, die sich nach ihren Engagement bei der Wiener Gruppe (1952-1964) mit Aktionsformen der Lesung auseinandersetzten. Das Publikum wird direkt provoziert:

„Wiener und Rühm reagieren provozierend auf Publikumsreaktionen und -provokationen. Sie erweitern die Publikumsprovokationen der ‚Literarischen Cabarets‘ um eine Brechung, um die Provokationsprovokation.“¹⁸⁴

All das sind Methoden und Taktiken, die sich in weiterer Folge auf Industrial auswirkten – Publikumsprovokationen, Verwendung von Alltagsgegenständen als „Lärminstrumente“, rituelle Komponenten, uvm.

6.8 Korporalität der Body Art

„Das Dargestellte ist bei Body Art im engsten Sinne (s. o.) der Körper des ‚Self Performers‘, wobei die Identität und Identifizierbarkeit von dessen Selbst wie seinen physischen und psychischen Zuständen in einem Verweisspiel zwischen Selbst und Nicht-Selbst problematisiert wird.“¹⁸⁵

Viele andere Künstler betraten ähnliche Themenbereiche, wie z.B. Chris Burden, Akteur der frühen Body Art. Seine Konzepte beinhalteten oft schockierende bzw. extreme Bestandteile. Darüber hinaus kam es zu Selbstverletzungen, wie bei *The Shoot* (1971). Burden ließ sich in einer Galerie von einem Scharfschützen in den linken Oberarm schießen.¹⁸⁶ Oder aber auch

¹⁸³ Vgl. Dreher (2001), S. 243

¹⁸⁴ ebd., S. 258

¹⁸⁵ ebd., S. 309

¹⁸⁶ Dreher (2001), S. 310: Burden, Chris: *The Shoot/Shooting Piece, Espace*, Santa Ana/California, 19.11.1971, vor wenigen geladenen Gästen (Fotos: Alfred Lutjeans. Video: Documentation of Selected Works (1971-1974, 1975), s/w und Farbe, Ton, 34'58").

Valie Export, die sich in dem Film *...Remote...Remote...* (1973) mit einem Messer die Haut um ihre Fingernägel aufritzte, um sie anschließend in Milch zu tauchen, die sie in einer Schüssel von ihren Oberschenkeln eingeklemmt, hält.¹⁸⁷ Das Spiel mit gesellschaftlich determinierten Wahrnehmungs- und Geschlechterrollen ist im Industrial gleichfalls ein zentrales Element. Die Geschlechtsumwandlung Orridge zu einer Frau zeigt Ähnlichkeiten zu gewissen Soloperformer_innen wie Carolee Schneemann oder Rudolf Schwarzkogler (die in ihren Selbstinszenierungen für die Kamera als Vorläufer der Travestien im Medium fotografischer Selbstinszenierung, wie sie in den siebziger Jahren praktiziert wurden, gelten). Biologische Grenzen des Geschlechts werden überspielt.¹⁸⁸ Körper-Transformationen setzt Orridge bei seinen Konzerten bewusst ein:

„Durch imaginäres Gleiten über Geschlechtsgrenzen hinweg, erscheinen die sozialen etablierten Codes, die psychisches Geschlecht und mental steuerbares Verhalten zu geschlechterspezifischem Rollenverhalten verbinden, fragwürdig und transformierbar: Wenn physische Grenzen (beziehungsweise das, was in einer Gesellschaft als physische Grenze gilt) mental und in Manifestationen der Phantasie wie der (Ver)Kleidung in Fotos von ‚Self Performances‘ und der Körperkombination in figurativen Zeichnungen überschreitbar sind, warum sind diese Grenzen dann Maßstab sozialem Rollenverhalten? Aus dem sozialkritischen Affront durch Aktionen wie ‚Kunst und Revolution‘ (1968) werden in den siebziger Jahren Modelle der ‚Mikrophysik der Macht‘¹⁸⁹ und ihrer Überwachung: Aus der politischen Revolte der sechziger Jahre wird die Reform der Lebenswelt der siebziger Jahre.“¹⁹⁰

Fakir Musafar, Begründer der „Modern Primitive Bewegung“, experimentierte ebenso intensiv mit Körpermodifikationen wie Piercing, Branding, oder Suspension. Was die Interaktivität mit dem Publikum betrifft, sticht die serbische Performancekünstlerin Marina Abramovich hervor, die z.B. das Publikum bei einer ihrer Aktionen aufforderte, sie direkt mit Rasierklingen zu verletzen. Grenzbereiche des Körpers werden ausgelotet, wobei es u.a. darum geht, die schamanische Wirkung der Kunst zu Tage zu fördern, Ritualelemente einzusetzen und psychologische Tabus zu brechen, um schlussendlich andere Stufen der

187 ebd.: Export, Valie: *...Remote...Remote...* (1973), Film, 16mm, Farbe, Magnetton, 12 Min., Kamera: Didi (Vertrieb: Austria Filmmakers Cooperative, Wien; P.A.P., München)

188 s.a. Brus: *Körperanalysen* (1968) und *Zerreißprobe* (1970).

189 Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S.38

190 Dreher (2001), S. 318

Bewusstseinsbildung zu erreichen. Auch Orridge gehörte dieser Szene an. Zuerst in „The Exploding Galaxy“ und anschließend (1969) mit der experimentellen Kommune „Trans Media Exploration“. Danach gründete er gemeinsam mit Cosey Fanni Tutti die Performance-Gruppe „Coum Transmissions“. Die Performances von „Coum Transmissions“ konzentrierten sich auf Sex und Ritual, was bei der Skandalausstellung im ICQ (1976) in London eindrucksvoll zur Schau gestellt wurde. „Throbbing Gristle“ war wahrscheinlich auch die einzige Industrial-Band, die direkt aus den Performancekunst-Kontext kommt. Die Lebenskonzepte der 1960er und 1970er entwickelten etliche neue Ideen, die dann in verschiedensten Ausformungen in die Industrial Music Culture transformiert wurden. So verwendeten „Cabaret Voltaire“ bei ihren Konzerten surrealistische Filme als unterstützendes visuelles Element. Die Auftritte des Percussionisten „Z'ev“ werden des öfteren mit schamanischen Exorzismen verglichen, oder Bands wie „The Residents“ knüpften mit ihren Kostümen auf die Dadaismus- bzw. Bauhaustradition an.

7 Zusammenfassung

Ziel der Arbeit war es, die Industrial Music Culture in den Lichtkegel des musikwissenschaftlichen Interesses zu rücken. Die Abhandlung hat sich möglichst breitgefächert und vielseitig an diesen komplizierten eklektischen Knoten aus vielen Strängen herangetastet, um grundlegende Tendenzen dieser multidimensionalen Kunstströmung, die von Schlagworten wie „Entprofessionalisierung“, „Anti-Art“, „Improvisation“ und „Experiment“ geprägt sind, darzulegen. Querverbindungen zu musikalisch-künstlerischen Genres stehen in ständiger Wechselbeziehung zueinander und werden hier skizziert.

Zu Beginn der Untersuchung wird der Terminus Industrial definiert. Daraufhin konzentrieren sich dann die demografischen Kriterien auf den europäischen Raum der 1970er Jahre. Im Anschluss wurden die relevanten sozioökonomischen Bedingungen dieser Zeit betrachtet. Ein besonderes Augenmerk wurde auf die Rahmenbedingungen der Band „Kraftwerk“ gelegt, da sie mit ihren progressiven musikalischen Ideen die Industrial Music stark beeinflussten. Weiters wird ein überblicksmäßiger Bogen von den Anfängen der Elektrifizierung bis ins 21. Jahrhundert gespannt. Beginnend bei der elektronischen Klangerzeugung hin zu wichtigen Werkzeugen der Industrialmusiker_innen, wie Tonbandmaschinen und Synthesizer. Dieser Abschnitt dient zum besseren Verständnis einiger Produktionsmethoden und erscheint vielleicht etwas weit hergeholt, ist nach Ansicht des Autors jedoch essentiell, um die Industrial Music musikwissenschaftlich entschlüsseln und deuten zu können.

Die darauffolgenden Kapitel widmen sich den musikalischen Avantgardebewegungen. Zuerst werden der Futurismus, die Musique concrète und die Kölner Studios angeführt - danach musikalische Querverbindungen, wie etwa zur experimentellen Rockmusik aus New York oder zur Punk-Bewegung. Dabei handelt es sich um musikalische Strömungen, die stark auf die Anfänge der Industrial Music einwirkten. Der darauffolgende Abschnitt bemüht sich um einen Spagat hin zur künstlerischen Avantgarde. Hier ist wiederum zu betonen, dass es sich lediglich um eine kleine und verkürzte Auswahl der Einflussbereiche der künstlerischen Avantgarde handelt.

Dass die Industrial Music mehr als Krach, Gewalt und Härte, oder eine „Mischung aus Techno und Metal“ darstellt, wird ersichtlich, wenn Querverstrebungen und Bezugspunkte ausreichend beleuchtet werden. Wie so viel in der Industrial Music Culture, ist der verstrickte Umgang mit Symbolen, musikalischen Strukturen, Begrifflichkeiten usw. elementarer Bestandteil und vielfach bewusst eingesetzte Verschlüsselungstaktik. Deshalb sind u.a. einige Interpretationen des Industrial-Umfelds mehrfach auslegbar und stehen nicht selten in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Dennoch kann bei genauerer Betrachtung die oft proklamierte Vieldeutigkeit der Industrial Music Culture verständlicher gedeutet werden.

„Zuvor Unverstandenes wird über mitunter weitläufige Umwege codierbar.“¹⁹¹

Ausreichende Kenntnisse der Anfänge von Industrial sind vonnöten, damit Entkontextualisierungen (wie sie z. B. die rechte Szene in Bezug zur Industrial Music bevorzugt durchführt) aufgezeigt, vermieden und vielleicht sogar verhindert werden können. Musikalische Genres ab den 1980er Jahren, wie z.B. Power Electronics, Dark Ambient, Ritual, Martial Industrial u.v.m., stehen in ständiger Korrelation zu den Anfängen der Industrial Music. Inwiefern sie Ideen und Methoden, künstlerische Inhalte und dergleichen von Industrial übernehmen und weiterführen, verändern und diese kontextuell richtig deuten oder auch missverstehen, stellt ein weiteres interessantes Forschungsfeld dar.

191 Neidhart, Didi: *Durchkreuzte Loinien – Fluxus und ‚The Art of Sound‘*, in Louis (2008), S. 134

8 Literaturverzeichnis

8.1 Schriften

Ableitinger, Martin: Hardcorepunk und die Chancen der Gegenkultur. Analyse eines gescheiterten Versuchs. Dr. Kovac, Hamburg 2004

Asholt, Wolfgang/ Fähnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 - 1938). Metzler, Stuttgart (u.a.) 1995

Arp, Hans: Dada - Die Geburt des Dada - Dichtung und Chronik der Gründer. Arche, Zürich 1957

Baacke, Dieter: Beat - die sprachlose Opposition. Juventa, München 1968

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Kösel & Pustet, München 1931

Bell, Daniel: Die nachindustrielle Gesellschaft. Campus, Frankfurt am Main (u.a.) 1985

Bruhn, Herbert/ Rösing, Helmut (Hg.): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg 1998

Brunner, Anja/ Leitich, Lisa/ Parzer, Michael (Hg.): pop:modulationen. Studienverlag, Innsbruck 2008

Bussy, Pascal: Kraftwerk. Synthesizer, Sounds und Samples - die ungewöhnliche Karriere einer deutschen Band. Piper-Schott, München 1995

Büsser, Martin: Lustmord-Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert. Ventil, Mainz 2000

Büsser, Martin: The Art of Noise – eine kleine Geschichte der Soundculture. In Testcard#3.

Ventil, Mainz 1996

Büsser, Martin: On the wild side. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2004

Büsser, Martin: If the kids are United. Ventil, Mainz 2006

Burroughs, William S./ Gysin, Brian: The Third Mind. The Viking Press, New York 1978

Dewes, Klaus: Was uns kaputtmacht, was uns anmacht. Heyne, München 1986

Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945 - Aktionstheater und Intermedia. Fink, München 2001

Faulstich, Werner (Hg.): Die Kultur der siebziger Jahre. Fink, München 2004

Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. Fink, München 1994

Ford, Simon: Wreckers of Civilisation. The story of Coum Transmission & Throbbing Gristle. Black Dog Publishing, London 1999

Greil, Marcus: Lipstick Traces - a secret history of the twentieth century. First Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1990

Hahn, Bernd (Hg.) / Schindler, Holger: Punk - die zarteste Versuchung seit es Schokolade gibt. Buntbuch, Hamburg 1983

Henle, Hubert: Das Tonstudio Handbuch. GC Carstensen Verlag, München 2001

Juno, Andrea/ Vale, Vivian (Hg.): The Industrial Culture Handbook. RE/Search (7. Auflage), San Francisco 1983

Kämper, Dietrich (Hg.): Der musikalische Futurismus. Laaber, Laaber 1999

Kleinhenz, Jochen: industrial music for industrial people, in: Büsser, Martin (Hg.): Testcard #1 - Pop und Destruktion. Ventil, Mainz 1995

Knepler, Georg: Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Reclam jun., Leipzig 1977

Kolleritsch, Otto (Hg.): Der musikalische Futurismus - Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne. Studien zur Wertungsforschung, Band 8. Universal-Edition, Graz 1976

Louis, Elenora (Hg.): Sound of art. Musik in der bildenden Kunst. Publication PN°1 – Bibliothek der Provinz, Weitra 2008

Motherwell, Robert (Hg.): The Dada painters and poets. Belknap Press, Cambridge, Mass. [u.a.] 1988

Peterson, Peter/ Rösing, Helmut: Orientierung Musikwissenschaft - Was sie kann, was sie will (Originalausgabe) ; Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2000

Prieberg, K. Fred: Musik des technischen Zeitalters. Atlantis, Zürich 1956

Robotka, Walter: Eine Untersuchung der Käuferschaft von Industrial Music in Bezug zu deren Inhalten. Diplomarbeit, Wien 2000

Ruschkowski, André: Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen. Reclam, Stuttgart 1998

Teipl, Jürgen: Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001

Wicke, Peter/ Ziegenrucker, Wieland: Sachlexikon Populärmusik. Zweite erweiterte Auflage, Piper-Schott, München 1989

Woods, Bret D.: Industrial music for industrial people - the history and development of an underground genre. Diplomarbeit, Florida 2007

8.2 Musikmagazine / Zeitungen

Thomas Kramer interviewt Schorsch Kamerun: „Ihr habt versagt, auch du, Staat!“, in die Presse, erschienen am 17. Mai 2009, S. 48-51.

Zillo Musik-Magazin, Heft Nr. 11/96: Die Geschichte des Industrial. Teil 3, erschienen im Nov. 1996, S. 40 - 53

8.3 Internetquellen

Mix-Tape-Plattform (o. J.): Mixaloo,
<http://community.mixaloo.com/music/artists/cabaret-voltaire/writeup> [Zugriff am 21.09.2009]

Musik-Informationswebsite (o. J.): Coum Transmissions,
<http://www.discogs.com/artist/COUM+Transmissions> [Zugriff am 20.08.2009]

Website für Medienkunst (o.j.):
<http://www.medienkunstnetz.de> [Zugriff am 03.06.2009]

Duguid, Brian (1995): A Prehistory of Industrial Music,
<http://media.hyperreal.org/zines/est/articles/preindex.html> [Zugriff am 20.08.2009]

Frisius, Rudolf (o. J.): Musique concrète,
<http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx355.htm> [Zugriff am 20.08.2009]

Huelsenbeck, Richard (1918): Dadistisches Manifest,

<http://members.peak.org/~dadaist/Deutsch/Graphiken/dadamanifest.html>

[Zugriff am 20.08. 2009]

Internet-Dokumentationarchiv (2009): Nazi-Industrial-Black-Metal aus dem Raum Heinsberg,

<http://dokmz.wordpress.com/2009/09/10/nazi-industrial-black-metal-aus-dem-raum-heinsberg/> [Zugriff am 20.09.2009]

Klarmann, Michael (2002): Schwarzbraune Seelenfänger - Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien,

<http://www.anarchismus.at/txt3/darkwave.htm#8> [Zugriff am 12.11. 2008]

Planet Origo (2004): Interview: Chris Carter,

http://news.planetorigo.com/article.php?poarticle_id=96&s=6qGsqv0VYnrbcw3f&

[Zugriff am 09.09.2009]

Revell, Graeme (1983): The Post-Industrial Strategy,

<http://home.pi.be/~spk/spkthepostindustrial.htm> [Zugriff am 20.02.2009]

Richard, Birgit (o. J.): Dark Wave,

<http://www.birgitrichard.de/menue/frame.htm> [Zugriff am 20.08.2009]

Sterneck, Wolfgang (o. J.): Der erstickte Aufschrei - Punk in England,

<http://sterneck.net/musik/punk/index.php> [Zugriff am 20.08.2009]

Sterneck, Wolfgang (o.J.): Die verdrängte Wirklichkeit – Die Industrial Culture,

<http://www.sterneck.net/musik/industrial-culture/index.php> [Zugriff am 20.08.2009]

Sterneck, Wolfgang (o.J.): Orridge, Genesis P. (1979): Distribution Information,

<http://www.sterneck.net/musik/p-orridge-industrial/index.php> [Zugriff am 20.08.2009]

Unsound Magazin, Heft Nr. 2/86: Nurse With Wound. erschienen im Sept. 1986, S. 23 – 26,
<http://www.godsandbeasts.net/archives/NWW-Unsound-85.pdf> [Zugriff am 09.09.2009]

Vorfelder, Jochen (2009): 100 Jahre Futuristisches Manifest. Wir wollen den Krieg verherrlichen. erschienen im Feb. 2009,
http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/3695/_wir_wollen_den_krieg_verherrlichen.html [Zugriff am 10.10.2009]

Woods, Bret D. (2007): Industrial music for industrial people – the history and development of an underground genre,
<http://www.scribd.com/doc/14341478/Industrial-Music> [Zugriff am 20.08.2009]

1955 RCA Electronic Music Synthesizer (o.A./o.J.),
http://uv201.com/Misc_Pages/rca_synthesizer.htm [Zugriff am 13.09.2009]

Paul Matyas
„Die Anfänge der Industrial Music Culture und deren Bezüge zu Strängen musikalisch-künstlerischer
Avantgardebewegungen“

Abstract

Ziel der Arbeit war es, die Industrial Music Culture in den Lichtkegel des musikwissenschaftlichen Interesses zu rücken. Die Abhandlung hat sich möglichst breitgefächert und vielseitig an diesen komplizierten eklektischen Knoten aus vielen Strängen herangetastet, um grundlegende Tendenzen dieser multidimensionalen Kunstströmung, die von Schlagworten wie „Entprofessionalisierung“, „Anti-Art“, „Improvisation“ und „Experiment“ geprägt sind, darzulegen. Querverbindungen zu musikalisch-künstlerischen Genres stehen in ständiger Wechselbeziehung zueinander und werden hier skizziert.

Zu Beginn der Untersuchung wird der Terminus Industrial definiert. Daraufhin konzentrieren sich dann die demografischen Kriterien auf den europäischen Raum der 1970er Jahre. Im Anschluss wurden die relevanten sozioökonomischen Bedingungen dieser Zeit betrachtet. Ein besonderes Augenmerk wurde auf die Rahmenbedingungen der Band „Kraftwerk“ gelegt, da sie mit ihren progressiven musikalischen Ideen die Industrial Music stark beeinflussten. Weiters wird ein überblicksmäßiger Bogen von den Anfängen der Elektrifizierung bis ins 21. Jahrhundert gespannt. Beginnend bei der elektronischen Klangerzeugung hin zu wichtigen Werkzeugen der Industrialmusiker_innen, wie Tonbandmaschinen und Synthesizer. Dieser Abschnitt dient zum besseren Verständnis einiger Produktionsmethoden. Die darauffolgenden Kapitel widmen sich den musikalischen Avantgardebewegungen. Zuerst werden der Futurismus, die Musique concrète und die Kölner Studios angeführt - danach musikalische Querverbindungen, wie etwa zur experimentellen Rockmusik aus New York oder zur Punk-Bewegung. Dabei handelt es sich um musikalische Strömungen, die stark auf die Anfänge der Industrial Music einwirkten. Der darauffolgende Abschnitt bemüht sich um einen Spagat hin zur künstlerischen Avantgarde. Hier ist wiederum zu betonen, dass es sich lediglich um eine kleine und verkürzte Auswahl der Einflussbereiche der künstlerischen Avantgarde handelt. Dass die Industrial Music mehr als Krach, Gewalt und Härte, oder eine „Mischung aus Techno und Metal“ darstellt, wird ersichtlich, wenn Querverstrebungen und Bezugspunkte ausreichend beleuchtet werden. Wie so viel in der Industrial Music Culture, ist der verstrickte

Paul Matyas

„Die Anfänge der Industrial Music Culture und deren Bezüge zu Strängen musikalisch-künstlerischer Avantgardebewegungen“

Umgang mit Symbolen, musikalischen Strukturen, Begrifflichkeiten usw. elementarer Bestandteil und vielfach bewusst eingesetzte Verschlüsselungstaktik. Deshalb sind u.a. einige Interpretationen des Industrial-Umfelds mehrfach auslegbar und stehen nicht selten in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Dennoch kann bei genauerer Betrachtung die oft proklamierte Vieldeutigkeit der Industrial Music Culture verständlicher gedeutet werden. Ausreichende Kenntnisse der Anfänge von Industrial sind vonnöten, damit Entkontextualisierungen (wie sie z. B. die rechte Szene in Bezug zur Industrial Music bevorzugt durchführt) aufgezeigt, vermieden und vielleicht sogar verhindert werden können. Musikalische Genres ab den 1980er Jahren, wie z.B. Power Electronics, Dark Ambient, Ritual, Martial Industrial u.v.m., stehen in ständiger Korrelation zu den Anfängen der Industrial Music. Inwiefern sie Ideen und Methoden, künstlerische Inhalte und dergleichen von Industrial übernehmen und weiterführen, verändern und diese kontextuell richtig deuten oder auch missverstehen, stellt ein weiteres interessantes Forschungsfeld dar.

Curriculum Vitae

Paul Matyas

Adresse:
Zirkusgasse 15/9
1020 Wien

Geboren am 07.09.1979
Staatsbürgerschaft: Österreich
E-Mail: paulmatyas@gmx.at

Ausbildung

seit 2004	Diplomstudium Musikwissenschaft im neuen Studienplan - Schwerpunktbildung systematische Musikwissenschaft
2003 - 2004	Studium Jazzklavier am Gustav Mahler Konservatorium für Musik und darstellende Kunst
2001	Diplomstudium Publizistik und Musikwissenschaft
1994 - 1998	BG/BRG I + II Leoben
1989 - 1994	AHS – WSK (Wien)
1986 - 1989	Volksschule Leoben (Leoben) / Kraindlgasse (Wien)

Schwerpunkte

musikalische Syntheseverfahren, Audio-Software insbesondere digitale Recordingsysteme,
Veranstaltungswesen (Kulturrecht)

Sprachkenntnisse

Englisch in Wort und Schrift

