

Detroit Techno

Eine afrofuturistische Kulturtechnik

Über die Schnittstellen von elektronischer Tanzmusik und schwarzer Science-Fiction

Jan-Hendrik Müller

Die Entwickler und Größen der elektronischen Musik hatten schon immer ein Interesse an den Themen Science-Fiction und Weltraum. Karlheinz Stockhausen brachte 1975 mit *Sirius* den Synthesizer in die Neue Musik, Kraftwerk popularisierte elektronische Klänge und die New Yorker Hip-Hop-Formation Afrika Bambaataa sampelte wiederum 1982 in *Planet Rock* die Düsseldorfer Elektroniker. In der Auseinandersetzung mit elektronischen Sounds gibt es eine Konstante: die wiederkehrende Bezugnahme zum Kosmos. Die Klangformen der elektronischen Musik scheinen dafür geschaffen durch ihre fortschreitende Technisierung jeden Klang zu manipulieren und in neue Kontexte zu stellen, Zukunftsvisionen zu verarbeiten und Sound und Space zu vernetzen.¹ Und doch gibt es in dieser nicht sehr überraschenden Verbindung von elektronischer Musik mit Zukunftsnarrationen Brüche und kuriose Erzählungen, welche sich gegen eine modernistische Denktradition des technischen Fortschrittsglaubens stellen, ohne diesen jedoch zu negieren.

Die Begeisterung afroamerikanischer Technomusiker und Technomusikerinnen in den 1980er und 1990er Jahren aus der Motor City Detroit für Space, Zukunftsvisionen und Kraftwerk soll in diesem Artikel zum Ausgangspunkt genommen

¹ Vgl. Marcus S. Kleiner/Marvin Chlada: „Tanzen Androiden zu elektronischer Musik? Eine Reise durch das Universum der Sonic Fiction“, in: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, hg. v. Marcus S. Kleiner/Achim Szepanski, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 220.

werden für eine der kleinen und vergessenen Erzählungen in der Musikgeschichte. Eine Narration, die von Ethnizität, Rassismus, Aliens und den Möglichkeiten von Sound erzählt, während der Rest der Welt einfach nur von Techno redet. Die Schnittstellen zwischen den Ursprüngen des Techno und einer afroamerikanischen futuristischen Denktradition sollen in diesem Artikel ihren Ausdruck finden und thematisiert werden.

„Mein Planet ist der Weltraum, ich wohne dort, esse dort, bade dort, wasche mich dort, das ist mein Zuhause.“²

– Dr. Octagon

In dem Aufsatz *Black to the Future* verwendet der amerikanische Autor und Kulturkritiker Mark Dery 1993 erstmals den Begriff „Afrofuturismus“ für Science-Fiction-Bezüge in der afroamerikanischen Populärkultur.³ Dery bezeichnet mit diesem Begriff eine kulturelle Tradition, die schon einige Jahrzehnte offensichtlich war, jedoch nie konzeptuell erfasst wurde. Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen leben in der amerikanischen Gesellschaft die Entfremdung als „Strangers in a strange land“.⁴ Das Gefühl, nicht Teil des amerikanischen Kollektivs und mit der wiederholten Grenzerfahrung der Andersartigkeit konfrontiert zu sein, ähnelt Narrationen in Science-Fiction-Szenarien, welche stets Erzählungen der Differenzenerfahrung, wie Migration, Entführung und Versklavung, verarbeiten. „Schwarze Menschen leben die Entfremdung, die sich SF-AutorInnen ausmalen“,⁵ so der afroamerikanische Kulturkritiker Greg Tate. Die Idee, die Existenz der Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen und ihre Geschichte der strukturellen Unterdrückung mit Science-Fiction-Genealogien zu verarbeiten, indem man sich Technologie und Wissen aneignet, um eine womöglich verbesserte Zukunft zu finden oder diese sich nur zu vorzustellen, bezeichnet Dery als „Afrofuturismus“.⁶ Dery spricht so von „African-American voices with other stories to tell about culture, technology, and things to come“.⁷ Es geht also um die Formulierung

² Edward George: „(ghost the signal)“, in: *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, hg. v. Diedrich Diederichsen, Berlin: ID-Verlag 1998, S. 176.

³ Vgl. Mark Dery: „Black to the Future: Afro-Futurism“, in: *Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, hg. v. Diedrich Diederichsen, Berlin: ID-Verlag 1998, S. 17

⁴ Robert A. Heinlein: *Stranger in a Strange Land*, New York: Ace Books 1961.

⁵ Heinlein, S. 18.

⁶ Ebd.

⁷ Mark Dery: „Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose“, in: *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham: Duke University Press 1993, S. 737.

einer afroamerikanischen Zukunft im restriktiven Amerika und um die Suche nach einer 'anderen' Heimat für die in der Diaspora lebenden Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen. Der Versuch, die Definitionsmacht über die eigene Zukunft zu erlangen, verwirklicht sich über die Auseinandersetzung mit Science-Fiction. Das Genre bietet, indem es das Reale negiert und Erzählungen generiert, welche sich auf nichts schon Dagewesenes beziehen, die Möglichkeit auf eine Zukunft aus der Gegenwart heraus. Science-Fiction formuliert eine anachronistische Zukunft, die sich immer auf die Gegenwart als Referenz bezieht. Fortschritt als Ergebnis des Zukünftigen ist obsolet, wenn die Zukunft schon eine Geschichte hat und wie im Fall der afroamerikanischen Community vorbestimmt zu sein scheint. Afrofuturismus ist daher eine Intervention, in die vorausbestimmten Zukunftsaussichten von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern.

In den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts entwickelten sich aus den kleinen subkulturellen und teils queeren Musikszenen der großen Industriestädte Detroit und Chicago die Ursprünge von House und Techno. Die postindustriellen Sounds der dort ansässigen, heruntergewirtschafteten Automobilindustrie, die elektronischen Klänge der deutschen Band Kraftwerk und kommerzielle Musikstile wie Funk und Disco inspirierten junge Musiker und Musikerinnen dazu, eine progressive Musik zu kreieren, die sich durch ihren neuartigen maschinellen Sound definierte. Die Flucht in und die Imagination von einer anderen Welt scheint der Ursprung des Interesses der jungen Produzentinnen und Produzenten für Futurismus und Weltraum zu sein. Detroit, als ein restriktiver, von Stereotypen und posturbaner Segregation geprägter Raum, ist dieser Ausgangspunkt für eine Flucht aus der Realität in den entfremdeten Alienstatus. Ein Alien in der Welt zu sein heißt, die Imagination einer alternativen Zukunft aufzubauen und mit allen Erwartungen der Authentizitäts- und Realitätszwänge, welche immer wieder an afroamerikanische Popkultur herangetragen werden, zu brechen.⁸ Der Detroit-Technoproduzent Jeff Mills erklärt die Affinität der Detroit-er Musiker und Musikerinnen zu Science-Fiction und Weltraum aus dem Wunsch, der bestehenden Weltordnung zu entfliehen.

Für uns bedeutet das Freiheit. Weg von hier. Raus aus dieser Welt. Der Weltraum, das Unbekannte, das kann irgendetwas sein; selbst wenn es schlimmer ist als hier, ist es nicht hier. Der Weltraum ist die letzte Grenze. The Final

⁸ Man bedenke die Repräsentationszwänge von Authentizität im Hip-Hop.

Frontier⁹. Die Chancen stehen bei fünfzig Prozent, dass das Leben andernorts besser ist als hier unten, und damit wird das Weltraumthema wichtig. Es ist die Hoffnung. Denn wenn du in diesem Land als Schwarzer geboren wirst, sieht es schlecht für dich aus. Richtig schlecht!¹⁰

Insofern scheint die eigene „alien(n)ation“¹¹ als notwendiger Schritt, um der entfremdeten Position in der US-Gesellschaft zu begegnen und dient so als Grundlage für eine auditive Form der Kritik durch Techno.

„Zerschlagt das Werk der Programmierer! Dies ist Krieg!“¹² – Underground Resistance

Im Jahr 1992 veröffentlichte das Detrouiter Label Underground Resistance (UR)¹³ in Kooperation mit dem Berliner Label Tresor die Platte *Rings of Saturn* unter dem Pseudonym X-102.¹⁴ Auf diesem Album beschreiben die beiden Produzenten Jeff Mills und Mike Banks mit den 15 Songs der Platte die 15 Satelliten-Ringe des Planeten Saturn. Der Saturn fungiert als ein mythischer Ort, welchen schon der Jazzmusiker Sun Ra als seinen Heimatplaneten und den Geburtsort der schwarzen Kultur proklamierte. Der Planet Saturn wird zu einem Fluchtpunkt für eine universelle, globale nicht exkludierende Tanzkultur, abseits der Erde.¹⁵ Wenn auf der Rückseite des Plattencovers steht,

Imagine being in an atmosphere where all your god given senses are ineffective, where your existence is but a mere fragment in a ring orbiting a planet. You may find yourself caught in the state between the rotation of motion and the rotation of life circulation,¹⁶

⁹ The Final Frontier dient hier als Metapher für die US-amerikanische Grenzlandsituation. Neue Grenzen zu setzen und diese zu übertreten als Prozesse des Fortschritts bspw. in der Weltraumforschung oder auch der Computertechnik.

¹⁰ Laurent Garnier: *Elektroschock: Die Geschichte der elektronischen Tanzmusik*, Höfen: Hannibal 2005, S. 160.

¹¹ „alien(n)ation“ meint hier natürlich einerseits die selbstbestimmte Entfremdung, wird aber andererseits auch als „alien nation“ benutzt und nimmt damit Bezug auf afrodiasporische Narrative, die eine Heimkehr an den Ursprungsort der Diaspora beschreiben. Ein Ort, welcher im Afrofuturismus klarerweise das Weltall ist.

¹² Kodwo Eshun: *Heller als die Sonne*, Berlin: ID-Verlag 1999, S. 143.

¹³ Underground Resistance ist gleichzeitig ein Musikerkollektiv und ein Label in Detroit.

¹⁴ Die unter den Namen X-102 und X-103 erschienenen Veröffentlichungen mit dem Titel *Rings of Saturn* und *Atlantis* von Underground Resistance und dem Produktionsduo Drexciya, beinhalten starke afrofuturistische Bezüge und sollen mir hier als Beispiele für die postulierte Verbindung von Detroit Techno und Afrofuturismus dienen.

¹⁵ Vgl. Diedrich Diederichsen: *Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, Berlin: ID-Verlag 1998, S. 109.

¹⁶ Siehe Abb. 1.

dann spricht Underground Resistance von einer möglichen Utopie eines körperlosen Lebens im All, in der es weder Zeit noch einen Sinn gibt, einer Reise in die vollkommene Leere, welche mit den hegemonialen Geschichten über afroamerikanische Kultur abschließt.¹⁷



Abb. 1: Designed by Underground Resistance and the Vision, 1992, Tresor Records, Berlin.

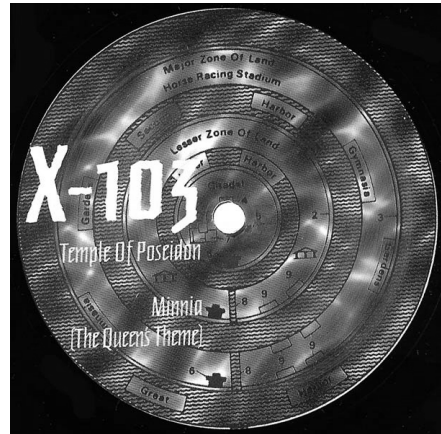


Abb. 2: Designed by Underground Resistance and the Vision, 1992, Tresor Records, Berlin.

Die Veröffentlichung des Albums *Atlantis* ein Jahr später bearbeitet in Abgrenzung zu *Rings of Saturn* den Unterwasserstadt-Mythos Atlantis. Auf Atlantis werden schwarze Herkunftsfantasien, Utopien einer schwarzen Unterwasserkultur behandelt, welche gleichermaßen wie *Rings of Saturn* eine Gegengeschichte imaginieren. Die Covergestaltung verweist auf Karten einer vorgeschichtlichen Urwelt.¹⁸ Atlantis bildet nicht nur eine Kontaktzone schwarzer Genealogien und kultureller Traditionen, sondern den weit entfernten Ursprungs- und Heimatort im Dazwischen der schwarzen Diaspora.¹⁹ Der vom afrobritischen Kulturwissenschaftler Paul Gilroy postulierte „Black Atlantic“ bekommt so eine Wahrhaftigkeit, wenn er die Kulturen des „Black Atlantic“ als hybride, übernationale Kontaktzonen betrachtet, welche sich in einem ständigen Prozess von Neuerfindung und Fremdschreibung befinden.²⁰ Mit der Idee des „Black Atlantic“ setzt sich auch das Detroit Electro-Duo Drexciya auseinander. Zwar sicherten sich Drexciya 2002 auf ihrer

¹⁷ Vgl. Eshun: „Heller als die Sonne“, S. 156.

¹⁸ Siehe Abb. 2.

¹⁹ Vgl. Kodwo Eshun: „Further Considerations on Afrofuturism“, in: *The New Centennial Review*, Vol. 3, no. 2, East Lansing: Michigan State University Press, 2003, S. 300.

²⁰ Vgl. Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard UP 1993, S. 21

letzten CD mit dem Titel *Grava 4* die Rechte an dem Namen eines Sterns im Weltall, doch bleibt der Mittelpunkt des Projekts das Element Wasser. Drexciya formuliert Ideen einer schwarzen Unterwasserwelt, welche ihren fiktionalen Status verliert, wenn man bedenkt, dass während der Überfahrt der Sklavenschiffe nach Amerika schwangere Frauen ins Meer geworfen wurden. So stellen Drexciya auf ihrem Album *The Quest* 1997 mit einer Zusammenstellung ihrer bis dahin veröffentlichten EPs die Frage, was gewesen wäre, wenn diese Frauen ihre Kinder unter Wasser geboren hätten und nun am Boden des Atlantiks leben würden.

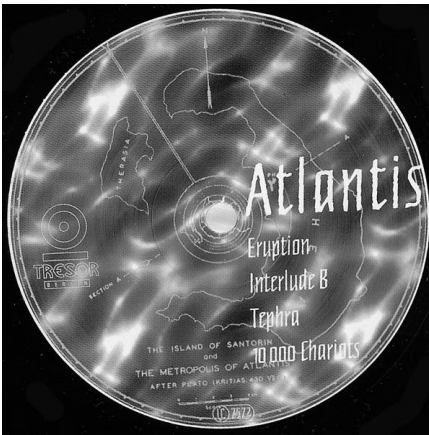


Abb. 3: Designed by Oamar Digital Imagine, 1997, Submerge Detroit.

Ist es möglich, dass sie Babys im Meer geboren haben, die keine Luft brauchen und Wasser atmen? Sind die Drexciyaner die unter Wasser mutierten Nachfahren dieser unglücklichen Opfer menschlicher Habsucht? Bei einem Laborversuch konnte zuletzt ein menschlicher Fötus vor seinem sicheren Tod gerettet werden – ihm wurde flüssiger Sauerstoff in die unterentwickelten Lungen gepumpt.²¹

Drexciya erschaffen in Bezug auf den afroamerikanischen Mythos der „Water Babies“ eine eigene Unterwasserwelt, welche von den Drexciyanern bewohnt wird, Mutanten, welche gelernt haben unter Wasser zu atmen und über Schwimmhäute verfügen. Die Möglichkeiten von Genmutation, Technologie, Wissenschaft und Mythen der afrikanischen Diaspora bilden so das Geflecht, aus dem Drexciya ihre eigene Science-Fiction-Genealogie erschaffen. Die heutige wissenschaftliche Forschung wird dabei benutzt, um die Möglichkeit eines Mythos' zu bestätigen. „Drexciya [...] weisen alle Optionen auf Teilhabe an der menschlichen Spezies zurück, indem sie sich mit dem Alien gleichsetzen“,²² so der afrobritische Kulturwissenschaftler Kodwo Eshun. Drexciya reichern ihre Erzählung durch Geschichten über Begegnungen mit Sumpffmonstern und Kiemenmenschen im Süden der Vereinigten Staaten an, und bilden damit wiederum ein utopisches Geschichtengeflecht, welches auf die Einfuhr von Sklaven nach Amerika über die Südstaaten Bezug nimmt. Die konstitutiven

²¹ Kodwo Eshun: „Angst vor einem nassen Planeten“, in: *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, hg. v. Diedrich Diederichsen, Berlin: ID-Verlag 1998, S. 156. Siehe auch Abb. 3.

²² Eshun: „Heller als die Sonne“, S. 156.

Geschichtsmomente der afroamerikanischen Gemeinschaft von Sklaverei, Migration und Befreiung werden auf *The Quest* visuell nachvollzogen, wenn man auf dem Cover vier Karten mit den Routen afroamerikanischer Migrationsbewegungen betrachtet. Die erste bezeichnet den „Slave Trade“ (1655–1867), die zweite die „Migration Route of Rural Blacks to Northern Cities“ (1930–1940), die dritte „Techno leaves Detroit, spreads worldwide“ (1988) und die vierte „The journey home (future)“ beschreibt die Rückkehr afrodiasporischer Kulturen nach Westafrika.²³ In einer weiteren mythischen Erzählung Drexciyas schließen sich die Drexciyaner mit dem Label Underground Resistance zusammen, um gemeinsam einen Krieg gegen die Programmierer zu führen.²⁴ Programming beschreibt UR-Gründer Mike Banks als das Prinzip der modernen Wirtschaftsgesellschaft. Es sei das System, der gesamte Komplex von Staat, Öffentlichkeit und Wirtschaft, der die Menschheit indoktriniert und Differenzen der Klasse und Ethnie am Leben hält. Durch Schulbildung, Erziehung, Werbung und Gesetze wird das Volk in eine funktionierende Maschine umgewandelt, welche den Programmierern dient. Im „*Planetary Manifesto*“ des Sublabels World Power Alliance schreiben Underground Resistance:

Die World Power Alliance wurde geschmiedet, um die Geister der Welt zusammenzuschießen, damit sie die mittelmäßigen Audio- und visuellen Programme bekämpfen können, die den Bewohnern der Erde aufgezwungen werden, denn diese Programme führen zur Stagnation des Massenbewusstseins und errichten eine Mauer zwischen den Rassen. Diese Mauer muss zerstört werden, und sie wird einstürzen. Indem sie die ungenutzten Energiepotentiale des Sounds anzapft, wird die WPA diese Mauer auf genau dieselbe Weise zertrümmern, wie manche Frequenzen Glas zerspringen lassen. Brüder im Underground, sendet eure Töne und Frequenzen von allen Orten dieser Welt. Zerschlagt das Werk der Programmierer! Dies ist Krieg! Lang lebe der Underground.²⁵

Underground Resistance laden so ihre Musik durch Manifeste und eine eigene, fast paramilitärische Ästhetik mit dezidiert linksradikalen Inhalten auf und gehen einen Weg der visuellen Verweigerung, wenn Konzerte verhüllt gespielt und Label-Veröffentlichungen nur durch kleine Botschaften auf den Auslaufrillen der Platten kommentiert werden.²⁶ Techno setzt das energetische Potenzial von Sound frei, um

²³ Siehe Abb. 3.

²⁴ Vgl. Eshun: „Heller als die Sonne“, S. 153f.

²⁵ Eshun, S. 143.

²⁶ Die vermeintliche paramilitärische Ästhetik von Underground Resistance wurde unter anderem Anfang der 90er von libyschen Extremisten und der IRA (Irish Republican Army) missinterpretiert, welche UR für eine terroristische Vereinigung hielten und an das Label Verbrüderungs-

die feindlichen Differenzen zwischen den Menschen zu beseitigen und das Programming zu zerstören. Underground Resistance kreiert den Sound für die Revolution, den Aufstand.

„Die Musik hört nicht auf, ihre Fluchtlinien ziehen zu lassen“²⁷ – Gilles Deleuze/Felix Guattari

Die Zweckentfremdung von Technik und Musikgeschichte der Detroitser Produzenten ist Hacking kultureller Technologie, das Knacken kultureller Codes, um die Realität zu dekonstruieren, zu ihren eigenen emanzipatorischen Zwecken. Die Technik ist das Instrument zur Produktion einer besseren Waffe: der Musik.

Schwarze Menschen waren stets Meister der Ineigentlichkeit gewesen: Etwas sagen, wenn man etwas ganz anderes meint, war für das Überleben der Schwarzen in der unterdrückerischen westlichen Kultur essentiell [...]. Lesen, in diesem Sinne, war kein Spiel, es war ein wesentlicher Aspekt der zeichenbenutzenden Erziehung jedes Kindes. Diese Art der metaphorischen Belesenheit, das Lernen, komplexe Codes zu entziffern, ist so ziemlich der schwärzeste Aspekt der schwarzen Tradition.²⁸

Die Gegenwart und ihre Technologien müssen von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern zweckentfremdet und refunktionalisiert werden, so der Literaturwissenschaftler Henry Louis Gates Jr., um die dominante Kultur, ihre Machtstrukturen und die ethnischen Zuschreibungen sowie die damit verbundenen Stereotypen zu dekonstruieren. Der von Gates Jr. formulierte Anspruch, Technologie umzudeuten und zu nutzen, sich also taktisch aus einer gegebenen Situation sich Kulturtechniken anzueignen und ein emanzipatorisches Potential aus dieser Aneignung zu schöpfen, scheint das Detroitser Produzentenkollektiv mit Gates Jr. zu teilen.²⁹ Dieser symbolische Kampf um Codes, Zeichen und Bilder, sowie deren Aneignung symbolisiert eine der zahlreichen UR Veröffentlichungen, auf der ein

schreiben schickten.

²⁷ Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1977, S. 20.

²⁸ Henry Louis Gates Jr.: „Criticism in the Jungle“, in: *Black Literature and Literary Theory*, zit. nach Dery: „Black to the Future: Afro-Futurismus“, S. 28.

²⁹ Ich benutze hier das Wort „taktisch“ im Sinne von Michel de Certeau. Taktik ist demnach ein Handeln aus Berechnung und findet an einem Ort statt, dem das Eigene fehlt. Also am Ort des Anderen. Sie ist mobil und profitiert von der Gelegenheit. Ein Begriff der sich durchaus auf die

Handlungsweise Afrofuturismus anwenden lässt. Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, S. 89.

afroamerikanisches Mädchen mit Laptop, welcher einen Underground-Resistance-Aufkleber hat, zu sehen ist.³⁰

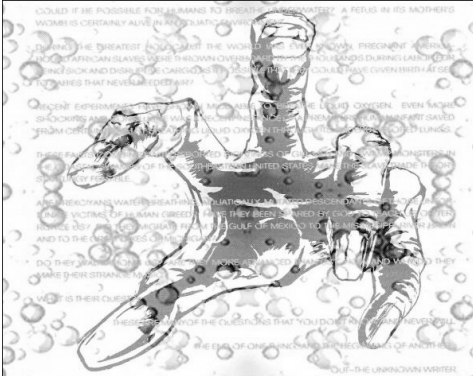


Abb. 4. Designed by Underground Resistance, 1998, Detroit.

Unterhalb des Bildes steht, „Your failed systems will be eliminated worldwide and overcome electronically“. Hier veräußern sich ganz konkret Fragen um eine ‚technology gap‘ innerhalb der amerikanischen sozial ausgegrenzten Ghettos und die angesprochene Aneignung von Medientechniken zur Verbesserung der Situation vieler Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen.

Die Verflechtung von Mensch und Maschine, welche Underground Resistance propagiert, produziert Techno als eine Waffe gegen die eigene postindustrielle Realität. Konstruktionen von Klasse und Ethnizität werden überflüssig und absurd in einer Musik, die durch ihre Technizität und die fehlenden Autorensubjekte keinerlei Rückschluss auf die kulturellen Identitäten ihrer Produzenten und Produzentinnen zulässt. Die Materialität der Vinylplatte gibt rassistischen Vorstellungen von Musikalität und ethnischer Zugehörigkeit keine Chance. Die Produzenten und Produzentinnen spielen und brechen mit der Erwartungshaltung der Rezipierenden gegenüber den Vorstellungen von musikalischen Traditionen, indem sie die Musik und die scheinbar banalen textuellen Materialitäten, wie Plattencover, Begleittexte oder das schwarze Vinyl selbst, sprechen lassen. Um mit Mark Dery zu argumentieren, scheint sich in der Musik und den Konzepten des Detroit Techno das Knacken der kulturellen Codes zur Dekonstruktion der Realität zu verwirklichen. Wenn man wie Dery Afrofuturismus als „Zeichenproduktion von schwarzen Amerikanern, in der Bilder von Technologie und einer wissenschaftlich-verbesserten Zukunft verwendet werden“³¹ definiert, dann ist die Detroit Future Music als afrofuturistisch zu bezeichnen. Postindustrielle Technomusik, welche durch Funk und Soul und die europäischen weißen Elektroniker der Band Kraftwerk beeinflusst wurde, hat dementsprechend auch eine übernationale Hybridität, auf welche verschiedene Theoretiker der Cultural und Postcolonial

³⁰ Siehe Abb. 4.

³¹ Dery: „Black to the Future: Afro-Futurism“, S. 18.

Studies als ein subversives Moment innerhalb einer schwarzen kulturellen Tradition verweisen. Stuart Hall macht auf die Diaspora-Erfahrung, in der sich afroamerikanische Kultur lesen lässt, aufmerksam. Für ihn impliziert die Geschichte der Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen nicht eine Vorstellung von Essenz oder Reinheit, sondern verweist viel eher auf eine Identität, die Differenz lebt.³² Ähnliches formuliert Homi K. Bhabha als Theoretiker der Post-Colonial-Studies in seiner Theorie des „Dritten Raums“, in der Bhabha die Integration der hegemonialen Symbole und Zeichen in kolonialisierte Kulturen beschreibt und als Folge die Bildung eines hybriden kulturellen „Dritten Raums“ im „Dazwischen“ sieht.³³ Düsseldorf wird so zum Mississippi-Delta der elektronischen Musik, wenn Detroit Techno synkretistisch mit den differenten Signifikanten der Musiktraditionen spielt. Kraftwerk demonstriert den zukunftsbegeisterten Techno-Erfindern, dass sie Macht über Technologie haben und diese Macht nutzen können, wie die afroamerikanische Literaturwissenschaftlerin Tricia Rose es im Interview mit Mark Dery äußert.³⁴ Und schon Ralf Hütter, Mitglied der Gruppe Kraftwerk, erkannte emanzipatorische Möglichkeiten der fortschreitenden Musiktechnik:

Der Computer hingegen spielt auch technisch bisher unspielbare Sachen. Das zeigt doch, dass die andere Richtung, das alte Herrschaftssystem, total zusammenbricht. Gewisse Herrschaftsstrukturen, die da sind, aufgrund von physikalischen und mechanischen Gesellschaftsformen, werden durch ein elektronisches Zeitalter, das jetzt beginnt, zusammenbrechen. Auch Gedankengebäude, denn sie sind noch schlimmer.³⁵

Das eindimensionale Gedankengebäude der Identität erscheint so nicht mehr haltbar, nachdem eine Musik aus den schwarzen Detroit Vororten sich auf der ganzen Welt verbreitete und Klassifikationen nach Hautfarbe allein durch Sound eliminiert. Das Ghetto, welches in Form eines populärkulturellen Mythos als Ursprung heutiger schwarzer Kultur gilt, wird verneint, da es sich wieder um eine reduktive Fremdzuschreibung dominanter rassistischer Machtstrukturen handelt, welche Repräsentations- und Echtheitslogik für „Black Music“ einfordern.³⁶ Techno

³² Vgl. Stuart Hall: „Cultural Identity and Diaspora“, in: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, hg. v. Jonathan Rutherford, London: Lawrence & Wishart 1994, S. 392–403.

³³ Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London: Routledge 2000, S. 56.

³⁴ Dery: „Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose“, S. 737.

³⁵ Kleiner/Chlada: „Tanzen Androiden zu elektronischer Musik? Eine Reise durch das Universum der Sonic Fiction“, S. 221.

³⁶ Siehe Abb. 5. Mit dem Cover „The over side of bling“ zur Labelcompilation „Electronic Warfare 2.0“ kommentieren Underground Resistance die Verfassung amerikanischer Ghettoerlichkeit, abseits der verklärten Ghettoromantik-Narrative vieler Mainstream Hip-Hop-Produktionen.

wird so zu einer kritischen Struktur, einem indirekten Kommunikationsmittel, das durch die Negation jeglicher Repräsentationsdiskurse eine gegenkulturelle, emanzipatorische Utopie aufbaut und eine andere Geschichte zu erzählen versucht.

„I come to you as the myth, because that’s what black people are, myths“³⁷ – Sun Ra

Während afrodiasporische Kunst oft als Intervention verstanden wird, um einen Prozess der ‚disalienation‘ zu betreiben, erschaffen Drexciya und Underground Resistance eine Praxis, welche die Entfremdung überhöht und darauf besteht, sich eben nicht in die Kategorie Mensch einzuordnen. Dies ermöglicht eine völlig neue Perspektive – eine außerirdische und antihumanistische Perspektive auf die Welt. Durch diese extraterrestrische Perspektive werden nicht nur Kategorien wie Rasse, Ethnizität oder Nationalität überflüssig, sondern natürlich die Kategorie Mensch selbst. Das Außerirdische wird damit zum Bezugspunkt und Vergleich für die Existenz der Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen, ist dabei jedoch kein Eskapismus, sondern eine Identifikation mit den Potenzialen auf ein anderes Leben in alternativen Welten. Ziel ist es, die gelebte Differenz nicht zu mindern, keine Inklusion oder Integration zu fordern, sondern sie als Alien zu übertreiben. Die konsequente und abgeschlossene Trennung in Kategorien wie Anders/Selbst, Differenz/Identität, human/nicht-human werden durch UR und Drexciya problematisiert, und das Gefüge, welches diese Ordnung hervorbringt, in diesem Fall die amerikanische Gesellschaft, kritisiert.³⁸

Detroit Techno transformiert Mythen der afrikanischen Diaspora, aktualisiert sie und führt sie fort, ohne jedoch auf ein ahistorisches Afrika des Ursprungs zu verweisen, sondern auf eine neue Science-Fiction-Welt abseits der Erde. Kodwo Eshun benutzt für diese Art und Weise mit Mythen, Geschichte und Sound umzugehen den Begriff der „sonic fiction“.³⁹ Afrofuturismus, gedacht als die Entdeckung der Geschichte zur Generierung von Gegenzukunftsvisionen und alternativer Zukunftsentwürfen, welche fähig sind, vorherrschende ethnische Zuschreibungen und politische Systeme aufzubrechen. Es geht also in gewisser Weise um Dekonstruktion von Mythologie. Diese vollzieht sich jedoch nicht durch die Umschrei-

³⁷ *Space is the Place*, R: John Coney, Berkeley, DVD-Video 2006; (Orig. US 1974).

³⁸ Vgl. Tobias Nagl: „I wonder if heaven’s got a ghetto – Aliens, Ethnizität und der SF-Film“, in: *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*, hg. v. Diedrich Diederichsen, Berlin: ID-Verlag 1998, S. 73.

³⁹ Vgl. Eshun: „Heller als die Sonne“, S. 2.

bung von negativen in positive Bilder oder einer ebenfalls rassistischen Umkehrung von Stereotypen, sondern durch die absolute Verweigerung überhaupt in einen Repräsentationsdiskurs zu gelangen. Warum sollten Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen überhaupt ein Interesse an der Zugehörigkeit zur westlichen Kultur haben, wenn diese ihnen über Jahrhunderte verwehrt geblieben ist? Denn die Aufklärung und Moderne konnte sich nur aufgrund der strukturellen Unterdrückung und Ausgrenzung der vermeintlich Anderen durchsetzen. Erst durch die Dominanz über die Anderen konnte sich der weiße europäische Mann als selbstbestimmt definieren. Das Konzept des modernen Humanismus wird in den Erzählungen um Detroit Techno abgelehnt. Dieser Bruch mit visuellen, verbalen und textuellen Repräsentationsdiskursen geschieht durch einen Sound, der Zeichen und Mythen verkehrt und vernetzt. Die Technofuturisten von Underground Resistance oder Drexciya befinden sich so in einem semiotischen Krieg mit der für Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen restriktiven Gegenwart. Insofern hat auch das Projekt Afrofuturismus innerhalb des Detroit Techno ein dissidentes Potenzial und kann in der Auseinandersetzung mit vieldeutigen Symbolen, Zeichen und Sounds eine Veränderung im Bewusstsein und im Denken über Repräsentationsdiskurse leisten. Kein Wunder also, dass Underground Resistance in diversen Veröffentlichungen von einer „sonic revolution“⁴⁰ sprechen. So sind die afrofuturistischen Elemente im Detroit Techno ein Sound-Diskurs, der die Gedanken der Zuhörer wie ein Virus infiltriert und infiziert, wie es Steve Goodman in seinem Buch *Sonic Warfare* in Bezug auf Afrofuturismus und Kodwo Eshuns Begriff der ‚Futurhythmachine‘ beschreibt:

Armed with the contagious polyrhythmic matrix of the futurhythmachine, this sensual mathematics becomes a sonic weapon in a postcolonial war with Eurocentric culture over the vibrational body and its power to affect and be affected. So if the futurhythmachine constituted a counterculture, it was not just in the sense of a resistance to white power, but rather in the speculative engineering of ‚enhanced rhythm awareness‘⁴¹

Dieser Diskurs eliminiert Rassismus durch Sound und schafft eine Divergenz zur Denktradition der europäischen Moderne und deren Repräsentationen des Anderen, um den eigenen Posthumanismus tanzbar werden zu lassen.

⁴⁰ Eshun, S. 143.

⁴¹ Vgl. Steve Goodman: *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*, Cambridge: The MIT Press 2010, S. 23.

Die Figuration von Detroit Techno als afrofuturistische Kulturtechnik bedeutet, die Geschichte der elektronischen Tanzmusik in Detroit und ihre Entwicklung von einer kleinen Szene experimentierfreudiger Highschool-Schüler und Highschool-Schülerinnen zu einer wichtigen und einflussreichen Stilart der weltweiten elektronischen Musikszene in den Kontext einer afroamerikanischen kulturellen Tradition, dem Afrofuturismus, zu setzen. Denn trotz des großen Erfolgs in den frühen 1990er Jahren, versuchten die Detrouiter Musiker und Musikerinnen größtenteils konsequent durch den Verbleib in Detroit und die Unterstützung sozialer Projekte, ihrem urbanen Umfeld treu zu bleiben, anstatt sich an den kommerziellen Entwicklungen von Techno in Europa zu beteiligen. Mit starker Ablehnung wurde durch die Detrouiter Szene die Kommerzialisierung elektronischer Musik auf Großveranstaltungen kommentiert. Jedoch stand wohl weniger die rein kommerzielle Verwertung von Techno zur Kritik, sondern eher der Verlust des Respekts vor den Ursprüngen der elektronischen Tanzmusik durch den europäischen Technohype. Denn abseits von der abstrakten Revolutionsrhetorik arbeitet Underground Resistance gleichzeitig an der Verbesserung der Infrastrukturen und Möglichkeiten für Jugendliche in der Detrouiter ‚Inner-City‘. Underground-Resistance-Gründer Mike Banks dazu:

Mit unseren Plattenverkäufen fördern wir Baseball-Teams in den Armenvierteln Detrouits. Wir versuchen, Kindern das College zu ermöglichen und versuchen, Gesundheitsvorsorgen für unsere Familien und die, die mit uns arbeiten, zu schaffen. In der Welt herum zu reisen und als DJ Ruhm und Erfolg zu suchen, ist toll wenn man es kann. Aber wir haben hier zu Hause dringendere Angelegenheiten, die uns betreffen.⁴²

Dieser emanzipatorische Anspruch an die eigene Musikszene unterscheidet den Detroit Techno von anderen Zentren der elektronischen Musik. Der deutsche Journalist Sascha Kösch schreibt dazu: „Wann immer ein Nachdenken über die Zusammenhänge zwischen Musik und Revolte in dieser Szene stattfand, konnte man sicher sein, dass es aus Detroit kam.“⁴³ Die Aktualität des Themas Afrofuturismus ist nach einer ausgiebigen Beschäftigung durch die Black Studies an US-amerikanischen Universitäten in den frühen 1990er Jahren, parallel zur Bedeutung der Detrouiter Musikszene, geschwunden. Doch afrofuturistische Elemente sind nach ihrer akademischen Formulierung weiter im Umlauf und tiefer

⁴² Mareen Sestro/Holger Wick: „Pioneers of Electronic Music Vol. 1“, in: *Slices – The Electronic Music Magazine* 2006, <http://video.google.com/videoplay?docid=8050739842417235420> (21.02.2010).

⁴³ Vgl. Philipp Anz/Patrick Walder: *Techno: Berlin, Chicago, Detroit, Frankfurt, Köln, London, München, New York, Rotterdam, Wien, Zürich*, Zürich: Bilger 1995, S. 83.

in Musik und Populärkultur vorgezogen. Nach der akademischen Aufarbeitung und dem folgenden Desinteresse kursieren diese Elemente selbstverständlich immer noch und treten immer wieder hervor, wenn man sich mit verschiedenen Ausformungen afroamerikanischer Populärkultur beschäftigt. Afrofuturismus durchzieht die Popkultur wie ein offen-assoziatives Rhizom, das nie aufhört neue Gedankennetze zu bilden und sich dabei jeglichen Eindeutigkeiten entzieht. Denn will man Afrofuturismus erfassen, so bedeutet Wissenschaft nicht Historisierung, Konzeptualisierung und Ordnung, sondern Unordnung. Die traditionellen Vorstellungen einer kalten wissenschaftlichen Logik haben in der sensorischen Logik des Sounds ausgedient. Detroit Techno stellt Fragen nach Prozessen der sinnlichen Wirkungen und Sensationen in der Musik, die sprachlos bleiben. Wissenschaft heißt in den sonischen Welten des Afrofuturismus Intensivierung, Materialität und Rhythmus.

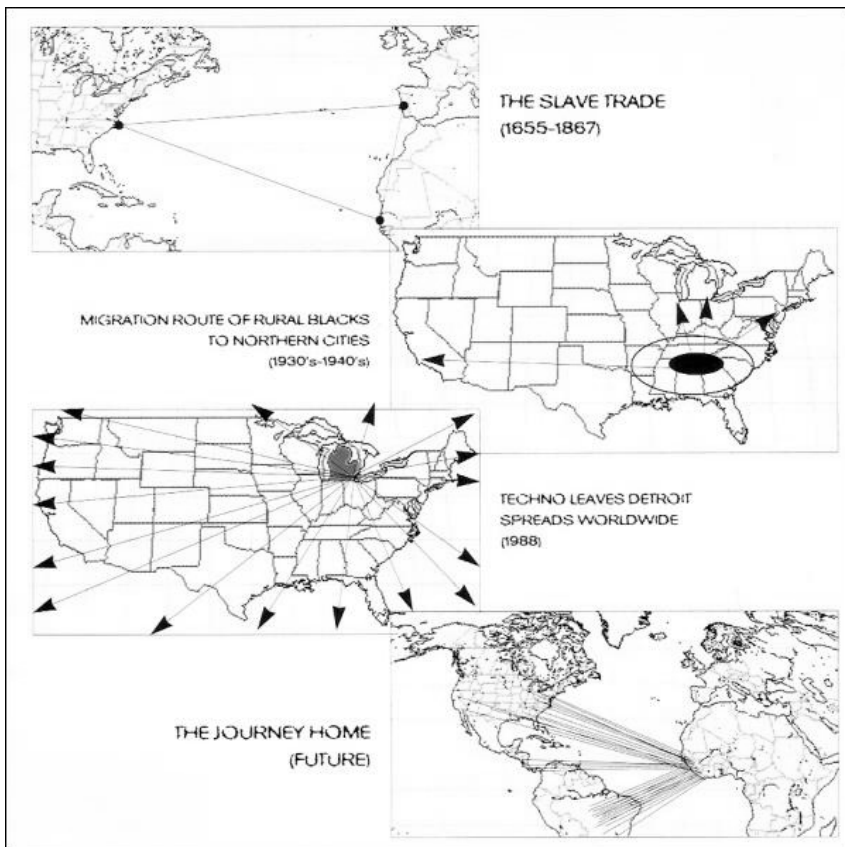


Abb. 5. Designed by Frankie Fultz, 2007, Underground Resistance, Detroit.