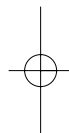


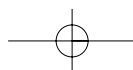
111



**ndustrielle Faust
(Psychose)**

Seth Price 2003

Überarbeiteter
Artikel aus der
„Sound Collector
Audio Review“ 2003



Eine Einführung von Daniel Baumann

„Industrielle Faust (Psychose)“ ist eine Art Ode an die Härte des Industrial. Er gehört zu den „Mix Tapes“, einer Gruppe von vier Artikeln, die nach der Rolle digitaler Produktionstechnologien fragen, wie sie seit Ende der 1970er Jahre die Herstellung von Musik immer umfassender beherrschen.

Inhaltlich orientieren sie sich an den Ambitionen akademischer Recherchen, formal imitieren sie die Sprache von Musik-Fachzeitschriften. Im Falle von „Industrielle Faust“ sind es rhetorische Mittel wie die Ich-war-dabei-Stimmung, saloppe Abgrenzungen, „Okay“-Einschübe und persönliche Bekenntnisse. Die Artikel spielen mit stilistischen Posen und beschreiben historische Entwicklungen mit weit reichenden Folgen. Inhalt wird immer wieder fetischisiert und das Verhältnis von Form und Inhalt aufs Neue pervertiert. Die Artikel werden im Rahmen von Ausstellungen präsentiert, in Zeitschriften publiziert, sie sind auf www.distributedhistory.com kostenlos abrufbar und werden von einer käuflichen Bootleg-CD begleitet.

112

Man fühlt sich wie ein Konservativer und Traditionalist, ein Anhänger der alten Wege, einer, der sich, wenn er die heutige Landschaft der glatten, silbrigen Automobile überschaut, fragt, was wohl passiert ist mit den kistenförmigen, eckigen Autos in Primärfarben, Autos, die eher einer Kinderzeichnung gleichen als einem Mobiltelefon.

So fühlt es sich an, zu den echten elektronischen Beats zurückzukehren, die um das Retro-Lagerfeuer herumschleichen, angeblich faschistisch, sich verlassend auf Eins-zwo-Crash, europäisch, plus im Wandschrank ... „Industrial Synthies“, „Electronic Body Music“, „Charcoal Beat“, „Torture Tech“: noch immer das Härteste der 80er. **Nicht so stumpfsinnig wie Hardcore, weniger hinterhältig als Alternative, aber störrisch und dumm, so dumm, dass es bis heute nicht in der Innenstadt zu kaufen ist.** Konfrontiert mit heutigem Neo-Electro, erinnert es an Batailles Kommentar zu Dada: „Nicht dumm genug.“

Ich denke, wir sprechen über 1983–1990. Die erste Welle des Industrial in den 1970ern hat die ausgeklügelten Hi-Fis wohl nie verlassen und wurde trotzdem vollumfänglich von der Hochkultur zurückgeholt. Throbbing Gristle erhalten nun kriecherische Huldigungen in Kunstmagazinen, während die Einstürzenden Neubauten (definitiv neu gemasterter Backkatalog wiederveröffentlicht in einem hübsch verpackten Set etc.) zunehmend obrigkeitlich aussehen, wie der Punk Xenakis. Teilweise liegt es daran, dass diese Bands von Anfang an künstlerisch aufgezogen waren; alles war Konzept, gebrochen durch Einstellung. Um diese erste Welle zu verstehen, die auch Test Depart-

ment und SPK einschließt, ist es hilfreich, einen Blick auf die 50er und 60er Jahre, auf die Bandmanipulierer von Otto Luening und Vladimir Ussachevsky bis Tod Dockstader und David Tudor zu werfen; mit anderen Worten, auf akademische Komponisten. Als die Komponisten zu den frühen, universitätsfinanzierten Sampling-Einrichtungen wie Synclavier oder Fairlight wechselten, schnappten sich die Kids die Bandmaschinen. Die Bänder waren gegen Ende der 1970er Jahre die Maschinenmusik des armen Mannes. Aber das dauerte nicht an, weil sich das Kassetten-Jahrzehnt mit einem ganz neuen Vokabular entfaltet: „Beat Cut“, „Hi-Speed Dubbing“, „Kassettenrecorder“, „B, C, DBX“, „HX-Pro“, „Chrome“, „Auto-Reverse“. Während sich frühere Bandmanipulationsmusik auf Vinyl ausbreitete, wurde die Maschinenmusik der 1980er auf Kassetten verbreitet.

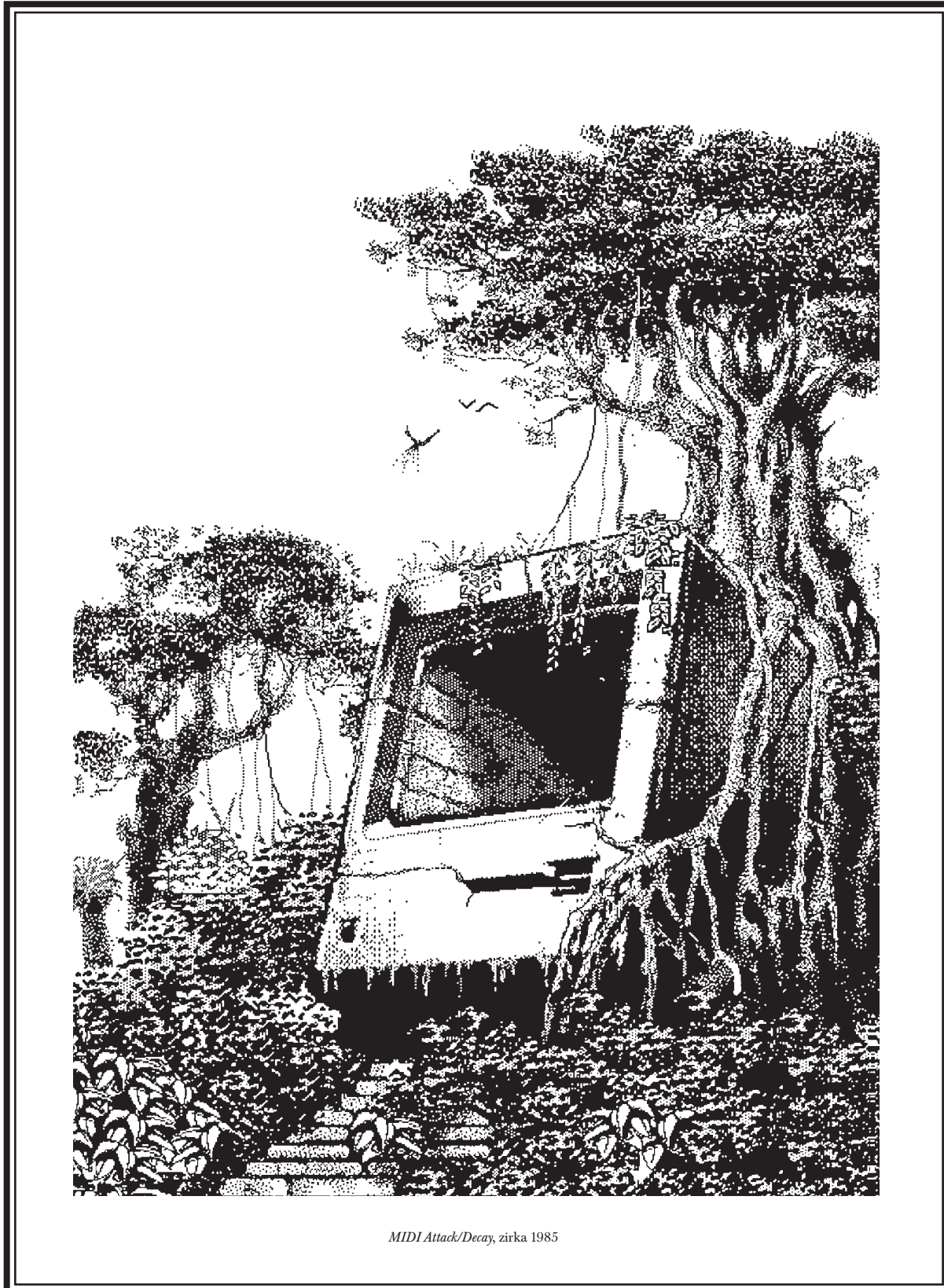
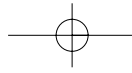
Der Ausdruck „Maschinenmusik“ ist so gut wie jede andere Beschreibung für das diskutierte Genre, für den Charme und die Mängel, wie sie die damals erhältliche Elektronik, die Musterprogrammierung und der MIDI-Sequencer produzierten. Musik als Resultat eines elektronischen Geschnatters von Maschinen im Dialog: MIDI-Slaves, MIDI-Ins, -Outs und -Throughs, metronomische Signale, durch eine Reihe von Kästen geleitet, ein Studio wie die Kinderzeichnung eines Verkehrskollapses. Obwohl Kraftwerk diesen Ansatz bereits einige Jahre zuvor ausprobiert hatten, blühte der Sequencer erst in den 1980ern richtig auf, ein kurzer Moment, eingeklemmt zwischen den Bandmanipulationen der 70er und einer späteren totalen Kapitulation vor der Software.

Man sollte Front 242, Manufacture, Skinny Puppy, Controlled Bleeding, Front Line Assembly, Pankow, Laibach, Revolting Cocks, Ministry, Nitzer Ebb, Borghesia nennen: **schleifender Industrial Dance, abgestumpft mit Elektrobass, Gruftie-Öde, pathetisch.**

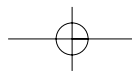
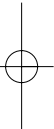
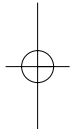
Langsam begreifen wir, dass es eine Zeit des „Kino-Theaters“ gab, als sich Szenarien und Spezialeffekte auf handgemachte Objekte und konstruierte Umgebungen verliehen, ganz im Gegensatz zu den abstrakten Reichen der digitalen Programmierung.

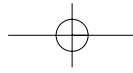
Woher kam das? Aus einem ineinander greifenden System von Reaganistischem Amerika, einer ihm entgegengesetzten, zusammenbrechenden Sozialistischen Internationalen, dem Aufstieg von PC und digitalem Hi-Fi wie der CD; dem Aufkommen des elektronischen Produzierens von Dokumenten und Musik (Skinny Puppy waren Pioniere des Atari-Heimstudios ... der Atari ST-40 war so viel leistungsfähiger als der Macintosh, ebenso der Amiga ... was ist aus ihnen geworden?); der Ausbreitung von Kabelfernsehen, veredeltem Wasser, überverpacktem Food wie Capri-Sonne, Fruit Roll-ups, Yoplait und Pringles, der schnellen Entwicklung des Informationszeitalters einschließlich des Erscheinens des Mobiltelefons und des Booms von Modems und Datentransfer. Was hatte das alles zu bedeuten? Die Frage scheint so umfassend, dass sie zur Verzweiflung treibt. Alle sind sich des Zeitwandels bewusst: Anstatt Kontinuität zu bieten, scheint die Zukunft direkt auf uns zuzukommen. So war es sicher der Fall zwischen 1980 und 1989 – obwohl man sich erinnern muss, wenn man das Beweismaterial studiert, dass die Reaktion vieler Menschen auf die Erkenntnis des Wandels Ignoranz ist.

Was sind die musikalischen Vorläufer für dieses Genre: Disco, Syntipop, New Wave, Punk? Vielleicht von allem etwas, aber Industrial war wirklich sui generis und vermutlich unwiederholbar. Was für die meisten Leute eine gute Sache ist, weil Industrial als Grufties verstanden wird, die zu hart versuchen, hart zu sein. Grufties, ein bisschen weniger Anstrengung, wenn ihr Punks sein wollt! „Aber Punk ist so wie Garage und New Wave und alles andere auch, halt mit verschiedenen Kleidern. Fuck die Hippies, aber ein Punk sein? Wen kümmert's, das sind alles dieselben.“



MIDI Attack/Decay, zirka 1985

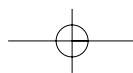


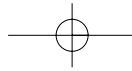


114



Industrieller Transfer, zirka 2001





Es sind wirklich die Schwulen der Arbeiterklasse, die den Umhang von Revolution und Widerstand beanspruchen können und die Sache weiter voranbringen als ihre glatt polierten und affektierten Brüder des guten Geschmacks.

Weil es so gruftig und schauspielerisch war, schien die Szene ziemlich schwul, trotz der offensichtlich geringen Anzahl von wirklichen Schwulen an den Reglern. Als Beispiel Front Line Assembly, 1989 im Roxy: das Publikum ganz in Schwarz, mit halb rasiertem/halb langem Haar, Haarknoten, gebleichten Strähnen, Kampfstiefeln, Kleidermode mit Zitaten von Bondage, leicht irre Knaben mit Eyeliner. Ein gefühltduseliger, unglamouröser Haufen, der nur wenig vom Modeverständnis der Punks, aber mehr Stil besaß als ein ganzer Ozean von Hardcore-Jungs. **Stell dir einen finsternen Jungen vor, der „Semiotext(e)“ oder „Re/Search“ liest, vielleicht „Die Gesellschaft des Spektakels“, obwohl er in antiintellektuellen Wassern schwimmt und offen sichtbar Bücher über Manson, Satanismus, Kriminalpathologie und Nazis mit sich führt,** im Einklang mit der geerbten, ausdruckslosen Morbidität des Industrial der 70er. Aber es sei daran erinnert, dass er mehr auf die Erscheinung von Morbidität aus ist. Er sollte sich die Dekadenten ansehen, Beardsley, Huysmans, Rimbaud. Natur ist nur dann interessant, wenn sie kränkelt – eine Haltung, die im rührendsten Charakterzug dieses Genres kanalisiert wird: einem ehrlichen, unentschuldig abgedroschenen Gebrauch von Technologie. Stotternde Wiederholungen von Stimmfragmenten, Bruchstücke von Dialogen und Soundtracks zweitklassiger Horrorfilme auf VHS, die platten Bass-Synthies, das Schreien und Rasseln von Maschinen, welches subtil Industrie konnotiert. Eine wortwörtliche Musik mit Bands, die Manufacture, Chem-Lab, Klinik etc. heißen. Die Stimme des Sängers kann dabei durch Synthesizer bis zur Unkenntlichkeit verzerrt werden – wie bei Skinny Puppy, die es von Cabaret Voltaire gestohlen haben, nicht zu reden von ihrem ganzen Anfangssound: raschelndes Kreischen, eine tränende Wut jenseits jeglichen Ausdrucks, Form und Inhalt schließen sich zusammen, um die Gesellschaft zu verdammen: Seht her, wie ihr uns erniedrigt habt!

**„Kannst nicht Ja sagen, du
kannst nicht Nein sagen / Du lebst
in einem faschistischen Staat /
Gewalt ist dein Standpunkt / Sie
macht immer das Beste aus dir“ –
„Digital Tension Dementia“,
Front Line Assembly**

Ihr wart es nur wert, holprige Verse auf dem Niveau eines Gymnasiasten zu intonieren. Aber zumindest bot dies einen Platz für explizite Sozialkritik, mehr als im Punk, der, obwohl er einen Raum für dreschende Anarchie öffnete, schnell aufgesogen wurde in die Tradition jugendlich-poppiger Unzufriedenheit, von Greil Marcus sogar neben Situationismus und Dada gestellt. (Ja, zutreffend, aber ... zzzzzzzzz. Natürlich ist die Erwähnung von Bataille ähnlich.) Verglichen mit Punk formulierte Industrial häufig eine sehr scharfe, wenn auch allzu vereinfachte Kritik der sozialen Kontrolle, wobei die Umstände unscharf genug gehalten wurden, damit ihm die Kids nicht als „Protestmusik“ auswichen.

Es war nicht radikal. Das Gegenteil ist der Fall, speziell die musikalische Form, die durch und durch der Songstruktur verpflichtet war. Eine Zeit lang bewegte sich die fortgeschrittenste elektronische Musik frei von gewohnheitsmäßigen Strukturen und dem Schema von Strophe-Refrain-Strophe, zugunsten von mäandernden Beats, unbelastet von Sängern, Alben und den Bands selber. Industrial als der Neanderthal-Zweig des Stammbaums, der mit gerunzelten Brauen beobachtet, wie der Homo sapiens sich alle Arten von Werkzeugen erträumt. Sind wir fair, einige der europäischen Industrial-Musiker waren technologisch an der Spitze, wie die New-Beat-Künstler, welche begannen, Acid-House-Geblubber einzubauen. Die meisten Bands vollzogen schließlich die Kehrtwende vom Eins-zwo-Crash zum Four-to-the-Floor, beginnend in den späten 80er Jahren mit Singles wie Nitzer Ebbs „Control I’m Here“... Zuvor betrachteten Industrial-Fans, obwohl sich vermutlich der House- und Techno-Trends bewusst, diese Art von Clubkultur als zu ekstatisch, zu einfältig, nicht düster genug. Oder zu schwarz. Wenn Punk dem Rock die Blueswurzeln gezogen und ihn zu einer groben Geste gemacht hat, war Industrial mit Ausnahme der rein schwarzen Gruppe Code Industry teutonisch weiß, und das Fehlen von jeglichem, was irgendwie Soul geähnel hätte, wurde als Tugend angesehen. Diese Vorliebe plus die kriegerische Härte der Musik und die offensichtliche Faszination für Sozialkontrolle luden Vorwürfe von Faschismus, Nazismus und einer allgemeinen Liebäugelei mit Staatstyrannie geradezu ein. Aber Kunst selber kann gar nicht faschistisch sein. Und Bandnamen wie Nitzer Ebb waren genauso authentisch wie Häagen Dazs oder Fruzen Gladje.

Okay, es ist sicher eine Tanzmusik, aber eine, deren Gene mutiert, deren polternde Beats mehr mit Black Sabbath als mit Disco gemein hatten. Eine aggressive Musik, eine zu kalter Elektronik sublimierte Aggression, eine einwärts gerichtete Wut, geronnen in Frustration und Ekel vor dem Selbst. Keine Spur vom herausfordernden Spott des Punk. Die Bands, die in diese Richtung abirrten, wie z. B. Ministry, verließen grundsätzlich die Herde und – endlich erlöst, mach deine Gitarrentherapie, trag deine Klampfen zu Lollapalooza und pass dich den jungen Gymnasiasten an! **In den 90ern löste sich das Genre in dünnes Gas auf** und mischte sich mit der allgemeinen Pop-Syntax, ein Phänomen, welches wir Trent Reznor, der aus der gleichen Szene in Chicago stammte wie Ministry und so viele andere großartige Bands, und seinem Label Wax Trax! verdanken, dessen Zusendungen mein Sauerstoff der 80er waren. Ich schleppte sogar meinen Sohn auf eine Pilgerfahrt zum Laden der Plattenfirma in Chicago. Während wir durchs Land der Amischen rollten, das Fenster hochkurbelten wegen des Gestanks von Gary, Indiana, war unser Soundtrack das neue Tape der Revolting Cocks mit dem Cover, welches das Avantgardemagazin „Das Neue Frankfurt“ von 1926 nachahmt, das fallende Banner „Adolf Loos“, neu gestaltet als „Big Sexy Land“. Zumeist Füllmaterial, aber ächzend unter massiven, knüppelnden Tracks wie „Union Carbide“ und „TV Mind“. Dieses Auto, die Landschaft, das Zeitalter, der Industrial-Sound, welcher jugendliche Lebensängste bedeutet, die Depression des Rostgürtels und der Sound der emsigen 1980er-Modernen, die im Studio verdummen. Okay. +

Aus dem Amerikanischen von Stefan Wälchli.

Seth Price wurde 1973 geboren und arbeitet als bildender Künstler in New York. Einzelausstellungen u. a. Reena Spaulings Fine Art, New York; Galleria Emi Fontana, Milan (with Michael Smith); Artists Space, New York (with Mai-Thu Perret). Gruppenausstellungen u. a. Whitney Biennial (2002); Ljubljana Biennial (2003); Palm Beach ICA; Greene Naftali Gallery, New York. Screenings u. a. Rotterdam Film Festival; Tate Britain, London; ICA London; Museum of Modern Art, New York. Er ist Mitglied der Continuous Project Group (2003–).

