

SIMON REYNOLDS
FUTUROMANIA
ELEKTRONISCHE TRÄUME
VON DER ZUKUNFT

Aus dem Englischen von
Jan-Niklas Jäger und Chris Wilpert



Simon Reynolds wurde 1963 in London geboren. Er lebt mittlerweile in seiner Wahlheimat Los Angeles. Neben »Rip It Up And Start Again«, »Retromania« und »Glam« ist auf Deutsch das gemeinsam mit seiner Ehefrau Joy Press verfasste Standardwerk zu Geschlechterverhältnissen im Pop, »Sex Revolts«, erschienen. Er schreibt u.a. für »The Wire«, »New York Times«, »The Guardian« und hat mit »Blissblog« eine eigene Netzpräsenz.

Übersetzung unter Mitarbeit von Jonas Engelmann
und Benedikt Zopes

© Ventil Verlag UG (haftungsbeschränkt) & Co. KG, Mainz 2023
Abdruck, auch in Auszügen, nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des
Verlages. Alle Rechte vorbehalten.

In Kooperation mit Tapete Records



1. Auflage Juli 2023
ISBN 978-3-95575-180-7

Layout und Satz: Oliver Schmitt
Druck und Bindung: #####

Ventil Verlag, Boppstr. 25, 55118 Mainz
www.ventil-verlag.de

Einleitung	>	9
------------	---	---

TEIL 1 • AUF IN DIE ZUKUNFT

Der Song aus der Zukunft – »I Feel Love« und die Erfindung elektronischer Dance Music	>	17
Florians Geschichte – Oder: Wie Kraftwerk die Zukunft der Popmusik erfanden	>	34
The Final Frontier – Die analogen Synthie-Götter der 1970er	>	41
Technopop – Yellow Magic Orchestra und Ryūichi Sakamoto	>	64
Elektronische Träumer – Synthiepop	>	73
Das MANTRONIX-Manifest – Interview mit Kurtis Mantronik von Mantronix	>	78
Industrial Dance und Body Music	>	82
Ein Märchen von drei Städten – Detroit Techno, Chicago House und New York Garage	>	87
Rage to Live – Hardcore Rave und die Kulturpolitik des Speed	>	119
Ambient Jungle	>	127
Soldaten der Finsternis – Hardstep und Techstep	>	136
Der König und die Königin der Beats – Timbaland & Missy Elliott und Nu-R&B	>	146

Feminine Pressure – UK GARAGE UND 2-STEP	› 151
Roots'n'Future – Wie die Stimme des Reggae verschwand und wieder auftauchte – von Dub über Dancehall bis Garage Rap	› 163
Wir beherrschen die Straße – Grime	› 181
The Mover – Marc Acardipane, PCP Records und Gloomcore Gabber	› 197
GAS – Wolfgang Voigts germanische Visionen	› 207
Maximal Nation – Der Siegeszug des digitalen Maximalismus	› 212
Synths und Sinnlichkeit – Die neue Welle weiblicher Vertreterinnen elektronischer Musik	› 223
Footwork – Da Mind of Traxman	› 229
Xenomanie und Retromanie – Dance Music im Zeitalter des Internets	› 232
Von Afrobeats bis Atlanta-Trap: Das Leben von Auto-Tune – Oder: Wie Tonhöhenkorrektor den Pop des 21. Jahrhunderts revolutionierte	› 238
Zurück in den Garten – Die ständige Wiederkehr von Ambient und New Age	› 266
Conceptronica	› 281

TEIL 2 • THEORIE

- Historia Electronica – Ein Plädoyer für elektronische Dance Music > 297
- Die Sehnsucht nach der Maschine und die Maschinisierung der Sehnsucht > 317

TEIL 3 • VERLORENE ZUKÜNFTEN

- Boards of Canada und *Music Has the Right to Children* – 20 Jahre später > 333
- Burial und *Untrue* – Zehn Jahre später > 344
- Tomorrow Never Knows – Daft Punk und der Fehlschlag der Zukunft > 357
- Register > 363
- Verzeichnis der Erstveröffentlichungen > 379

> Dieses Buch ist eine Sammlung von Texten über Musik, die zu ihrer Entstehungszeit die Zukunft vorauszuahnen schien. Die Zukunft der Popmusik: Ihre elektronischen oder digitalen Klänge wirkten wie ein Vorgriff auf das, was eines Tages zum Mainstream gehören würde; es waren avantgardistische Stile, die schließlich von der breiten Masse akzeptiert und genossen werden würden. Aber diese Klänge schienen auch auf eine Zukunft außerhalb der Musik hinzuweisen: Sie vermittelten ein Gefühl für die Beschaffenheit der kommenden Zeit, sie weckten die Vorfreude auf eine aufregende, veränderte Welt, die kurz bevorstand. Diese Zukunft mochte utopisch oder dystopisch ausfallen, auf jeden Fall aber würde sie radikal *anders* sein.

Der Titel *Futuromania* ist offensichtlich eine Anspielung auf *Retromania*. Retromania ist weitgehend ein negatives Konzept, das ein kulturübergreifendes Unbehagen beschreibt, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Hang der Musikszene zu Recycling und der Wiederholung der eigenen jüngsten Vergangenheit liegt. Futuromania ist die positive Umkehrung von Retromania: kein Unbehagen, aber vielleicht eine gefährlich übersteigerte Lebendigkeit, ein krankhafter Erregungszustand, der sich auf alles in der Gegenwart bezieht, das plausibel als »der gegenwärtige Sound von morgen« beschrieben werden könnte. Futuromania beschreibt eine geradezu fanatische Unruhe und Ungeduld.

Doch sobald wir im Zusammenhang mit Musik von »Zukunft« sprechen, gerät der zeitliche Rahmen durcheinander. Der »gegenwärtige Sound von morgen« dekonstruiert sich selbst: Wenn Musik bereits heute gemacht oder gar nur erdacht werden kann, ist es dann nicht per definitionem ausgeschlossen, dass es sich dabei um den »Sound der Zukunft« handelt, einfach weil sie schon da ist? Man denke an den berühmten Jazzmusiker, dessen Name mir entfallen ist, der gefragt wurde, was er für die Zukunft des Jazz halte, und der mürrisch antwortete: »Wenn ich das wüsste, würde ich ihn schon spielen.«

Die Rhetorik von der ZukünftigkeIt ist fester Bestandteil im Werkzeugkoffer der Musikkritik – abgenutzt und doch immer noch berauschend. Diese Rhetorik ist auch deshalb so verlockend, weil sie Kritiker*innen zu Prophet*innen macht: »Ich habe die Zukunft des _____ gesehen und sie ist _____.« Das retrospektive Prädikat »Es war einmal die Zukunft« ziert Texte, die anlässlich von Wiederveröffentlichungen älterer Alben geschrieben werden, ebenso wie Features, die sich mit wiederentdeckten Künstler*innen auseinandersetzen. Dann ist davon die Rede, dass bestimmte Musiker*innen »ihrer Zeit voraus« gewesen seien, dass eine bestimmte Platte auf etwas, das deutlich später aufkam, »vorausgeblickt« oder es »vorweggenommen« habe. Manchmal wird auch dreist behauptet, ein bestimmter Song habe ein deutlich späteres Genre »erfunden«.

Spricht man in Bezug auf aktuelle Musik von Zukunft, geht es nicht um tatsächliche Vorhersagen oder Einblicke in die Zukunft des Musikmachens. Es ist vielmehr eine Prahlerei, mit der klargestellt werden soll, dass man als Musikfan den meisten anderen einen Schritt voraus ist. Auch wenn tatsächlich existierende Musik ihrer Zeit niemals wirklich voraus sein kann, ist es möglich, dass die Vorlieben der Öffentlichkeit (des Mainstreams oder einer bestimmten, willentlich rückwärtsgewandten Szene, so etwa Indie-Rock während des größten Teils seiner Geschichte) ihrer eigenen Zeit hinterherhinken. Was die Kritik wirklich sagt, ist: »Holt uns auf und werdet Teil der Vorhut ... aber beeilt euch, weil wir bald schon auf den nächsten Zug aufspringen werden!«

Doch das wirft weitere Fragen auf: Warum *sollte* Musik überhaupt mit Traditionen und Regeln brechen oder sich ins Unbekannte vorwagen? Was ist so tugendhaft daran, der Zukunft angeblich näher zu sein als die Mehrheit der Bevölkerung? Es ist letzten Endes ja nur Musik. Oder?

Futuromania ist ein derart wesentlicher Bestandteil meines musikalischen Daseins, derart grundlegend dafür, wie ich auf Dinge reagiere und sie verarbeite, dass sie sich wie ein neurologischer Befund anfühlt: Ich bin süchtig nach Überraschung und Veränderung – nach dem Gefühl, dass Musik sich nach vorne bewegt und mich auf diesem Pfad mitreißt. Aber auch das hat nicht viel mit einer angeblichen Zukunft zu tun, sondern eher damit, wie sich die Dinge *jetzt* anfühlen. Besonders während der 1990er – als ich auf Raves zu elektronischer Musik tanzte und in Musikzeitschriften von ihr schwärmte – lag der imaginäre Sinn von »Da Phuture« darin, die Gegenwart zu beschleunigen. Es gab eine treibende Geradlinigkeit, die sich durch die gesamte Dancefloor-Electonica der 1990er zog – das gilt für Trance und Techno genauso sehr wie für meine persönlichen Favoriten Jungle und Gabber. Eine rasante Zweckbestimmt-

heit, die Zielstrebigkeit eines Wurfgeschosses, die wie eine ganze Reihe körperlicher Empfindungen auf einen einwirkte: Die Beats wurden immer brutaler und gebrochener, das Tempo schneller, die Struktur verlor sich in Abstraktionen und Attacken. Diese Musik über ein Soundsystem zu hören, war ein Angriff und eine Herausforderung: ein Härtestest für Tänzer*innen. Jeder einzelne Track war ein Mikrokosmos der gesamten Kultur, die sich im Schnelldurchlauf befand. In diesem Sinne war Rave eine Bewegung: nicht politisch, sondern als Empfindungsvermögen, ein Sensorium, das sich an der Geschwindigkeit orientiert. *Los*.

An der Zukunftsmusik, die in diesem Buch gefeiert wird – von »I Feel Love« über »Acid Tracks« zu »Energy Flash« und »Renegade Snares« –, ist unter anderem so bemerkenswert, dass diese Tracks und Tausende weitere, obwohl sie der Vergangenheit angehören, trotz der verstrichenen Zeit, weiterhin eine beeindruckende Faszination ausüben. Sie bleiben als Monumente der Zukunft erhalten, um einen Begriff des Philosophen Fredric Jameson zu verwenden, mit dem dieser die modernistische Kunst des 20. Jahrhunderts beschrieben hat. Hört man diese Tracks, ist das Empfinden der Zukünftigkeit so stark wie eh und je: Ungeachtet all der persönlichen Erinnerungen, die den Track mit dem Ort verknüpfen könnten, an dem man ihn das erste Mal gehört hat, trotz der persönlichen Umstände dieser Zeit, die ein Gefühl von Wehmut hervorrufen könnten, tritt die ursprüngliche *Abschaffung der Nostalgie*, für die diese Musik stand, sofort wieder in Kraft. Auf irgendeine Weise stellen diese Tracks immer noch die Zukunft dar – obwohl sie historisch im buchstäblichen, zeitlichen Sinne hinter der Gegenwart liegen.

Um dieses Scheinparadox zu erklären, können wir uns wieder Jameson und seinem schmalen Buch *Mythen der Moderne* zuwenden. Darin analysiert Jameson scharfsichtig, wie Kunstwerke, die einst radikal wirkten und heute als Klassiker gelten, uns immer noch dieses Zukunftsgefühl vermitteln können, obwohl wir in einer Gegenwart leben, in der die radikalen formalen oder inhaltlichen Innovationen, die sie hervorbrachten, längst integriert und – so könnte man meinen – derart gezähmt wurden, dass jegliches Erstaunen, der Zukunftsschock, schon längst verblasst sein müsste.

Jameson zufolge ist das Kunstwerk der Moderne durch eine Beziehung zur Zeit gekennzeichnet. Es vollzieht den Bruch mit den vergangenen Formen der Kunst *in sich selbst*. Die »Verinnerlichung des Narrativs [der Moderne/des Modernismus]« wird zu einem wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks, wobei die »Restrukturierungstätigkeit ergriffen und wie in einigen filmischen Standbildern festgehalten wird« und so

das modernistische Werk »den Prozess einkapselt und ihn als ganzen verewigt.«

Ein konkretes Beispiel dieses Prozesses in der Musik, die in *Futuromania* besprochen wird, sind die Breakbeat-Techniken im Jungle. Hier gibt es einen zeitversetzten Zusammenstoß des Analogenen mit dem Digitalen, des von Hand eingespielten Schlagzeugs mit der Bearbeitung von Samples in einem virtuellen Studioprogramm wie Cubase. Die verblüffende Zeitschleife der digitalen Technik (was ich »rhythmische Psychedelia« nenne) koexistiert und vermischt sich mit dem musikalischen Handwerk längst vergangener Jahrzehnte. Der schweißtreibende Funk des analogen Schlagzeugspiels (mit dem zentralen Jungle-Breakbeat: das »Amen«, das aus nur wenigen Sekunden des 1969 erschienenen Soul-Songs »Amen, Brother« von The Winstons besteht) mutiert zu etwas, das weit über die menschliche Spielfähigkeit hinausgeht. Es wird übermenschlich. Eine ähnliche Verwandlung findet beim Gesang im House von Todd Edwards statt, genauer gesagt in dem unruhigen Flickwerk aus Mikrosamples, aus dem er zusammengesetzt wird. Etwas anderes, aber ähnliches passiert im Auto-Tune-Rapgesang von Trap-Künstler*innen wie Future und den Migos, ein Phänomen, das der Kritiker Kit Mackintosh »gesangliche Psychedelia« nennt. Wieder Jameson: »Denn die ältere Technik oder der ältere Inhalt muß innerhalb des Werks überlebt haben als das, was aufgehoben oder überschrieben, modifiziert, umgekehrt oder negiert wird, um uns die Kraft dessen in der Gegenwart spüren zu lassen, was angeblich eine Innovation gewesen sein soll.«

Diese Dynamik ist ein wesentlicher und besonders kraftvoller Bestandteil schwarzer Dance-Szenen von Reggae über HipHop und R&B zu Jungle und dessen Nachfolgern im Hardcore-Kontinuum wie 2-Step-Garage. Die Betonung liegt dabei jedoch genauso sehr auf Kontinuität wie auf dem Bruch mit der Vergangenheit, wie ihn die Modernist*innen pflegten. Es gibt ein reichhaltig nachhallendes Gemisch aus »Roots 'n Future«, um den Songtitel einer britischen Band der Rave-Ära mit dem passenden Namen Phuture Assassins zu zitieren. Durch Sampling, Text-einschübe und das Recyceln älterer Rhythmen sind schwarze Dance-Subkulturen in der Lage, die Vergangenheit als lebendiges Element in die Gegenwart zu holen, als funktionierender Bestandteil innerhalb dessen, was heutige Musik ausmacht. Die Beziehung zur Vergangenheit ist weder besonders ehrfürchtig noch auf ungläubwürdige Weise ikonoklastisch: Sie zielt nicht darauf ab zu replizieren, sondern zu reaktivieren. Was sich aus der Vergangenheit verwenden lässt (ein Beat, eine Gesangseinlage, die Klangfarbe eines Keyboards) wird in eine Chronologie eingefügt, die

in die Zukunft (und auf bessere Zeiten) deutet, aber weiterhin weiß, wo sie herkommt. Mit Retro hat das nichts zu tun.

Die Vorstellung von der Zukunft als Verbesserung – oder zumindest als aufregende Veränderung – lässt sich auf eine weitverbreitete, westliche Fortschrittsideologie zurückführen (die sich aktuell vielleicht auf dem absteigenden Ast befindet). Was Musik angeht, wurden diese Ideen auch von Science-Fiction und der Rhetorik der Modernist*innen und der Avantgarde des 20. Jahrhunderts beeinflusst, die durch die Verknüpfung von Kunst und Musik Einzug in die Popkultur fanden.

Kritiker*innen haben oft die futuristischen Strömungen in der Musik gefeiert, als ob sie mit ähnlichen progressiven Energien in Politik und Gesellschaft gleichzusetzen seien. Dabei stehen (technische) Innovationen in der Populärkultur oft eher mit regressiven Kulturformen in Verbindung: Die Filme, die Preise für Spezialeffekte, Schnitt, Sounddesign, Farbkorrektur usw. gewinnen, sind in ihrer unterschweligen Ideologie oft mittelalterlich oder profaschistisch und gehen mit Helden- und Schicksalsfantasien hausieren. Ebenso können radikale Klangtechniken in Genres vorkommen, die ansonsten in ihren musikalischen Strukturen und ihrer emotionalen Wirkung sehr traditionell sind. Das Engineering eines Chart-Hits kann extrem fortgeschritten sein, während alle anderen Bestandteile des Songs konventionell oder sogar konservativ sind. Umgekehrt zeigen verschiedene Folk-Revivals, wie gut traditionelle akustische Musik und linke Politik zusammenpassen.

Nichtsdestotrotz bleibt die Gleichsetzung radikaler Sounds mit radikaler Politik für meine Generation eine Selbstverständlichkeit, ein Glaubensgrundsatz. Diese Verbindung geht oft mit einer Vorliebe für anspruchsvollere Science-Fiction einher. Auch meinem eigenen Interesse an Musik ging eine intensive Science-Fiction-Phase voraus. Bevor ich Musikkritiker sein wollte, war es mein Wunsch, Science-Fiction-Romanautor zu werden. 1979, als ich 16 war, fand in Leeds das große Post-Punk-Festival dieser Ära statt, das Futurama. Untertitel: The World's First Science-Fiction Music Festival. Viele Bands der New-Wave-Ära – vor allem elektronische wie The Human League und Cabaret Voltaire – fanden bei Autor*innen wie Philip K. Dick und J.G. Ballard Inspiration, die in den 1960ern selbst zur »Neuen Welle« der Science-Fiction gehörten.

Die Verbindung von Popmusik und Science-Fiction reicht sogar noch weiter zurück. Mehrere der ersten Magazine mit Rockkritiken wurden von Leuten gegründet, die aus der Sci-Fi-Fanzine-Szene kamen. Ein geradezu fanatisches Interesse an Popmusik und Science-Fiction wird gemeinhin mit der Jugend in Verbindung gebracht. Das liegt, glaube

ich, an der jugendlichen Frustration ob der beengenden Banalität ihres Umfelds, die das Verlangen auslöst, in ein *absolutes Anderswo* zu fliehen. Es ist die Unzulänglichkeit der Welt, wie sie ist – und das Ungenügen des erst halbentwickelten jugendlichen Selbst –, das junge Menschen Zuflucht in den Fantasien der Science-Fiction und verschiedener Spielarten von Popmusik suchen lässt, darunter auch die elektronischen. In seiner Sci-Fi-Analyse *Archaeologies of the Future* schreibt Fredric Jameson über »die Sehnsucht namens Utopia«. Man könnte allerdings auch von einer »Sehnsucht namens Dystopia« sprechen: Düstere Zukunftsentwürfe beherbergen heroische Narrative voller Gefahren und Entdeckungen, die es ermöglichen, sich als außergewöhnlichen Helden zu imaginieren, der extreme Herausforderungen meistert.

Dieser durch Science-Fiction ausgelöste, beängstigend-euphorische Adrenalinrausch gleicht den Gefühlen, die von Musik – insbesondere von den intensiveren und radikaleren Formen elektronischer Musik – geweckt werden können: das Schwindelgefühl aus Grenzenlosigkeit, unmäßiger Hoffnung und unaufhaltsamer Energie. Letzten Endes ist »die Zukunft« vielleicht nur ein verschlüsselter Platzhalter, das gestaltlose Objekt der Sehnsucht, »irgendwo anders als hier, irgendwer außer ich selbst« zu sein.

TEIL 1 • AUF IN DIE ZUKUNFT

Der Song aus der Zukunft

»I Feel Love« und die Erfindung elektronischer Dance Music

➤ Es gibt Songs, die die Popgeschichte in ein Davor und ein Danach teilen. Über manche lässt sich nicht streiten: »She Loves You«, »Anarchy in the U.K.«, »Rapper's Delight«. Über andere schon. Manchmal greift ein Song in die Pop-Zeitachse ein, ohne dass es viele Leute bemerken. Man denke an Phutures »Acid Trax«, den wegweisenden Acid-House-Track von 1987, dessen Einfluss sich erst später zeigen sollte. In anderen Fällen vollzieht sich der Bruch vor aller Augen, an der Spitze der Charts, und der Effekt ist offensichtlich. Eine solche die Popwelt revolutionierende Single, die seinerzeit als »Echtzeit-Zukunftsschock« empfunden wurde, war »I Feel Love«.

Der Welthit »I Feel Love« wurde Anfang 1977 veröffentlicht. Er erreichte Platz eins in den Charts mehrerer Länder (darunter Großbritannien, wo er einen ganzen Monat lang die Spitze belegte) und Platz sechs in Amerika. Die Wirkung dieses Hits reichte weit über die Grenzen der Disco-Szene hinaus, in der Sängerin Donna Summer und ihre Produzenten Giorgio Moroder und Pete Bellotte längst etabliert waren. Post-Punk- und New-Wave-Bands schätzten und adaptieren den innovativen Sound, die wahnsinnige Präzision seines rasterförmigen Grooves aus sequenzierten Synthie-Pulsen. Selbst heute, lange nachdem die Discophobie in Ungnade gefallen und der Rockismus besiegt ist, wird die Behauptung, »I Feel Love« sei wichtiger gewesen als andere epochale Singles des Jahres wie »God Save the Queen«, »Sheena Is a Punk Rocker« oder »Complete Control«, von einem Wonnenschauer des Verbotenen begleitet. Dabei ist das einfach Fakt: Wenn es einen Song gibt, der die 1980er einläutete, dann ist es »I Feel Love«.

Innerhalb der Clubkultur war »I Feel Love« richtungsweisend und bahnte den Weg für Genres wie Hi-NRG, House, Techno und Trance. Alle noch vorhandenen Elemente von Disco, die sie mit der Pop-Tradition, den Showtunes, dem orchestrierten Soul und dem Funk verbanden, wurden zugunsten eines brutalen Futurismus entsorgt: technisierte Wiederholungen, eisige Elektronik, ein mit leeren Augen fixiertes posthumanes Gefühl der Fortbewegung.

»I Feel Love« strich die blumigen, hübschen Aspekte von Disco und gab der Musik einen gestrafften Drive«, sagt Vince Aletti, der erste amerikanische Journalist, der Disco ernst nahm. In der Clubmusik-Kolumne, die er damals für das Magazin *Record World* schrieb, verglich Aletti »I Feel Love« mit »Trans Europa Express / Metall auf Metall« (1977) von Kraftwerk, einem weiteren prophetischen, elektronischen Trance-Dance-Song, der die Besucher*innen abenteuerlustigerer Clubs in Begeisterung versetzt hatte.

Der Nachhall von »I Feel Love« reichte allerdings weit über die Tanzflächen der Discos hinaus. Die damals noch unbekannteren Human League, die in den 1980er-Jahren zu Synthipop-Stars werden sollten, veränderten nach dem Song ihre musikalische Ausrichtung komplett. Blondie, die gleichermaßen angetan waren, wurden zu einer der ersten Bands aus dem Punk-Umfeld, die Disco für sich entdeckten. Brian Eno eilte in das Berliner Aufnahmestudio, in dem er gerade mit David Bowie an Entwürfen für die Zukunft der Musik arbeitete, eine Kopie von »I Feel Love« in der Hand. »Das ist es, wir brauchen gar nicht weiter zu suchen«, verkündete er außer Atem. »Diese Single wird den Sound der Clubmusik für die nächsten 15 Jahre verändern.«

Nach »I Feel Love« wurde Giorgio Moroder zu einem berühmten Produzenten, das Disco-Pendant zu Phil Spector. Er war sogar der Titelstar einer Ausgabe von Großbritanniens führendem Rockmagazin, dem *New Musical Express*. Moroders Hitschmiede galt als das Motown der späten 1970er, eine Gleichung, in der Donna Summer die Rolle von Diana Ross übernahm.

Summer und Moroder, mit seinem schwarzen Schnauzbar als Markenzeichen, waren zwar die Aushängeschilder des Projekts; aber in seinem Münchner Musicland-Studio war Moroder der Kopf eines Teams brillanter Musiker*innen und Techniker*innen. Der wichtigste davon war Pete Bellotte, Moroders stiller Partner – still in dem Sinne, dass er keine Interviews gab und das Rampenlicht mied. Dennoch spielte Bellotte eine zentrale Rolle als Impulsgeber für Song-Konzepte sowie für musikalische und produktionstechnische Ideen: Er hatte Summers stimmliches Talent überhaupt erst entdeckt. Außerdem Teil des Teams waren Mensch-Maschine und Superdrummer Keith Forsey; eine Reihe von Keyboardern, darunter Þórir Baldursson, Sylvester Levay und Harold Faltermeyer; der brillante Toningenieur Jürgen Koppers; und eine leicht mysteriöse Figur namens Robbie Wedel, dessen geheime Kenntnisse über das Innenleben des Moog-Synthesizers einen entscheidenden Beitrag zur Produktion von »I Feel Love« leisteten.

In einem von Egoismus bestimmten Business war Moroder immer ungewöhnlich wohlwollend und großzügig, wenn es darum ging, die kollektive Magie anzuerkennen, die in der Regel immer noch ihm allein zugeschrieben wird. Forsey erinnert sich daran, dass Moroder »gut darin war, zu delegieren und Talente zu finden, die miteinander harmonierten«. Er betont jedoch auch, dass es Moroder war, der die Entscheidungen traf. Er »war der Anführer und man musste ihm folgen. Giorgio war der Boss.«

➤ Betritt man Moroders Wohnung in Westwood, einem der reichen Viertel von Los Angeles, schreit es förmlich nach »Mr. Music«. Es gibt einen weißen Flügel, ein eigenes Regal für seine Grammys und Oscars, und eine Wand voller goldener Schallplatten. Das mit Glasornamenten überladene Wohnzimmer ist überwiegend in Weiß gehalten und bewegt sich irgendwo zwischen *Scarface* (ein Film, dessen Soundtrack von Moroder stammt) und dem eleganten Interieur von *10*, dem Film aus den 1970ern, in dem Dudley Moore einen Songwriter aus L.A. in der Midlife-Crisis spielt. In einer Ecke steht ein bronzener Buddha, der in Chiffonschals gehüllt ist, während eine ganze Wand von einem riesigen, etwas schrillen Bild von Elizabeth Taylor eingenommen wird.

Der smarte und onkelhafte Moroder hat immer noch seinen berühmten Schnurrbart, auch wenn dieser jetzt weiß ist wie der des Weihnachtsmanns. Mit 77 ist sein Gedächtnis nicht mehr das beste: An manche Abschnitte seines Lebens erinnert er sich kristallklar, andere – wie die Aufnahmen zu *Once Upon a Time* (1977), meiner Meinung nach der Höhepunkt der Summer-Moroder-Bellotte-Symbiose – sind verschwunden.

Moroder wuchs in Südtirol auf, eine Region in Norditalien, die fünf Jahrzehnte lang zu Österreich gehörte, bis sie nach dem Ersten Weltkrieg unter italienische Kontrolle gestellt wurde. Seine Muttersprache ist das regionale Ladinisch, er beherrscht aber auch Deutsch und Italienisch fließend. »In meiner Heimatstadt Urtijëi sprachen wir im Alltag drei Sprachen, je nachdem, mit wem man sich gerade unterhielt. Aber mit meinen Brüdern spreche ich heute noch Ladinisch.«

In seiner Jugend spielte Moroder live in kleinen Clubs, bevor er Mitte der 1960er begann, Tonträger zu veröffentlichen und zu produzieren. In ein paar europäischen Ländern hatte er zu dieser Zeit mit Bubblegum-Singles wie »Moody Trudy« und »Looky Looky« seine ersten Hits. Anfang der 1970er begann seine Zusammenarbeit mit Pete Bellotte, einem britischen Auswanderer, der einen Großteil der 1960er damit verbracht hatte, auf seinen Durchbruch als Gitarrist der Band Linda Laine and the Sinners zu warten, während er sich den Unterhalt mit Liveshows in

ruppigen deutschen Nachtclubs verdiente. Obwohl Moroders und Bellottes beschwingtes Synthesizer-Stück »Son of My Father« in Europa ein Hit wurde, als es 1972 von Chicory Tip gecovert wurde, deutete wenig darauf hin, dass die beiden zu den führenden Pop-Genies der späten 1970er aufsteigen würden.

Nebenbei stolperte Bellotte über die außergewöhnliche Stimme einer afroamerikanischen Sängerin, die ebenfalls nach Mitteleuropa gezogen und wegen der Arbeitsmöglichkeiten geblieben war. Die aus Boston stammende LaDonna Gaines war in ihrer Heimatstadt Sängerin der Rockband Crow gewesen. In Europa verschrieb sie sich dem Musicaltheater: Sie war Teil des Casts von *Hair*, wirkte an der Wiener Volksoper an Produktionen von *Porgy and Bess* sowie *Show Boat* mit und arbeitete als Studio-sängerin. Nach ihrer Hochzeit mit einem österreichischen Schauspieler nahm sie dessen Namen an: Sommer. Als ihr Gesang auf dem Demo eines Songs von Bellotte unerwartet das Interesse der Musikindustrie weckte, anglisierte sie ihren Namen zu Summer und schloss eine musikalische Partnerschaft mit Bellotte und Moroder.

Mit ihren ersten Singles und Summers Debütalbum erzielte das Trio erste Erfolge, aber der eigentliche Durchbruch kam 1976 mit dem Disco-Erotik-Epos »Love to Love You Baby«, das es in den USA auf Platz zwei schaffte, auf Platz vier in Großbritannien und in die Top 20 von 13 weiteren Nationen. Summers Keuchen und Stöhnen auf dem Track brachte ihr Spitznamen wie »Black Panther« und »die Linda Lovelace des Pop« (nach dem Star des erfolgreichen Pornofilms *Deep Throat*) ein. Das *Time*-Magazin krönte Summer zur Königin des »Sex Rock« und zählte nicht weniger als 22 simulierte Orgasmen, verteilt über die fast 17-minütige Spielzeit der Albumversion. Angeblich hatte Neil Bogart, der Chef des legendären Disco-Labels Casablanca, Moroder darum gebeten, den Track auf die Länge einer kompletten LP-Seite auszuweiten, die sich als Soundtrack für eine Orgie anbieten sollte. Bogart schwärmte von dieser ersten Seite des Albums *Love to Love You Baby* als »wunderschöne Bumsplatte« – in anderen Worten: eine Platte, zu der man ficken konnte. Er verkündete, man solle »Donna mit nach Hause nehmen und mit ihr Liebe machen – mit dem Album, meine ich« und ermutigte die Radiosender, den Track um Mitternacht als Inspiration für das Sexleben ihrer Zuhörer*innen zu spielen.

So erfolgreich »Love to Love You Baby« auch war: Sehr viel mehr als eine sexy Novelty-Single¹ schien es nicht zu sein. Ein Eindruck, den Sum-

.....
1 Mit dem Begriff werden Singles umschrieben, die eher wegen eines bestimmten Gimmicks Aufmerksamkeit erregen denn als eigenständiges Kunstwerk. – Anm. d. Ü.
.....

mer durch ihre Liveauftritte in dieser Zeit bekräftigte: Sie ließ sich gerne von zwei Männern in Lendenschurzen auf die Bühne tragen, während ihre Tänzer*innen verschiedene sexuelle Stellungen nachstellten. Auch die anderen Tracks auf Summers ersten drei Disco-Alben (üppig, opulent, gekonnt, aber recht konventionell im Klang) ließen nicht darauf schließen, dass Moroder und Bellotte kurz vor einem gigantischen musikalischen Sprung nach vorne standen.

Einen kleinen Hinweis auf eine experimentelle Seite gab es jedoch: ein Moroder-Soloalbum, das 1975 so gut wie keine Aufmerksamkeit auf sich zog. *Einzelgänger* strotzt vor klatschenden Beats einer Drum-Maschine und beunruhigenden Gesangsfetzen, die an die drei Alben erinnerten, die Kraftwerk machten, bevor sie sich mit *Autobahn* in Richtung Pop bewegten.

Dennoch ist es möglich, dass Moroders verborgenes Interesse an elektronischer Musik ohne Bellotte nie so spektakulär in Form von »I Feel Love« aufgeblüht wäre. Der literaturbegeisterte Engländer war für die Lyrics zuständig und liebte es, sich große, songübergreifende Themen für ihre Alben zu überlegen. Eines dieser Konzepte sah vor, dass jeder Albumsong eine andere Dekade des 20. Jahrhunderts repräsentieren sollte. Im letzten Moment hatten Bellotte und Moroder die Idee, das Album, betitelt *I Remember Yesterday*, mit einem Song zu beenden, der die Zukunft darstellen sollte: »I Feel Love«.

➤ Der hagere, dennoch kräftige Pete Bellotte mit seinem langen, zurückgekämmten grauen Haar und den hellen Bartstopplern sitzt in einem Café, das im obersten Stockwerk eines Londoner Buchladens gelegen ist, und wirkt so, als sei er über das anhaltende Interesse an der Moroder-Summer-Ära leicht irritiert. Gleichzeitig ist der 73-Jährige, der sich selbst als Einsiedler bezeichnet, sichtlich stolz auf die Erfolge, bei denen er eine unverzichtbare Rolle gespielt hat. Dieses Interview ist eine absolute Rarität: Seinerzeit hat Bellotte die Presse völlig ignoriert, und es existieren nur wenige Fotos von ihm aus dieser Ära, auf denen er einen Schnurrbart, fast identisch mit Moroders, trägt.

Bellottes Liebe zum geschriebenen Wort begann, als er neun Jahre alt war und ihm sein Onkel eine Ausgabe von Charles Dickens' *Weihnachtsgeschichte* schenkte. Mit elf Jahren hatte er bereits alles gelesen, was Dickens je geschrieben hat. So ungewöhnlich es auch erscheinen mag, Bellottes Leben als Bücherwurm schlug sich direkt in der Diskografie von Donna Summer nieder. Die Struktur von *A Love Trilogy* (1976), dem Nachfolger von *Love to Love You Baby*, hat ihren Ursprung in der Tatsache, dass