

Matthias Pasdzierny (Berlin)

Fluchtpunkt Techno?

Zur Thematisierung des chilenischen Exils bei Ricardo Villalobos, Cristian Vogel und Paula Schopf

Electronic Dance Musik, im deutschsprachigen Raum meist eher unter dem Begriff Techno zusammengefasst, hat sich seit ihren Anfängen in einem steten Spannungsverhältnis zwischen weltweitem Austausch und Vernetzung einerseits und zahlreichen lokal oft sehr begrenzten Zentren und Szenen andererseits entwickelt.¹ Ein mit einer gewissen Regelmäßigkeit begegnendes Narrativ über die frühe Internationalisierung von Techno handelt von der sogenannten „conexión chilena“, einer Gruppe von teilweise sehr erfolgreichen DJs, die als Kinder mit ihren Familien in der Zeit der chilenischen Militärdiktatur (1973–1990) nach Europa gekommen waren, dort als Jugendliche und junge Erwachsene Teil der wachsenden Technoszene wurden und anschließend bereits seit den frühen 1990er Jahren einen intensiven künstlerischen Austausch zwischen Lateinamerika und Europa initiierten.² Künstlerinnen und Künstler, die in diesem Zusammenhang immer wieder genannt werden, sind: Matías Aguayo, Andrés und Pier Bucci, Luciano (bürgerlich Lucien Nicolet), Martin Schopf/DJ Dandy Jack, Paula Schopf/DJ Chica Paula, Ricardo Villalobos und Cristian Vogel.

Aber existiert die benannte „conexión“ überhaupt, und wenn ja, was zeichnet sie aus? Welche Rolle spielten europäisch-chilenische Techno-Künstler*innen beim Aufbau musikkultureller Verbindungen zwischen Europa und Lateinamerika seit den 1990er Jahren?³ Wie wirkte sich die Exil- und Familiengeschichte der genannten Personen auf deren künstlerische Biographien aus? Im Folgenden soll diesen Fragen in der Auseinandersetzung mit einigen Fallbeispielen nachgegangen werden.

Techno als Teil chilenischer Erinnerungskultur – Ricardo Villalobos

Ricardo Villalobos, 1970 in Santiago de Chile geboren und 1973 mit seinen der Allende-Regierung nahestehenden Eltern in die BRD geflüchtet, zählt heute zu den bekanntesten und weltweit erfolgreichsten Musikern, die der erwähnten „conexión chilena“ zugeschrieben

1 Zum Phänomen der sogenannten Glokalisierung, das auch andere Pop- und Jugendkulturphänomene betrifft, Midia Majouno / Waldemar Vogelsang, „Jugend-, Sub- und Fankulturen“, in: *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. von Andreas Hepp u. a., Wiesbaden 2015, S. 227–236, hier S. 233f.

2 Vgl. etwa Sonja Matuszczyk, „Surfing on a Rave. Die Achse Chile-Deutschland in der Technokultur“, in: *Magazin* [Goethe Institut Chile], April 2015, <https://www.goethe.de/ins/cl/de/kul/mag/20815420.html>. Abrufdatum hier und für alle folgenden URLs: 17.2.2021.

3 Siehe hierzu jüngst vom Verfasser: „Transatlantic Techno Myths: The Arica Eclipse Rave of 1994 as example for the history and historiography of electronic dance music between Chile and Germany“, in: *Twentieth-Century Music* 17/3 (2020), S. 419–433.

werden.⁴ Die Frage, wie das künstlerische Schaffen des seit 2000 in Berlin ansässigen DJs und Produzenten mit seiner lateinamerikanischen Herkunft in Zusammenhang steht, wurde bereits mehrfach diskutiert.⁵ Dies gilt auch für seine Rolle in der chilenischen Erinnerungskultur, wo in dieser Hinsicht insbesondere von nicht-lateinamerikanischen Autoren das Potential seines Remix' von Violeta Parras Lied „Santiago pensando estás“ beschworen wird. Der Ausgangspunkt hierfür dürfte in einem sehr emotionalen Augenzeugenbericht des US-amerikanischen Musikjournalisten Philip Sherburne vom MUTEK-Festival 2005 in Valparaíso liegen, bei dem es dessen Beobachtung nach zu einem „magischen“ Moment der Versöhnung innerhalb der chilenischen Gesellschaft gekommen sei.⁶ Villalobos selbst beschreibt, dass die Idee, Parras Lied für ein DJ-Set zu remixen spontan entstanden war, im Umfeld seines Auftritts bei einer chilenischen Ausgabe der Loveparade im Jahr 2004. Auch die tatsächliche Verwendung im DJ-Set war zunächst noch sehr improvisiert und aus technischen Gesichtspunkten für ihn nicht wirklich überzeugend – und dennoch sei auch für ihn dieser Moment ein sehr emotionaler gewesen: Am Ende eines stundenlangen DJ-Sets seien ihm und vor allem seinem ebenfalls anwesenden Vater, zu diesem Zeitpunkt bereits seit einigen Jahren aus der BRD wieder nach Chile remigriert, die Tränen gekommen im Angesicht von zigtausenden jungen chilenischen Raverinnen und Ravern, die zu dieser Version von Parras Lied kurzzeitig im Tanzen innegehalten und teilweise mitgesungen hätten.⁷ Dabei eignete sich dieser emblematische Titel der chilenischen Arbeiter- und Protestbewegung und des Exils nicht nur wegen seines historischen Hintergrunds, seiner internationalen Bekanntheit und vor allem auch wegen des Textes so gut für eine derart symbolische Geste.⁸ Auch in musikalischer Hinsicht bot Parras Lied, in dem allein ihre Stimme und die von ihr gespielte, als indigen markierte Basstrommel bombo zu hören sind, Anknüpfungspunkte

4 Siehe etwa tobstar [Tobias Bartels], „Ricardo Villalobos. Ich muss nicht länger vier Tage hintereinander auf After-Hours rumspringen“, in: *partysan.net*, 23.10.2007, <https://partysan.net/global-news/ricardo-villalobos-das-etwas-andere-interview/> sowie [o. A.], „Playhouse: An Interview with Ricardo Villalobos“, 7.11.2012, in: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2012/11/ricardo-villalobos-interview>.

5 Vgl. Manuel Oubiña, „La construcción de la identidad latinoamericana a partir de la obra de Ricardo Villalobos“, o. O. 2018, <https://uba.academia.edu/manueloubi%C3%B1a>, sowie den Abschnitt „Basta ya de mi-ni-mal: el ethos del remix latinoamericano“, in: Alan Ojeda, „Let's Synthesize!: Globalización y tensiones identitarias en la música electrónica“, in: *Codigoy Frontera*, 19.10.2018, <http://www.codigoyfrontera.space/2018/10/19/lets-synthesize-globalizacion-y-tensiones-identitarias-en-la-musica-electronica/>.

6 Philip Sherburne, „Ricardo Villalobos“, in: *The Wire* 282 (August 2007), S. 30–35, hier S. 33. Seine Beschreibung wird aufgegriffen u. a. in Richard Elliott, *Loss, Memory and Nostalgia in Popular Song: Thematic Aspects and Theoretical Approaches*, PhD Newcastle University 2007 (<https://core.ac.uk/download/pdf/40061009.pdf>), S. 26ff., 196f. sowie in Andrew Lison, „Postmodern Protest? Minimal Techno and Multitude“, in: *Between the Avant-Garde and the Everyday: Subversive Politics in Europe from 1957 to the Present*, hrsg. von Timothy Brown und Lorena Anton, New York / Oxford 2011, S. 201–218, hier S. 216.

7 Gespräch Ricardo Villalobos mit dem Verfasser, Berlin 13.11.2020.

8 Zur Bedeutung der Lieder Parras für das chilenische Exil siehe Laura Jordán Gonzales, „Auditeurs en exil: Le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deu chansons emblématiques“, in: *Vólume!* 10/1 (2003), S. 147–169. In der BRD erschien 1976 im Schallplattenlabel „pläne“ ein nach diesem Titel benanntes Album mit Liedern Parras.

für Villalobos.⁹ Entsprechend wenig änderte er, abgesehen von einer leichten Erhöhung des Grundtempos, insgesamt in seinem Remix an der Ausgangsaufnahme. Für ihn ging es um die Aufbereitung dieses Materials für den dramaturgischen Kontext seiner oft ausgreifenden DJ-Sets.¹⁰ Befragt man Villalobos heute zu seinem Remix, so beschreibt er das emotionale Setting beim Auflagen des Tracks als Fortsetzung einer geschichtlichen Kontinuität linker Bewegungen in Chile, einer durch die Exilzeit lediglich kurzfristig unterbrochenen Entwicklung, die von den 1960er Jahren bis hinein in die dort in der unmittelbaren Gegenwart stattfindenden heftigen gesellschaftlichen Proteste reicht. Villalobos bezeichnet Techno als einen wichtigen Bestandteil davon, nicht nur für ihn persönlich, sondern für eine oder mittlerweile auch zwei Generationen junger Chilen*innen.¹¹ Insofern war es für ihn nur folgerichtig, das kulturelle Erbe der Exilzeit, aber auch insgesamt die Frage nach dem Umgang mit der chilenischen Erinnerungskultur zum sehr offensichtlichen Teil seines eigenen künstlerischen Schaffens zu machen. Hierdurch unterscheidet er sich deutlich von den anderen eingangs aufgezählten chilenisch-europäischen Techno-DJs, die, wenn überhaupt, sehr viel versteckter auf diese Themen rekurrieren.

„Außenseiter ohne eigene Wurzeln“ – Cristian Vogel

Einen ganz anderen Umgang mit seiner Verbindung zu Chile pflegt zum Beispiel der heute nach vielen Stationen in Kopenhagen lebende DJ und Produzent Cristian Vogel. 1972 in Chile geboren, aber in Großbritannien aufgewachsen, sieht er sich, trotz oftmaliger Zuschreibung, definitiv nicht als Teil der eingangs erwähnten „conexión“.¹² So finden sich von ihm auch keine Interviewstatements zum Exil seiner Eltern, insgesamt ist wenig über seine Familiengeschichte bekannt, etwa auch nicht, wie sein deutscher Familienname mit etwaigen noch weiter zurückliegenden Migrationsgeschichten zusammenhängt. Seine Herkunft oder auch seine Familienbiographie seien für seine Entwicklung als Künstler absolut nicht ausschlaggebend, so gibt Vogel zu Protokoll, viel wichtiger sei die langjährige Zugehörigkeit zum Umfeld der elektronischen (Club-)Musik: „The music means a hell of a lot to me, and I don't really want to even suggest that there is connection between Chile/Germany and my work. There really isn't in my experience of over 25 years in electronic music.“¹³

Bereits in einem *Spiegel*-Beitrag von 1999, als es nach der zwischenzeitlichen Verhaftung Augusto Pinochets in Großbritannien weltweit zu Protesten von Exil-Chilenen ebenso wie von Pinochet-Unterstützern kam, hatte Vogel zu seiner Herkunft Stellung bezogen:

9 Vgl. zur musikalischen Gestaltung des Ausgangstracks Elliott, *Loss, Memory and Nostalgia*, S. 27f. Zur auch politisch konnotierten Bedeutung der Verwendung indigener Instrumente durch Parra siehe Ericka Verba, „Violeta Parra and the Chilean Folk Revival of the 1950s“, in: *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes*, hrsg. von Patricia Vilches, Cham 2018, S. 13–26.

10 Villalobos hat den Track bis heute offiziell nicht veröffentlicht. Er ist lediglich in verschiedenen Live-Mitschnitten greifbar und in diesem Kontext über einschlägige Videoportale leicht zu finden.

11 Gespräch Ricardo Villalobos mit dem Verfasser, Berlin 13.11.2020.

12 E-Mail Cristian Vogel an den Verfasser, 28.11.2018. Anders als in anderen Themenbereichen liefern die Artikel einschlägiger Online-Lexika für Akteure der EDM- und Technokultur oft die umfassendsten und am besten recherchierten Informationen – meist allerdings jeweils in den englischsprachigen Ausgaben. Vgl. daher zu Vogels Biographie <https://www.residentadvisor.net/dj/cristianvogel/biography> und https://en.wikipedia.org/wiki/Cristian_Vogel, eine Diskographie liefert <https://www.discogs.com/artist/344-Cristian-Vogel>.

13 E-Mail Cristian Vogel an den Verfasser, 28.11.2018.

„Als ich im Fernsehen die vielen Demonstrationen in London sah, [...] wurde mir zum ersten Mal bewußt, wie viele Exil-Chilenen in diesem Land [Großbritannien] festhängen. Die Öffentlichkeit realisiert langsam Pinochets Untaten. Gut für mich, da ich immer ein Außenseiter ohne eigene Wurzeln war.“¹⁴

Auch schon vor 20 Jahren war es Vogel also darum gegangen, nicht auf das Label des chilenischen Exilanten reduziert zu werden, denn in seiner Beobachtung bestand offenbar die große Gefahr, einmal festgelegt, in dieser Rolle „fest[zu]hängen“. Der *Spiegel*-Beitrag selbst lieferte dafür bestes Anschauungsmaterial, denn der Aufhänger des Artikels bestand darin, in Vogels Musik den Beweis dafür gefunden zu haben, dass auch das vermeintlich hohle und hedonistische Genre Techno politisch sein könne.¹⁵ Als Beleg dafür diente der Journalistin der Eröffnungstrack von Vogels 1999 erschienenem Album *Busca Invisibles*, dessen Titel „General Arrepiéntase“ [sic] einen direkten Bezug zu den seinerzeit intensiv geführten Debatten um den Umgang mit Pinochet wie insgesamt mit der Zeit der chilenischen Militärdiktatur nahezu legen schien. Dem *Spiegel* reichte entsprechend der allgemeine Verweis auf Chile, Pinochet und Vogels Herkunft aus, um diesen sogleich in eine griffige Interpretation des Tracks umzumünzen: „Mit tiefgründigen Bässen, die frapierend wütenden Stimmen ähneln, hat der Musiker seine Emotionen in ‚General Arrepiéntase‘ festgehalten.“¹⁶ Ähnlich simplifizierend geht die in Chile betriebene, im Detail sehr fehlerhafte Website *MusicaPopular* mit Vogels Tracknamen um.¹⁷

Bei genauerem Hinsehen allerdings sind die Referenzen von „General Arrepiéntase“ weitaus komplexer, denn der Titel verweist als wörtliches Zitat auf ein Interview mit dem chilenischen Exilautor Ariel Dorfman aus der Entstehungszeit des Albums *Busca Invisibles*. Dorfman, der u. a. für US-amerikanische Medien vom Prozess gegen Pinochet berichtete, war 1998 im britischen Fernsehen gefragt worden, was er selbst dem Ex-Diktator nach dessen Festnahme mitteilen würde. Er hatte daraufhin direkt in die Kamera geblickt und gesagt: „General, arrepiéntase“ [General, bereuen Sie].¹⁸ Das in Vogels Track referenzierte Zitat ging daher über den simplen Verweis auf Chile und die Militärdiktatur weit hinaus, es transportierte vor allem auch die Haltung und den Stolz des chilenischen Exils und – vermutlich mit am wichtigsten – sprach unmittelbar die Frage nach dem weiteren Umgang mit der chilenischen Vergangenheit an, sei es in deren juristischer Aufarbeitung oder in Form einer zu etablierenden Erinnerungskultur. Mit der Wahl des Tracknamens eröffnete Vogel damit einen zwar zeitaktuellen und autobiographischen, aber zugleich auch multiperspektivischen und zutiefst widersprüchlichen Assoziationsraum, dessen Komplexität je nach Zugehörigkeit und Herkunft der Rezipient*innen ganz unterschiedlich lesbar werden konnte.

Das gleiche lässt sich über die musikalische Gestaltung des Tracks sagen, denn auch die Frage, wie (und ob überhaupt) der vom Titel eröffnete Assoziationsraum in Vogels Musik eingelöst wird, ist kaum so einfach zu beantworten, wie es die Lesart des *Spiegel*-Artikels nahelegt. Auch hier sind vielfältige Referenzrahmen denkbar, der wichtigste dürfte allerdings

14 Christina Moles Kaupp: „Musik mit Message“, in: *Spiegel*, 31.3.1999, <https://www.spiegel.de/kultur/musik/selten-musik-mit-message-a-15251.html>.

15 Der Artikel beginnt mit dem Satz „Zwischen Tagespolitik und Techno liegen keine Welten.“ Ebd.

16 Ebd.

17 <https://www.musicapopular.cl/artista/cristian-vogel/>.

18 Vgl. Marcela López Levy, „Recovery: The Uses of Memory and History in the Guatemalan Church’s REHMH I Project“, in: *Truth and Memory: The Church and Human Rights in El Salvador and Guatemala*, hrsg. von Michael A. Hayes und David Tombs, Leominster 2001, S. 103–117, hier S. 109.

die Ende der 1990er Jahre nach wie vor sehr intensiv geführte Debatte um Entwicklung und „Fortschritt“ verschiedener Techno-Subgenres sein. Vogel hatte in der britischen Club- und Musikszene seine ersten Schritte gemacht, zumal in London, wo durch zahlreiche Migrantencommunities aus den ehemaligen Commonwealth-Ländern ab Mitte der 1990er Jahre hybridisierte Subgenres der elektronischen Tanzmusik wie Drum and Bass oder Jungle ausgeprägt worden waren.¹⁹ Parallel allerdings hatte er an der Universität Sussex bei Jonathan Harvey „Musik des 20. Jahrhunderts“ studiert, Harvey selbst wiederum war in den 1950/60er Jahren Privatstudent von Erwin Stein und Hans Keller gewesen, die ihrerseits als österreichisch-jüdische Emigranten die Musik und das Denken Arnold Schönbergs und seiner Schule nach Großbritannien gebracht hatten.²⁰

Bei Cristian Vogel mischten sich also Club-Kontext und ein an Avantgarde-Ideen und Kunstmusik im emphatischen Sinne geschulter, akademischer Ansatz. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Albums *Busca Invisibles* im Jahr 1999 war er bereits bekannt dafür, komplex ineinander verschachtelte Beats mit eigenwilligen, in Rezensionen oft als experimentell bezeichneten Sounds zu verbinden, beziehungsweise daraus überhaupt erst entstehen zu lassen. Veröffentlichungen Vogels waren inzwischen auch auf dem Frankfurter Label Mille Plateaux erschienen, u. a. in diesem Umfeld war für elektronische Tanzmusik ein an den Texten von Gilles Deleuze und Félix Guattari ausgerichteter poststrukturalistischer Diskursrahmen aufgespannt worden, mit zugehörigen Genrenamen wie Intelligent Dance Music (IDM), Electronica oder Clicks & Cuts.²¹ Diese Genres zeichneten sich insgesamt vor allem dadurch aus, dass sie mit den Grenzen der Tanzbarkeit spielten oder darüber hinaus gingen, dass in den Tracks Erwartungshaltungen gleichzeitig geweckt und unterlaufen, dass zunächst etablierte Wahrnehmungsmuster hinterrücks wieder gestört und destabilisiert wurden. So weisen die Tracks vielfache Überlagerungen metrischer Ebenen und rhythmischer Patterns auf, das Isolieren, Zerschneiden, Partikularisieren und Umarrangieren von Klängen führt zu oft überraschenden und in der klanglichen Dramaturgie widersprüchlichen Trackverläufen.²²

Solche Genrekontexte bildeten den mit Abstand wichtigsten Bezugsrahmen für Vogels musikalische Arbeiten und auch für *Busca Invisibles* und dessen Eröffnungstrack „General Arrepentase“, bei dem man, gäbe es den Titel nicht, keinesfalls auf die Idee käme, irgendeine Art von Verbindung zur chilenischen Geschichte zu vermuten. Vielmehr wirkt es, als habe Vogel den Tracknamen wie eine Art Diskurs-Objet-trouvé aus der Entstehungszeit des Albums verwendet. Dieses wird zwar durchaus prominent positioniert und steht in einem für Eingeweihte lesbaren Verhältnis zu Vogels Biographie. Doch geht es dabei nicht um eindeutige Interpretationsangebote, sondern um das Auslegen loser Assoziationsfähren, dar-

19 Siehe Jo Hall, *Boys, Bass and Bother. Popular Dance and Identity in UK Drum 'n' Bass Club Culture*, London 2018, vor allem S. 111f.

20 Siehe Thomas Brezinka, *Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London*, Wien 2005, S. 171f. sowie Michael Downes, *Jonathan Harvey: Song Offerings and White as Jasmine*, Farnham 2009, S. 7–10.

21 Vgl. Achim Szepanski und Katja Diefenbach, „Den Klangstrom zum Beben bringen“ in: *techno*, hrsg. von Philipp Anz und Patrick Walder, Hamburg 1999 [Original Zürich 1995], S. 188–196, sowie Martha Brech, „Zwischen den Ohren – konzertanter und hörorientierter Techno“, in: *Techno Studies. Ästhetik und Geschichtsschreibung elektronischer Tanzmusik*, hrsg. von Kim Feser und Matthias Pasdzierny, Berlin 2016, S. 183–194, vor allem S. 186–189.

22 Siehe hierzu Martin Pfeleiderer: „Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden“, in: *Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann, Bielefeld 2008, S. 153–171.

um, Bedeutungsräume zu öffnen und auch auf einer semantischen Ebene gleichzeitig Versprechungen und Angebote zu machen und sie zu unterlaufen bzw. wieder zu entziehen.²³

Auch wenn sprachliche oder visuelle Elemente wie Tracktitel oder auch Plattencover von Vogel für derartige Referenzspiele genutzt werden, zentraler Schauplatz dafür ist seine Musik. Auch hier finden sich durchaus Elemente und Einsprengsel, die im weitesten Sinne mit Formen von „Latin American-ness“ zu tun haben.²⁴ Der siebte Titel des Albums *Busca Invisibles*, „Menthol Pencil“, liefert hierfür eines von vielen anschaulichen Beispielen.²⁵ Zu Beginn des Tracks arrangiert Vogel eine kurze Passage, in der sich ein aus Instrumentalaufnahmen gesammeltes „lateinamerikanisches“ Perkussionsensemble u. a. aus Cabasa, Shaker, Claves-Stäben, Congas und Cowbells aufbaut, und zwar als Son-Clave, eines der simpelsten und zugleich bekanntesten rhythmischen Elemente zahlreicher lateinamerikanischer Musikgenres. Parallel zu diesem Aufbau findet allerdings auch schon die Desintegration dieser Struktur statt, die im sechsten Pattern der Clave einsetzenden Cowbells etwa steigern sich in kürzester Zeit zu einem hektisch zusammengeschobenen und unmittelbar wieder zerfallenden Geklingel. Wenige Sekunden nach Beginn übernehmen schließlich elektronisch erzeugte Drumsounds die Regie des Tracks, vom anfänglichen „lateinamerikanischen“ Aufbau bleiben lediglich einzelne, weit in den Hintergrund gemischte Elemente übrig. Am Ende des Tracks wiederholt sich der Aufbau des Anfangs noch einmal, nun jedoch in die Länge gestreckt und ohne den Einsatz der elektronischen Beats, stattdessen mit einem Schlussabschlag des Perkussionsensembles versehen, das gerade durch den sehr hochwertig aufgenommenen und plastisch klingenden Nachhall im Vergleich zu den dominierenden elektronischen und synthetisierten Sounds des Tracks besonders „natürlich“ wirkt.

Ähnlich wie bei den Tracktiteln, so ein Fazit dieser kursorischen analytischen Beobachtungen, geht es Vogel auch im musikalischen Arrangement seiner Tracks darum, Sinnangebote lediglich anzudeuten, um ihnen dann sofort gleichsam wieder den Boden unter den Füßen wegzuziehen. Im Fall von „Menthol Pencil“ ist es das Klischee eines kubanisch-karibischen Perkussionsensembles, dessen Groove, Sound und dramaturgischer Aufbau zwar zu Beginn des Tracks (also ausgerechnet da, wo ein/e DJ im Set den Mix aus dem vorherigen Track durchführt) aufgebaut, dann aber in kürzester Zeit von elektronischen Beats gleichsam überrannt und in Einzelteile zerstoßen werden. Wichtig ist für Vogel bei dieser Verfahrensweise, gerade nicht auf konsistente Aussagen seiner Tracks festschreibbar zu werden, erst recht nicht im Sinne einer eindeutig entzifferbaren (exil-)chilenischen oder lateinamerikanischen Ästhetik oder gar Identität.

Zwischen Ab- und Rückkehr – Paula Schopf

Paula Schopf, geboren 1970 in Santiago de Chile und 1974 kurzzeitig mit ihrer Mutter in die BRD exiliert, gehört als heute in Berlin lebende DJ und Klangkünstlerin ebenfalls

23 Ebd., S. 168.

24 Claire Taylor und Thea Pitman haben vor einiger Zeit den Begriff „latinamerican-ness“ als Kategorie aufgebracht, um Vorgänge analytisch zu beschreiben, in denen bestimmte kulturelle, mit Lateinamerika in Verbindung gebrachte Zugehörigkeiten und Narrative überhaupt erst hervorgebracht werden. Vgl. dies., „Introduction. Approaches to Latin American Online Cultural Production“, in: *Latin American Identity in Online Cultural Production*, hrsg. von dens., New York / London 2013, S. 1–27, hier S. 21f.

25 Eine 2015 remasterte Version des Albums ist abhörbar unter: <https://cristianvogel.bandcamp.com/album/busca-invisibles-2015-remaster>.

zur vermeintlichen „conexión chilena“. In ihrer Familiengeschichte verdichten sich viele Aspekte der Geschichte des chilenischen Exils auf besonders eindrückliche Weise. Der Vater Federico Schopf gehörte als Literaturwissenschaftler und Autor zu den Unterstützern des politisch-gesellschaftlichen Aufbruchs unter Salvador Allende.²⁶ Durch den Militärputsch verlor er schlagartig seine berufliche Existenz und war zudem unmittelbar von Verhaftung und Verfolgung bedroht.²⁷ Bereits im Herbst 1973 floh er nach Frankfurt am Main, von wo aus er sich in den Folgejahren als aktiver Vertreter des schriftstellerischen chilenischen Exils engagierte.²⁸ 1985 kehrte er nach Chile zurück, wo er an der Universidad de Chile eine Professur für Literatur übernahm.²⁹

Noch viel härter trafen die Auswirkungen des Militärputsches die Mutter von Paula Schopf, Marta Caballero Santa Cruz sowie sie selbst und ihren älteren Bruder Martin Schopf.³⁰ Caballero Santa Cruz, die aus einer Familie der chilenischen Oberschicht stammte, stand in Verbindung zur Partido Comunista (PC), einige ihrer Freunde gehörten dem Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) an, einer linken Gruppierung in Chile, die als einzige nach dem Militärputsch von 1973 bewaffneten Widerstand leistete.³¹ Zwar beteiligte sie sich nicht direkt an deren Operationen, leistete aber mittelbare Unterstützung, etwa in dem sie gesuchte Personen bei sich versteckte. Als im Herbst 1974 zahlreiche Aktivist*innen des MIR von der chilenischen Geheimpolizei DINA verhaftet wurden, war Marta Caballero Santa Cruz unter den Inhaftierten. Über die grausamen Geschehnisse während der folgenden mehrmonatigen Haft in Geheimgefängnissen der DINA, über die selbst erlittene Folter und die Ermordung von Freunden, hat sie in ihrer Familie später kaum gesprochen, aber einige gerichtliche Aussagen gemacht.³² Für Paula Schopf selbst und ihren Bruder Martin, damals vier und acht Jahre alt, stellte die Verhaftung der Mutter ein traumatisches Erlebnis dar, nicht zuletzt weil sie sie mit eigenen Augen miterleben mussten. Es schloss sich auch für sie und ihre Mutter die Flucht ins Exil nach Frankfurt an. Als besonders prägend aber erwiesen sich nach der bereits 1978/79 zusammen mit der Mutter erfolgten Rückkehr nach Santiago de Chile die Jahre am „Colegio Latinoamericano de Integración“, einer linksorientierten Privat- und Reformschule, die nach ihrer Gründung 1972 auch die Pinochet-Jahre in Chile überdauern konnte.³³ An dieser Schule, die in der Mehrheit von Kindern zurückgekehrter Exilant*innen besucht wurde, bildete Musik, wie insgesamt im chilenischen Exil und Widerstand, einen zentralen Ankerpunkt für eine, so Paula Schopf

26 Vgl. etwa Laura Briceño-Ramírez: „Escritores intelectuales y la política cultural en el gobierno de Salvador Allende. Los aportes del Taller de escritores de la Unidad Popular (1970–1973)“, in: *Izquierdas* 49 (2020), S. 292–311, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492020000100217>.

27 Ebd., S. 298.

28 Gespräch Paula Schopf mit dem Verfasser, Berlin 18.12.2018 sowie Antonio Skármeta: *Heimkehr auf Widerruf. Chile im Umbruch? Politische Reflexionen*, München 1989, S. 97.

29 Eine umfassende Biographie oder ein Schriftenverzeichnis von Schopf sind derzeit nicht greifbar.

30 Auf den Seiten von *MusicaPopular* wird fälschlich Raquel Olea als Mutter der beiden angegeben, siehe <http://www.musicapopular.cl/artista/chica-paula/>.

31 Zur Rolle des MIR siehe <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31553.html>.

32 Die folgenden biographischen Informationen basieren auf einem Gespräch mit Paula Schopf, Berlin 18.12.2020, Zitate aus Aussagen von Marta Caballero Santa Cruz finden sich zudem auf mehreren Websites, die sich um die Pflege einer chilenischen Erinnerungskultur bemühen, z. B.: https://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/recinto_DINA_jose_domingo_canas.htm.

33 Zur Geschichte der bis heute existierenden Einrichtung <https://www.cli.cl/nuestro-proyecto/informacion-institucional/nuestra-historia.html>.

im Gespräch, „linke lateinamerikanische Identität, [...] die Lieder der [sic] Canto Nuevo, all diese Instrumente, die ich später gehasst habe: Gitarren, Zampona, Quena, Charango“.³⁴

Als Teenager habe sie begonnen, ihrerseits gegen die von ihr im Schulalltag erlebte Indienstnahme von Musik als Identifikationsmittel des politischen Widerstands zu rebellieren, nicht zuletzt, da sie durch den nie abgerissenen engen Kontakt zu ihrem in Deutschland gebliebenen älteren Bruder stets über neueste Entwicklungen der Popmusik informiert blieb und vor allem New Wave und die Anfänge elektronischer Tanzmusik wesentlich interessanter fand als die Musikkultur des chilenischen Exils und politischen Widerstands. In den Erzählungen der beiden bildet der legendäre Koffer des Bruders ein wichtiges Motiv, gefüllt „mit hunderten von Kassetten“, darauf komplett überspielte Alben etwa von Cabaret Voltaire, DAF, Throbbing Gristle und anderen damals als Avantgarde elektronischer Popmusik geltenden Formationen. Bei den regelmäßigen Besuchen Martin Schopfs in Chile habe dieser Koffer gleichsam als popkulturelle Nabelschnur nach Europa gedient, nicht nur für die Schwester, sondern für einen größeren Kreis aus Freund*innen und Musikinteressierten in Santiago de Chile.³⁵ Die Entscheidung, nach dem Abitur auf den Spuren ihres Bruders, der inzwischen mehr und mehr Teil der elektronischen Musikszene in Frankfurt und Berlin geworden war, 1990 erneut in die Bundesrepublik zu ziehen, war daher auch als bewusste Abkehr von Chile zu verstehen, eine Abkehr, bei der Musik, zumindest in der Rückschau des Oral History-Interviews, eine sehr wichtige Rolle spielte: „Ich wollte herkommen wegen Techno.“³⁶

Lange Zeit hatten Chile und insgesamt Lateinamerika als musikalischer Horizont für Paula Schopf in den Folgejahren kaum eine Bedeutung, im Gegenteil, die in den 1990er Jahren gerade in Berlin in historischer Weise aufblühende Musik- und Feierkultur Techno diente für sie als größtmögliche Gegenfolie. Ähnlich wie Cristian Vogel lehnte sie, als sie nach und nach selbst anfang, als DJ tätig zu werden, lange jede allzu offensichtliche Bezugnahme zu ihrer Herkunft ab, etwa als Dimitri Hegemann, Betreiber des 1991 eröffneten und für die frühe Berliner Technoszene zentralen Clubs Tresor am Potsdamer Platz, ihr ein darauf gemünztes Angebot machte: „Er [Hegemann] hatte mich und Claudia Iglesias [die chilenische Ex-Partnerin des Bruders Martin Schopf] gefragt: ‚Wollen wir nicht so ne tropical Latino-Bar machen im Tresor?‘ Aber wir waren voll Techno. Ich hatte Buffalos. Nee, da hatte ich keinen Bock drauf, auf so ein Klischee.“³⁷

Erst viele Jahre später, im Rahmen ihres Studiums (Sound Studies) an der Universität der Künste in Berlin, begann Paula Schopf, sich auch in ihrer künstlerischen Arbeit mit Chile und ihrer Familien- und Exilgeschichte zu beschäftigen. Ihre 2016/17 entstandene Abschlussarbeit *Klangliche Mythologien – Espacios en Soledad*, inzwischen mehrfach in Berlin

34 Paula Schopf im Gespräch mit dem Verfasser, Berlin 18.12.2018. Zur wichtigen Rolle von Musik und den Liedern der Nueva Canción im chilenischen Exil siehe u. a. das Themenheft *Música en el exilio* der *Revista Muscial Chilena* 57/199 (2003), hrsg. von Luis Merino Montero.

35 Gespräch Martin Schopf mit dem Verfasser, Berlin 7.1.2019, Gespräch Paula Schopf mit dem Verfasser, Berlin 18.12.2018. Zur Bedeutung von überspielten Kassetten als (oft heimliches) Verbreitungsmittel von Repertoires in der (Pop)Musikkultur Chiles während der Militärdiktatur siehe Laura Francisca Jordán Gonzales, „Desde Chile al exilio y viceversa: Usos del casete en dictadura“, in: *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*, hrsg. von der Universidad de la República (Instituto Universitario de Estudios Europeos (CIAMEN)), Montevideo 2014, S. 228–235.

36 Gespräch Paula Schopf mit dem Verfasser, Berlin 18.12.2018.

37 Ebd.

aufgeführt, bezeichnet sie selbst als Auseinandersetzung mit dem Motiv der vergeblichen Suche der Rückkehrerin nach einer unwiederbringlich verlorengegangenen Heimat: „Jeder Emigrant auf der Welt hat immer so ein Stückchen wie ein verlorener Link [sic], etwas, das fehlt, das nicht komplett ist. Und immer wenn man zurückgeht in die Heimat, sucht man das. [...] Bei mir war das [...] eine klangliche Angelegenheit.“³⁸ Grundbestandteil der Arbeit sind daher Aufnahmen, die Schopf Ende 2016 als field recordings während ihrer Gänge durch zentrale Straßen und Plätze von Santiago de Chile angefertigt hat. Dabei stellte sich für sie letztlich doch auch immer der Eindruck des Nicht-Dazu-Gehörens ein, das Paradoxon der Rückkehrerin aus der Emigration, für die eigene erlebte Zeit und die der ehemaligen Heimat unweigerlich auseinandergelaufen sind. Auch dieses Moment bildet sich für Schopf in den field recordings ab, etwa durch die Rufe der aus Venezuela und Kolumbien stammenden Straßenverkäufer, unüberhörbares Zeichen einer durch die Einwanderung der vergangenen Jahre stark veränderten chilenischen Gesellschaft. Die autobiographisch-ethnologische Erkundung der Klänge ihrer Remigration verbindet Paula Schopf in ihrer Arbeit mit dem Moment des Live-Auflegens und -Bearbeitens der angefertigten Aufnahmen. Schopf wird auf diese Weise in *Klangliche Mythologien – Espacios en Soledad* zur DJ ihrer eigenen klanglichen Erinnerungen. Half ihr Techno lange Zeit, der überstarken Identifikation mit dem chilenischen Exil zu entkommen, so hat sie in dieser Arbeit einen Weg gefunden, jene beiden scheinbar gegensätzlichen Lebens- und Erinnerungswelten zusammenzubringen.

Fazit

Die Beispiele haben einen sehr unterschiedlichen Umgang der vorgestellten Künstler*innen mit dem chilenischen Exilhintergrund ihrer Familien gezeigt. Zwar ist für alle drei Technokultur im weitesten Sinne zum Lebensmittelpunkt geworden. Während Ricardo Villalobos darin aber eher eine Möglichkeit der Integration sieht, bis hin zur sehr expliziten Thematisierung von chilenischer Erinnerungskultur, diente Techno für Paula Schopf lange Zeit als Fluchtpunkt vor der als allzu dominierend empfundenen Musikkultur des chilenischen Exils und Widerstands. Für Cristian Vogel wiederum stellte der kulturelle und biographische Bezug zu Chile und insgesamt zu Lateinamerika lediglich einen untergeordneten und eher bewusst verunklarten Anknüpfungspunkt seiner künstlerischen Arbeit dar. Hieran schließt eine weitere grundsätzliche Beobachtung an, die Erfahrung der hier vorgestellten Künstler*innen mit interkulturellen Zuschreibungen und Stereotypen sogenannter „Latin American-ness“, die weit über Techno hinaus zurückreichen etwa zu sogenannten „lateinamerikanischen“ Standardtänzen oder auch der Diskokultur der 1970er Jahre.³⁹ Dass daran auch Genderdiskurse und -zuschreibungen unmittelbar anknüpfen können, zeigen die Erfahrungen von Paula Schopf im Berlin der 1990er Jahre. Weitere Untersuchungen müssten zeigen, inwiefern die Biographien der eingangs genannten größeren Gruppe von

38 Gespräch Paula Schopf mit dem Verfasser, Berlin 9.1.2019, Ausschnitte einer Liveaufnahme der Arbeit sind hörbar unter: <https://paulaschopf.de/work/klangliche-mythologie-espacios-de-soledad/>, eine LP-Version der Arbeit erscheint in Kürze auf dem Label Karaoke, Kalk (LC 10028).

39 Hierzu sind in den letzten Jahren zahlreiche Beiträge erschienen, z. B. Juliet E. McMains, „Hot‘ Latin dance: Ethnic identity and stereotype“, in: *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity*, hrsg. von Anthony Shay und Barbara Sellers-Young, New York 2016, S. 480–500, Ute Bechdorf, „Dancing to Latin American music: Exoticism and creolization“, in: *Popular Music: Intercultural Interpretations*, hrsg. von Tōru Mitsui, Kanazawa 1998, S. 93–98.

Künstler*innen zusammenhängen, über bereits bekannte Freundschaften, Kollaborationen oder auch Konkurrenzverhältnisse hinaus. Das gleiche gilt für die Frage, inwiefern durch diese Personengruppe tatsächlich ein transatlantischer Austausch zwischen den Club- und Musikszenen Lateinamerikas und Europas in Gang gesetzt wurde und was dieser im Detail beinhaltet. Dies gilt insbesondere mit Blick auf eine zahlenmäßig erneut stark vertretene jüngere Generation chilenischer Techno-DJs und Produzent*innen, die sich, diesmal ohne Exilhintergrund, in den letzten Jahren in Europa und vor allem auch in Berlin angesiedelt und, zumindest bis zum Beginn der Corona-Pandemie, transatlantische Lebensentwürfe und Karrieren vorangetrieben haben.⁴⁰

Abstract

The term “conexión chilena” is regularly used in print media and internet articles to describe a group of DJs, some of them very successful, who fled as children with their families to Europe during the Chilean military dictatorship (1973–1990) and have become part of the growing EDM scene there since the 1990s. Names that are often mentioned in this context include Matías Aguayo, Andrés and Pier Bucci, Luciano (Lucien Nicolet), Martin Schopf/DJ Dandy Jack, Paula Schopf/DJ Chica Paula, Ricardo Villalobos and Cristian Vogel. Based on interviews and the analytical study of selected tracks by three of these artists, this article explores the question of the role that the “conexión” actually played. On the one hand, this question is applied to the work and career of the artists themselves, especially in light of developments in Chilean memory culture. On the other hand, it is applied to the early internationalization and transatlantic exchange in the field of techno and EDM.

40 Zu nennen wären beispielsweise Magdalena Rojas/Maida Rot, Vale Colvin, Lucas Vazz oder Diego Noguera.