

In conclusion, Variant Criticism (or Philology of the Author) is one good answer to the quest of a method for the study of *computer music*.²⁵ This is a philological method applied to literature, developed in Italy in the second half of the 20th century. It studies the dynamic image of a text, that is the process of recification and adjustment one author makes on his own work and his dialectic relation with culture and history. Variant criticism is very useful because in the *computer music* field we find many cases of variants of sources and/or different versions of the same work. That depends on several factors, not only for the fact that the first performance (or version) could be the first "outline-draft" of a piece, depending on several constraints (sociological, technological, the deadline of the concert, etc.) but also depending, for example, on the nature of the technology that can improve and facilitate the compositional work.

The joining of these approaches (variant criticism, digital variants and sketch studies), with methodological and historic adaptations, is the key for overcoming the problems the analysis encounters when based on the idea that *computer music* pieces are mainly sonorous entities. It allows to study the "work project" at three levels: as a musical product, as a cultural project reflecting the composer's personality, and as an effect of the application of one particular technology. Philological analysis is therefore a method both archaeological and analytical.

Die Erforschung technoider Tanzmusik – Ein historischer Abriss

NICO THOM, Klagenfurt

Einleitung

Der Diskurs¹ zur elektroakustischen Kunstmusik ist weitgehend separiert von dem zur technoiden Tanzmusik. Die Begriffe Kunst- und Tanzmusik selbst weisen auf die Hintergründe: die unterschiedlichen Traditionslinien von *E* und *U*, von *High* and *Low*, von akademisch und nicht-akademisch, die es trotz berechneter Einwände noch immer gibt. Während sich der eine Diskurs über Jahrzehnte hinweg im geschützten akademischen Umfeld entwickeln konnte (elektroakustische Kunstmusik), musste sich der andere mühsam aus den engen Fesseln des „freien“ Musikmarktes befreien, was innerhalb kurzer Zeit gelang (technoide Tanzmusik).

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Diskursgeschichte der noch jungen technoiden Tanzmusik überblicksartig darzustellen. Dies ist bislang noch nicht gesehehen. Es soll zum einen gezeigt werden, dass dieses Diskursfeld gänzlich anders strukturiert ist als das der elektroakustischen Kunstmusik, und zum anderen, dass die Musikforschung bzw. Musikwissenschaft bei der Annäherung an technoide Tanzmusik paradoxerweise trotzdem mit denselben Problemen zu kämpfen hat wie beim schon getübten Umgang mit elektroakustischer Kunstmusik. Ein kleiner Ausblick soll Wege andeuten, die aus dieser Situation herausführen könnten. Der Aufsatz ist folgendermaßen gegliedert:

- 1 Was ist mit „technoider Tanzmusik“ gemeint?
- 2 Der Mangel an musikwissenschaftlicher Forschung zum Thema „technoide Tanzmusik“ und Gründe für diesen Mangel
- 3 Die Erforschung technoider Tanzmusik durch einen elaborierten Techno-Journalismus
- 4 Die Erforschung technoider Tanzmusik durch die Sozial- und Kulturwissenschaften
- 5 Wie könnte/sollte die Musikwissenschaft an diese Forschungen anknüpfen?

²⁵ Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana 1987. For a useful explanation of this theory see also Maria Caraci Vela, *La filologia musicale Istituzioni, storia, strumenti critici Volume I*, Lucca, LIM 2005, pp. 12, 64 and 230.

¹ Unter Diskurs wird hier das dialektische Wechselspiel von musikalischer Praxis und deren mündlicher bzw. schriftlicher Reflexion verstanden.

1) Was ist mit „technoider Tanzmusik“ gemeint?

Die Frage, welche Musik als elektroakustisch bezeichnet werden kann, führt regelmäßig zu Grundsatzdiskussionen. Einig ist man sich auf eine Minimaldefinition, welche als kleinsten gemeinsamen Nenner die Verwendung von elektromagnetischen Lautsprechern voraussetzt, so gerät man unweigerlich in das Dilemma, dass demnach gegenwärtig nahezu jede Musik elektroakustisch genannt werden müsste, da heute Musik fast immer durch Lautsprecher übertragen wird (in Radio, Fernseher, Computer, PA- oder Heimanlage, Handy etc.). Wenigstens im Bereich der so genannten populären Musik trifft dies weitgehend zu. Genauer betrachtet, ist zeitgenössische populäre Musik schon lange nicht mehr nur elektroakustisch, sondern, zumindest was ihre Aufnahmebedingungen anbetrifft, Computermusik. *Madonnas* letztes Studioalbum² ist ebenso am Computer zusammengesetzt worden wie die letzten Studioalben von *Rammstein*³ oder *50 Cent*.⁴ Obwohl die genannten Künstlerinnen und Künstler computerbasierte Musik produzieren, die noch dazu tanzbar ist, handelt es sich dabei aber nicht um technoide Tanzmusik in dem hier gemeinten Sinne.

Stattdessen wird Bezug genommen auf eine musikalische Tradition, deren Wurzeln im so genannten „Krautrock“ der 70er Jahre liegen. Deutsche Bands wie *Can* oder *Tangerine Dream* erschaffen in dieser Zeit mit Hilfe von Synthesizern und elektronischen Organen eine psychedelische Musik, die sich einerseits von klassischen Songstrukturen löst und andererseits eine synthetisch-technoide Klangästhetik herausschleift. Die ebenfalls aus Deutschland stammende Formation *Kraftwerk* treibt diese Entwicklungen massiv voran, indem sie die avantgardistischen Klangspiele der „Krautrocker“ in einen minimalistischen und massenkompatiblen Modus überführt und mit einer Technik verherrlichenden Attitüde international Aufmerksamkeit erregt.

Insbesondere in den USA kommt es in der Folge zu Anschlusskommunikationen mit dancefloor-orientierter Soul-, Funk- und Disco-Musik, welche schließlich zur Entstehung von (*Chicago*-)House bzw. (*Detroit*-)Techno führen. Speziell der aus Detroit stammende Techno (im engeren Sinne) wird Ende der 80er Jahre durch Musiker wie Kevin Saunderson, Juan Atkins und Derrick May etabliert und avanciert schnell zur Referenz für die explosionsartige Ausdifferenzierung technoider Tanzmusik Anfang der 90er Jahre. Von da an generieren sich quasi im Monatsrhythmus neue Subgenres wie *Goa*, *Trance*, *Big Beat*, *Eurodance*, *Jungle*, *Drum n' Bass*, *Minimal Techno* etc.. Auch neuere musikalische Strömungen wie *Grime* und *Dubstep* stehen in dieser Tradition.

2) Der Mangel an musikwissenschaftlicher Forschung zum Thema „technoide Tanzmusik“ und die Gründe für diesen Mangel

Sicher man Texte aus dem wissenschaftlichen Kontext, die sich mit technoider Tanzmusik auseinandersetzen, so ist festzustellen, dass die Musikforschung bislang wenig beigetragen hat. Das ist einerseits verwunderlich, bedenkt man die große Anzahl von Personen, die technoide Tanzmusik rezipieren – prominentestes Beispiel ist in diesem Zusammenhang die Berliner *Loveparade*, die zu Spitzzeiten bis zu 1,5 Millionen Menschen mobilisiert –, andererseits gibt es nachvollziehbare Gründe für dieses Forschungsdesiderat.

1) Ein wesentlicher Grund ist, um es mit Hegel zu sagen, dass die Enle der Minerva stets nur in der Nacht zum Fluge ansetzt. Das bedeutet, dass wissenschaftliche Forschung gezwungen ist, der historischen Genese ihrer Forschungsgegenstände hinterherzuhinken. Sie muss erst einen gewissen Zeitraum verstreichen lassen, um übersehen zu können, wohin bestimmte Entwicklungen geführt haben und in welchem Kontext sie stehen. Dieses Problem ist jedoch ein gesamt-wissenschaftliches und somit keines, welches nur die Musikforschung betrifft.

2) Ein anderer Aspekt ist die Altersstruktur innerhalb der Musikforschung. Wie man weiß, sind Forschungsstärkigkeiten zu einem Gutteil auch von persönlichen Präferenzen abhängig. In den seltensten Fällen wird sich eine Musikforscherin bzw. ein Musikforscher mit einer Musik beschäftigen, zu der sie oder er keinen ästhetischen Bezug hat. Da die musikalische Sozialisation auf professoraler Ebene momentan noch in die Zeit vor der Entstehung von *Chicago*-House und *Detroit*-Techno fällt, fehlt in der Regel den Lehrstuhlinhabern die Motivation, sich dem Gegenstand anzunähern.

3) Das wiederum führt dazu, dass technoide Tanzmusik im Rahmen der musikwissenschaftlichen Ausbildung kaum eine Rolle spielt. Studentinnen und Studenten werden nicht an das Thema herangeführt und bekanntlich macht ja das, was man nicht weiß, auch nicht heiß, wie es der Volksmund so treffend formuliert.

4) Finden sich doch einmal Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler, die sich mit dem Themenkomplex beschäftigen wollen, so stehen sie vor dem Problem, eine Person ausfindig machen zu müssen, welche die Qualifikationsarbeit (Magister/Diplom, Promotion) betreut bzw. begutachtet (siehe auch Punkt 2).

5) Entschwerend kommt hinzu, dass interessierte Nachwuchswissenschaftler und -wissenschaftlerinnen mit der Sachlage konfrontiert sind, dass Grundlagenforschung zu leisten wäre, die normalerweise fortgeschrittenen Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen vorbehalten ist, da de facto so gut wie keine fachinternen Quellen zum Thema vorliegen.

6) Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Klangproblematik, welche insbesondere in Studien zur elektroakustischen Kunstmusik schon seit langem diskutiert wird: Es

² Madonna, *Confessions on a Dance Floor*, Warner Brothers 2005.

³ Rammstein, *Rosenrot*, Universal Music 2005.

⁴ 50 Cent, *Curtis*, G-Unit Records 2007.

fehlt der Musikforschung eine adäquate und wissenschaftlich fundierte Beschreibungsterminologie für alles, was mit Klangfarbenphänomenen zu tun hat. Technoide Tanzmusik ist zwar durchaus auch über die bekannten musikalischen Parameter Harmonie, Melodik und Rhythmus beschreibbar, doch ihrer synthetisch-technoiden Klangästhetik, die wesentlich zu ihrer Wirkung beiträgt, kommt man auf diesem Wege nicht näher.

3) Die Erforschung technoider Tanzmusik durch einen elaborierten Techno-Journalismus

Im Hauptteil dieses Aufsatzes (Punkt 3 und 4) soll nun ein historischer Abriss, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, die Forschungsaktivitäten zum Thema technoide Tanzmusik veranschaulichen. Diese gehen einerseits von einem hoch entwickelten Techno-Journalismus aus sowie andererseits von den Sozial- und Kulturwissenschaften.⁵ Die Zusammenschau beschränkt sich auf ausgesuchte deutsch- und englischsprachige Publikationen und geht ausschließlich auf Monographien und periodisch erscheinende Zeitschriften ein.

Die journalistische Beschäftigung mit technoider Tanzmusik setzt sehr früh ein. Alles beginnt mit kleinen lokalen Fanzines, sprich selbst gebastelten, zusammengeklebten Heftchen mit Veranstaltungshinweisen, kurzen Interviews, Clubberichten und Plattenrezensionen. Diese werden hundertfach kopiert und auf Raves bzw. Technoveranstaltungen unter die Leute gebracht. Eines der ersten und einflussreichsten Fanzines für technoide Tanzmusik heißt *Frontpage*.⁶ Es entsteht 1989 im Umfeld der Frankfurter Diskothek *Dorian Gray* und bringt es noch im selben Jahr auf eine 10.000er Auflage. Die treibende Kraft hinter der *Frontpage* ist Jürgen Laarmann, der aus dem Fanzine erst ein auflagenstarkes Magazin macht und es dann sukzessive zum Multikonzern ausbaut. Laarmann stößt 1991 zum Gründungsteam der *Loveparade*, wird deren Promoter und Warenzeicheninhaber und macht sein Magazin zum offiziellen Publikationsorgan der schnell wachsenden Berliner Veranstaltung. Ebenfalls 1991 organisieren und promoten Laarmann und die *Frontpage*-Redaktion gemeinsam mit *Westbams* Plattenlabel *Low Spirit* den ersten großen *Majesty*-Rave, zu dem 6.000 Besucher aus ganz Deutschland anreisen. Es folgen bald von *Frontpage* organisierte Rave-

⁵ Dass die Erforschung, ja, überhaupt erst die Wahrnehmung von Musik zu einem ethischen Anteil vom Musikjournalismus ausgeht, sollte als allgemeingültig vorausgesetzt werden dürfen. Grundsatzdebatten über die Unterschiede von Musikforschung und Musikjournalismus erweisen sich nicht selten als Stil-Diskussionen, d.h. als Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf formale Fragen (Sprachwahl, Ausführlichkeit etc.). Inhaltlich sind Unterschiede kaum auszumachen, nicht zuletzt, da der Musikjournalismus ebenso wie die Musikforschung von Expertise lebt, welche oftmals in Personalunion auftritt (Stichwort: Angewandte Musikwissenschaft).

⁶ *Frontpage* (1989-1997), gegründet und herausgegeben von Jürgen Laarmann.

Tourneen, die bis zu 20.000 Besucher anlocken und in deren Windschatten *Frontpage*-Compilations erscheinen. Das Magazin hat nun einen Sponsorvertrag mit einer internationalen Zigarettenmarke und forciert im großen Stil die Kommerzialisierung, manche sagen, den Ausverkauf von technoide Tanzmusik. Nichtsdestotrotz begleitet *Frontpage* von Anfang an aktiv und im engsten Kontakt mit den Techno-Pionieren die Entwicklung dieser Musik und wird so zum stiftbildenden Diskursmedium bzw. zu einer unverzichtbaren historischen Quelle, welche im Jahr 1997 mit Einstellung aller Aktivitäten versiegt.⁷

Zuvor jedoch, im Jahr 1995, erscheinen die beiden ersten Bücher aus dem techno-journalistischen Umfeld. Das eine heißt *Localizer 1.0 – The Techno House Book*⁸ und wird von einem Graphikerteam aus Berlin herausgegeben. Die zweisprachige Publikation (deutsch und englisch) versammelt in erster Linie aufwändig gestaltete Techno-Flyer-Kunst und ist um kleine Aufsätze zur Entstehungsgeschichte technoider Tanzmusik ergänzt.

Ebenfalls 1995 geben Philipp Anz und Patrick Walder ein Buch mit dem schlichten Titel *Techno*⁹ heraus, indem sie und 27 weitere AutorInnen – allesamt bekannte SzeneveranstalterInnen, DJs und JournalistInnen – sich dem Phänomen multiperspektivisch nähern. Dabei gehen sie zum Teil bis zu den Anfangstagen elektroakustischer Musik zurück und verorten Techno in der Tradition von Varèse, Stockhausen und anderen Pionieren.

1996 publizieren ein Keyboarder und ein Soundprogrammierer gemeinsam das Buch *Dance & Techno Basics*.¹⁰ Darin finden sich neben Beschreibungen von technoïden Stilistiken Hinweise zu Produktionstechniken und zum Equipment sowie ausführliche, notierte Technoarrangements mit beigelegter CD und Diskette zum Nachmachen.

1997 werden zwei Bücher veröffentlicht, die sich bereits mit spezielleren Themen technoider Tanzmusik befassen. Zum einen das Buch *Mix, Cuts & Scratches*¹¹ von, mit und über Maximilian Lenz, besser bekannt als *Westbam*. Es enthält Interviews mit *Westbam* und eigene Texte von ihm, in denen er sich zur „Raving Society“ bzw. zur „Celebration Generation“ äußert. Die andere Monographie ist die erste Bestandsaufnahme zu einem singulären technoïden Subgenre. Sie heißt *State of Bass. Jingle – The Story so far*¹², ist von dem englischen Publizisten Martin James verfasst und behandelt die damals noch junge Ge-

⁷ [http://de.wikipedia.org/wiki/Frontpage_\(Zeitschrift\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Frontpage_(Zeitschrift));
<http://www.techno.de/frontpage>, 13.08.2007.

⁸ Die Gestalten-Verlag (Hg.), *Localizer 1.0. The Techno House Book*, Berlin 1995.

⁹ Philipp Anz und Patrick Walder (Hg.), *Techno*, Zürich 1995.

¹⁰ Peter Gorges und Michael Mühlhans, *Dance & Techno Basics*, München 1996.

¹¹ Westbam und Rainald Goetz, *Mix, Cuts & Scratches*, Berlin 1997.

¹² Martin James, *State of Bass. Jingle – The Story so far*, London 1997.

schichte des britischen *Jungle*, einer breakbeat-orientierten Variante technoider Tanzmusik.

1998 kommt ein informationsreiches *Techno-Lexikon*¹³ auf den Markt, welches von der Redaktion des 1993 gegründeten deutschen *Raveline*-Magazins¹⁴ veröffentlicht wird. Es enthält prägnante, historisch fokussierte Essays, Definitionen zu allen bis dato im Umlauf befindlichen Szenebegriffen und -stilistiken und es kanonisiert DJ-Namen, Labels und Clubs.

Ebenfalls 1998 erscheint das Buch *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*¹⁵ des englischen Musikjournalisten Simon Reynolds. Darin beschreibt er in aller Ausführlichkeit die verwickelte Geschichte technoider Tanzmusik und kombiniert im Medium der Sprache verbleibende musikalische Analysen mit sozialhistorischen Schlaglichtern und Interviews.

Der amerikanische Musikjournalist Dan Sicksco publiziert 1999 die Monographie *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*¹⁶, welche dem amerikanischen Techno-Hype in den Jahren 1997/98 auf den Grund geht und diesen auf den U.S.-Funk der 1970er zurückführt. Sicksco Arbeit enthält neben einer umfangreichen Discographie einen spekulativen Ausblick auf die weiteren Entwicklungen technoider Tanzmusik.

Auch Mireille Silcotts *Rave America. New School Dancescapes*¹⁷ aus dem Jahre 1999 widmet sich dem amerikanischen Techno, allerdings mit geschäftlichem Blick für dessen Club- bzw. Ravekultur. Die kanadische Journalistin vergleicht einerseits ganz allgemein die amerikanischen Clubkulturen der 70er, 80er und 90er Jahre und andererseits die spezifischen regionalen Ausprägungen der amerikanischen Techno-Club-Szene bzw. einzelner Raves. Dabei stellt sie diese den überregionalen „gay circuit parties“ gegenüber; um Genderspekte der Techno-Club-Rave-Kultur herauszuarbeiten.

Das von dem britischen Musikpublizisten Tim Barr im Jahr 2000 veröffentlichte Buch *The Rough Guide to Techno* beschließt eine kleine *Rough Guide*-Buchreihe zu technoider Tanzmusik. Ihm waren die zwei Publikationen *The Rough Guide to House Music* und *The Rough Guide to Drum 'n' Bass* vorausgegangen. Die kleine Reihe verdeutlicht das anwachsende Interesse an Techno-Schriften.¹⁸

¹³ Sven Schäfers, Jesper Schäfers und Dirk Walmann, *Techno Lexikon*, Berlin 1998.

¹⁴ *Raveline. Magazin für Techno-, House- und Clubkultur* (1993 – Gegenwart).

¹⁵ Simon Reynolds, *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*, London 1998.

¹⁶ Dan Sicksco, *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*, New York 1999.

¹⁷ Mireille Silcott, *Rave America. New School Dancescapes*, Toronto 1999.

¹⁸ Tim Barr, *The Rough Guide to Techno*, London 2000; Sean Bidder, *The Rough Guide to House Music*, London 1999; Peter Shapito, *The Rough Guide to Drum 'n' Bass*, London 1999.

Ebenfalls 2000 veröffentlicht der deutsche DJ und Publizist Marcel Feige sein Buch *Deep in Techno. Die ganze Geschichte des Movements*.¹⁹ Er geht in seinen Phänomenbetrachtungen weit in die Geschichte der elektroakustischen Musik zurück und treibt damit die Historisierung technoider Tanzmusik (im deutschsprachigen Raum) weiter voran.

Spätestens um die Jahrtausendwende ist ein ausgeprägtes eigengeschichtliches Interesse im kollektiven Bewusstsein der Techno-Bewegung verankert. Das äußert sich insbesondere in den Oral-History-Erzählungen von Techno-Magazinen. So bringt beispielsweise das deutsche Magazin *Groove*²⁰ jeden Monat unter der Rubrik „Oral History“ ein langes Interview mit einem DJ bzw. Techno-Multiplikator der ersten Stunde. Zudem erscheinen im selben Magazin regelmäßig Listen mit klassisch gewordenen Tracks, Alben und Compilations und sogar die Geschichte etablierter Techno-Clubs wird eingehend besprochen. Auch den historischen Entwicklungen bestimmter technoider Subgenres in bestimmten Regionen der Erde wird seitens des Techno-Journalismus Aufmerksamkeit entgegen gebracht. Das englische *Drum 'n' Bass*-Magazin *ATM*²¹ zum Beispiel berichtet über die gewachsenen *Drum 'n' Bass*-Communities in Japan, Italien oder den skandinavischen Ländern. Techno-Journalismus ist zudem immer sehr dicht an allem, was sich neu auftut, nicht selten setzt er Trends und Moden selbst in die Welt. So ist beispielsweise der Chefredakteur der deutschen Zeitschrift *De:bug*²², Sascha Kösch, zugleich ein gefragter DJ.²³ Alles, was er auf den Plattenteller legt bzw. rezensiert, wird von einer großen Anzahl Techno-Heads interessiert aufgenommen. Deshalb senden ihm Produzenten und Plattenlabels wöchentlich an die hundert Promotionplatten zu, über deren Eingang oder Nicht-Eingang in die Annalen der Techno-Geschichte Kösch entscheiden kann.

4) Die Erforschung technoider Tanzmusik durch die Sozial- und Kulturwissenschaften

So dicht am Gegenstand sind die Sozial- und Kulturwissenschaften naturgemäß nicht. Nichtsdestotrotz begleiten sie die Entwicklung technoider Tanzmusik frühzeitig.

Die offenbar erste Monographie zum Thema stammt aus dem Jahre 1994, trägt den Titel *Techno-Tekno-Textasy. Ein Reisezug durch Techno*²⁴ und wurde von

¹⁹ Marcel Feige, *Deep in Techno. Die ganze Geschichte des Movements*, Berlin 2000.

²⁰ *Groove. Magazin für elektronische Musik und Clubkultur* (1989 – Gegenwart).

²¹ *ATM. The Worlds leading Drum & Bass Music & Culture Pages* (1992 – Gegenwart).

²² *De:bug. Magazin für das Leben mit elektronischer Musik, mit Computern, ihren Fähigkeiten, und somit den elektronischen Lebensspekten* (1997 – Gegenwart).

²³ Er arbeitet unter dem DJ-Pseudonym *Bleed*.

²⁴ Henning Breuer, *Techno, Tekno, Textasy*, Berlin 1994.

dem Kulturwissenschaftler Henning Breuer geschrieben. Breuer stellt als erster eine empirische Untersuchung zum Selbstverständnis und Drogenkonsum der Raver an, ordnet Techno in den postmodernen Diskurs ein und versucht, den Mangel an sprachlich vermittelten Inhalten innerhalb der Techno-Bewegung zu erklären. Das kleine Buch dient vielen später erscheinenden Aufsätzen und Monographien als inhaltliche Vorlage.

Zwei Jahre später, 1996, wird die Schrift *Club Culture. Music, Media, and Subcultural Capital*²⁵ veröffentlicht. Die britische Medienwissenschaftlerin Sarah Thornton, Anhängerin des französischen Soziologen Pierre Bourdieu, unternimmt darin eine Betrachtung der Clubkultur, die sich um technoide Tanzmusik gebildet hat. Sie untersucht die Qualitäten von Kategorien wie „cool“ und arbeitet deren subkulturelles Kapital heraus, das Identität abseits des Mainstream stiftet. Besondere Aufmerksamkeit widmet Thornton geschlechtsspezifischen Merkmalen der Techno-Club-Kultur bzw. der kulturellen Bedeutung technoider Tanzmusik für Frauen.

1998 äußert sich der in der Tradition von Rudolf Steiner stehende Anthroposoph Uwe Buernmann in Buchform über technoide Tanzmusik. *Techno, Internet und Cyberspace. Jugend und Medien heute. Zum Verhältnis von Mensch und Maschine*²⁶ heißt sein Werk und geht kritisch der Frage nach, wie es dazu kommen konnte, dass sich eine ganze Generation so problemlos an die technischen Entwicklungen der Medien- und Musikkultur angepasst hat.

Die beiden katholischen Theologen Markus Brauck und Oliver Dumke veröffentlichen ein Jahr später, 1999, ihr Buch mit dem Titel *Techno. 180 Beats und null Worte. Ekstase ohne Botschaft?*²⁷ Darin versuchen sie religiöse Spuren in technoider Tanzmusik ausfindig zu machen. Religionshaltig sei Techno insbesondere deshalb, weil diese Musik ähnlich wie die Rhythmen primitiver Stammesgesellschaften zur Bewusstseinserweiterung und zur Stimulierung von Tanz und Ekstase diene. Ausgehend von einem religionssoziologisch-funktionalen Religionsbegriff wird von den Verfassern das Techno-Event als identitätsstiftend und handlungsorientierend und somit als religiös beschrieben. Techno sakralisiere die kalte Technik der nachindustriellen Gesellschaft im Medium der zuckenden Körper und stifte so Sinn ohne Botschaft. Diese Form von Spiritualität sei aber nicht so einfach anschlussfähig für kirchliche Integrationsversuche.

²⁵ Sarah Thornton, *Club Cultures. Music, Media, and Subcultural Capital*, Hannover 1996.

²⁶ Uwe Buernmann, *Techno, Internet und Cyberspace. Jugend und Medien heute. Zum Verhältnis von Mensch und Maschine*, Stuttgart 1998.

²⁷ Markus Brauck und Oliver Dumke, *Techno. 180 Beats und null Worte. Ekstase ohne Botschaft?*, Gütersloh 1999.

„Techno ist dem christlichen Glauben in letzter Konsequenz [räumlich] von Grund auf entgegengesetzt“, so die Autoren.

2000 erscheint das Buch *Jugendkultur Techno. Jeder tanzt für sich allein*²⁹ von den beiden Sozialpädagoginnen Anja Schneider und Liv Töpfer. Ihr Anliegen ist die Widerlegung der ihrer Meinung nach weit verbreiteten Annahme, dass Jugendliche, die Techno präferieren, sich sozial ausgrenzen und vereinsamen. Die Autorinnen sammeln Stimmen aus der Bewegung und decken in den Statements der Techno-Iden Verantwortungsbewusste und reflektierte Ansichten auf, die dem Klischee des stupiden Techno-Teenagers entgegenwirken sollen.

Ein ähnliches Anliegen verfolgt Erik Meyer mit seiner Dissertation *Die Techno-Szene. Ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*³⁰, die im gleichen Jahr publiziert wird. Meyer geht der Frage nach, ob und inwieweit die Techno-Szene als ein neuer Ort des Politischen anzusehen ist, ein Ort, wo sich junge Menschen in posttraditionellen Vergemeinschaftungsformen zusammenfinden können. Die Arbeit ist aus der Perspektive der politischen Soziologie geschrieben und deckt das Politische in der scheinbar unpolitischen Techno-Szene auf. Auf 25 Seiten wird außerdem die Entstehung und Entwicklung von technoider Tanzmusik umrissen.³¹

Die Soziologen Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer geben 2001 eine *Techno-Soziologie* heraus, die den Untertitel *Erkundungen einer Jugendkultur* führt.³² Das Buch widmet sich den Themenkreisen „Techno-Events“, „Techno-Identität“, „Techno-Tanz-Musik“, „Techno-Drogen“, „Techno-Videos“ und „Techno-Codes“ nicht nur aus soziologischer Perspektive. Die Autoren greifen vielmehr auf ganz unterschiedliche Methoden der Annäherung zurück. Ethnographische Ansätze finden sich neben medienanalytischen und bewegungswissenschaftlichen Studien ebenso wie drogen- und kulturpolitische Zugangsweisen.

Um ein letztes Beispiel für sozial- bzw. kulturwissenschaftliche Publikationen zum Thema Techno anzuführen, sei noch die 2002 erscheinende soziologische Dissertation von Rainer Diaz-Bone angeführt, die unter dem Titel *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*³³ veröffentlicht wird. Darin nimmt der Autor am Beispiel

²⁸ Ebenda, S. 124.

²⁹ Anja Schneider und Liv Töpfer, *Jugendkultur Techno. Jeder tanzt für sich allein?*, Chemnitz 2000.

³⁰ Erik Meyer, *Die Techno-Szene. Ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*, Opladen 2000.

³¹ Ebenda, S. 35-60.

³² Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer (Hg.), *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*, Opladen 2001.

³³ Rainer Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*, Opladen 2002.

eines Techno-Magazins eine Diskursanalyse des Techno-Genres vor und zeigt im direkten Vergleich mit dem Diskurs innerhalb eines Heavy-Metal-Magazins auf, welche semantischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Techno- und Heavy-Metal-Szene ausfindig zu machen sind.

5) Wie könnte/ sollte die Musikwissenschaft an diese Forschungen anknüpfen?

Setzt man die „Stunde Null“ der technoïden Tanzmusik in etwa Mitte der 1980er Jahre an, so zeigt sich, dass schon 10 Jahre später erste Monographien erschienen, die entweder direkt aus den Fanzines bzw. Magazinen des Techno-Journalismus hervorgehen oder indirekt durch diesen inspiriert und informiert sind, wie im Falle der sozial- und kulturwissenschaftlichen Schriften zum Thema. Eine genau musikwissenschaftliche Erschließung des Themenkomplexes setzt erst nach der Jahrtausendwende ein. Technoïde Tanzmusik ist zu diesem Zeitpunkt bereits gut dokumentiert, historisch kanonisiert und sozial- bzw. kulturtheoretisch ausgewertet. Die beiden einzigen publizierten Techno-Monographien, die aus den Reihen der Musikwissenschaft stammen (und die dem Autor des Aufsatzes bekannt sind), sind abgeschlossene Dissertationsarbeiten.

Die erste erscheint 2003 und stellt den Versuch dar, technoïde Tanzmusik so umfassend wie möglich zu beschreiben. Die Autorin Barbara Volkwein erzählt in *What's Techno. Geschichte, Diskurse & musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik*³⁴ ihre Version der Techno-Geschichte, analysiert Techno-Diskurse und stellt musikalische Kategorisierungen auf. Soweit unterscheiden sich ihre Vorgehensweisen und Ergebnisse kaum von denen der bereits aufgeführten Literatur. Allerdings untersucht sie eingehender die musikalischen Strukturen technoïder Tanzmusik mithilfe von Midi-File-, Spektral- und Transkriptionsanalysen. Dort liegen offenkundig die Stärken des Buches.

Ebenso ist es bei Mark J. Butler und seiner Veröffentlichung *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter and musical Design in Electronic Dance Music*.³⁵ Die Arbeit wurde an einer amerikanischen Universität im Fachbereich Musiktheorie eingereicht. Es ist bekannt, dass nach amerikanischem Verständnis damit Musiktheorie im engeren Sinne gemeint ist, also musikalische Analyse. Genau diese liefert Butler. Er untersucht insbesondere rhythmische Mikrostrukturen im Bereich technoïder Tanzmusik und bezieht sich dabei zumeist auf klassische Tracks des Detroit-Techno.

³⁴ Barbara Volkwein, *What's Techno. Geschichte, Diskurse & musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik*, Osabrück 2003.

³⁵ Mark J. Butler, *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter and musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington 2006.

Anders als beim Diskurs um elektroakustische Kunstmusik ist die Basisarbeit, d.h. die Sammlung der „äußeren“ Daten sowie deren theoretische Durchdringung und Auswertung, bereits vom Musikjournalismus bzw. den Sozial- und Kulturwissenschaften zu einem Großteil erledigt. Technoïde Tanzmusik ist zudem nicht wie elektroakustische Kunstmusik an musikakademische Strukturen gekoppelt. Sie ist weitgehend unberührt von der Musikausbildung in Musik(hoch)schulen und Universitäten. Die Musikforschung ist demnach gezwungen, sich auf die geleisteten Vorarbeiten, die in anderen Kontexten entstanden sind, einzulassen. Einen neuen und gänzlich eigenen Weg einzuschlagen, wie es die elektroakustische Kunstmusik mit ihrer akademisch-autonomen Diskurskultur getan hat, ist nicht möglich.

Die musikalische Analyse, die in beiden vorgestellten musikwissenschaftlichen Techno-Studien im Mittelpunkt steht, ist das Pfünd, mit dem die Musikwissenschaft bislang wuchern kann. Diese, auf die „inneren“ musikimmanenten Daten bezogene Analysetechnik kann nur sie leisten. Insofern gilt es klassisches Handwerk zu betreiben. Allerdings wird sich bald herausstellen, dass die alte Methodik ihre Grenzen hat. Obwohl sich technoïde Tanzmusik, im Gegensatz zu elektroakustischer Kunstmusik, weiterhin den (neo-)romantischen Gesetzen von Melodik, Harmonik und Rhythmik verpflichtet fühlt, die durch klassische Analyse sichtbar gemacht werden können, gibt es doch Tendenzen, durch das Spiel mit Klangfarben und die Steigerung von Geräuschteilen die bekannten Pfade populärer Musik sukzessive zu verlassen und nach neuen Wegen musikalischen Ausdrucks zu suchen. Freilich geht technoïde Tanzmusik dabei weitaus weniger experimentell vor als elektroakustische Kunstmusik. Selbst in ihren extremsten Ausformungen (Stichwort: *Intelligent Dance Music* bzw. *IDM* oder *Electronica*) lassen sie immer noch repetitive Muster bzw. klangliche Referenzen erkennen, die ihre Alleinstellungsmerkmale bilden. In den seltensten Fällen verwischen die Diskursgrenzen zur elektroakustischen Kunstmusik.

Trotzdem ist es nötig, die musikalische Analyse technoïder Tanzmusik auf der Ebene der Klangfarbe auszuweiten, wie es zum Teil bei der Analyse elektroakustischer Kunstmusik schon getan wird. Die beiden Techno-Studien von Volkwein und Butler bedienen sich dafür bei spezifischen Software-Programmen (z.B. Steinbergs *WaveLab*), deren Algorithmen die Klangparameter bis ins kleinste Detail abbilden können. Die Musikwissenschaft muss, wenn sie auf diesem Feld Fortschritte machen will, die Interpretation dieser grafischen Darstellungen kultivieren. Idealtypisch gedacht sollten zukünftige Musikforscherinnen und -forscher diese Daten wie Notenschrift lesen können, jedoch ohne sie interpretativ mit dieser gleichzusetzen.

Für eine adäquate Interpretation wäre zudem eine ausgereifte „Instrumentenkunde“, die sich der technischen Musikmedien des 20. und 21. Jahrhunderts an-

nimmt, unabdingbar. Wenn der Musikforscher bzw. die Musikforscherin weiß, welche Editions-Software, welcher Rhythmuscomputer, welcher Synthesizer oder welche Programmiersprache im zu analysierenden Werk/ Song/ Track/ File benutzt worden sind, kann er bzw. sie wesentlich angemessener auf den Untersuchungsgegenstand eingehen und befriedigendere Ergebnisse erzielen.

Die Möglichkeiten der Musikforschung bzw. Musikwissenschaft wären damit aber noch nicht erschöpft. Neben Synthesen der bereits vorhandenen Forschungsansätze und Daten sollten vor allem theoriegeleitete Untersuchungen angestrengt werden. Ein systematischer bzw. systemischer Überbau kann den schon vorliegenden Erkenntnissen eventuell neue Perspektiven abgewinnen bzw. die Datenflut in geordnete Bahnen leiten. Mut zur Theorie ist also gefragt und die Musikwissenschaft täte gut daran, das spekulative Risiko, welches von neuen Theorien stets ausgeht, durch eine kontinuierliche Datensammlung und Datenverarbeitung in Form von regelmäßigen Publikationen in Grenzen zu halten.

Eine enge Verzahnung von z.B. medien- oder sozialwissenschaftlicher Theorie, klassischer musikalischer Analyse, softwaregestützter Klanganalyse und historischer Kontextualisierung könnte helfen, die Erforschung technoider Tanzmusik sowie die Erforschung elektroakustischer Kunstmusik voranzubringen.

„Vorbereitung für einen Weltkrieg mit Atomwaffen“ Die Anfänge der elektroakustischen Musik in der DDR

HARRIET OELERS, Weimar

Die erste Erwähnung von elektroakustischer Musik in der wichtigsten Musikzeitschrift der DDR *Musik und Gesellschaft*¹ ist ein kurzer Bericht über die Auf-führung von Pierre Schaeffers *Spectacle Lyrique Orphée 53* bei den Donaueschinger Musiktagen 1953. Wie auch in der Westdeutschen Presse wird hier dem Werk der Musikcharakter abgesprochen. Der anonym bleibende Rezensent von *Musik und Gesellschaft* setzt das Wort „Musiktage“ in Anführungszeichen und bezeichnet das Stück als „ohrenberäubenden Lärm“.² Damit ist er in seiner Wortwahl auf einer Welle mit seinen westdeutschen Kollegen, die ebenfalls von „Lärm“ und „plätzenden Trommelfellen“ sprechen.³

¹ Die Auswertung der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* (im Folgenden *MuG*) ist für Fragen der Musik-Rezeption in der DDR ergebnisreich. Die monatlich erscheinende Zeitschrift, die vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik (VKM) herausgegeben wurde, kann als repräsentativ gelten, da sie als offizielles Organ des Zentralverbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler auch politisches Sprachrohr war. Sie erschien in 40 Jahrgängen von 1950 bis 1990 bevor sie 1991 in die Zeitschrift *Motiv. Musik in Gesellschaft anderer Künste* überging. Diese Zeitschrift erschien 1991 im Zweimonatsrhythmus, dann wurde ihr Erscheinen eingestellt. Wichtig bei der Auswahl der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* als Grundlage für die Erforschung der Rezeption elektroakustischer Musik in der DDR sind ihr durchgehendes Erscheinen von 1950 bis 1990 und die vorrangig linientreue Sicht auf musikalische und politische Phänomene in der DDR. Interessant dabei sind meist die programmatischen Statements zu Beginn des Jahres, wie beispielsweise im ersten Heft des Jahres 1958. Es werden hier besonders in den frühen Jahrgängen Ost und West nicht nur auf dem Gebiet der Musik miteinander verglichen, sondern auch die kulturpolitischen Ziele für das Jahr gesteckt.

² Siehe *MuG* 3, 1953, S. 468.

³ Zur Rezeption des Werkes bei den Donaueschinger Musiktagen siehe: Josef Häusler, *Spiegel der neuen Musik: Donaueschinger Chronik – Tendenzen – Wertbesprechungen*, Kassel 1996, S. 154-157. Selbst die Berichterstattung in *Melos*, einer der elektronischen Klangzeitschriften positiv gegenüberstehenden Zeitschrift, spricht dem Werk den Kunstcharakter ab: „Den Anspruch eines Kunstwerkes vermag Schaeffers ‚Orphée 53‘ in keinem Fall zu erfüllen, weder von den ästhetischen Voraussetzungen her noch gar in der inszenatorischen Realisation.“ K. H. Ruppel, „Melos berichtet. Donaueschinger 1953“, in: *Melos* 20, 1953, S. 320-321. Zur positiven Berichterstattung über elektronische Klangerzeugung siehe beispielsweise im gleichen Jahr die Artikel von Herbert Einert, „Was ist elektronische Musik?“, S. 1-5, von Werner Meyer-Eppeler, „Elektronische Kompositionstechniken“, S. 5-9, und den wohlwollend gegenüber der *Musique concrète* eingestellten Bericht von Gerth-Wolfgang Bartsch, „Was ist *Musique concrète*?“, S. 9-12.