

Kompendien Musik Band 14

Herausgegeben im Auftrag der
Gesellschaft für Musikforschung

durch

Detlef Altenburg
Wolfgang Auhagen
Gabriele Buschmeier
Rebecca Grotjahn
Dörte Schmidt



Populäre Musik

Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven

Herausgegeben von Ralf von Appen,
Nils Grosch und Martin Pfeiderer

Laaber

14. Elektronische Tanzmusik

Von Nico Thom

»Elektronische Tanzmusik« ist ein Sammelbegriff, der ein weites Spektrum musikalischer Stile umfasst. Im deutschen Sprachraum ist die Bezeichnung Techno¹ weitverbreitet, im internationalen Kontext ist der Ausdruck Electronic Dance Music gebräuchlich. Synonym wird auch von Klubmusik bzw. Club Music gesprochen; der prinzipiell enge Bezug zur Tanzfläche impliziert allerdings nicht, dass diese Musik ausschließlich für Tanzveranstaltungen gedacht ist. Weite Teile der elektronischen Tanzmusik waren zunächst außerhalb etablierter musikindustrieller Strukturen angesiedelt (Stichworte: illegale Partys, unabhängige Kleinst-Label, Fanzines). Von Großbritannien ausgehend gewannen Ende der 1980er Jahre Rave-Veranstaltungen zunehmend kommerzielle Bedeutung, vor allem in Europa. Den Einzug in die deutschen Charts erlebte elektronische Tanzmusik parallel zur Etablierung der Berliner Love Parade in den 1990er Jahren. Die Bilder eines ausgelassen feiernden Millionenpublikums sowie die basslastig-stampfenden Klänge gingen um die Welt und prägten die öffentliche Wahrnehmung der elektronischen Tanzmusik bis heute nachhaltig, wenn auch einseitig. Insbesondere negative Begleiterscheinungen solcher Massenveranstaltungen wie Drogenmissbrauch, Müllprobleme oder Massenhysterie stehen im Mittelpunkt des medialen Interesses, zuletzt im Jahr 2010 beim tragischen Tod von 21 Besuchern der Love Parade in Duisburg.²

Dabei hat sich spätestens seit der Jahrtausendwende eine musikalische Differenzierung vollzogen, die es fast unmöglich macht, weiterhin von einem einheitlichen Phänomen bzw. Publikum zu sprechen. Zwei Spezifika der elektronischen Tanzmusik lassen sich bei genauer Untersuchung dennoch festhalten: Zum einen die Ästhetik synthetischer Klangerzeugung, welche von anderen Musikformen nicht mit derselben Konsequenz verfolgt wird. Die Bezeichnung »elektronische« Tanzmusik ist insofern ernst zu nehmen, denn sie steht für »futuristische« bzw. »künstliche« Klänge und beschreibt in erster Linie eine ästhetische Programmatik. Zum anderen ist die herausgehobene Stellung des DJ-Produzenten ein zentrales Charakteristikum. Obwohl der DJ auch in anderen Musikstilen eine prominente Position einnehmen kann, beispielsweise

im HipHop oder Dancehall, kommt ihm bzw. ihr, der DJane, innerhalb der elektronischen Tanzmusik die Protagonistenrolle zu, die in der Personalunion von Produzent/-in und Performer/-in begründet ist. Die Aufgabe der DJane bzw. des DJs besteht nicht mehr nur darin, Musikstücke herauszusuchen und diese in einer Reihenfolge abzuspielen, welche dem Ort und den anwesenden Personen angepasst ist.³ Der holländische Star-DJ und Produzent Tijs Michiel Verwest alias Tiësto, gegenwärtig einer der kommerziell erfolgreichsten auf der internationalen Bühne, formuliert es so:

»Heutzutage ist es wichtiger, ein guter Produzent zu sein als ein guter DJ. Die Leute kennen dich von deinen Platten und feiern dich als DJ, weil sie deine Musik mögen. Gute DJs gibt es zahlreich, aber zu Ruhm und Ehre kommt man allein wegen des perfekten DJ-Sets nicht mehr. Darum sind eigene Produktionen wie deine Visitenkarten für die Szene.«⁴

Die Anfänge: New York Garage, Chicago House und Detroit Techno⁵

Um 1980 setzten in New York und Chicago Entwicklungen ein, die zur Entstehung der elektronischen Tanzmusik wesentlich beitragen sollten. Vor allem Afroamerikaner taten sich als Pioniere der neuartigen Musik hervor. Ein Protagonist war der DJ Frankie Knuckles, der erst in New York aktiv gewesen war und anschließend in einem Chicagoer Club namens Warehouse Platten auflegte. In Knuckles' Discovariante waren afroamerikanischer Rhythm&Blues, Soul und Funk noch sehr präsent.⁶ Er begann jedoch damit, Platten zu remixen, indem er sie parallel abspielte oder neue Parts hinzufügte, die er Synthesizern oder Drum-Maschinen entlockte.⁷ Unterdessen entwickelte in New York insbesondere DJ Larry Levan im Club Paradise Garage ebenfalls die Discomusik weiter, welche ursprünglich im Kontext der homosexuellen Clubkultur entstan-

1 Alternative Schreibweisen wie Tekno, Tekkno oder Tekkkno sollen den jeweiligen »Härtegrad« der Musik zum Ausdruck bringen.

2 Die als Markenname eingetragene Veranstaltung fand seit 2007 nicht mehr in Berlin, sondern in verschiedenen deutschen Städten statt, nachdem sie einige Male ausgefallen war. Sie wurde 2010 vorerst eingestellt.

3 Brewster / Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, S. 15.

4 Ohne Autor, *Interview mit DJ Tiësto*.

5 Auf die Vorgeschichte der elektronischen Tanzmusik – auf das Entstehen erster Clubs, Diskotheken, Dance Halls und Blockpartys, auf Krautrock und Dub-Reggae der 1960er Jahre, Discomusik der 1970er sowie HipHop und Synth-Pop der frühen 1980er Jahre, zudem auf musiktechnische Entwicklungen vom Plattenspieler über den Synthesizer bis hin zum Drum- und Basscomputer – kann im Rahmen dieses Textes nicht umfassend eingegangen werden. Verwiesen sei auf Poschardt, *DJ Culture*; Moskowitz, *Caribbean Popular Music*; Bradley, *Bass Culture*; Feige, *Deep in Techno*; Ohne Autor, *Disco*; Krekow / Steiner / Taupitz, *Das neue HipHop Lexikon*; *Krautrock*, hrsg. von Kotsopoulos; *Kraftwerk*, hrsg. von Albiez / Pattie; Behrendsen / Rüsenberg, *Je größer der Apparat*; Meyer, *Die Techno-Szene*; Borchardt, *Stop Making Sense*; Wicke, *Von Mozart zu Madonna*, S. 257–279.

6 Mania, *Techno*, S. 15.

7 Covach, *What's that Sound?*, S. 549.

den war. Levan setzte verstärkt auf eine glamouröse Klangästhetik, die mithilfe von gospelinspirierten Pianoriffs und jubelnden Frauenstimmen erzielt wurde. Schon bald sprach man von Chicago House⁸ und New York Garage,⁹ um die parallelen musikalischen Tendenzen zu unterscheiden. In beiden Fällen handelte es sich jedoch um Modifikationen des Discosounds der 1970er Jahre. Erste Garage- bzw. House-Platten kamen relativ spät auf den Markt, so z.B. Jesse Saunders' *Track On and On* (Jes Say Records, 1984) oder Frankie Knuckles' *Your Love* (Persona Records, 1986).

In der ehemaligen Industriestadt Detroit vollzogen sich Mitte der 1980er Jahre vergleichbare musikalische Entwicklungen. Auch hier waren es vor allem junge Afroamerikaner, die sich von elektronischen Klängen angezogen fühlten. Allerdings begeisterten sie sich stärker für musikalische Einflüsse, die aus Europa kamen, etwa den Roboterpop der deutschen Band Kraftwerk, den englischen Synth-Pop oder den Italo-Disco-Sound. Diese Referenzen wurden mit Funk, Soul und Rhythm'n'Blues verbunden.¹⁰ Juan Atkins, Derrick May und Kevin Saunderson waren Pioniere aus Detroit, deren musikalische Synthese anfangs Detroit House genannt wurde und ab den späten 1980er Jahren als Detroit Techno bekannt geworden ist.¹¹ Spätestens mit dem Track *Techno City* (Fantasy Records, 1984), den Atkins im Duo mit Richard Davis unter dem Bandnamen Cybotron herausgebracht hatte, war der Begriff Techno allgemein gebräuchlich geworden. Sowohl im Titel als auch klanglich nahm der Track Bezug auf die Tristesse der Industriestadt Detroit, in der er produziert worden war.¹²

Oftmals werden die Entwicklungen in Detroit Mitte der 1980er Jahre vor schnell zur Blaupause des Techno erklärt, als hätte es andernorts keine vergleichbaren Strömungen gegeben. Dabei wird übersehen, dass neben New York und Chicago auch in Deutschland frühe Technoplatten produziert worden sind. Bekanntes Beispiel ist die 1985 veröffentlichte Single *Tekno Talk* (Westside Records) der Frankfurter Formation Moskwa TV. In anderen europäischen Ländern entstanden zeitgleich weitere elektronische Tanzmusikstile. In Brüssel kreierte die Band Front 242 mit dem Album *Geography* (Himalaya Records, 1982) eine frühe Form der Electronic Body Music (EBM). Dabei handelt es sich um eine Weiterentwicklung des Synth-Pop sowie der Industrial und Noise Mu-

8 Zur Geschichte des Chicago House siehe Rietveld, *This Is Our House*.

9 Zur Geschichte von New York Garage siehe Fikentscher, *You better work!*.

10 Sicko, *Techno Rebels*, S. 41ff.

11 Covach, *What's that Sound?*, S. 550.

12 Coers, *Friede, Freude, Eierkuchen*, S. 34.

sic, die ihrerseits vor allem in England und Deutschland ihren Ursprung hatten und später in der sogenannten Dark-Wave- und Gothic-Bewegung aufgingen.¹³

Acid und der »Summer of Love«

Nicht nur die Hippies der späten 1960er Jahre hatten ihren »Summer of Love« (1967), auch die Raver der späten 1980er Jahre versuchten in vergleichbarer Weise das Gefühl von Freiheit zu erleben – durch Konsum der Partydroge Ecstasy (MDMA), wildes Tanzen, ein ungezwungenes Sexualleben und einen exzentrischen Kleidungsstil. Unter dem Namen Acid House war Musik erneut das Transportmittel dieses Gefühls. Dessen Erfolgsgeschichte setzte 1987 auf der spanischen Insel Ibiza ein und erreichte den ersten Höhepunkt im Jahre 1988, dem zweiten »Summer of Love«, in London.¹⁴ Musikalisches Markenzeichen der ersten House-Substilistik waren die dumpf-blubbernden und quirlichen Klänge des Basssynthesizers Roland TB 303. Äußerliche Symbole des Acid House bildeten das Smiley-Logo, Trillerpfeifen sowie weitgeschnittene Hosen und bedruckte T-Shirts in grellen Farben.¹⁵ Compilations mit der Bezeichnung Acid House erschienen bereits 1988 und enthielten Titel wie *Acid Tracks* von Phuture (Trax Records, 1987) oder *Acid Man* von Jolly Roger (Ten Records, 1988).¹⁶ Die Acid-House-Begeisterung, die sich auch in Amerika und Kontinentaleuropa Bahn brach, erreichte in England ungeahnte Dimensionen. 1989 erblühte von London ausgehend die Rave-Kultur im ganzen britischen Königreich, sodass mitunter von einem »Summer of Rave« die Rede ist.¹⁷

13 Vgl. *Das Gothic- und Dark Wave-Lexikon*, hrsg. von Matzke / Seeliger.

14 Collin, *Altered State*, Kapitel 2 (*Summer of Love*).

15 Garnier / Brun-Lambert, *Elektroschock*, S. 28f.

16 Schäfer / Waltmann / Schäfers, *Techno-Lexikon*, S. 10.

17 Die mannigfaltigen sozioökonomischen und politischen Hintergründe für die explosionsartige Verbreitung von Acid-House-Großveranstaltungen mit tausenden Besuchern dokumentiert der Film *The Summer of Rave*, 1989 (BBC, 2006).



Abbildung 1: Roland TB-303 (Quelle: Roland Corp.)

Neue Vielfalt und internationaler Boom der elektronischen Tanzmusik in den 1990er Jahren

Ende der 1980er Jahre zerfielen die kommunistischen Diktaturen in der DDR, in Osteuropa sowie in der Sowjetunion. Getrieben von dem Wunsch nach freier Entfaltung vollzogen sich enorme politische und kulturelle Veränderungen. Inwiefern der einsetzende Boom der elektronischen Tanzmusik – speziell in Europa – damit zusammenhängt, ist noch nicht untersucht worden. Neben den bereits etablierten Stilistiken gewann Eurodance (auch Euro-NRG, Dancefloor oder Dance genannt) in kürzester Zeit großen Einfluss auf die europäischen und US-amerikanischen Single- und Albumcharts, nicht zuletzt, weil diese neue Stilistik von einflussreichen Plattenfirmen forciert und von den Massenmedien aufgegriffen wurde. Eurodance hatte seine Wurzeln im international sehr erfolgreichen Euro-Disco-sound à la Giorgio Moroder und Pete Bellotte (1970er

Jahre) sowie in den nicht minder erfolgreichen Italo-Disco- und Synth-Pop-Klängen der 1980er Jahre¹⁸ und machte durch die Verwendung von Sprechgesang zugleich Anleihen beim HipHop. Diese Musikrichtung folgte in der Regel einem bestimmten Muster: eine attraktive junge Frau sang einen erotisch angehauchten Refrain und ein Rapper lieferte Textpassagen bzw. gerappte Strophen zu einem durchgängigen Four-on-the-Floor-Beat und eingängigen Synthesizer-Arpeggios bzw. Melodien. Formationen wie 2 Unlimited, Culture Beat oder Snap! bildeten mit weltweit erfolgreichen Hits den neuen »Mainstream« der elektronischen Tanzmusik. Im Windschatten dieser kommerziellen Erfolge formierten sich permanent neue Stilrichtungen, die lokale und/oder ästhetische Differenzierungen einer Stilistik darstellten, z.B. French House, Minimal Techno und Goa-Trance, oder Kreuzungen der Hauptstilistiken sein konnten – zum Teil unter Einbeziehung weiterer, nichtelektronischer Musikstile. Für diese zweite Variante – Kreuzung und Erweiterung – lassen sich vier allgemeine Tendenzen feststellen:

1) Schneller, härter, lauter

Ein Großteil der stilistischen Ausdifferenzierung lässt sich unter dem Prinzip der Steigerung zusammenfassen. Regionale Stilistiken wie Gabba oder Hardcore Techno traten, mit der Absicht zu provozieren, in einen Geschwindigkeitswettstreit und konkurrierten um die durchschlagendsten bzw. mächtigsten Beats.¹⁹ *Terrordrome* oder *Thunderdome* sind Beispiele für weit verbreitete Gabba- bzw. Hardcore-Compilations, die wie akustische Kriegserklärungen wirken. In dieser Musik vereinen sich die negierenden und akustisch aufbegehrenden Ästhetiken der Industrial-, Noise- und Punk-Bewegungen zu einer zerstörerischen Melange neuer Qualität. Besondere Verbreitung fand sie in den Benelux-Staaten und im Vereinigten Königreich, wo sie auch von Punks und Hooligans angenommen wurde. Ebenfalls in Großbritannien interessierte sich ein breites Publikum für die etwas abgemilderte Variante namens Happy Hardcore, die von der Musikindustrie aufgegriffen wurde, um am kurzzeitigen Hype teilzuhaben, der sich Anfang der 1990er Jahre abzeichnete. Happy Hardcore operierte mit fröhlich wirkenden, hochgepitchten Vocals, E-Piano-Hooklines und Breakbeat-Samples über Four-on-the-floor-Beats.²⁰

18 Brewster / Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life*, S. 200 und 324f.

19 Schuler, *Gabber + Hardcore*, S. 122.

20 Reynolds, *Energy Flash*, S. 262ff.

2) Transzendenz, Ambiente und Atmosphäre

Weitere Spielarten elektronischer Tanzmusik zielen mit unterschiedlichen Mitteln auf Bewusstseinsveränderungen ab. Trance baut dabei auf »die Formel: Rhythmus + Wiederholung (heutzutage + Lautstärke) = Trance«.²¹ Anfang der 1990er Jahre entwickelte sich, insbesondere in Deutschland, eine große Trance-Bewegung. Während Trance einem pulsierenden Beat und Synthesizer-Wohllklangsharmonien verbunden blieb, die zunehmend »zu instrumentalen Hooklines«²² wurden, öffnete sich Ambient von Anfang an musikalischen Experimenten und stand der elektronischen Kunstmusik teilweise näher als der elektronischen Tanzmusik. Ambient wird zumeist mit dem englischen Musiker Brian Eno assoziiert, der den Begriff erstmals auf seinem 1978 veröffentlichten Album *Ambient 1: Music for Airports* (Polydor / GRT) verwendete und damit einer Musik den Namen gab, welche die Funktion erfüllen sollte, unaufdringlich zu sein und eine entspannte Atmosphäre zu verbreiten.²³

3) Breakbeats

Ende der 1980er Jahre ging aus dem HipHop bzw. dessen elektronischer Variante, dem Electro, eine weitere musikalische Strömung elektronischer Tanzmusik hervor, die den typischen Four-on-the-floor-Beat umging und stattdessen mit gesampleten Breaks (rhythmische Passagen bzw. Übergänge) von Jazz-, Soul-, Reggae- und Funkplatten experimentierte und/oder selbstprogrammierte Beats einsetzte. Diese Rhythmen werden gemeinhin als Breakbeats bezeichnet. Großbritannien etablierte sich als Hochburg des elektronischen Breakbeats, auch Broken Beat genannt, zu dem ebenso der bereits geschilderte Happy Hardcore zu zählen ist. Viele Autoren sind der Ansicht, »Breakbeat has become the building block of what is considered the first British strain of dance music«²⁴ und beschreiben diese britischen Entwicklungen als »Hardcore Continuum«.²⁵ Ob schon musikalisch gesehen das Hauptaugenmerk darauf gelegt wurde, rhythmische Strukturen bis ins Extrem zu verfeinern, orientierten sich die meisten Produzenten dieser Musikrichtung(-en) an der potenziellen Tanzbarkeit ihrer Tracks. Das Spiel mit den Breakbeats wurde zwar immer stärker vorangetrieben (schneller, lauter, komplexer), ein fühlbarer 4/4-Puls blieb aber letztlich

erhalten, um periodische Bewegungsabläufe bzw. das Tanzen nicht zu verhindern – die Halbierung der Bassliniengeschwindigkeit, die man dem Dub und Reggae entlehnt hatte, trug wesentlich dazu bei. Zum Markenzeichen wurde der Klang dieser Basslinien, die man aufgrund ihrer sehr tiefen, daher eher fühl- als hörbaren Frequenzen als »subsonisch« bezeichnet. Produzenten des Breakbeats bildeten wiederum diverse Substile aus, die hauptsächlich nach ihren Geschwindigkeiten definiert wurden und vor allem auf dem britischen Musikmarkt großen Zuspruch fanden. Spätestens Mitte der 1990er Jahre hatten sich – durch kurzzeitige Hypes angefeuert – Stilbezeichnungen wie TripHop (langsames Tempo), Big Beat (mittleres Tempo) oder (Happy) Hardcore,²⁶ Jungle und Drum'n'Bass (schnelle Tempi) international etabliert und wurden als typisch britische Varianten der elektronischen Tanzmusik wahrgenommen. Einige Musikjournalisten betonen, dass hauptsächlich britische Musiker mit afrikanischen Wurzeln für die Entstehung dieser Breakbeats verantwortlich zeichneten.²⁷ Unter Einbeziehung von in erster Linie rhythmischen Elementen aus dem Jazz bzw. der improvisierten Musik erwuchs parallel dazu der sogenannte Nu Jazz, welcher aus dem Electric Jazz der 1970er Jahre sowie dem Acid Jazz der 1980er Jahre hervorging.

4) Avantgardistische Experimente

Fernab der kommerziell relevanten elektronischen Tanzmusik formierten sich in den 1990er Jahren Acts und Labels, die ihren musikalischen Ambitionen radikal nachgingen und dabei primär avantgardistische Musik produzierten, welche kaum oder gar nicht zum Tanzen geeignet war. Missverständlicherweise wurde diese bald Intelligent Dance Music, kurz IDM, Experimental Techno oder Electronica genannt. Unter diesen Sammelbezeichnungen, zu denen Umschreibungen wie »post-rave omni-genre« oder »dubbed art-tekno« hinzukamen,²⁸ fasste man ein breites musikalisches Spektrum zusammen, das weniger eindeutig einer konkreten geographischen Region bzw. Ursprungsstilistik zuzuordnen war, obgleich sich vor allem Zentren in Großbritannien und Deutschland herauskristallisierten. Das verbindende Element war die Lust am musikalischen Experiment. Mithilfe eines ausgefallenen elektronischen Equipments und spezieller Software wurden rhythmische Muster entwickelt, ohne auf klassische

21 Koch, *Trance*, S. 135.

22 Ebenda, S. 140.

23 Izep / Rehberg, *Ambient*, S. 146.

24 Shapiro, *Drum'n'Bass*, S. viii. Vgl. James, *State of Bass*, S. 129.

25 Zum Beispiel Simon Reynolds in seiner siebenteiligen Onlineartikel-Serie zur 300. Ausgabe des Magazins *Wire*: <http://www.thewire.co.uk/details/contributors/?contributor=51> (15.7.2011).

26 Wird auch als British Hardcore bezeichnet, um den Unterschied zum belgisch-holländischen Hardcore Techno hervorzuheben. Beide Musikstile haben übrigens nichts mit dem American Hardcore zu tun, der eine gitarrenbasierte Musik darstellt, die aus dem Punk hervorging.

27 Eshun, *More Brilliant Than the Sun*, Kapitel 5.

28 Reynolds, *Energy Flash*, S. 381.

Perkussions- oder Schlagzeugklänge zurückzugreifen. Meist wurden synthetische Geräuschkulissen erstellt, die ein Mindestmaß an Wiederholung erkennen ließen und sich dadurch von dem unterschieden, was in der elektroakustischen Kunstmusik schon seit Jahrzehnten produziert wurde. Auch innerhalb der Intelligent Dance Music differenziert man seit Ende der 1990er Jahre Substile, darunter Clicks&Cuts, Drill'n'Bass oder Glitch, um entweder einen Personalstil oder den Stil eines Plattenlabels zu kennzeichnen. Nachdem die musikalisch-klanglichen Möglichkeiten bis zur völligen Dekonstruktion getrieben worden waren und weitgehend erschöpft schienen, setzte sich zur Jahrtausendwende sukzessive der Minimal Techno durch, welcher das kommende Jahrzehnt dominieren sollte. Minimal Techno verfolgte die Strategie, eingängige Melodien, etablierte Harmoniemuster und extreme Klänge hinter sich zu lassen und stattdessen minimale perkussive Strukturen herauszuarbeiten, die genügend Raum für Bedeutungszuschreibungen ließen. Wesentliches Merkmal blieb jedoch stets die Tanzbarkeit der reduzierten Rhythmen bzw. Rhythmuspattern.

Neue Formate und Vertriebswege, Grenzverhärtungen und -verwischungen

Bei Eintritt in das neue Jahrtausend schien das Feld der elektronischen Tanzmusik bestellt, große Neuerungen waren nicht in Sicht. Die Mainstream-Pop- und Rockmusik der internationalen Charts wies unterdessen immer häufiger Anleihen bei elektronischer Tanzmusik auf,²⁹ vor allem durch die Verwendung der gleichen digitalen Medien und Formate: Nachdem Personal Computer in den 1990er Jahren in nahezu alle Haushalte Einzug gehalten hatten, kamen jetzt das Internet und die mobilen Laptops hinzu. Als Standardformat für komprimierte Musikdateien setzte sich MP3 durch. Computerbasierte Audio-MIDI-Sequencer (Logic, Pro Tools, Cubase, Samplitude) sowie DJ-Software (Ableton Live, Traktor DJ) fanden breite Anwendung. Immer häufiger war von sogenannten Schlafzimmerproduktionen die Rede, um zu signalisieren, dass es technisch nicht mehr eines professionellen Studios bedurfte, um anspruchsvolle und professionell klingende Musik zu produzieren.³⁰ Die Tracks im Club konnten nun von handlichen Laptops abgespielt werden. Von den weiterhin Platten auflegenden DJs wurde die Bezeichnung »Laptop-DJ« anfangs noch pejorativ verwendet, aber die logistischen Vorteile des Arbeitens mit dem Laptop

29 Zum Beispiel Michael Jacksons Album *Blood on the Dance Floor. HIStory in the Mix* (Sony Records, 1997), David Bowies Album *Earthling* (BMG Records, 1997) oder Madonnas Album *Confessions on a Dance Floor* (Warner Bros. Records, 2006).

30 Vgl. dazu den Beitrag von Michael Ahlers in diesem Band.

überwogen schon bald die klanglichen Nachteile. Ein Laptop war eben wesentlich besser zu transportieren als schwere Plattenkisten. Die rasend schnell anwachsenden Onlinedatenbanken von Musikportalen wie Napster, iTunes oder Beatport stellten die traditionelle Musikindustrie vor scheinbar unüberwindbare Herausforderungen. Produzenten und Käufer elektronischer Tanzmusik reagierten mit relativer Gelassenheit auf diese Entwicklungen, da sich die Major-Plattenfirmen schon in den späten 1990er Jahren weitgehend von dieser Musik abgewandt hatten und die kleinen spezialisierten Labels flexibler mit den neuen Umständen umgehen konnten. In kürzester Zeit hatten sich die ohnehin technikbegeisterten »Prosumenten« (= Produzent + Konsument in einem) auf die Situation eingestellt und vertrieben ihre Nischen-Musik auf professionellem Niveau per Internet.³¹

Mitte der 2000er Jahre schienen mit Grime und Dubstep, beide Stile entstanden in London, noch einmal zwei Hypes an den großen Boom der 1990er Jahre anknüpfen zu können. Musikjournalisten proklamierten mit Nachdruck das Neuartige dieser Stile.³² Dubstep lässt sich als entschleunigter instrumentaler Drum'n'Bass beschreiben, der starke Dub-Einflüsse (z.B. Hall- und Echo-Effekte) aufweist. Grime operiert mit sehr ähnlichen musikalischen Texturen, zu denen aber noch Raptex te hinzukommen. Insbesondere Dubstep findet in weiten Teilen Europas und Nordamerikas Verbreitung, wenngleich der kommerzielle Erfolg nicht die Ausmaße der 1990er Jahre erreicht.

Gegenwärtig prägen zwei Tendenzen die elektronische Tanzmusik: die Ausdifferenzierung nach innen, die zu Grenzverhärtungen zwischen den Substilen führt, und zugleich die entgegengesetzte Tendenz zur Vermischung und Verwischung, die zur Folge hat, dass die Substilgrenzen durchlässiger werden – auch für nichtelektronische Musikstile jeglicher Couleur. Die erste Tendenz hat zur Folge, dass immer kleinteiligere Sub-Substile ausgerufen werden, z.B. UK Funky, die andere Tendenz spiegelt sich in der neuen, alles umfassenden Sammelbezeichnung »Electro« wider: Es ist zur Mode geworden, dass man Electro-Pop, Electro-Rock oder Electro-Irgendwas produziert und unter diesem Begriff vermarktet. Der Kreis zu den Anfängen der elektronischen Tanzmusik (HipHop-Electro und EBM-Electro-Wave der 1980er Jahre) scheint sich dabei zu schließen. Ist elektronische Tanzmusik damit in eine Sackgasse geraten, in der sich

31 Vgl. dazu den Beitrag *Populäre Musik im Zeitalter des Internets* von Dietmar Elflein in diesem Band.

32 Es hatten sich schon zu Beginn der 1990er Jahre Spezialmagazine herausgebildet, die regelmäßig über die Entwicklungen der elektronischen Tanzmusik Bericht erstatteten. Allein in Deutschland gibt es momentan mehrere derartige Magazine, z.B. *Groove*, *Raveline* oder *De:bug*; vgl. dazu Thom, *Die Erforschung*.

keine Fortentwicklung abzeichnet, wie einige Kommentatoren meinen?³³ Wie ist es heute um ihren ästhetisch-visionären Charakter bestellt?

Vorurteile und neuere Studien

Elektronische Tanzmusik scheint wie kaum eine andere Musik die technisierte Gegenwart akustisch abzubilden und ihre zukünftigen Probleme und Chancen anzudeuten. Leider operieren viele Journalisten und Fans, ja selbst Wissenschaftler, die sich mit elektronischer Tanzmusik auseinandersetzen, mit Stereotypen und Klischees. Dagegen sollte versucht werden, die spezifische Komplexität elektronischer Tanzmusik zu verstehen. Viele Vorurteile gegenüber elektronischer Tanzmusik lassen sich durch neuere Studien widerlegen bzw. relativieren. Der häufig anzutreffenden Verallgemeinerung, elektronische Tanzmusik sei strukturell simpel, drogengeschwängert, nur auf wildes selbstverliebt tanzen und Feiern ausgelegt und zudem apolitische Teenagemusik,³⁴ entgegen einige Autoren mit fundierten wissenschaftlichen Studien zu musikalischen und kulturellen Aspekten elektronischer Tanzmusik.

Marc J. Butler beispielsweise arbeitet heraus, dass die »close interaction between rhythm, meter, and texture«³⁵ in elektronischer Tanzmusik viel zu lange unterschätzt wurde und eine Analyse vor allem der mikrorhythmischen Ebene zeige, wie raffiniert, offen und prozesshaft diese Musik funktioniere, ohne sich dabei am Komplexitätsideal der Kunstmusik zu orientieren. Ein Autorenkollektiv, das im Auftrag der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung »Drogenkonsummuster in der Techno-Party-Szene« untersuchte, stellt fest, dass »ausnahmslos jeder der befragten Konsumenten [...] mehr oder weniger ausgefeilte schadensminimierende Strategien entwickelt«³⁶ habe und relativ sensibel im Umgang mit Drogen agiere. Die Frage, in welchem Ausmaß im Kontext elektronischer Tanzmusik Drogen konsumiert werden, konnte bislang nicht durch repräsentative, vergleichende Studien beantwortet werden. Zudem bleibt aus wissenschaftlicher Sicht weiterhin unklar, welche Mittel bzw. Substanzen überhaupt als Drogen zu gelten haben. Auf politischer Ebene ergeben sich dadurch uneindeutige Handlungsräume. Jens-Peter Geuther muss für die Polizei eingestehen, dass

33 Siehe z.B. Kösch, *Die Zukunft*, S. 55.

34 Zwei im negativen Sinne beispielhafte Bücher sind: Brauck / Dumke, *Techno*, sowie Buermann, *Techno, Internet, Cyberspace*.

35 Butler, *Unlocking the Groove*, S. 255.

36 Tossmann / Boldt / Tensil, *Ecstasy*, S. 63.

»als Folge der allgemeinen Liberalisierung in der Drogenpolitik [...] Rauschgiftkonsumenten nicht mehr im unmittelbaren Fokus hohheitlicher Ermittlungen [stehen dürfen]. Dies hat die Polizei bei ihrer individuellen Schwerpunktsetzung zu berücksichtigen. Insofern begibt sie sich auf einen schmalen Grat«

bei der Beobachtung bestimmter Technoszenen. Die Drogenkonsumenten dieser Szenen »verhalten sich zumeist friedlich; Drogen- und Verkehrsdelikte werden auf relativ niedriger Stufe begangen«.³⁷

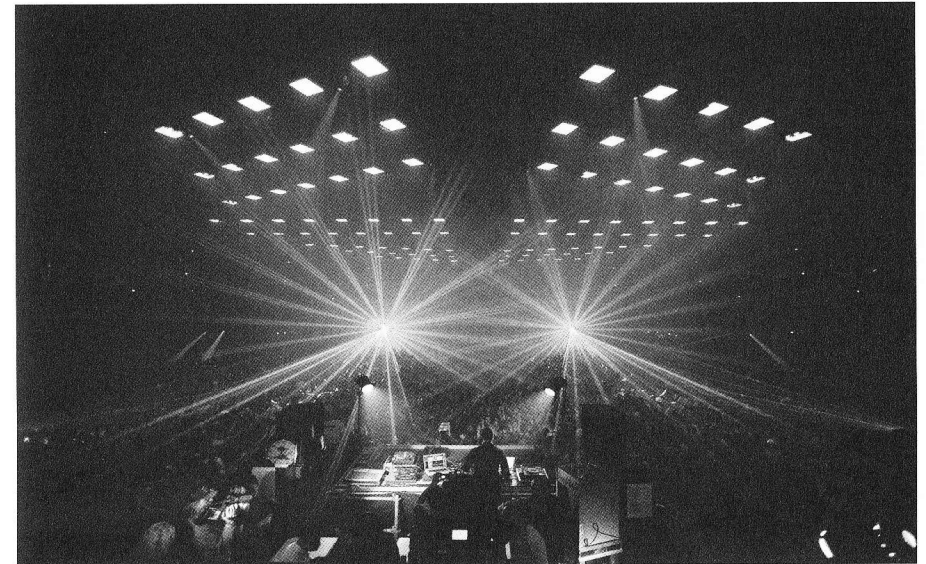


Abbildung 2: Großraumveranstaltung mit elektronischer Tanzmusik (= Rave). Der DJ steht im Mittelpunkt (Foto: Benjamin Stamm).

Gabriele Klein greift die oft geführte Diskussion über Sinn und Unsinn des (kollektiven) ekstatischen Tanzes auf, wie er in Clubs und bei Raves zu beobachten ist. Sie konstatiert, dass die Herausstellung des Körpers dabei nicht bloß der Selbstinszenierung diene:

»Club-Kultur und Rave-Kultur sind Tanzkulturen, und von daher steht der Körper nicht nur als passives Objekt, sondern auch als Akteur im Mittelpunkt. Er ist nicht nur Mittel von Repräsentation, denn Tanz lebt durch die leibliche Präsenz. Als zentrales Kommunikationsmedium schafft der Tanz sinnliche Erfahrung und die affektive Bindung an den »Event«.³⁸

37 Geuther, *Goa-Parties*, S. 88.

38 Klein, *Electronic Vibration*, S. 88.

Zudem arbeitet Klein heraus, dass die einseitige Deutung der elektronischen Tanzmusik als reine Jugendmusikkultur zu kurz greift. Vielmehr zeige elektronische Tanzmusik »eine deutliche Spaltung in zwei verschiedene altersspezifische Teilkulturen, die jüngere stärker kommerzialisierte Rave-Kultur des Mainstreams und die ältere, sich eher dem Underground zugehörig fühlende Club-Kultur«. ³⁹ Ohnehin sei der Begriff Jugend »eine Erfindung des 20. Jahrhunderts« ⁴⁰ und in vielerlei Hinsicht problematisch geworden. ⁴¹

Christian Kemper weist zudem darauf hin, dass die Tänzer auf Veranstaltungen mit elektronischer Tanzmusik keinesfalls unpolitisch agieren und sich ohne eigene Anliegen ihren gesellschaftlichen Gegebenheiten ausliefern. Er fasst zusammen, worin deren erweitertes Verständnis von Politik begründet liege, nämlich in der Politisierung des Unpolitischen: »Raver sagen nicht, was sie wollen, sondern sie tun, was sie denken«. ⁴² Die Love Parade galt demnach nicht zu Unrecht als politische Massenkundgebung, die als solche angemeldet werden musste, weil sie eine Versammlung darstellte, bei der eine »kollektive Meinungsäußerung« stattfand. ⁴³ Dabei könnte der Tanz als Medium selbst die Botschaft gewesen sein, ⁴⁴ »eine soziale Praxis, die differente Lebensweisen, Sozialkonzeptionen und Handlungsmuster als plurale Wirklichkeitsentwürfe miteinander verbindet und im ganzen [sic!] der Party als gleichberechtigte Elemente auflöst«. ⁴⁵

Forschungsfragen

Abschließend sollen kursorisch einige Forschungsfragen angeregt werden, die aktuell noch der Bearbeitung harren: Welche historische Entwicklung hat elektronische Tanzmusik in Afrika, Asien, Australien und Südamerika genommen? Wie ausgeprägt war die quantitative Verbreitung elektronischer Tanzmusik in den letzten 30 Jahren tatsächlich (Anzahl der Charthits, der Labels, der Clubs, der Festivals etc.)? Gibt es eine spezifisch weibliche Variante elektronischer Tanzmusik (Stichwort: Handbag House)? Gibt es Geschichtsschreibungen bzw. -erzählungen der elektronischen Tanzmusik, in denen andere als die bereits kanonisierten Orte, Protagonisten, Alben oder Tracks als maßgeblich angesehen werden? Wie hat sich die visuelle Ästhetik der elektronischen Tanzmusik in

den letzten zehn Jahren verändert? Welche Tanzstile sind durch elektronische Tanzmusik entstanden? Welche Formen der Institutionalisierung hat elektronische Tanzmusik erfahren? Welche theoretischen Modelle eignen sich abseits der gängigen Jugend- und Subkulturkonzepte zur Beschreibung der sozialen Wirklichkeit der elektronischen Tanzmusik?

39 Ebenda, S. 69.

40 Ebenda, S. 62.

41 Vgl. dazu den Beitrag von Kai Lothwesen in diesem Band.

42 Kemper, *Mapping Techno*, S. 246.

43 Linnemeyer, *Techno-Paraden*, S. 99–125.

44 Vgl. auch McLuhan und Fiore, *The Medium Is the Message*.

45 Belser, *x-sample: love parade*, S. 143.