So ungleich wie heute waren die Popjünger noch nie. Das Diktum der Neunzigerjahre, dass jeder eine Minderheit sei, ist im Pop auf ganz eigentümliche Weise wahr geworden: Jeder gehört einem anderen Stamm an, befolgt andere Spielregeln, hört andere Musik. Nur eines scheinen alle nach wie vor gemeinsam zu haben: Sie hängen an den alten Popmythen: Ablehnung des Spießertums, Lust auf Freiheit und ein unbändiger Erlebnishunger – im Netz und außerhalb des Netzes.
Was aber stiftet in Zeiten der Globalisierung und Individualisierung Einheit im Pop-Dschungel? Lassen sich globalisierte und internationalisierte Szenen (Techno, HipHop) noch als lebensweltlich fundierte Gemeinschaften begreifen? Sind Szenen durch enorme Binnendifferenzierungen nur noch nominelle Quasi-Gemeinschaften? Wie werden kulturelle Differenzen vermittelt, wie fein sind die Unterschiede geworden? Welche theoretischen Konsequenzen hat die Entdeckung des einenden Prinzips der Distinktion?

Popvisionen
Links in die Zukunft

Herausgegeben von
Klaus Neumann-Braun, Axel Schmidt
und Manfred Mai

Suhrkamp

edition suhrkamp 2257
Erste Auflage 2003
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2003
Originalausgabe
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.
Satz: Jung Crossmedia, Lahnau
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Umschlag gestaltet nach einem Konzept
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt
Printed in Germany
ISBN 3-518-12257-6

1 2 3 4 5 6 – 08 07 06 05 04 03

Inhalt

Klaus Neumann-Braun/Axel Schmidt/Manfred Mai
We can't rewind! Einführung 7

I. www.pop.com

Thomas Groß
Desire to be Wired! Napster und die Folgen 23

Volker Kalisch
Plug in and play.
Zur Ambiguität medial bedingter Freiheit 38

Diedrich Diederichsen
Es streamt so sexy. Die Dialektik von Clicks & Cuts ... 58

II. Global Music

Gabriele Klein/Malte Friedrich
Globalisierung und die Performanz des Pop 77

Olaf Karnik
Polit-Pop und Sound-Politik in der Popgesellschaft ... 103

Felix Klopotek
Über sich selbst hinaus – Popmusik im Spannungsfeld
zwischen Kunst und Kommerz 121

Udo Feist
Hengstberuhigung.
Die Rückkehr des wohltemperierten Songs 134

Manfred Mai
Kultur-Kitt – zur Antiquiertheit der Medienkritik
und zur Realität der Freizeitgesellschaft 154

III. Globalkolorit

Winfried Gebhardt
Bayreuth – vom Konvent zum Event 185

Roland Graffé/Gregor Schubert
Underground Matters.
Einblicke in die gegenwärtige Independent-Szene 199

Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer
Next Step.
Technoide Vergemeinschaftung und ihre Musik(en) ... 212

Lothar Mikos
Bad Music oder die Lust am Trash –
Differenzästhetik in der popkulturellen Praxis 226

Axel Schmidt/Klaus Neumann-Braun
Keine Musik ohne Szene?
Ethnografie der Musikrezeption Jugendlicher 246

Die Autorinnen und Autoren 273

Klaus Neumann-Braun, Axel Schmidt und Manfred Mai
We can't rewind! Einführung

I. *www.pop.com*

Zum Start der 1980er-Jahre sangen die Buggles »We can't rewind, we've gone too far / Put the blame on VTR / Video Killed the Radio Star«. Sie kommentierten damit den einsetzenden Siegeszug des Musikfernsehens (»A New Era«), der durch den damaligen erfolgreichen Start von MTV eingeläutet wurde (Neumann-Braun 1999). MTV war weder ein Zufallsprodukt noch ein Geniestreich einzelner Macher, vielmehr war im Music-Business die Zeit reif für etwas Neues. Und dieses Neue war die Eroberung des kommerziellen Fernsehens durch die Popmusik. Möglich wurde dies durch eine Reihe unterschiedlicher Entwicklungen (A. Schmidt 1999): Ende der 1970er-Jahre setzte eine Revolutionierung der Produktions- und Reproduktionstechnologien ein. Drumcomputer, Synthesizer und Sequencer machten es fortan möglich, im Studio ohne die Präsenz von Live-Musikern Sounds zu produzieren. Die Musik aus der Technikretorte war geboren und beispielsweise auch bei Live-Acts einsatzfähig, die im Laufe der 1980er-Jahre mehr und mehr zu visuell-ästhetischen Spektakeln und Gesamtkunstwerken wurden. Der Popmusiker wandelte sich zum Performer. Der Weg zu Videoclip und Musiktelevision war geebnet, aber es bedurfte noch adäquater globaler Distributionswege. Hierzu gingen die entscheidenden Impulse von der (amerikanischen) Fernsehindustrie aus: Mit der explosionsartigen Vermehrung von Kabel- und Satel-

Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer

Next Step. Technoide Vergemeinschaftung und ihre Musik(en)[1]

Seit dem Aufkommen des so genannten Techno[2] als popmusikalische Stilrichtung[3] und juvenile Teilkultur[4] in den frühen 1990er-Jahren ist viel Kontroverses darüber geschrieben und verfasst worden. Kaum ein anderes popmusikalisches Phänomen schien die populäre Kultur des ausgehenden 20. Jahrhunderts stärker zu prägen und treffender zu repräsentieren als Techno. Hier schienen sich traditionelle Gegensätze wie Spaß und Widerstand, Kommerz und Individualität, Konsum und Ideologie sowie Technik und Körper miteinander neu zu verbinden.[5] Die »Bewegung« – wie die erweiterte Technoszene unter Einschluss ihrer Mitläufer ebenso häufig wie ungenau bezeichnet wurde – hat mittlerweile ihren Zenit überschritten. Techno ist längst im etablierten Popkanon angekommen und hat die poptypischen Entwicklungen (etwa

1 Dieser Text ist eine leicht überarbeitete Fassung unseres Vortrags im Rahmen der von den Herausgebern veranstalteten Tagung »Trendmedium Pop(ulär)Musik – Wandel und Perspektiven« an der Universität Essen, 10./11. 11. 2000.

2 Das Label »Techno« begann sich in den frühen 1990ern für eine sich im Laufe der 1980er-Jahre etablierende elektronische Tanzmusik durchzusetzen und dient mittlerweile als Sammelbezeichnung für eine große Anzahl unterschiedlichster elektronisch erzeugter Musikstilrichtungen.

3 Zu den musikalischen Wurzeln und verschiedenen Stilrichtungen des Techno vgl. bereits Walder/Anz 1995, aber auch Heinzlmaier 1999.

4 Vgl. zfs. Hitzler/Pfadenhauer 2001, Hitzler/Bucher/Niederbacher 2001 (Kap. 6), Eckert et al. 2001 (Kap. 5.3.2).

5 Zur Aussöhnung solcher Gegensätze in der Technokultur vgl. Klein 1999.

interne Diversifizierung und Hierarchisierung, Subszenenbildung, Kommerzialisierung, Standardisierung etc.) durchlaufen. Die Grundidee des Techno als einer auf elektronischer Musik basierenden Partykultur hat sich veralltäglicht, der Nimbus des Frischen, Aufbruchsartigen ist verschlissen.

Auf der einen Seite lassen sich Tendenzen ausmachen, die die Technokultur in nicht allzu ferner Zukunft in eine Epoche der Popgeschichte überführen, sie kanonisieren und damit fixieren. Die Frage, »Was kommt nach Techno?«, ließe genreübergreifend also zunächst die Antwort zu: »Jedenfalls kein Techno!« Auf der anderen Seite wird Techno »revivalreif« und dient als Folie für allerlei Stilisierungen und Verfremdungen, was ein deutliches Zeichen dafür ist, dass ein Genre in die Analen der Popkultur eingegangen ist, aber auch Chancen für neue Entwicklungen birgt. Aktuell lassen sich dabei v. a. wieder Ambitionen registrieren, Techno in Gestalt einer digitalen Kunstmusik ein intellektuelleres Image und eine künstlerische Note zu verleihen.

Szeneimmanent ist zu erwarten, dass inhaltliche Veränderungen unspektakulär bleiben, z. T. sehr schnelllebig sind und sich auf die Modifizierung oder Intensivierung von Partykultur kaprizieren. Techno ist zwar in der Gegenwart angekommen, scheint sich allerdings ebenso zukünftige Potenziale zu bewahren. Der Frage, welche Richtung(en) eine solche Entwicklung einschlagen könnte, soll im Folgenden auf der Basis eines skizzenhaften Blicks auf die gegenwärtige Verfasstheit der Technokultur nachgegangen werden.

1. Was ist Techno?

Die Antwort auf die Frage: »Wie geht die Techno-Geschichte weiter?« oder »Was kommt nach Techno?« hängt zunächst und v. a. davon ab, was Techno überhaupt bezeichnen bzw. implizieren soll: das, was Kerstin Greiner einmal »das Mut-

terschiff« genannt hat, also quasi die elektronische Tanzmusik schlechthin? – oder, wie es Stilpuristen wollen, lediglich eine besondere, wenn auch nicht gerade eindeutige Spielart dieses Genres? Mithin müssen wir, ehe wir die Frage der Organisatoren auch nur angemessen stellen, geschweige denn beantworten können, zunächst einmal fragen: Was ist Techno? bzw. – mit Goffman (1974) – »phänomenologisch subversiv« gewendet: Auf Grund welcher Merkmale bezeichnen wir etwas als Techno?

Wir neigen schon immer – und mithin auch hier – eher zum ersteren Verständnis von Techno, also dazu, Technomusik mehr oder weniger synonym zu setzen mit elektronischer Tanzmusik. Diese Neigung hat aber wohl v. a. damit zu tun, dass wir ja nicht genuin an Techno als einer Musikrichtung interessiert sind, sondern an Techno als einem partyzentrierten Lifestyle – einem Lifestyle, der sich zwar ganz wesentlich in einer ausdifferenzierten Art von stark repetitiver, elektronisch erzeugter Musik manifestiert, der sich aber auch signifikant äußert, z. B., wie insbesondere Gabriele Klein (u. a. 1999) gezeigt hat, in besonderen Tanzformen sowie in speziellen Konsumgewohnheiten, auffälligen Attitüden und habituellen Eigenarten und in signifikanten Arten von Geselligkeiten.

V. a. auf den und für diese Geselligkeiten ist ebendas entstanden, was man als »Technomusik im engeren Sinne« bezeichnen kann, was wir hier aber zur besseren Abgrenzung »Rave-Music« nennen: Rave-Music ist keine spezifische Stilrichtung, sondern eben die gängige Tanzmusik bei großen Technopartys. Wenn man überhaupt so etwas wie ein übergreifendes Charakteristikum von Rave-Music benennen möchte, dann geht es dabei eher um die monotone Intensität und relativ hohe Frequenz des 4/4-taktiken Grundbeats, als um irgendein spezifizierbares elektronisches Klangbild.

Die früheren stilistischen Ausdifferenzierungen der Technomusik schlechthin betrafen ja weitaus markanter Momente der Taktgeschwindigkeit und der Patterns, der mehr oder

minder »harmonischen« Klangmuster, die auf die Beats gelegt wurden, als dass sie die Monotonie der Bassdrum tangiert hätten. Erst wesentlich später wurde dann in einem relevanten Ausmaß auch die Rhythmik selber aufgebrochen. Inzwischen kann man – das bestätigen auch einschlägig befasste Musiktheoretiker wie Ansgar Jerrentrup (2001) – die Stilarten, Substilarten und Sub-Substilarten in der Technomusik schon lange nicht mehr sinnhaft nachvollziehbar auseinander halten. Jerrentrup verweist etwa darauf, dass er selber nahezu 100 unterschiedliche Stilmarkierungen angesammelt hat. Wir beschränken uns hier deshalb – sozusagen zur Erinnerungsauffrischung – auf die Nennung einiger weniger, stilistisch relativ deutlich gegeneinander abgrenzbarer »Archetypen« der Technomusik und bitten präventiv um Nachsicht für alle allzu grobschlächtigen Etikettierungen und Vereinnahmungen.

2. Technostilrichtungen

Die sozusagen »von jeher« beliebteste Stilrichtung im Techno überhaupt ist zweifellos der *Trance*. Symptomatisch für Trance sind ein relativ monotoner Beat (mit kurzläufigen Zwischenbeats) und viele »breite« Soundflächen. Trance hat typischerweise 140-160 bpm, ist oft aber auch langsamer. – *Goa-Trance* ist eine Unterform des Trance, der seinen Namen von der indischen Landschaft Goa hat, wo viele Alt-, Spät- und Neuhippies ihre Wahlheimat gefunden haben. Goa-Trance ist eine durch Esoterik beeinflusste, von ihren Anhängern symptomatischerweise als »spirituell« erlebte Musik. Sie erzeugt bei längerem Hören ein Gefühl von nahezu schwerelosem Schweben und gilt deshalb auch als »spacig«.

Nimmt man aus Trance und insbesondere aus Goa-Trance sozusagen den Beatrhythmus heraus, dann ist man bereits sehr nahe an »Ambient-Music«: *Ambient-Music* ist v. a. eine

von New-Age-Harmonien beeinflusste, fast oder ganz beatlose Musik zum Entspannen, zum Chill-out beim und nach dem Rave.

Konträr zu dieser harmonischen, weichen, langsamen und verträumten Richtung steht die Hardcore-Fraktion in der Technoszene: *Hardcore/Gabba* ist mit über 180, oft über 200 bpm die härteste und schnellste Form von Techno. Typisch ist das Fehlen von Harmoniebögen. Die Liebhaber von Hardcore, die so genannten »Gabbaheads«, geben sich gerne besonders wild und ungestüm und adaptieren Umgangsformen, die mitunter eher an andere Musikszenen wie Punks oder New-Waver erinnern, als an die der Technofreaks.

Mit 150-170 bpm ebenfalls relativ schnell ist die Technovariante, von der sich alle »echten« Technoiden zumindest szeneöffentlich zu distanzieren pflegen, denn der so genannte *Kommerz- bzw. »Deppen«-Techno* hat sehr melodiöse, leicht wiedererkennbare Soundmuster, die sozusagen zum Mitsingen einladen. Typisch für diese Technovariante, die in der Regel sehr simpel konstruiert ist, ist das so genannte »Ravesignal«, also das »Hochziehen« von Tönen im Verein typischerweise mit einer Beschleunigung der Taktfrequenz. – Endgültig »jenseits« des für »echte« Technoide Akzeptablen ist schließlich *Dancefloor-Music* bzw. *Disco-Techno*. Dabei handelt es sich eher um »technoisierte« Schlager- und Popmusik, wie sie in jenen berüchtigten »Dorf-Discos« gespielt wird. Interessant ist dieses »Stiefkind« deshalb, weil sich daran erkennen lässt, wie stark Techno inzwischen die populäre Musik schlechthin beeinflusst.

Während derlei Technoverschnitt allmählich sozusagen »Ballermann 6«-Niveau erreicht hat, hat sich die Szene wieder in mehr oder weniger exkludierende Clubs zurückgezogen und pflegt dort eine gewisse »Coolness« – auch musikalisch: *Club-Music* ist eine relativ komplex aus übereinandergelagerten Tracks von den DJs in den Clubs sozusagen »live« montierte, spannungsreiche und »treibende« Musik zum Tanzen

und Zuhören für lange Nächte in den Clubs, in denen sich die Technoiden regelmäßig einfinden.

Insbesondere aus der Club-Music sind durch Einflüsse anderer musikalischer Traditionen neue, noch komplexer strukturierte Formen entstanden: *Cross-Over* bezeichnet aus der Sicht der Technoiden zunächst einmal einfach die Verbindung von irgendeiner Art Techno mit anderen Musikstilen; z. B. mit Punk, Heavy Metal oder HipHop. – Eindeutig jazzinspiriert ist hingegen jene sozusagen intellektualistische Richtung, deren Anhänger sich typischerweise nur noch ungern überhaupt der Technoszene zurechnen lassen: *Drum 'n' Bass* bewegt sich typischerweise zwischen 100 und 130 bpm. Allerdings ist dabei symptomatischerweise ohnehin der 4/4-Grundbeat zu Gunsten einer starken Bass- und Schlagwerkbetonung aufgelöst. Drum 'n' Bass gilt auch als »Jazz der Neunzigerjahre«.

Der Einbau auch eingängigerer Melodien ist eines der Kennzeichen einer jüngeren Seitenströmung, nämlich des *Big Beat*, in dem nicht selten ganz unüberhörbar Bebop-Elemente adaptiert werden. Das Spezifikum von »Big Beat« besteht in der Hereinnahme »echter«, d. h. nicht computererzeugter Drums. Echte Hitqualitäten erreicht man hier gelegentlich durch die Zusammenarbeit mit altbekannten Jazzgrößen, z. B. mit Shirley Bassey. – Und über »Big Beat« findet die Technomusik dann sozusagen einen neuerlichen, ziemlich direkten Anschluss an jene mehr oder weniger parallel verlaufene Musiktradition, um deren Vereinnahmung auf dem »Mutterschiff« Techno unter Experten anhaltend gestritten wird. Die Rede ist natürlich von *House*. House hat sich ursprünglich entwickelt aus funkiger und souliger Discomusik in den USA. House transportiert afro- und latinamerikanische Einflüsse und hat einen ganz eigenen, unverkennbaren, »groovigen« Sound, der mit 120 bis 140 bpm vorangetrieben wird.

3. Produktion und Performance

Jenseits der Frage, ob eine Grobklassifizierung von Stilrichtungen wie diese sinnvoll ist: Was Technomusik als das zentrale Element bzw. die »Conditio sine qua non« von Szenepartys im weiteren Sinne auszeichnet, ist, dass sie typischerweise sozusagen zweimal »gemacht« wird: einmal am Computer und dann noch einmal am DJ-Pult. Denn anders als in einer herkömmlichen Diskothek werden im Technoclub bzw. auf dem Rave in aller Regel nicht mehr oder weniger gängige »Hits« gespielt, sondern allenfalls werden bekanntere Technostücke als erkennbare »Bausteine« eingefügt in eine Soundkomposition, die hier typischerweise vom DJ am »turn table« (bzw. – weniger häufig – von so genannten »live acts«) »kreiert« wird – sozusagen in Akten der situativen Neuschöpfung durch Durchmischung, Rekombination und Modifizierung der auf Vinylscheiben vorhandenen »tracks«.

Der DJ ist also kein Discjokey, d. h., er spielt nicht etwa einfach Schallplatten und gibt dazu irgendwelche mehr oder minder launigen Kommentare ab. Der DJ führt vielmehr die wesentlich elektronisch »erzeugten« bzw. per Computer gesampelten Tracks zusammen, lagert sie aufeinander, schiebt sie ineinander und achtet dabei v. a. darauf, Bass-Frequenzdifferenzen zwischen den einzelnen Tracks auszugleichen und dadurch Unterbrechungen im Rhythmus des Beats zu vermeiden: »Der entscheidende Faktor in der DJ-Musik ist«, so Maximilian Lenz alias Westbam, »wenn zwei Platten zusammenlaufen und etwas Neues dabei entsteht – wenn zwei Platten Sex miteinander haben und etwas dabei herauskommt, was ursprünglich gar nicht in der Plattenbox war.«[6] Durch dieses interpenetrierende »Verweben« des vorhandenen Soundmaterials zu oft stundenlang dauernden, komplexen »Klangteppichen« entsteht der Eindruck eines durchgehenden Stückes. Und insbesondere das Gefühl, von einem beatpulsierenden Klangteppich gewissermaßen als kollektiver Tanzkörper getragen zu werden, erachten wir als essenziell für das Erleben von (situativer) Unity in der Technoszene.

6 In: *Loop magazin*, Nr 68, 11 (2000), S. 31.

4. Technoide Vergemeinschaftung

Die damit implizierte Art von Gemeinschaft ist im Grunde nicht *mehr* als eine punktuelle »Idee«, eine situative Imagination. – Exemplarisch hierfür sei an das in unserem Kontext natürlich in besonderem Maße sich aufdrängende Motto der Loveparade 1999 erinnert: »Music is the key«. Bei seiner abendlichen Ansprache zu diesem Motto hat Dr. Motte damals erwartungsgemäß »Musik« mehr oder weniger als Generalschlüssel für alles und jeden ausgelobt – jedenfalls für alles, was von den Protagonisten der Parade positiv konnotiert ist, und jedenfalls für jeden, der im Sinne ebendieser Protagonisten nicht gänzlich verstockt, bösartig, der nicht sozusagen moralisch »unmusikalisch« ist.

Stellt man an diesen Akt expressiver Globalvergemeinschaftung allerdings die Zusatzfrage, wozu Musik nicht nur prinzipiell emotional und mental, sondern auch ganz pragmatisch (z. B. im Hinblick auf faktische Zugänge, Ressourcen, Optionen, Privilegien in der Technoszene) der Schlüssel ist, dann erkennt man sehr schnell – und erwartungsgemäß –, dass man mit Music »only« keineswegs einen Generalschlüssel oder gar einen »Zugangscode« besitzt, sondern allenfalls den Schlüssel zur »ersten« – ohnehin weit offenen – Eingangstür zur Welt der Technoiden.

Im weitläufigen und unübersichtlichen Technoinnenraum hingegen vermag »music« als »key« vielerlei Sonderzugänge eben nicht aufzusperren – z. B. nicht die V. I. P.-Lounges am

Rande der Loveparade, und bestimmt nicht jene für »echte Feierschweine« wirklich extraordinären Privilegien wie das, auf einem der Wagen die Loveparade mitfahren zu dürfen oder gar – und das ist das Allerfeinste – bei der Abschlusskundgebung im abgesperrten Innenraum um die Siegessäule mit einer Million Raver ringsumher Party zu feiern. Die »Schlüssel« zu diesen Orten und zu diesen Gelegenheiten sind so komplex, dass sie uns als kaum strukturell rekonstruierbar, geschweige denn als irgendwie schematisch reproduzierbar erscheinen.

Der Schlüssel dazu hingegen, das Erlebenswerte dessen zu erschließen, was die geschlossenen Bezirke in der Technoszene in sich bergen, nämlich jene ekstatischen Augenblicke der Verdichtung, von denen Zygmunt Bauman (1995, S. 20) spricht, der Schlüssel also zu jener merkwürdigen Form technoider Vergemeinschaftung, dürfte allerdings doch durchaus wesentlich das »Mutterschiff« Technomusik sein.

5. Unity and Difference – »funktionale Leerformel«?

Wie wir auch an diesem Beispiel sehen, geht es unter den Technoiden also ständig *sowohl* um Exklusion, um Sichunterscheiden, um Verschiedenartigkeit, *als auch* um Inklusion, um Einssein, um Zusammengehörigkeit. Praktisch vom Beginn unserer Erkundungen in der Technoszene an ist uns die diskursive Relevanz scheinbar widersprüchlicher Selbstverständigungsideale aufgefallen, wie sie sich am vielleicht augenfälligsten in den Slogans »We are different« und »We are one family« verdichten. Nachdem wir längere Zeit versucht haben, den substanziellen Gehalt dieser reklamierten »difference«, dieses kollektiven Anspruchs, anders(artig) zu sein, zu eruieren, ebenso, wie wir versucht haben, zu rekonstruieren, was die Fiktion der »unity«, der Zusammengehörigkeit, eigentlich konnotiert, meinen wir heute, dass es sich bei bei-

den ideologischen Komponenten – grosso modo – um »Leerformeln« handelt, die aber gerade wegen ihrer relativen Inhaltslosigkeit hochgradig funktional sind: Sie ergänzen sich nicht nur, sondern perpetuieren sich wechselseitig: »Wir gehören zusammen, weil wir anders sind«, und: »Wir sind anders, weil wir uns als zusammengehörig, als Gemeinschaft, als eine (Quasi-)Familie betrachten.«

Außerdem changiert das als »andersartig« ebenso wie das als »familiär«, als »zusammengehörig« deklarierte »Wir« je nach Bedarf, zwischen der Vereinnahmung aller Techno-, ja aller musik-, friede-, freude- und eierkuchenliebenden Menschen schlechthin im einen Extrem und der Reduktion auf je – warum auch immer – distinktionsbedürftige Kleinstgruppen (in Relation z. B. zur Technoszene schlechthin) im anderen Extrem. Die substanziellen Leerformeln »We are different« und »We are one family« erscheinen im Wesentlichen als rhetorische Masken einer imaginierten Gemeinschaft, die diese »nach außen« (für Beobachter, Kommentatoren, Analytiker usw.) stereotyp identifizierbar machen, während sie doch in den Köpfen ihrer Mitglieder eben »lediglich« als ausgesprochen *vage* Idee existiert.[7]

6. Was kommt nach Techno?

Wenn wir nach dieser kleinen Skizze zur Frage »Was ist Techno?« nun abschließend doch noch versuchen wollen, zu der eingangs zitierten Frage: »Was kommt nach Techno?« »irgendwie« Stellung zu beziehen, dann stoßen wir zunächst einmal und fast unweigerlich auf das Phänomen »Two Step«. Während es nach seinem »Überschwappen« von Großbritannien auf den Kontinent für kurze Zeit als die langerwartete, große Partyalternative gefeiert wurde, erscheint Two Step

7 Vgl. dazu weiterführend Hitzler/Pfadenhauer 1999.

heute doch eher als eine Fortsetzung, wenn auch als eine reichlich crossovernde Fortsetzung von Techno.

Weniger musikanalytisch als vielmehr partytechnisch betrachtet ist Two Step für uns ein eher zwiespältiges Phänomen: Einerseits lesen wir – insbesondere, aber eben nicht nur in der Massenpresse[8] – von Two-Step-Partys, bei denen gefeiert wird bis zum bekannten Abwinken, bei denen der Champagner fließt und das Kokain schneit, bei denen sich die Männer qua Outfit und Gehabe als Halbwelthazardeure inszenieren und die Frauen sich zu Diskoschlampen stylen, bei denen die DJs und MCs nachgerade angebetet und vergöttert werden und bei denen eine Art (»schwarzhäutige«) Feierelite distinktive Rituale pflegt. Andererseits treffen wir – durchaus in Übereinstimmung mit einschlägigen Essays und Berichten in technoaffinen Magazinen[9] – auf unseren ersten Two-Step-Partys hier im Ruhrgebiet (sozusagen auf den Spuren des Dortmunder Gush Collectives) doch eher auf eine Art Amalgam aus intellektualistischem Drum 'n' Bass-Styling (insbesondere bei den Männern) und exhibitiver Samstagabend-Ausgeh-Klamotten-Kultur (insbesondere bei den Frauen). Wir treffen weniger auf eine postmoderne Variante von »Studio 54«-Atmosphäre als auf technoszenentypisches Konsumverhalten, gepaart mit diskothekensymptomatisch verzögerter Tanzlust. D. h., man trinkt halt, was man so trinkt – und das ist eher selten Champagner; und man wartet relativ lange ab, sich wechselseitig einigermaßen verhohlen beäugend, ehe man den entscheidenden – weil inizialzündenden – Schritt auf die Tanzfläche macht. Einmal in den Zwei-Viertel-Takt gekommen, allerdings scheinen Rhythmus und wohl auch Harmonien von Two Step ausgesprochen unbeschwerte, beschwingte, ja heitere Bewegungsformen und langwährende Freude daran zu evozieren.

8 Vgl. für viele z. B. *Stern* 24 (2000), S. 212f.; *Stern* 48 (2000), S. 297ff.; *Die Woche*, 4. 8. 2000, S. 46; *Die Woche*, 24. 11. 2000, S. 54; *jetzt*-Magazin der *Süddeutschen Zeitung*, Nr. 10, 6. 3. 2000; *Süddeutsche Zeitung*, 11. 10. 2000; *die tageszeitung*, 13. 10. 2000.

9 Vgl. u. a. z. B. *Groove*, Nr. 62 (1999), S. 38; *De:bug* 035/0500 (Mai 2000), S. 16f.; *Raveline*, Nr. 06 (2000), S. 68; *Artbyte*, September-Oktober 2000, S. 84ff.

Noch weitaus expressivere Formen von Gefühlsaufwallung begleiten die offenkundige Wiederkehr des Trance, die nicht nur in Großbritannien, sondern inzwischen auch auf dem europäischen Festland gefeiert wird: Das damit einhergehende Vergnügen an »schrägen« Maskeraden erinnert uns an Zeiten, zu denen hier zu Lande der karnevaleske Überschwang der Technoiden noch szenesymptomatisch, also eben noch nicht auf medienexhibitive Massenevents reduziert war, sondern auch das »alltägliche« Clubleben geprägt hat. Und jene nun in der Tat trance-ige Gelöstheit, jene enthusiastisch-ekstatische Verzückung, in die die Trancefans sich üblicherweise kollektiv hineintanzen, sie charakterisiert auch die Geselligkeiten des Neo-Trance, gleichviel, ob es sich dabei eher um den wesentlich im Goa-Trance wurzelnden, so genannten *Psy-Trance* handelt, um den House-Einflüsse adaptierenden, so genannten *Progressive Trance* oder doch um den unter Kennern eher verachteten, von den Raver-Kids der in der *Groove* (Nr. 64/2000) so genannten Mitsubishi Generation aber heiß geliebten, sentimental-melodischen *Euro-Trance*.

Gefragt also, was nach Techno komme, bleiben wir, wenn schon nicht die Antwort schuldig, so doch einigermaßen zögerlich, wenn wir eher mutmaßen als konstatieren: Two Step vielleicht – doch noch (ein partytechnisch gesehen für uns derzeit eher noch rätselhaftes Phänomen); also Two Step hier und die verschiedenen Facetten des Neo-Trance da (der u. E. aber natürlich ebenso zu Techno gehört wie alle Postmodernismen in die Modernität gehören). Anders gesagt: Nach Techno als einem den »Zeitgeist« der 1990er-Jahre prägenden Lifestyle kommt u. E. etwas ganz anderes. Aber das wäre auch ein anderes Thema. Two Step und Neo-Trance sind, wie gesagt, allenfalls in dem Sinne Post-Techno wie bestimmte

Kulturmuster eben als postmodern begriffen werden können.

Aber ehe wir uns dem Zeitgeist allzu willfährig ergeben und uns nur noch für Post-Techno erwärmen (bloß weil inzwischen die Erwachsenen meinen, Techno sei die Musik der Jugend von heute), dürfen wir doch darauf hinweisen, dass es sie durchaus noch gibt, die gute alte Technoparty mit den guten alten Ravesignalen. Es gibt sie noch, die Feiergemeinde, auch wenn sie augenscheinlich kleiner wird, aufs »flache« Land flüchtet und insgesamt ein wenig »gestrig« wirkt. Und es gibt sie noch, die Local- und Resident-DJs der dritten Reihe, die sich nicht zu schade sind dafür, den Track mit dem besonders hohen »Abgehfaktor« hervorzuholen und zum überschäumenden Vergnügen der dann in der Tat wieder ravenden Horde das aufzulegen, was man in der Branche (bislang allzu verächtlich) »Schweine-Techno« nennt.

Hier finden wir sie wieder, und seit die musikalischen Trendsurfer immer schneller auf anderen Wellen davon reiten auch wieder ungenierter und trotziger zugleich: jene aus dem diffusen Selbstverständnis, different zu sein, resultierende Unity, jene posttraditionale Gemeinschaft der autointerpretativ Andersartigen. Wenn man nicht mitfeiert (und folglich auch nicht miterlebt), sondern nur dabei ist (also das tut, was viele Kolleginnen und Kollegen unter »teilnehmender Beobachtung« verstehen), dann wirkt gegenwärtig das Ganze durchaus ein wenig »übriggeblieben«.

7. Epilog

Fast waren wir denn auch geneigt, zur Illustration der daraus resultierenden Melancholie genrefremd die »Söhne Mannheims« zu zitieren. Aber: Melancholisch wird tatsächlich nur der teilnehmende Beobachter, während der – durchaus auch beobachtende – Teilnehmer eher assoziiert, dass diese Letzten

möglicherweise auch schon die Ersten sein könnten beim irgendwann, aber unerbittlich dräuenden 1990er-Jahre-Revival...

Literatur

Anz, Ph./Walder, P. (1995): *Techno*. Zürich

Bauman, Z. (1995): *Ansichten der Postmoderne*. Hamburg/Berlin

Eckert, R./Reis, Ch./Wetzstein, Th. A. (2000): *»Ich will halt anders sein wie die anderen«. Abgrenzung, Gewalt und Kreativität bei Gruppen Jugendlicher am Ende der neunziger Jahre*. Opladen

Goffman, E. (1974): *Rahmenanalyse*. Frankfurt/M.

Heinzlmaier, B. (1999): »Sounds & Styles. Der Aufstieg aus dem Underground«, in: Großegger, B./Heinzlmaier, B./Zentner, M.: *Trendpaket 3*, Graz/Wien, S. 161-179

Hitzler, R./Bucher, Th./Niederbacher, A. (2001): *Jugendszenen (in NRW). Über juvenile Kulturen unter den Bedingungen der Spätmoderne*. Opladen

Hitzler, R./Pfadenhauer, M. (1999): »›We are one different family.‹ Techno als Exempel der ›anderen‹ Politik«, in: Beck, U./Hayer, M./Kesselring, S. (Hg.): *Der unscharfe Ort der Politik*, Opladen, S. 45-61

Hitzler, R./Pfadenhauer, M. (Hg.) (2001): *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Opladen

Jerrentrup, A. (2001): »Das Mach-Werk. Zur Produktion, Ästhetik und Wirkung von Techno-Musik«, in: Hitzler, R./Pfadenhauer, M. (Hg.): *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*, Opladen, S. 185-210

Klein, G. (1999): *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*. Hamburg