



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Über warmen Sound und abgelutschten Ibizadreck.“

Eine ethnographische Studie zu geliebten und unliebsamen Ästhetiken im Feld der elektronischen Tanzmusik.

verfasst von / submitted by

Philipp Pettauer BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michaela Pfadenhauer

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Univ.-Ass. Dr. Tilo Grenz

I.	Einleitung	1
II.	Theoretische Einbettung.....	2
2.1.	<i>Das Subkulturkonzept.....</i>	3
2.2.	<i>Von Subkultur zu Clubkultur.....</i>	5
2.3.	<i>Die Techno-Szene als Form von posttraditionaler Vergemeinschaftung</i>	7
2.4.	<i>Techno als ästhetisch fundierte Popkultur.....</i>	10
2.5.	<i>Weiterdenken: Zur Theorie der ästhetischen Subkultur.....</i>	12
2.6.	<i>Zum Stand der Forschung im Feld der elektronischen Tanzmusik.....</i>	15
2.7.	<i>Begriffliche Klärung und Bestimmung des Untersuchungsfelds.....</i>	17
2.8.	<i>Formulierung der Forschungsfrage[n] und Erläuterung der Vorgehensweise.....</i>	18
III.	Unliebsame Ästhetiken: Über Tech-House und Kommerz-Hits.....	20
3.1.	<i>Szene zwischen Freundschaft und Leidenschaft.....</i>	22
3.2.	<i>Kommerz-Hits und die kleine Stadt</i>	25
3.3.	<i>Tech-House, eine unliebsame Ästhetik</i>	27
3.4.	<i>Dumpf und stumpf</i>	29
3.5.	<i>Über „Rumänischen deep minimal techhouse“.....</i>	31
3.6.	<i>Fazit.....</i>	33
IV.	Geliebte Ästhetiken: Die Ästhetik des Imperfekten	35
4.1.	<i>Über Dreck und Rotz und die Arbeit mit ‚Kastln‘</i>	37
4.2.	<i>Ableton Live und digitaler Sound.....</i>	40
4.3.	<i>Aus der Praxis: Die Verwendung des Laptops in Livesets und die Suggestion von Liveness.....</i>	44
4.4.	<i>Technologischer Wandel und die Praxis des Auflegens</i>	47
4.4.1.	<i>Konfliktlinien: Der Sync-Button</i>	48
4.4.2.	<i>Geschmacklos: „Leute die mit einem Laptop spielen, spielen den ärgsten Scheiß daher“</i>	52
4.5.	<i>Schwarzes Gold: Die Welt der Wiener Digger</i>	53
4.6.	<i>Exkurs: Club DJs und Radio DJs</i>	58
4.7.	<i>Erste Zwischenbetrachtung zur Ästhetik des Imperfekten.....</i>	61
V.	Kontroverse Ästhetiken: Lobster Theremin und die Welt des Lo-Fi House	63
5.1.	<i>In the beginning there was Lobster Theremin.....</i>	65
5.2.	<i>Von Lobster Theremin zu Lo-Fi House.....</i>	66
5.3.	<i>Ausverkauf, Kommerz und Masse</i>	68
5.4.	<i>Funny memes und jokey names: Zum Verhältnis von Ironie und Lo-Fi House.....</i>	70
5.5.	<i>Lo-Fi House, oder wie Sprache Wirklichkeit erzeugt.....</i>	77
5.6.	<i>Lo-Fi House, eine nostalgische Revivalkultur?.....</i>	82
VI.	Fazit.....	84
VII.	Ausblick.....	85

VIII. Der Forschungsprozess	87
8.1. <i>Forschungshaltung: Soziologische Ethnographie und Grounded Theory</i>	87
8.1.1. Methodologische Grundprinzipien.....	88
8.1.2. Chancen und Risiken: Methodologische Herausforderungen	89
8.1.3. Besonderheiten bei der Erforschung des Nachtlebens.....	91
8.2. <i>Methodenpluralismus und Datengenerierung</i>	92
8.2.1. Daten des subjektiven Erlebens	92
8.2.2. Flüchtige Materialien: Beobachtungsprotokolle und Feldnotizen.....	95
8.2.3. Artefakte aus dem Feld.....	97
8.2.4. Interviews mit Expertinnen und Experten	97
8.3. <i>Der Forschungsprozess</i>	100
8.4. <i>Auswertung des empirischen Datenmaterials nach der Grounded Theory</i>	102
Literaturverzeichnis	104
Abstract	113

I. Einleitung

Mit der Welt der elektronischen Tanzmusik fühle ich mich seit vielen Jahren eng verbunden. Zunächst noch als begeisterter Gast und Clubgeher, im Laufe der Zeit auch als Veranstalter von Clubnächten und DJ, schließlich auch als Produzent musikalischer Werke, die ihren Weg auf Tonträger der Medienformate MP3, Kassette und letztlich auch Vinyl gefunden haben. Ausgangspunkt für die geplante Arbeit ist das Jahr 2014, in dem, so zunächst meine ganz persönliche, subjektive Auffassung, die Welt von House und Techno mit einer in dieser Ausprägung neuartigen Form von Vintage-Ästhetik konfrontiert wurde, die von einschlägigen Szenemagazinen als ‚Lo-Fi House‘ bezeichnet wurde. Als Ende 2013 in London das Musiklabel ‚Lobster Theremin‘ gegründet wurde, dessen Sound der Musikjournalist Jeremy Abbot im englischsprachigen *Mixmag* im Jahr 2014 als „dusty, analogue techno, Detroit-styled electro, old-skool rave and luscious, warm house“ (Abbot 2014) beschrieben hat, schaffte es dessen erste Veröffentlichung, eine EP des in Berlin lebenden Musikproduzenten ‚Palms Trax‘, in kürzester Zeit zu einem Hit auf YouTube. Mittlerweile sei ‚Lo-Fi‘, so die Einschätzung des Musikjournalisten Simon Ackers „im allgemeinen Konsens der House und Techno Szene angekommen“ (Ackers 2018) und stellt somit ein Phänomen dar, das nicht mehr nur einem beschränkten Kreis von MusikexpertInnen ein Begriff ist, sondern bereits popkulturelle Ausmaße angenommen hat, die eine sozialwissenschaftliche Beschäftigung rechtfertigen und notwendig machen.

Im Zuge dieser Arbeit nähere ich mich dem Gebiet der elektronischen Tanzmusik, in dem ich szenische Differenzierungsprozesse aus dem Blickfeld des *Ästhetischen* betrachte. Ich frage danach, wie sich Musikszenen im Umfeld elektronischer Tanzmusik hinsichtlich gemeinsam geteilter ästhetischer (Geschmacks-) Vorstellungen konstituieren und werde dabei jene ‚Lo-Fi Ästhetik‘, die vor allem auch im Zuge der Popularisierung des Musiklabels ‚Lobster Theremin‘ in den letzten Jahren äußerst beliebt geworden ist, als *Ästhetik des Imperfekten* perspektivieren. Die Auseinandersetzung mit der ‚Ästhetik des Imperfekten‘ umfasst dabei mehrere Ebenen. Zum einen betrachte ich die Ebene der *Technik*, in der es um die Frage nach dem Musik machen mit Hardware bzw. analogen Klangerzeugern geht. Die andere Dimension umfasst die Ebene von *Sound*. Hier soll danach gefragt werden, wie ‚Lo-Fi‘ bzw. ‚analoger‘,

„warmer“ Sound klingt und wodurch sich ein solcher von einem „digitalen“ Sound unterscheiden lässt. Die vorliegende Arbeit versteht sich dabei als ethnographische Reise, die im Umfeld subkulturell-orientierter Wiener EDM-Szenen startet und in einer Welt der Internetszenen, Youtubekommentare und ironischen Tweets endet.

II. Theoretische Einbettung

Als Ende der 1980er Jahren Detroit Techno und Chicago House bzw. Acid House von Amerika über die Achsen Berlin und London nach Europa kommen, setzt bald darauf auch ein akademischer und medialer Diskurs über elektronische Tanzmusik ein, in dem versucht wird zu beschreiben und zu verstehen, was da passiert wenn vorwiegend junge Menschen in dunklen Räumen zu den repetitiven Rhythmen lauter, maschinell erzeugter Musik tanzen, die von DJs aufgelegt wird. Ein Begriff, der sich im medialen und akademischen Diskurs bald durchsetzt, ist „Techno“. Damit ist zunächst ein musikalisches Genre assoziiert, bald aber auch ein eigener „Lebensstil“ (Hitzler und Pfadenhauer 2001, 11). Mittlerweile scheint Techno allerdings, so die Einschätzung von Kim Feser und Matthias Pasdzierny in der Einleitung zum Sammelband *techno studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik* (Feser und Pasdzierny 2016), „seinen Zenit als allgemein verwendeter Sammelbegriff überschritten zu haben“ (ebd. 7). „Techno“ hatte, so die Autoren weiter, „ein Hauch von Historisierung an“, mit ihm seien, geprägt vor allem durch die journalistische Berichterstattung seit den 1990er Jahren,

„[...] auf unterschiedliche Weise bestimmte Protagonisten (seltener: *innen), Ereignisse und Orte sowie auch Drogen oder Musikgeräte in den Fokus gerückt und mit Auflistungen von als bedeutend geltenden Tracks verbunden.“ (Feser und Pasdzierny 2016, 7)

Der Eindruck verstärkte sich, so die Autoren weiter, „dass Techno eher ein Fall für die Geschichtsbücher ist, als dass sich das Wort zur Beschreibung einer aktuellen Szene-Vielfalt anbieten würde – zumindest dürfte es offener Bezeichnungen geben“ (ebd.)¹. Eine solche offener Bezeichnung lautet „EDM“ (electronic dance music), die sich Sean Nye zufolge

¹ Eine interessante Auseinandersetzung mit der Historisierung von Techno findet sich u.a. bei Judith Keilbach (2016) und Matthias Pasdzierny (2016).

„zumindest in internationalen akademischen Kontexten“ (Nye 2016, 123) als Oberbegriff durchgesetzt hat, wobei hier wiederum Verwechslungsgefahr mit der ebenfalls als ‚EDM‘ bezeichneten, hochgradig kommerzialisierten Pop-Elektronik aus den USA besteht. Das Problem der sprachlichen Bezeichnung wird mich in einem späteren Kapitel, in dem ich mit dem Phänomen ‚Lo-Fi House‘ auseinandersetze, noch ausführlicher beschäftigen. Zu Beginn dieses Kapitels steht zunächst die Auseinandersetzung mit dem Subkultur-Konzept, welches vorwiegend mit Arbeiten aus dem Umfeld des ‚Centre for Contemporary Cultural Studies‘ (CCCS) in Birmingham in Verbindung gebracht wird. Das Subkulturkonzept basiert theoretisch und forschungspraktisch auf den Ideen neo- und postmarxistischer AutorInnen. Subkulturen werden hier als subversive Anti-Establishment Gruppen konzeptualisiert, deren VertreterInnen einer benachteiligten oder diskriminierten gesellschaftlichen Position angehören. Aus diesem Umfeld stammen auch die Arbeiten Sarah Thorntons, deren mittlerweile zum Standardwerk avancierte Veröffentlichung *Club Cultures* aus dem Jahr 1995 auf einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Subkulturkonzept basiert und dieses weiterentwickelt. Mit dem Begriff der ‚Szene‘ beschreiben Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer um die Jahrtausendwende eine Form von posttraditioneller Vergemeinschaftung, deren Fundament nicht mehr auf sozialstrukturellen Analysedimensionen wie gemeinsamer sozialer Herkunft, Klasse oder Rasse beruht, sondern auf Interesse qua Verführung und Freiwilligkeit. Abschließend sollen aktuellere Werke im Umfeld der EDM-Forschung und der bisherige Forschungsstand vorgestellt werden.

2.1. Das Subkulturkonzept

In *The subcultures reader*, einer Sammlung klassischer Texte der Subkulturforschung, zeichnet die Herausgeberin Sarah Thornton die Genese des Begriffs ‚Subkultur‘ nach, und bezeichnet ‘subcultures’ zunächst recht allgemein als

“groups of people that have something in common with each other (i.e. they share a problem, an interest, a practise) which distinguishes them in a significant way from the members of other social groups.”
(Gelder und Thornton 1997, 2)

Unterschieden vom Begriff der ‘Gemeinschaft’ (community), der nach Thorntons Verständnis eher mit Familie, Verwandtschaft und Nachbarschaft in Verbindung steht, wurde der Begriff ‘subculture’ zunächst für die Beschreibung sozialer Gruppen angewandt, „which are perceived

to deviate from the normative ideals of adult communities“ (ebd. 2). Im Fokus der Subkulturforschung standen zunächst sozial deviante Gruppen, deren Mitglieder als gesellschaftliche Außenseiter galten, sowie Gruppen, die in der bisherigen Forschung unterbelichtet blieben². Thornton spricht in ihren Ausführungen von drei Phasen innerhalb der Subkulturforschung. Die erste Phase wird dabei in der Traditionslinie der ‚Chicago School‘ (zwischen den 1920er und 1960er Jahren) verortet. Eine frühe Definition von Subkultur stammt von Milton M. Gordon, der den Begriff für die Analyse von sozialen Gruppen in den USA „in terms of the discrete units of ethnic background, social class, regional residence, religious affiliation, and so on“ (Gordon 1947, zit. nach Gelder und Thornton 1997, 40) zur Anwendung brachte. Für Albert Cohen, der ebenfalls dem Umfeld der Chicago School zuzuordnen ist, entstehen Subkulturen dann, wenn sich Personen aus ähnlicher sozialer Lage zusammenschließen und gemeinsam neue Problemlösungen entwickeln. Cohens Gedanken, ein gemeinsam geteilter sozialer Hintergrund führe zu „collective problem-solving“ (Gelder und Thornton 1997, 13) lieferte in weiterer Folge Anstöße für die nachfolgende Subkulturforschung, die vor allem in den USA betrieben wurde. Ebenfalls an der Erforschung delinquenten und als deviant bezeichneten Gruppen interessiert war Howard S. Becker, der als Schüler Herbert Blumers in der Traditionslinie des symbolischen Interaktionsmus stehend, in den 1950er Jahren unter anderem zu Marihuana KonsumentInnen und JazzmusikerInnen forschte (Becker 2014).

Die zweite Phase der Subkulturforschung kreist Thornton zufolge um die Arbeiten aus dem Umfeld des ‚Centre For Contemporary Cultural Studies‘ (CCCS) in Birmingham in den 1970er Jahren. Die Arbeiten aus dem Umfeld des ‚CCCS‘ hatten nun stärker den Aspekt von Jugend im Fokus, und waren vom Denken postmarxistischer AutorInnen geprägt (vgl. Gelder und Thornton 1997, 84). Jugendsubkulturen waren, so Ken Gelder in *The Subcultures Reader*, „always working-class youth subcultures, [...], and their subcultural status was linked to their class subordination“ (Gelder und Thornton 1997, 84). Zu den renommiertesten Arbeiten zählen u.a. Paul E. Willis Ethnographie *Profane Culture* (Willis 1978), Dick Hebdiges *Subculture: the meaning of style* (1979) oder Angela McRobbie und Jenny Garbers Studie *Girls and*

² Thornton und Gelder nennen hier beispielsweise „cultures of black, hispanic, working-class, poor and young people“ (Gelder und Thornton 1997, 4).

Subcultures (1997), die den Blick auf das in der bisherigen Subkulturforschung eher unterbelichtet gebliebenen subversive Potential von (jungen) Frauen richtet.

Die ‚dritte Phase‘ der Subkulturforschung steht im Zeichen der Kritik an bestimmten bisherigen Annahmen der Subkulturforschung. Der Vorwurf lautete, dass bisherige Forschungsarbeiten eine eindimensionale Perspektive auf (Jugend-)Subkulturen einnahmen und reduktionistisch verfahren, in dem sozialstrukturelle Kategorien wie Geschlecht, Rasse und Klasse in der Analyse überbetont wurden.

2.2. Von Subkultur zu Clubkultur

In diese dritte Phase der Subkulturforschung lässt sich Sarah Thorntons Werk *Club Cultures* (1996) verorten, in dem sich die Autorin im Rahmen einer kritischen Auseinandersetzung mit den bisherigen Forschungsarbeiten zu (Jugend-)Subkulturen mit dem neuartigen Phänomen ‚elektronische Tanzmusik‘ und dessen Anhängerschaft beschäftigte. Thornton kritisierte darin das bisher gebräuchliche Verständnis von Subkultur, die als subversive Bewegung in Opposition zu einer hegemonialen Massenkultur konzeptualisiert wurde, als eindimensional und reduktionistisch; das Verhältnis zwischen ‚Underground‘ (Subkultur) und ‚Mainstream‘ (Massenkultur) sei subtiler und komplizierter als es bisher dargestellt wurde. Thornton stellte in ihrer Arbeit fest, dass ClubgeherInnen häufig darum bemüht waren, sich selbst im ‚Underground‘ zu verorten und dabei von einem abstrakten Anderen, das als ‚Mainstream‘ bezeichnet wird, abzugrenzen. Thornton konnte zeigen, dass die ‚subjektiven Deutungen‘ der AkteurInnen jedoch nicht zwangsläufig mit den ‚objektiven Verhältnissen‘ (wie z.B. dem soziokulturellen Hintergrund der ClubgeherInnen) übereinstimmen, ganz im Gegenteil sei es der Fall, dass „dichotomies like mainstream/subculture and commercial/alternative do not relate to the way dance crowds are objectively organized [...]“ (Thornton 1996, 96).

Thornton interpretierte die Abgrenzungsbemühungen von ClubgeherInnen nicht als ‚objektive‘ Abbildungen der Wirklichkeit, sondern als ‚ideologische‘ Erzählungen (vgl. Thornton 1996, 98). Thornton zeigte, dass es sich beim Begriff des ‚Mainstream‘ in erster Linie um ein ideologisches, diskursiv hervorgebrachtes sprachliches Konstrukt handle, das als Abgrenzungsfolie für ‚hardcore clubbers‘ fungiert, die den ‚Mainstream‘ als eine homogene Masse konzipieren, die in Großraumdiskotheken zu ‚Chartpop‘ tanzt (vgl. Thornton 1996, 99).

Außerdem bemerkte Thornton, dass die ideologische Repräsentation des Mainstreams vor allem auch pejorativ mit ‚Weiblichkeit‘ und einer proletarischen Arbeitermentalität in Verbindung gebracht wurde (vgl. Thornton 1996, 103).

In *Club Cultures* beschäftigte sich Thornton auch mit dem Verhältnis von (massen-)medialer Berichterstattung und Clubkultur. Rasche Popularisierung durch Berichterstattungen im Boulevard oder im Fernsehen, sowie Platzierungen in den Charts würden die Gefahr bergen, dass der Musik dadurch ein Authentizitätsverlust widerfährt und sich die im Underground verortenden ClubgeherInnen von dieser abzuwenden beginnen. Die Kommunikationskanäle des Underground seien vielmehr Flyer, ‚Fanzines‘ und ‚Mund-zu-Mund Propaganda‘ und nicht die Massenmedien wie Radio oder Fernsehen. Thornton sieht diesen Aspekt in der britischen Subkulturforschung ebenfalls vernachlässigt, denn „in fact, the Birmingham work ignored the *development* of subcultures, considering them only when they were fully mediated and ripe for critical interpretation“ (Thornton 1996, 152).

Am Beispiel der Genese von ‚Acid House‘ und dessen Popularisierung in England zeigte Sarah Thornton, dass sich Kommerzialisierung und Subkultur nicht zwangsläufig ausschließen, sondern zusammen gedacht werden müssen. Der in der britischen Subkulturforschung vorherrschende Gegensatz zwischen den beiden Polen Massenkultur (kommerziell) und Subkultur (subversiv) stelle diesbezüglich eine ideologische Verkürzung dar:

„Subcultural studies often overstate the homogeneity and conformity of cultural industry output [...] and, as a consequence, exaggerate the presence of subcultural resistance [...]“ (Thornton 1996, 158)

Ein interessanter Sammelband zur Ravekultur in England der frühen 90er Jahre entstammt ebenfalls, wie Thorntons *Club Cultures*, der Traditionslinie der Cultural Studies. In *Rave Off* (Redhead 1993) wird gefragt, wie die neue Jugendkultur der ‚Raver‘ historisch einzuordnen ist und wie sie sich von bisherigen subkulturellen Jugendkulturen unterscheidet. Hillegonda Rietveld kommt dabei zu dem Schluss, dass die Ende der 1980er Jahre aufkommende britische Ravekultur keine Subkultur im bisher gebräuchlichen Sinn sei, sondern vielmehr „a form of popular culture that mesmerised, at the same time, style-elitists, ‚drop-out’s and a great section of working class youth, as well as the English criminal justice system“ (Rietveld 1993, 57). Die ‚Raver‘, so Rietvelds Argumentation, würden die bestehenden Strukturen, anders als

bisherige Subkulturen wie z.B. Punk, nicht bekämpfen, sondern ihnen nur temporär entfliehen, darin liege ihr ‚Sinn‘ und ihre ‚Bedeutung‘.

2.3. Die Techno-Szene als Form von posttraditionaler Vergemeinschaftung

Ende der 1990er Jahre beginnen Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer, ethnographisch orientierte Forschungen zur Techno-Szene in Deutschland zu betreiben. Theoretischer Hintergrund ihrer Untersuchungen ist dabei die Annahme, dass sich moderne Gesellschaften durch hochgradige Individualisierung, soziale Ausdifferenzierung, Pluralisierung und Globalisierung auszeichnen. Individuen wählen nach Lust und Laune aus den verschiedenen Angeboten, die ihren Interessen entsprechen; Klassenlage und Schichtzugehörigkeit verlieren an Bedeutung (vgl. Hitzler und Niederbacher 2010, 11). In posttraditionalen Gemeinschaften, so die These Ronald Hitzlers und Michaela Pfadenhauers, entscheiden sich Individuen dafür, „sich freiwillig und zeitwillig mehr oder weniger intensiv als mit anderen zusammengehörig zu betrachten, mit denen sie eine gemeinsame Interessensfokussierung haben bzw. vermuten“ (Hitzler et al. 2008, 10). Posttraditionale Gemeinschaften üben Macht nicht durch „Zwang und Verpflichtung“ aus, sondern durch die freiwillige soziale Bindung ihrer Mitglieder mittels „Verführung“ (ebd. 12). Posttraditionale Gemeinschaften zeichnen sich durch eine „thematische Fokussierung“ aus und haben in der Regel „teilzeitliche[n] Charakter“ (ebd. 12). Eine Ausprägung solcher auf Freiwilligkeit und Interesse basierenden posttraditionalen Vergemeinschaftung stellen ‚Szenen‘ dar. Ronald Hitzler definiert eine Szene als

„eine Form von lockerem sozialen Netzwerk; einem Netzwerk, in dem sich unbestimmt viele beteiligte Personen und Personengruppen vergemeinschaften. In eine Szene wird man nicht hineingeboren oder hineinsozialisiert, sondern man sucht sie sich aufgrund irgendwelcher Interessen selber aus und fühlt sich in ihr eine Zeit lang mehr oder weniger ‚zu Hause‘.“ (Hitzler 2008, 56)

Ronald Hitzler versteht Szenen als ein „weltumspannendes, globales [...] Gesellungsgebilde“ (Hitzler 2008, 57) bzw. als Kulturgebilde, die sich „wesentlich durch das Bekenntnis zu gemeinsamen Ideen, Idealen und geteilten ästhetischen Standards auszeichnen“ (Hitzler 2008, 64). In eine Szene wird man „*nicht* hineingeboren oder hineinsozialisiert“ (Pfadenhauer 2011, 195); das Szenekonzept begreift den modernen Menschen als ein Individuum, das aus freien Stücken Interessen ausbildet und diesen nachgeht. Szenen stellen solche Interessensangebote dar und weisen unterschiedliche thematische Fokussierungen auf. Ein

Beispiel für eine solche ‚Verszenung‘ stellt die vom damaligen Zeitpunkt aus betrachtet noch relativ neuartige Techno-Szene dar, die Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer in ihren lebensweltanalytisch-orientierten ethnographischen Arbeiten ausgiebig erforschten. Techno bezeichnet in ihren Ausführungen mehr als bloß ein Genre elektronischer Tanzmusik; Techno wird als ‚Lebensstil‘ verstanden, der sich

„in einer ausdifferenzierten Art von stark repetitiver, elektronisch erzeugter Musik, in besonderen Tanzformen, speziellen Konsumgewohnheiten, auffälligen Attitüden und habituellen Eigenarten und in signifikanten Arten von Geselligkeiten äußert“ (Hitzler und Pfadenhauer 2001, 11)

Charakteristisch für Techno ist, dass er auf speziellen Events stattfindet bei denen die PartygängerInnen, die auch als ‚Raver‘ bezeichnet werden, feiern, Drogen nehmen und zur Musik tanzen, die über laute Anlagen von DJs aufgelegt werden. Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer beschreiben, in dem sie selbst zu PartygängerInnen werden, was ‚Raver‘ erleben, wenn sie ekstatisch tanzen und laute Musik auf sie einwirkt. Hitzler und Pfadenhauer analysierten die Techno-Szene auch hinsichtlich der in ihr vorherrschenden vertikalen Ausdifferenzierung. Die AutorInnen unterscheiden dabei zwischen einem Szenekern, bestehend aus den leistungserbringenden ‚Szeneeliten‘ bzw. ‚Szene-Machern‘ und deren Anhang, sowie einem Rest, bestehend aus „Aspiranten und Mitläufer[n], [...] Gelegenheitsteilnehmer[n], Randgänger[n] und Sympathisanten“ (Hitzler und Pfadenhauer 2001, 22). Differenziert wird ebenfalls zwischen verschiedenen Formen szenointerner Leistungserbringungen; unterschieden wird dabei zwischen „organisatorischer“ (z.B. als VeranstalterIn von Partys), „produktiver“ (durch die Hervorbringung und Erschaffung von Musik als ProduzentIn oder DJ) und „repräsentativ-reflexiver“ (z.B. durch journalistische- bzw. Öffentlichkeitsarbeit) Leistungserbringung (vgl. Hitzler und Pfadenhauer 2009). Eine verhältnismäßig geringere Aufmerksamkeit widmeten die AutorInnen der ‚horizontalen Ausdifferenzierung‘ der Techno-Szene. Die AutorInnen differenzieren zwar zwischen „stilspezifische[n]“, „lokalspezifische[n]“ und „club-/labelspezifische[n]“ Unterschieden (vgl. Hitzler und Pfadenhauer 2001, 21), gehen diesen Differenzierungen jedoch nicht genauer nach. Auch wirken aus heutiger Sicht bestimmte Ausführungen zu den unterschiedlichen Stilen elektronischer Tanzmusik diskussionswürdig, wenn beispielsweise über House Musik geschrieben wird, sie würde „vorzugsweise von einer etwas älteren, relativ finanzkräftigen und an Selbstdarstellungschancen interessierten Teilszene geschätzt [werden]“ (Hitzler und

Pfadenhauer 2009, 388); eine Einschätzung, die sich im Zuge meiner zahlreichen Besuche von House Veranstaltungen in Wien in den letzten Jahren nicht bestätigt hat.

Anzumerken ist auch, dass die begriffliche Offenheit von Techno als ‚Lebensstil‘ eine analytische Differenzierung zwischen einer kleinen Clubnacht in einer Off-Location und einem großen Outdoor-Event kaum möglich macht. Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer fassen ‚Techno‘ sehr weit, was sich wahrscheinlich darauf zurückführen lässt, dass Techno zum Zeitpunkt ihrer Untersuchungen zur Jahrtausendwende noch weit weniger ausdifferenziert und stilistisch homogener war, als es gegenwärtig der Fall ist. Gerade weil es sich bei Techno bzw. elektronischer Tanzmusik um ein schnelllebiges, stilistisch ausdifferenziertes und mittlerweile stark globalisiertes Feld handelt, müssen empirische Befunde zum Thema immer auch hinsichtlich ihres Entstehungszeitraums kontextualisiert werden.

In ihrer ethnographischen Arbeit *Kosmonauten des Underground* (2010) beschäftigt sich Anja Schwanhäuser mit dem ‚Techno-Underground‘ Berlins. Schwanhäuser greift in ihren Ausführungen ebenfalls auf den Begriff der ‚Szene‘ zurück, da dieser

„ein theoretisch offener Begriff [ist, Anm. PP], der, wie die kulturellen Praxen, die er beschreibt, unbestimmt und in Bewegung bleibt und somit der Strategie des ‚Nicht-verortet-werden-wollens‘ der Akteure entspricht“ (Schwanhäuser 2010, 262).

Schwanhäuser, die den ‚Techno-Underground‘ Berlins als urbanes Phänomen konzeptualisiert, mahnt allerdings auch zu einer kritischen Reflexion des theoretisch offenen Szenebegriffs, da dieser die Gefahr birgt, „das kulturkritische Moment zu verlieren“ (ebd.). Mit dem Begriff der Szene, der sich für die Beschreibung fluiden, urbaner Zusammenhänge zwar besser eigne als das Subkulturkonzept, laufe man potentiell in Gefahr, „das urbane Alltagsleben zu ästhetisieren, Konflikte zu verschleiern beziehungsweise gar nicht erst ins Blickfeld zu nehmen und die soziale Bedingtheit kultureller Praxis auszublenden“ (Schwanhäuser 2010, 262). Subkultur und Szene, beziehungsweise subkulturelle Werte und Fluidität schließen sich, so Schwanhäuser, nicht aus, sondern befördern sich vielmehr gegenseitig. Notwendig sei es daher, die Grundgedanken des Szenekonzepts, das die Fluidität, Lockerheit und Unverbindlichkeit urbaner Zusammenhänge angemessener als das Subkulturkonzept beschreibt, mit den Grundanliegen der Subkulturforschung, die die soziale

Lage der Akteure, soziale Konflikte sowie die gegenkulturelle ideelle Ausrichtung in den Vordergrund rückt, zusammenzuführen und aus einem ‚entweder-oder‘ ein ‚sowohl-als auch‘ zu machen.

2.4. Techno als ästhetisch fundierte Popkultur

Mit *Electronic Vibrations* legt Gabriele Klein im Jahr 1999 ein umfangreiches Werk zur neuen Jugendkultur ‚Techno‘ vor. Zunächst dekonstruiert Gabriele Klein den Begriff der ‚Jugend‘ und seine akademische Beforschung als diskursiv hervorgebrachte sprachliche Konstruktion, die immer schon „Schauplatz von politischen und ideologischen Auseinandersetzungen“ (Klein 1999, 57) war und ist. Die Kriterien der traditionellen soziologischen Auffassung von Jugend, die diese als „Standardabfolge von Übergangsereignissen [...]“ (Klein 1999, 62) begreift, seien aufgrund modernisierungsbedingter, struktureller Wandlungerscheinungen innerhalb der Gesellschaft nicht mehr in der Lage, „die kulturellen Praktiken und Lebensstile der Club- und Rave Kultur wahrzunehmen und zu deuten“ (ebd. 64). Gabriele Klein versteht Techno explizit *nicht* als subversive, politisch widerständige Subkultur, ihre „sinnstiftenden Bestandteile [...] liegen nicht in einer bewußten Gegnerschaft oder in einer ideologisch untermauerten Antihaltung“ (Klein 1999, 75); Sinn wird über Sinnlichkeit gestiftet, bzw. über Musik und Tanz. Techno sei Gabriele Klein zufolge auch keine Klassenkultur, da sich seine TeilnehmerInnen „sozial sehr heterogen“ (Klein 1999, 155) zeigen würden. Klein begreift Techno, wie auch Michaela Pfadenhauer und Ronald Hitzler, als eine Form von posttraditionaler Vergemeinschaftung, die sich durch flüchtige soziale Beziehungen, eine heterogene soziale Zusammensetzung, „räumliche Mobilität“, „fehlende einheitliche Identität“, „unbeständige und wechselnde Ein- und Ausschlußpraktiken“ sowie ihre zeitlich begrenzte Existenz auszeichnet (vgl. Klein 1999, 161). Die Auffassung, Jugendkultur sei nur dann wirklich ernst zu nehmende ‚Kultur‘ wenn sie subversiv und politisch widerständig ist, wird Klein zufolge vor allem von der Generation der ‚68er‘ und ‚78er‘ geteilt, die Techno und ihre AnhängerInnenschaft aufgrund ihrer hedonistischen Konsumorientierung und dem kaum ausgeprägten politischen Widerstandspotential als „entindividualisiert“, „bedürfnismanipuliert“ und „vermaßt“ degradieren und dadurch die „kulturellen Praktiken und ästhetischen Ausdrucksformen der Nachfolgegeneration“ nicht ernstnehmen (Klein 1999, 56):

„Kurzum: Die Kritik an der Techno-Szene, sie sei eine kommerzialisierte und politisch anspruchslose Jugendkultur, verliert nur zu leicht aus den Augen, daß diese Kulturpraxis im Bereich des Ästhetischen innovativ ist.“ (Klein 1999, 76)

Ähnlich wie Sarah Thornton in *Club Cultures* (1996), sieht Gabriele Klein auch, dass SzeneteilnehmerInnen stets um Abgrenzungen bemüht sind, die sich über die Gegensatzpaare „Mainstream und Subkultur, Over- und Underground“ (Klein 1999, 260) konstituieren. Klein sieht, im Unterschied zu Sarah Thornton, in diesen Abgrenzungsbemühungen jedoch nicht ausschließlich diskursiv hervorgebrachte, ideologische Konstrukte, sondern erkennt auch deren Fundamentierung in den realen Gegebenheiten des Szenealltags. Auch das Narrativ der freien, für alle InteressentInnen prinzipiell offen stehenden Techno-Szene begreift Klein als medial inszenierte Überhöhung, die den realen Gegebenheiten, und vor allem den Auffassungen der TeilnehmerInnen selbst *nicht* entspricht. Nicht „Homogenität und Integration“, sondern permanente Abgrenzung „Heterogenität und Differenz“ (Klein 1999, 159) sind laut Klein aus Sicht der Beteiligten für die Techno-Szene charakteristisch. Gabriele Klein begreift Techno schließlich als eine ‚ästhetische Popkultur‘. Popkulturen sind sozial heteronom und klassenübergreifend zusammengesetzt, sie entstehen „im Schnittpunkt von Kulturindustrien und Alltagsleben“ (Klein 1999, 293):

„Popkulturen sind weder Ableger einer hegemonialen Kultur oder Alltagsvarianten einer Hochkultur noch bewußte Alternativen zu einer etablierten Kultur – sie sind das Ergebnis, das Instrument und die Produzentinnen von kultureller Praxis unter den Bedingungen einer nachindustriellen Gesellschaft.“ (Klein 1999, 293)

Popkulturen stehen dabei im permanenten Konflikt mit den Vereinnahmungstendenzen einer hegemonialen Kulturindustrie, die nach Aneignung und Kommerzialisierung der von ihnen hervorgebrachten Produkte und Erscheinungsformen strebt. Dieser Konflikt wird allerdings, so Klein, vorwiegend auf der Ebene des Ästhetischen ausgetragen. Er drückt sich durch Abgrenzungsbemühungen, Differenzen und Grenzziehungen aus und spornt ihre TeilnehmerInnen dazu an, neue eigenständige Konsumptions-, Produktions- und Distributionsformen zu entwickeln, die sich den kulturindustriellen Aneignungsbestrebungen (zumindest vorläufig) entziehen (vgl. Klein 1999, 296).

2.5. Weiterdenken: Zur Theorie der ästhetischen Subkultur

In *Die Wirtschaft der Techno-Szene* beschäftigt sich Jan-Michael Kühn (2017) mit der gegenwärtigen Techno-Szenekultur Berlins. Zunächst konzeptualisiert Kühn die Berliner House- und Technoszene als eigenständige kulturelle Institution mit „spezifischer Verführungskraft“, aus der heraus sich eine eigenständige Art des Wirtschaftens und der Reproduktion kultureller Erscheinungen herausgebildet hat, die Kühn „szenebasierte Ökonomie“ (Kühn 2017, 280) bzw. „subkulturell-ökonomische Szenewirtschaft“ (ebd. 279) nennt. Die Szenewirtschaft lässt sich, so Kühn, hinsichtlich der normativen, ideellen Orientierungen ihrer AkteurInnen sowie strukturell hinsichtlich ihrer Produktionsweisen idealtypisch von ‚suprakulturellen Kulturindustrien‘ abgrenzen. Der Begriff der Kulturindustrie stammt ursprünglich aus der Feder Max Horkheimers und Theodor W. Adornos, die diesen in *Dialektik der Aufklärung* (1997), im Kapitel ‚Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug‘ einführen. ‚Kulturindustrie‘ meint in diesem klassischen Begriffsverständnis, dass Kunst zur Ware geworden ist, und steht für die kulturellen Erzeugnisse einer ‚Massenkultur‘, die auf dem Absatzmarkt der in ihren Bedürfnissen ideologisch verblendeten und manipulierten KonsumentInnen vertrieben werden. Die Kulturindustrie durchzieht dabei nicht nur die von Adorno und Horkheimer als ‚leichte Musik‘ bzw. Unterhaltungsmusik bezeichnete Sparte, zu denen die Autoren beispielsweise das Schlagerlied aber auch den Jazz zählen, sondern auch die ‚ernste‘ Musik, was Adorno in seinem musiksoziologischen Werk *Dissonanzen* (1997) vor allem auch mit dem Aufkommen neuer Medientechnologien wie dem Fernseher oder dem „totalitäre[n] Rundfunk“ (Adorno 1997, 19) in Zusammenhang bringt. Suprakulturelle Szenen und Kulturindustrien agieren, so Kühns Auffassung, wesentlich „nachfrage- und kapitalorientierter“ (Kühn 2017, 266). Die Produkte ihrer Inhalte sind im Wesentlichen auf „möglichst große und beliebige Zielgruppen“ ausgelegt, ihr Fluchtpunkt besteht aus einer „Erfolgsdefinition, die sich primär über Verkaufszahlen, hohe Akzeptanz und (innovativen) kulturellen Crossover legitimiert“ (ebd.). Im Gegensatz zu den ‚suprakulturellen Kulturindustrien‘ sieht Kühn die ‚Szenewirtschaft‘. Ihr Fluchtpunkt besteht aus einer Utopie „in der es idealerweise nur um die Musik und die Feierei an sich geht, unabhängig von jeder gewinn- und massenmarktbasierten Orientierung und Einschränkung“ (ebd. 266). Kühn stützt sich bei dieser Differenzierung vor allem auf Pierre Bourdieus Ausführungen zur Logik kultureller Felder, die ein theoretisches Fundament seiner Arbeit bilden und eine analytische Unterscheidung zwischen ‚szenebasierter Ökonomie‘ und einer nachfrage- und

kapitalorientierten kulturindustriellen Wirtschaftsweise ermöglichen. Bourdieus Theorie der kulturellen Felder soll an dieser Stelle kurz in seinen Grundrissen dargestellt werden.

In *Die Regeln der Kunst* (1999) analysiert Bourdieu, wie sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts der Bereich der Literatur in Frankreich von einem hierarchisch aufgebauten, „kontrollierte[n] Apparat“ hin zu einem autonomen „Feld“ (Bourdieu 1999, 216) entwickelt hat. Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von einem Autonomisierungsprozess, der mit der „Ausbildung relativ autonomer gesellschaftlicher Universen, in denen die ökonomischen Zwänge (partiell) aufgehoben sind“ (Bourdieu 1999, 214) einhergegangen ist. Für das literarische Feld bildeten sich schließlich zwei verschiedene und entgegengesetzte „ökonomische Logiken“ aus, die Logik der „reinen Produktion“ und die Logik der „Massenproduktion“ (vgl. ebd. 198). Den Pol der reinen Produktion, den Bourdieu auch als „anti- ‚ökonomische‘ Ökonomie der reinen Kunst“ (ebd. 228) bezeichnete, kennzeichnet, dass dieser „auf der obligaten Anerkennung der Werte der Uneigennützigkeit und Interesselosigkeit sowie der Verleugnung der ‚Ökonomie‘ (des ‚Kommerziellen‘) und des (kurzfristigen) ‚ökonomischen‘ Profits“ (ebd.) basiert. Die andere Seite ist das Feld der Massenproduktion:

„Auf dem anderen Pol herrscht die ‚ökonomische‘ Logik der literarisch-künstlerischen Industrien, die aus dem Handel mit Kulturgütern einen Handel wie jeden anderen machen, vorrangig auf den Vertrieb, den sofortigen und temporären Erfolg, gemessen zum Beispiel an der Auflage, setzen und sich damit begnügen, sich der vorgängigen Nachfrage der Kundschaft anzupassen [...]“ (Bourdieu 1999, 229)

Bourdieu konzeptualisiert kulturelle Felder als Orte, an denen ‚Positionskämpfe‘ ausgetragen werden, (symbolische) Kämpfe um Macht, zwischen PositionsinhaberInnen und „entsprechenden Anwärtern“ (ebd. 206). Bourdieu spricht dabei von einem Kampf zwischen den „Inhabern eines spezifischen Kapitals und jenen, denen es noch fehlt“ (ebd. 207), weshalb es zu einer „permanenten Ausdifferenzierung der Stile“ (ebd. 194) und einem regelmäßigen Ausrufen von ‚ästhetischen Revolutionen‘ kommt. Bourdieus Einsichten, die sich nicht auf das Feld der Literatur beschränken, eignen sich demnach auch für eine Analyse des musikalischen Felds, das sich ebenfalls als ein in einen ‚kommerziellen Pol‘ und einen Pol der ‚reinen Produktion‘ gesplittetes dimensionieren lässt.

Die ‚subkulturelle Ästhetik‘ steht schließlich, so Kühn, vor der permanenten Gefahr vonseiten eines kommerziellen Pols „adaptiert und angenommen“ (Kühn 2017, 267) zu werden. Passiert dies, droht die *„subkulturelle Entästhetisierung“*, was einer sceneinternen Entwertung gleichkommt: „Kulturelle Formen, die einst wesentliche Komponenten subkultureller Praxis waren, sind nun plötzlich ‚uncool‘ und werden in Netzwerken der Szenewirtschaft tendenziell gemieden.“ (ebd.). Ähnlich wie Sarah Thornton in *Club Cultures* (1996) sieht Kühn, dass Grenzziehungen, Distinktionen und Abgrenzung gegenüber einem abstrakten Anderem, das als ‚Mainstream‘ bezeichnet wird, für die Reproduktion subkultureller, scenebasierter Ökonomien eine essentielle und identitätsstiftende Funktion einnehmen. Gerade in der Abgrenzung von ‚unliebsamen Ästhetiken‘, liege, so Kühn, ein *„zentrales produktives Element in der Reproduktion ästhetischer Subkulturen“* (Kühn 2017, 254). Die soziologische Relevanz dieser Abgrenzungsbemühungen liegt Kühn zufolge allerdings weniger darin zu fragen, was ‚Underground‘ oder ‚Mainstream‘ tatsächlich seien, sondern vielmehr, die Verwendung der Begriffe von den AkteurInnen in ihrem praktischen Vollzug zu analysieren; das soziologisch Relevante liege in der *„Anwendung und den Konsequenzen der Abgrenzungen selbst“* (Kühn 2017, 249). Anders als Sarah Thornton (1996) und ähnlich wie Gabriele Klein (1999), sieht Kühn in den begrifflichen Dichotomien ‚Underground‘ und ‚Mainstream‘ nicht nur „lediglich diskursive und distinktive Etiketten“ (Kühn 2017, 250), sondern auch tatsächlich vorhandene strukturelle Unterschiede in den Bereichen Produktion, Distribution und Konsumption der kulturellen Produkte. Die Unterschiede innerhalb des Feldes seien nicht nur mentale Konstrukte, sondern *„auch auf die Struktur der kulturellen Güter selbst zu beziehen“* (Kühn 2017, 253). Kühn kritisiert in seiner Arbeit auch das Szenekonzept von Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer, da es auf interne Logiken und Eigendynamiken einzelner spezifischer Szenen nicht ausreichend eingeht und Szenen zu weitläufig und allgemein erfasst:

„Der Ansatz der post-traditionalen Vergemeinschaftungstheorie schaute nicht auf diese Konflikte und Unterschiede, sondern zeichnet sich dadurch aus, ein makro- soziologisches Umbrella-Szeneschema entworfen zu haben, das alle szeneförmigen Erscheinungen abbilden möchte und damit gewissermaßen auch in ihren strukturellen Eigenschaften nivelliert.“ (Kühn 2017, 281)

Die Theorie der posttraditionalen Vergemeinschaftung biete Kühn zufolge keine Möglichkeit, zwischen einer eher erwerbsorientierten und einer eher ideellen Orientierung hinsichtlich der ökonomischen und kulturellen (Re)-Produktion einer Szene zu unterscheiden, des weiteren

würden subkulturelle Theorieansätze verführt verworfen werden. Kühn adaptiert in seiner Arbeit Ansätze der Subkulturtheorie, indem er zeigt, dass die von ihm untersuchte House- bzw. Techno-Szenewirtschaft Berlins auf ästhetischer Ebene subversiv ist, da Szeneakteure stets darum bemüht sind, sich klar und deutlich von „unerwünschten kulturellen Formen, szenefernen Akteuren, heteronomen Interessen und kulturindustrieller Produktionsweise“ (Kühn 2017, 19) abzugrenzen. Kühn konzeptualisiert die Berliner House- und Technoszene schließlich als ‚ästhetische Subkultur‘, deren Grundlagen eine spezifische, kulturell eigenständige Szenekultur sowie eine spezielle Form szenebasierter Produktionsweisen darstellen.

2.6. Zum Stand der Forschung im Feld der elektronischen Tanzmusik

Um den Bereich elektronischer Tanzmusik hat sich mittlerweile ein eigenes, multidisziplinäres Forschungsfeld ausgebildet. Mit *Dancecult* existiert seit einigen Jahren ein E-Journal mit peer-review Verfahren, dessen Anliegen eigenen Angaben zufolge in der Erforschung von „electronic dance music culture (EDMC)“ liegt. Schwerpunkte in den Ausgaben betreffen zum Beispiel ‚Women and electronic dance music culture‘, ‚Production Techniques‘ oder ‚Afrofuturismus‘, und decken ein breites Spektrum an Fragestellungen und Analyseebenen ab. Jüngst erschienene Veröffentlichungen, wie der Sammelband *techno studies* (Feser und Pasdzierny 2016) mit Beiträgen zu EDM aus unterschiedlichen Fachdisziplinen oder der Sammelband *DJ Culture in The Mix* (Attias et al. 2013) verweisen auf die Relevanz des Themas im akademischen Diskurs. Auffallend ist, dass die AutorInnen meist selbst auch involvierte AkteurInnen des von ihnen untersuchten Feldes sind bzw. waren, und in vielen Fällen ethnographisch orientierte Forschungsdesigns gewählt werden. Eine methodische Reflexionen zur Erforschung von Musikszenen findet sich in Beiträgen von Reitsamer (2016) und Garcia (2013, 2016), aber auch bereits bei Thornton (1996) und Kühn (2017); mit der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Authentizität und Technologie im Kontext des DJings haben sich Attias (2013), Yu (2013) und Butler (2016) in Aufsätzen beschäftigt.

Aus einer Ungleichheitstheoretischen Perspektive beschäftigte sich Nora Friederike Hoffmann (2016) mit Techno-SzenegängerInnen in Deutschland. Hoffmanns Ansatz folgt dabei einer Kombination aus den theoretischen Hintergründen des Subkultur- und des Szenekonzepts, indem sie Stil einerseits nicht als Ausdruck eines Klassenbewusstseins (im Sinne des

Subkulturkonzepts), andererseits aber auch nicht nur als Ausdruck eines persönlichen Interesses und individueller Entscheidungen (im Sinne der Szenetheorie) versteht, sondern „als habituellen Ausdruck vielfältiger, sich überlappender – klassen- und milieuspezifischer ebenso wie generations- und genderspezifischer – Erfahrungsräume“ (Hoffmann 2016, 299). Ebenfalls an Fragen sozialer Ungleichheit interessiert, erforschte Rosa Reitsamer in ihrer Arbeit zu DJs in Wien (Reitsamer 2013), dass sich das technische und szenebasierte Wissen von DJs, angelehnt an Pierre Bourdieu, als habituell erworbene und inkorporierte Wissensbestände konzeptualisieren lassen. Reitsamer folgt in ihrer Arbeit methodologisch einem praxeologischen Ansatz in dem, basierend auf einer Kritik am Mentalismus und Intellektualismus soziologischer Handlungstheorien, der Fokus der Forschenden „[...] auf die Verankerung der sozialen Praktiken in den menschlichen Körpern [...]“ (Reitsamer 2016, 31) gelegt wird. Dem Forschungsparadigma der Grounded Theory folgend, kombiniert Reitsamer feldspezifische Analyse (Beobachtungen von DJs in Clubs) mit fallspezifischer Analyse (Durchführung und Auswertung von Leitfadeninterviews). Reitsamer beschreibt in ihrer explorativen Studie über drei DJ-Szenen in Wien (Techno, Drum N' Bass und experimentelle elektronische Musik), wie Karriereverläufe von DJs gegenwärtig typischerweise verlaufen. Reitsamer analysiert zunächst die Eigenlogik von Szenen, deren interne Hierarchien und Anerkennungspraktiken und verweist schließlich auf verschiedene Stadien und Notwendigkeiten in der Etablierung von DJ-Karrieren, die u.a. das Veröffentlichen von eigenen Tonträgern auf Labels, Selbstvermarktung und die Etablierung eines Netzwerks umfasst.

Wissenschaftliche Beiträge, die sich mit Wien-spezifischen Aspekten elektronischer Tanzmusik befassen, sind rar. Zwar findet sich in Rosa Reitsamers Arbeit zu den DIY-Karrieren von Wiener DJs (2013) eine kurze Heuristik der Wiener Szenelandschaft, in der die Autorin von zumindest drei unterschiedlichen Wiener EDM-Szenen ausgeht, die unter ‚Techno‘, ‚Drum N' Bass‘ und ‚experimentelle elektronische Musik‘ differenziert werden (vgl. Reitsamer 2013, 69ff.). Bezugnehmend auf die eigene Forschungsleistung im Rahmen dieser Arbeit ist allerdings davon auszugehen, dass die szenische Landschaft Wiens gegenwärtig eine weitaus stärkere Differenzierung aufweist, die mit der Unterteilung in jene drei Genrekategorien nicht erschöpft ist. Ein aktueller Beitrag zur Szenelandschaft Wiens findet sich bei Luca Carlotta Sulzbach aus dem Jahr 2017, in der darauf aufmerksam gemacht wird, dass eine Verortung von Szenen über bestimmte Orte oder Genres gegenwärtig kaum mehr möglich sei. Der Autor

macht dies mit einem Verweis auf die im Rahmen seiner Arbeit interviewten DJs und PartyveranstalterInnen aus Wien fest, die sich „nicht anhand der Genres, die sie spielen“ einordnen ließen, da, so Sulzbach, „die Bandbreite zu groß und die persönlichen musikalischen Präferenzen zu vielseitig sind“ (Sulzbach 2017, 5).

Forschungsarbeiten, in denen Szenedifferenzierungen mit Blick auf ‚geliebte‘ bzw. ‚ungeliebte‘ Ästhetiken betrachtet werden, sind ebenfalls kaum vorhanden. Die hier vorliegende Arbeit, die szenische Grenzziehungen hinsichtlich gemeinsam geteilter ästhetischer Geschmacksvorstellungen analysiert, hat demzufolge den Anspruch, diese Forschungslücke im Feld der EDMC (electronic dance music culture) bzw. EDM-Forschung zu füllen. Gerade auch aufgrund eines allgemeinen, gesteigerten Interesses an einer musikalischen Strömung wie ‚Lo-Fi House‘ in den letzten Jahren³, in der sich, wie ich im Zuge dieser Arbeit noch zeigen werde, in besonderer Weise eine ‚Ästhetik des Imperfekten‘ manifestiert, scheint eine sozialwissenschaftliche Beforschung die sich mit ‚geliebten‘ bzw. ‚unliebsamen‘ Ästhetiken im Feld der elektronischer Tanzmusik beschäftigt, notwendig und gerechtfertigt.

2.7. Begriffliche Klärung und Bestimmung des Untersuchungsfelds

Zum Abschluss dieses Kapitels soll auf einige zentrale Schlüsselbegriffe und deren Gebrauch im Rahmen dieser Arbeit hingewiesen werden. Die Unterscheidung zwischen *kulturindustriell*- und *subkulturell*-orientierten Szenen verstehe ich als Heuristik, die es ermöglicht, EDM-Szenen hinsichtlich ihrer ideellen Ausrichtung, sowie damit einhergehenden unterschiedlichen Formen des Wirtschaftens, analytisch voneinander zu trennen. Ich stütze mich hierbei weitestgehend auf die Ausführungen von Jan-Michael Kühn (2017) und werde für die Bezeichnung der von mir erforschten Szenelandschaft den Begriff *subkulturell-orientierte Szene* verwenden. Mit dem Begriff der *Szene* soll zum einen auf die Charakteristika ‚Unverbindlichkeit‘, ‚Fluidität‘ (Schwanhäußer 2010) und ‚Freiwilligkeit‘, die für szenische Vergemeinschaftungsformen typisch sind, hingewiesen sein, zum anderen verweist die nähere Bestimmung der *subkulturellen Orientierung* darauf, dass die Szene-AkteurInnen Wertvorstellungen vertreten, die jenen von ‚suprakulturell‘ bzw. ‚kulturindustriell‘

³ *Mixmag* charakterisiert ‚Lo-Fi House‘ beispielsweise als „one of the major emerging trends of dance music in 2016“ (Williams 2016).

orientierten Szenen entgegengesetzt sind. Der Begriff ‚Subkultur‘ wird dabei nicht im Sinne der klassischen Definition, wie sie in Kapitel 2.1. vorgestellt wurde, verwendet, die auf eine gemeinsam geteilte (proletarische) Klassenlage und eine subversive, gegenkulturelle Ausrichtung verweist, sondern ist ein Verweis auf eine ideelle Werthaltung der SzeneteilnehmerInnen, bei der es im Wesentlichen *nicht* darum geht, Musik des Geldes wegen zu machen, sondern aus einer bestimmten Leidenschaft der Sache selbst gegenüber.

Neben der idealtypischen Unterscheidung zwischen kulturindustriell- und subkulturell orientierten Szenen, betrachte ich Szenedifferenzierungen vor allem auch hinsichtlich des „Bekenntnis zu gemeinsamen Ideen, Idealen und geteilten ästhetischen Standards“ (Hitzler 2008, 64), wie es Ronald Hitzler in Zuge seines Szenebegriffs definiert hat. Basierend auf den Grundeinsichten Gabriele Kleins (1999), die Techno als Popkultur konzeptualisiert, deren Innovationskraft vor allem im „Bereich des Ästhetischen“ (Klein 1999, 76) liegt, sollen in Anlehnung an Jan-Michael Kühns „Theorie der ästhetischen Meritokratie“ szenische Grenzziehungen hinsichtlich ihrer „Abgrenzung von unliebsamen Ästhetiken“ (Kühn 2017, 227) untersucht werden. Dementsprechend beschäftigt sich der erste Abschnitt des empirischen Teils mit solchen unliebsamen Ästhetiken, und führt in umgekehrter Weise im nächsten Schritt zu den ‚geliebten Ästhetiken‘, von denen die ‚Ästhetik des Imperfekten‘ schließlich den zentralen Untersuchungsschwerpunkt bildet.

2.8. Formulierung der Forschungsfrage[n] und Erläuterung der Vorgehensweise

Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit szenischen Grenzziehungen und betrachtet diese mit Blick auf gemeinsam geteilte ästhetische Vorstellungen. Der empirische Teil dieser Arbeit ist in drei Abschnitte gegliedert. Bevor ich mich aus verschiedenen Blickwinkeln mit der ‚Ästhetik des Imperfekten‘ im Kontext von elektronischer Tanzmusik befasse, folgt zu Beginn eine Abhandlung, in der es um die Ablehnung ‚unliebsamer Ästhetiken‘ geht. Ich werde zeigen, wie in der Ablehnung des ‚Kommerziellen‘, das häufig mit dem Musikgenre ‚Tech-House‘ bzw. dem, was SzeneteilnehmerInnen mit dem Begriff ‚Tech-House‘ assoziieren, in Verbindung gebracht wird, über musikalische Genregrenzen hinweg szenische Identität geschaffen wird. Nachdem gezeigt wurde, in welcher Art und Weise ‚Tech-House‘ im Sinne einer unliebsamen Ästhetik von SzeneteilnehmerInnen abgelehnt, verworfen und verachtet wird, soll im zweiten

Teil die umgekehrte Frage, nämlich nach den bevorzugten und geliebten Ästhetiken gestellt werden. Jene Ästhetik, um die es in diesem Abschnitt geht, werde ich als ‚Ästhetik des Imperfekten‘ bezeichnen. Unter ‚Ästhetik des Imperfekten‘ verstehe ich zum einen die Orientierung von Musikschaaffenden am Musik machen mit analogen Klangerzeugern sowie einer Orientierung an analogen Abspielformaten wie dem Medium Vinyl. Zum anderen bezeichne ich damit eine Orientierung an einer von mir als *analogen Sound* bezeichneten Klangfarbe, die in ihren Grundzügen vorgestellt werden soll. Im Fokus des Interesses steht die Frage danach, wie SzeneakteurInnen über *analogen Sound* sprechen und in welcher Weise sie ihre ideelle Orientierung an *analogem Sound* begründen, bzw. aus welchen Gründen ein *digitaler Sound* abgelehnt wird. Gezeigt werden soll auch, wie sich die ‚Ästhetik des Imperfekten‘ im Zuge bestimmter praktischer Vollzüge, vorwiegend beim Musik machen, sowie in Live- und DJ-Sets manifestiert. Der dritte Teil der Arbeit beschäftigt sich mit einer unter dem Namen ‚Lo-Fi House‘ bekannt gewordenen musikalischen Strömung, in der auf visueller und vor allem auditiver Ebene Charakteristika einer ‚Ästhetik des Imperfekten‘ in prägnanter Weise ausgeprägt sind. In diesem Abschnitt soll danach gefragt werden, wie sich die rasche Popularisierung einer ‚Ästhetik des Imperfekten‘, wie sie in ‚Lo-Fi House‘ zum Ausdruck gebracht wird, verstehen und erklären lässt. Zum Abschluss behandle ich die Frage, was passiert, wenn eine Ästhetik, die auf Fehlerhaftigkeit und Unvollkommenheit basiert, perfektioniert, professionalisiert und massenhaft reproduziert wird.

III. Unliebsame Ästhetiken: Über Tech-House und Kommerz-Hits

„Die aktuelle Clubkultur in Wien war schon mal spannender.“ Zu dieser Einschätzung kommt Friedrich Plöckinger, der in der Westbahnstraße/Ecke Zieglergasse das Market betreibt. Ein gut sortierter, liebevoll geführter Plattenladen, in der sich DJs mit neuem Material eindecken. Plöckinger ist aber nicht nur ein Spezialist in Sachen House und Disco, sondern auch Kenner und langjähriger Wegbegleiter der Wiener Clubkultur. Für ihn schaffen es ,die großen Clubs (Pratersauna, Flex, Grelle Forelle) nicht mehr, ein Gleichgewicht zwischen kommerziellen Bookings und spannendem Underground herzustellen.“ Was überall in der Welt funktioniere (der Kommerz finanziert die gewagteren Abende) existiere in Wien nicht mehr. „Titan-Bookings müllt alles mit dem selben elenden Mainstream Techno und Studentenkommertz-kompatiblen Acts (Oliver Koletzki, Tube & Berger) oder abgelutschtem Ibizadreck zu. Mit der Folge, dass die Clubkultur zur banalen Studentenparty für Erst- bis Drittsemestrige verkommt“, sagt Plöckinger“ (Weise 2014)

Das obige Zitat entstammt einer Kolumne, die am 13.02.2014 in der österreichischen Tageszeitung *Kurier* unter dem Titel ‚Underground vs. Mainstream‘ erschienen ist. Darin kommt der Wiener Friedrich Plöckinger zu Wort, der seit einigen Jahren den Schallplattenladen ‚Market‘ betreibt und als ein allseits bekannter Kenner der Wiener EDM-Szenelandschaft gilt. Plöckinger befindet darin, dass seit einiger Zeit der ‚Kommerz‘ Einzug in die Wiener Clubkultur genommen habe. Wien würde von „elende[m] Mainstream Techno“ mit „Studentenkommertz-kompatiblen Acts“ und „abgelutschtem Ibizadreck“ „zugemüllt“ werden, gewagtere ‚Underground‘ Abende gebe es immer seltener. Auf die Veröffentlichung des Artikels folgte eine intensive Debatte in den Kommentarsektionen auf Facebook, bei der vor allem ‚Szene-MacherInnen‘ (DJs, ClubgeherInnen, VeranstalterInnen) darüber diskutierten, wie und wo die Grenzen zwischen ‚Underground‘ und ‚Mainstream‘ genau verlaufen. Einige solcher Kommentare lesen sich so:

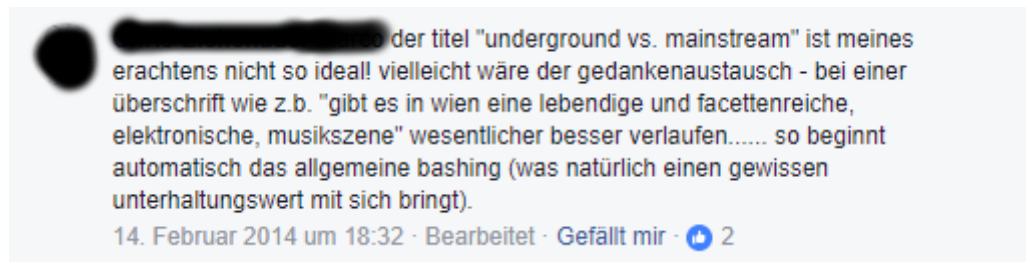


Abbildung 1: Facebook-Kommentar Kurier 01, 14.02.2014

In einem anderen Kommentar wird aus einer quasi-sozialwissenschaftlichen Perspektive heraus argumentiert, indem danach gefragt wird, welche Kriterien über die Zuordnung von musikalischen Werken zu ‚Underground‘ oder ‚Mainstream‘ entscheiden und wer diese festlegt, bzw. sich in einer solchen (Macht-)Position befindet:

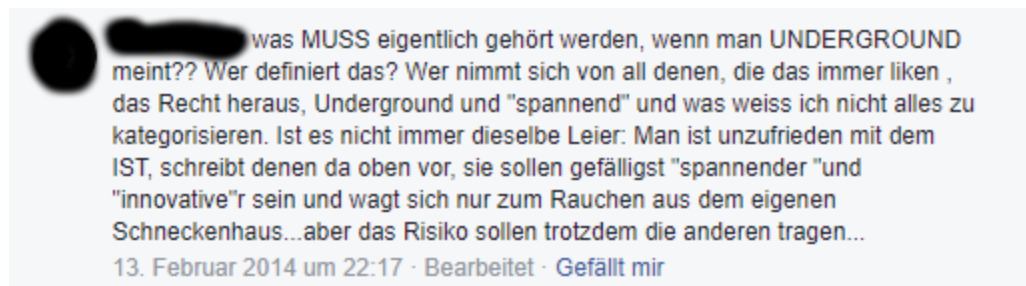


Abbildung 2: Facebook-Kommentar Kurier 02, 13.02.2014

Es handelt sich hier um Beispiele, die zeigen sollen, dass es sich bei ‚Underground‘ und ‚Mainstream‘ um Begriffe handelt, die von SzeneteilnehmerInnen selbst in unterschiedlichster Weise zur Anwendung gebracht werden, dabei allerdings selten im Sinne von wissenschaftlichen Begriffen, die idealerweise exakt, trennscharf und analytisch klar sind, sondern als Begriffe, mit denen ‚Abgrenzungsbemühungen‘ vollzogen werden. Solche Art von Abgrenzungsbemühungen beschreibt Jan-Michael Kühn in *Die Wirtschaft der Techno-Szene* (2017) als:

„typischerweise übersteigerte und unpräzise Deutungen von Kulturindustrien, ihren Produkten, gesellschaftlichen Normalbiographien und karriereorientierten Berufslaufbahnen. Sie erlangen, und das wird häufig missverstanden, ihre Relevanz nicht als wirklichkeitsgetreue Tatsachenbeschreibung, sondern indem sie für die Akteure reale Handlungskonsequenzen bedeuten und damit soziale Tatsachen produzieren.“ (Kühn 2017, 220)

Es handle sich bei der Verwendung eines Begriffs wie ‚Underground‘, so Kühn an einer anderen Stelle, um

„sich aktualisierende und verändernde diskursive Deutungen realer struktureller Unterschiede, die einen Abgrenzungswillen ausdrücken oder Unterschiedlichkeit/Eigenheit negieren bzw. bestätigen, indem sie Vorstellungen eines Underground konstruieren und symptomatisch mit der Wirklichkeit abgleichen.“ (Kühn 2017, 216)

In diesem Kapitel möchte ich auf einige solcher empirischer Beispiele verweisen, in denen SzenegängerInnen solche „diskursive[n] Deutungen realer struktureller Unterschiede“ (ebd.) vollziehen, die oftmals polemisch, überzeichnend und übertrieben sind und dadurch nicht als ‚tatsächliche‘ Abbildungen der Wirklichkeit betrachtet werden dürfen. Von Interesse ist die Frage danach, von welchen Personen in welcher Art und Weise über ‚Underground‘ bzw. ‚Mainstream‘ und ‚Kommerz‘ gesprochen wird, welche Assoziationen dabei entstehen, und welche Konsequenzen dies für die Herausbildung bzw. Stärkung szenischer Identität hat. Bevor ich mich jedoch den Abgrenzungsbemühungen gegenüber ‚unliebsamen Ästhetiken‘ zuwende, soll eruiert werden, um welche Art von ‚Szene(n)‘ es sich bei den von mir beforschten eigentlich handelt, und anhand welcher typischer Merkmale sich diese charakterisieren und festmachen lassen.

3.1. Szene zwischen Freundschaft und Leidenschaft

Bei dem Begriff der ‚Szene‘ handelt es sich zunächst um eine etwas merkwürdige Begrifflichkeit. Einerseits hat man es beim Begriff der Szene mit einem ‚terminus technicus‘ zu tun (z.B. in den Ausführungen von Hitzler/Pfadenhauer zur Theorie der posttraditionalen Vergemeinschaftung), d.h. mit einem Begriff der (Sozial-)Wissenschaften, der idealerweise klar und eindeutig definiert ist. Andererseits zirkuliert der Szenenbegriff auch im Szenealltag, er wird von SzeneteilnehmerInnen gebraucht, und ist dabei analytisch weniger exakt, teilweise widersprüchlich und unklar in seiner genauen Bedeutung und Bezeichnung. In seiner Diplomarbeit zum ‚musikalischen Underground‘ in Wien konstatiert Peter Jeidler im Jahr 2010, dass ‚Szene‘ ein „ungeliebter Begriff“ sei, denn „zumindest weiß kaum einer der Befragten so recht, wie er genau zu definieren ist“ (Jeidler 2010, 95). Aus epistemologischer Sicht lässt sich die Subsumierung einzelner Individuen unter einen Allgemeinbegriff wie ‚Szene‘ zunächst als eine theoretische Abstraktionsleistung begreifen, die immer mit bestimmten

Akzentuierungen, Fokussetzungen und theoretischen Hintergrundannahmen einhergeht, denn, auf das weisen Ken Gelder und Sarah Thornton in der Einleitung zu *The Subcultures Reader* hin,

„[...] ‘subcultures’, like ‘communities’ or ‘masses’, do not just exist out there, waiting for their patterns to be perceived by the diligent researcher. To label a social formation is in part to frame, shape and delineate it.” (Gelder und Thornton 1997, 5)

Während ich im Zuge der Forschungsaufenthalte in meiner Rolle als Sozialwissenschaftler darüber reflektierte, wer zu welcher Szene gehört, wo sich Grenzen zwischen unterschiedlichen Szenen ziehen ließen, durch welche gemeinsam geteilten Ideen und ästhetischen Vorstellungen eine Szene *zur* Szene wird, stellten sich diese Fragen für die SzeneteilnehmerInnen, mit denen ich Gespräche führte, in der Regel nicht. Das Sprechen über Szenen setzt die Einnahme einer reflexiven Haltung voraus, es ist ein Theoretisieren über das im Regelfall als normal und unproblematisch Erlebte; eine Haltung, die die von mir befragten SzeneteilnehmerInnen oft erst im Zuge der offiziellen, d.h. als soziologische Interviews für diese Arbeit deklarierten, in Ort und Zeit fix datierten Gespräche eingenommen haben. Wenngleich viele derjenigen Personen, die leistungserbringende Funktionen innerhalb der Wiener Szenelandschaft innehaben, vom gegenseitigen Schaffen Bescheid wissen, wäre es ein vorschneller Befund zu behaupten, es gebe die *eine, zusammengehörende* ‚Wiener Szene‘, worauf auch der Wiener DJ und Musikproduzent David hinweist:

„[...] ich würde zum Beispiel nicht sagen, dass ich in derselben Szene bin wie die Segment Crew ganz einfach, nur weil ich elektronische Musik mach‘ und in Wien wohn‘ ganz einfach.“ (David, 43)

Auch wenn David die involvierten Charaktere der Wiener ‚Segment Crew‘ zwar persönlich kennt, besucht er deren Veranstaltungen nicht, da deren musikalisches Programm seinem Musikgeschmack nicht entspricht. Nach seiner Szenezugehörigkeit gefragt, beschreibt David *seine* Szene zunächst als „Blase“, bestehend aus einer „handvoll Leute[n] im Großen und Ganzen“ in der „schon alles viel kleiner ist, als was es nach Außen hin oft ganz einfach wirkt“ (David, 42). Als musikalische Referenz nennt David Musik aus den 1980er Jahren, Post-Punk, Wave, Industrial, Neue Deutsche Welle oder „harmonische Synth Sachen“ (David, 31), die den Anspruch verfolgt, die HörerInnen zu „fordern“. Zur eigenen Szene gehören in erster Linie Leute, mit denen man einen Musikgeschmack teilt und mit denen man auch gemeinsam auf

Partys, Clubveranstaltungen oder Festivals Zeit verbringt. Im Idealfall ist man mit den Leuten der eigenen Szene auch befreundet:

„Szene ((fragend)), ich seh die meisten Leute ganz einfach als meine Freunde, ganz einfach also ich geh einfach auf Veranstaltungen von Freunden.“ (David, 43)

Freundschaft und Sympathie alleine genügen für eine Verszenung allerdings noch nicht, denn es gebe, so David, „auch viele Leute die mag ich, aber die Musik ist furchtbar dann ganz einfach“ (David, 43). Diese Personen würde David zwar deswegen nicht aus seinem Freundeskreis ausschließen⁴, Besuche auf ihren Partys und Veranstaltungen versucht David hingegen eher zu vermeiden:

„Also nur weil ich die Musik nicht mag, heißt’s nicht, dass ich die Person nicht mag, ich werd halt (1) weniger oft auf der Party auftauchen als jetzt- wenn ich jetzt (1) die Musik und die Leute- also die Musik ganz einfach schätz’ von einer gewissen Veranstaltung.“ (David, 44)

Peter wiederum hat seinen Platz mittlerweile in einer global vernetzten, internetbasierten, „Contempo Club Szene“ (Peter, 14) gefunden. Für Peter bedeutet ‚Szene‘ vor allem, politische Einstellungen und moralische Werte miteinander zu teilen:

„[...] und dann plötzlich (1), hab ich gemerkt, dass es diese Internet-Szene gibt die (1) fünfzig Prozent weiblich ist, sehr queer ist (1), people of all colours, ka Ahnung, die ihre politische Meinung in die Musik einarbeiten. Die Musik selber is net so grad wie: in den anderen Genres davor immer, sondern die is immer sehr verquert, also es geht halt von Ambient bis zum härtesten Gabber aber die Leut sind miteinander befreundet die die eine, die die andere Musik machen, es is Respekt voreinander da [...]“ (Peter, 6)

Bei Peters Internet-Szene, die er als genreübergreifend, feministisch, queer und inklusiv beschreibt, handelt es sich jedoch nicht um *eine* Szene, sondern vielmehr um ein Geflecht von mehreren kleinen Subszenen, die lokal und ortsgebunden entstehen, jedoch über das Internet, vorwiegend über Social-Media Kanäle wie Twitter, Facebook, Soundcloud oder Instagram miteinander vernetzt sind.

⁴ „Ich mein es gibt viele Leute, die mag ich, aber die Musik ist furchtbar dann ganz einfach, also das gibt’s auch, aber (2) die wirft man dann ja auch nicht aus dem Freundeskreis raus also“ (David, 43)

Wenngleich sich Peter und David in unterschiedlichen Szenen bewegen, David in einer an EBM, Post-Punk und Industrial orientierten, eher im physischen Raum und lokal vernetzten, Peter in einer stark über das Internet miteinander vernetzten, ‚queeren‘ und stark politisch engagierten „contemporary club music“ Szene, eint jedoch beide, dass sie ihr eigenes musikalisches Schaffen und *ihre* Szene im ‚Underground‘, abseits von kommerziellen Interessen und Profitmaximierung verortet wissen wollen, wie im Zuge dieses Kapitels noch zu zeigen sein wird.

3.2. Kommerz-Hits und die kleine Stadt

Häufig wird das ‚Geschmacklose‘ und ‚Kommerzielle‘ mit bestimmten Orten wie beispielsweise den Großraumdiskotheken ‚Bollwerk‘ oder dem ‚Praterdome‘ in Verbindung gebracht. Aber auch in Dorfdiskotheken und im kleinstädtischen Umfeld finde sich ‚Kommerzmusik‘, wie Peter, der mit 18 Jahren von einer österreichischen Kleinstadt nach Wien gezogen ist, in unserem Gespräch betont:

„[...] weil wennst aus einer kleinen Stadt kommst, so wie wir, dann hast halt auch nicht den Zugang zu Clubs so früh, weil der Club in dem ich war, war das Vita irgendwann amal und da spielen sie halt irgendwelche Kommerz Hits was auch immer und in Wien, als ich dann nach Wien kommen bin war dann halt alles neues und da hat’s halt nur Techno geben [...] (Peter, 7)

Peter stammt demnach aus einer Kleinstadt, der es an Orten mangelte, an denen Musik abseits vom musikalischen Mainstream gespielt wurde. Gespielt wurden, zum Leidwesen Peters, nur ‚irgendwelche Kommerz Hits‘, was sich erst mit Peters Umzug nach Wien änderte. Was Peter unter ‚Kommerz Hits‘ genau versteht, wird im Zuge der nachfolgenden Textpassage klarer, in der Peter über den ‚österreichischen‘ Sound spricht, den er mit dem musikalischen Genre ‚Tech-House‘ assoziiert:

I: [...] ja: gibt’s halt dann **den** Sound und den Berlin Sound und den UK Sound aber so an Österreich Sound (-) was is des, das is halt d-den gibt’s in dem S- in dem der is der is-

B: Tech-House ((lacht))

I: Was?

B: Tech-House sag ich

I: Was T- ((nachfragend))

B: Tech-House, dieser klassische Tech-House und Österreich Sound so

I: Stimmt ((lachend))

B: Na war nur a Schmääh, ja

(Peter, 48)

Was meint Peter hier, wenn in ironischer Anspielung von einem ‚Österreich Sound‘ die Rede ist, den er mit ‚Tech-House‘ in Verbindung bringt? Zunächst noch eine weitere Textpassage, in der Peter über seinen musikalischen Werdegang erzählt, der ihn als ‚Zwischenstadion‘ ebenfalls kurzzeitig zu Tech-House führte, von dem er sich allerdings bald wieder distanzierte um sich vorwiegend den ‚Urformen der Clubmusik‘ zuzuwenden, nämlich Disco und House:

„[...] und, dann bin ich immer deeper geworden wieder, also so zuerst zum Richtung Tech-House, dann hab ich aber gecheckt dass das halt irgendwie sehr prollig is, also ich wollt dann halt a bissi mehr Nuancen in der Musik haben und nicht nur Drops und irgendwann hat sich’s halt so dadurch zum House irgendwie hin entwickelt, weil das doch so die Urform der Clubmusik war wo ich mir denk- natürlich Disco und dann House.“
(Peter, 7)

Bei Peters Erzählungen finden sich immer wieder ähnliche Elemente. Zurückgewiesen und verworfen wird die Musikrichtung ‚Tech-House‘, die „prollig“ sei, nur aus „drops“ bestehe und wenig „Nuancen“ habe. Verachtet wird das ‚Prollige‘, beziehungsweise der ‚Proll‘, bei dem es sich um eine meist männliche Person handelt, die mit negativen Attributen wie Vulgarität, Misogynie und einer allgemeinen Geschmacklosigkeit assoziiert ist. Dabei werden nicht nur die KonsumentInnen von Tech-House als vulgär und geschmacklos betrachtet, auch die Musik selber ist es, denn sie ist voll von ‚Drops‘ und hat, wie Peter meint, nur „wenig Nuancen“. Unter einem ‚Drop‘, eine Bezeichnung die spätestens mit dem Aufkommen jener vom amerikanischen Produzenten ‚Skrillex‘ geprägten Form von Dubstep in den 2010er Jahren zu einem Inbegriff musikästhetischer Geschmacklosigkeit verkommen ist, versteht man jene Passage eines Musikstücks, in der nach einer länger entwickelten, aufgebauten und hinausgezögerten Spannung, das Lied wieder ‚einfährt‘, der Beat wieder ‚einsetzt‘ und das Publikum im Idealfall frenetisch jubelt. Dabei ist der ‚Drop‘, in weniger prägnanter Form, den szenisch legitimierten Formen elektronischer Tanzmusik wie House und Disco keineswegs fremd, denn auch bei klassischen House und Disco Nummern finden sich Stellen, an denen Breaks einsetzen, der Beat aufhört, oder Filterläufe Spannungen erzeugen, die mit dem Einsetzen des Basses bzw. der Drums wieder aufgelöst werden und die sich ebenfalls als ‚Drop‘ bezeichnen ließen. Das zu Verachtende, Zurückzuweisende und als geschmacklos Attestierte

der Musikrichtung Tech-House liegt vielmehr in dessen bewusster Überhöhung und dem überzogenen, übertriebenen Einsatz derartiger Elemente, die sich nicht aus einer musikalischen Notwendigkeit ergeben, sondern einer rein funktionell gedachten Logik. Wenn Peter davon spricht, dass er sich schließlich zur „Urform der Clubmusik“ hin entwickelt habe, könnte man Tech-House, in Peters Verständnis, als eine Art Vorstufe in der Hierarchie des musikalisch Wahren und Authentischen interpretieren. Dem Begriff der ‚Urform‘ wohnt dabei die essentialistische Vorstellung eines wahren, naturbelassenen Anfangs inne, einem Anfang, von dem sich das hybride Subgenre Tech-House auf äußerst geschmacklose Weise entfernt hat und mit ihm seine Anhänger, die, in ihren Sinnen getrübt, in vorstädtischen Großraumdiskotheken den penetrant sich aufdrängenden ‚drops‘ des Tech-House erliegen. So wie sich Tech-House von den musikalischen Wurzeln der House- und Discomusik entfernt hat, hat Tech-House auch auf den Tanzflächen der ‚coolen‘, ‚hippen‘ Partys urbaner Underground-Clubs nichts verloren, sondern seinen Platz auf den Bühnen suprakultureller Massenevents, in Großraumdiskotheken oder den Clubs der ‚kleinen Stadt‘ gefunden.

3.3. Tech-House, eine unliebsame Ästhetik

Wenn Peter mehrfach darum bemüht ist, sich von der Musikrichtung ‚Tech-House‘ abzugrenzen, stellt sich die Frage, um was für eine Art von Musik (-kultur) es sich hierbei eigentlich handelt. Seit meinem Einstieg in die Welt des Wiener Nachtlebens vor etwa sieben Jahren, stelle ich in regelmäßigen Abständen fest, dass über Genrengrenzen hinweg auffallend viele SzenegängerInnen, DJs und ProduzentInnen darum bemüht sind, sich in teilweise vehemente Art und Weise von einer als ‚Tech-House‘ bezeichneten Musikrichtung abzugrenzen, wobei die Vorstellungen davon, was ‚Tech-House‘ nun genau sei, je nach Person recht unterschiedlich sein können. Für Barbara, die regelmäßig in Wiener Clubs wie dem ‚celeste‘ oder ‚Elektro Gönner‘ auflegt, steht Tech-House symbolisch für jegliche negative Formen und Ausprägungen von Clubkultur, wie folgendes, privat geführtes Facebook-Chatgespräch zeigt, das ich mit Zustimmung von Barbara hier auszugsweise vorbringen möchte:

I: can you tell me what you associate with the term 'tech-house'
 B: tech house is neither house nor techno its a mediocre mixture and lack of any style
 B: boom
 B: i associate bad taste with tech house
 B: the c grouped people
 B: like those that live their life from a to z into the typical commercial biological scenario
 B: capitalistic
 B: tech house is a genre of capitalism
 B: outfashioned capitalism
 B: like its never been really cool but it seems like some time ago maybe but it were the same people that listened to tech house
 B: i think its like smooth jazz but in electronic music
 B: its the worst of the genre
 B: i think i associate meat
 B: with tech house
 B: or trash
 B: a trash been
 B: bean

Abbildung 3: Facebook-Konversation mit DJ Barbara über Tech-House, 18.06.2018

„Tech-House“ impliziert für Barbara demnach

- Mittelmäßigkeit und Stillosigkeit („mediocre mixture and lack of any style“)
- Schlechten Geschmack („bad taste“)
- Angepasstheit („c grouped people“)
- Eine kapitalistische Ausrichtung

Tech-House sei „uncool“, the „worst of the genre“ oder einfach nur „trash“, schlicht und ergreifend etwas, mit dem man, sofern man vonseiten subkulturell-orientierter EDM-Szenen ernst genommen werden will, um nichts in der Welt in Verbindung gebracht werden möchte. Als DJ dem Vorwurf ausgesetzt zu sein, man spiele „Tech-House“, kann im schlimmsten Fall sogar dazu führen, dass Zugänge zu bestimmten Orten verwehrt bleiben⁵ und ein Authentizitätsverlust droht. Versuchte man sich an einer möglichst objektiven Darstellung von Tech-House, so ließe sich Tech-House zunächst als ein musikalisch hybrides Genre bestimmen, das aus House und Techno hervorgegangen ist und Elemente beider Stilrichtungen enthält. Aus musikwissenschaftlicher Perspektive ließe sich möglicherweise sagen, dass Tech-House

⁵ Als ich im Jahr 2013 gemeinsam mit einem DJ-Kollegen um einen Veranstaltungstermin in einem Club mit tendenziell subkultureller Orientierung ansuchte, wurde mir ein solcher zunächst verweigert, da mir der „Booker“ des Clubs, der für die Terminvergaben zuständig war, unterstellte, ich würde „Tech-House“ auflegen und aus diesem Grund nicht zum musikalisch-ideellen Rahmen des Clubs passen.

idealerweise etwas schneller als House und etwas langsamer als Techno, etwas ‚härter‘ als House und etwas ‚weicher‘ als Techno, weniger ‚organisch‘ als House aber auch nicht so ‚synthetisch‘ wie Techno sei. Die terminologische Geburt des Begriffs ‚Tech-House‘ datiert dabei wohl um das Jahr 2000, wo dieser zunächst als kategoriale Beschreibung in Schallplattenläden auftaucht, wie es das Magazin *Spin* in einer Ausgabe vom Oktober 2000 behauptet:

„A shorthand, record-store term for tracks built on bits of techno (rugged bass lines, steely beats) and house (spacy grooves, bluesy wisps of melody) [...]“ (Aaron 2000, 171)

Tech-House konnte sich schließlich rasch von seiner Ordnungs- und Markierungsfunktion in Schallplattenläden emanzipieren und hat sich mittlerweile als eigenständiges und kommerziell äußerst erfolgreiches Genre auf internationalem Terrain etabliert. Auf *beatport*, einem der umsatzstärksten Downloadportale für elektronische Tanzmusik, ist Tech-House jenes Genre, das mit 795.680 Tracks⁶ am dritthäufigsten, neben dem sehr breit gefassten Genre ‚Electronica‘ sowie dem breiter gefassten Genre ‚House‘, gelistet ist. Mit 205.698 ‚Charts‘ ist Tech-House das von DJs mit weitem Abstand am häufigsten ‚gechartete‘ Genre, zum Zeitpunkt des 27.06.2018 befanden sich unter den zehn meistverkauften Tracks des Portals vier Stücke, die von *beatport* dem Genre Tech-House zugeordnet wurden. Tech-House lässt sich dementsprechend als umsatzstarkes und kommerziell erfolgreiches, wenn nicht sogar erfolgreichstes EDM-Genre der letzten Jahren wenn nicht sogar des letzten Jahrzehnts bezeichnen, dem vonseiten subkulturell-orientierter EDM-Szenen mit viel Widerwillen und teilweise heftiger Ablehnung begegnet wurde.

3.4. Dumpf und stumpf

Dass nicht nur subkulturell orientierte DJs und ProduzentInnen aus Wien häufig darum bemüht sind, sich von Tech-House abzugrenzen, wurde mir bewusst, als ich im Zuge meiner Recherchen auf ein Interview mit dem unter dem Namen ‚Mad Mats‘ bekannten schwedischen House-DJ und Gründer des Musiklabels ‚Local Talk Records‘ gestoßen bin. Mats startete Local Talk Records im Jahr 2011 und veröffentlichte in hoher Frequenz Schallplatten

⁶ Stand vom 27.06.2018

von vorwiegend jungen, unbekannten Produzenten⁷, die soundästhetisch an den Produktionen klassischer Chicago House Nummern orientiert waren. Auch bei zahlreichen Wiener House DJs stand Local Talk Records zu jener Zeit hoch im Kurs, und so wurden in regelmäßigen Abständen Produzenten, die Musik auf ‚Local Talk Records‘ veröffentlichten, für DJ Sets nach Wien eingeladen. In einem Interview mit *boltingbits* aus dem Jahr 2015 beschreibt der schwedische Labelgründer ‚Mad Mats‘ sein musikalisches Verständnis und grenzt sich dabei in ironischer Manier von dem als ‚dumpf‘ bezichtigten Tech-House ab:

„[...] Loads of dull techno djs spinning dull techno or even more dull tech-house...its just energy up, energy down. I guess real house music is too complicated (= soulful) for the ordinary Swedes haha. [...]“ (boltingbits 2015)

Das ordinäre schwedische Volk wird dabei in ironischer Weise als eine stupide, ideologisierte Masse charakterisiert, die nicht in der Lage ist, die komplizierte Wahrheit von ‚real house music‘ zu begreifen und stattdessen zu dumpfen Techno bzw. dem noch dumpferen Tech-House tanzt. Wenn Mats die Dumpfheit von ‚Tech-House‘ damit charakterisiert, dass es nur „energy up, energy down“ sei, erinnert das stark an Peters Beschreibung von ‚Tech-House‘, der dieser Musikrichtung unterstellte, ‚wenig Nuancen‘ zu enthalten und voll von ‚Drops‘ bzw. übertriebenen Höhepunktmomenten zu sein.

Schwieriger als die Bestimmung des Ungeliebten und Verhassten, ist die Frage danach, was ‚real house music‘ nun im Gegensatz dazu sei. Für Mats bedeutet ‚real house music‘ beispielsweise „soulful“ zu sein, für andere, wie den Wiener DJ und Produzenten David, sind es vor allem jene neueren Formen von House Musik *nicht*, wie zum Beispiel das „**Sample** House Ding“ (David, 35) von dem David „die Krise“ bekommt, oder der ‚seichte‘ Sound bestimmter Minimal-Crews, wo die Musik „halt da so hampti dampti mäßig vor sich [dümpelt]“ (David, 38).

⁷ Die männliche Form ist an dieser Stelle tatsächlich angebracht, da die bis dato 87 Veröffentlichungen, die Local Talk Records im Zeitraum zwischen 2011 und 2018 herausgebracht hat, ausschließlich von männlichen Artists stammen (siehe discogs 2018).

3.5. Über „Rumänischen deep minimal techhouse“

In einem anderen Zusammenhang begegnete ich der Abgrenzungen von der ‚unliebsamen Ästhetik‘ Tech-House, als der Wiener DJ, Produzent und Partyveranstalter ‚Marambo‘ auf Facebook eine von ihm organisierte Veranstaltung bewirbt. Marambo postete ein Foto mit einer Beschreibung von einem unter dem Namen ‚Alex Schneider‘ auftretenden DJs, der mit folgendem Text beworben wurde:

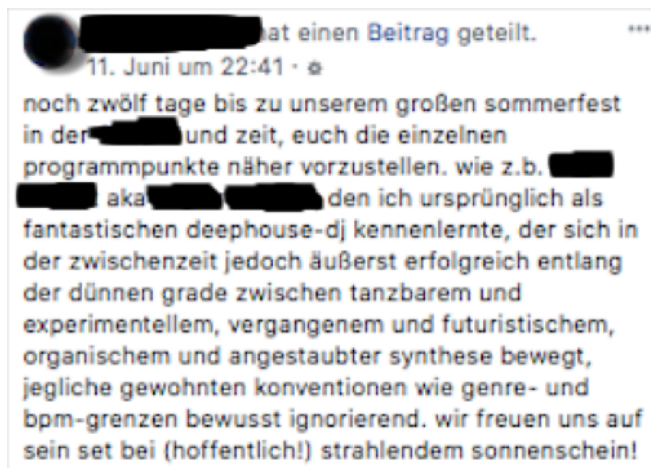


Abbildung 4: Facebook-Posting Marambo, 11.06.2018

Alex Schneider, dessen bürgerlicher Name und tatsächliches DJ-Pseudonym anonymisiert und in der Abbildung geschwärzt wurde, wird hier im Sinne eines biographischen Entwicklungsprozesses porträtiert. In den Anfängen seiner DJ-Karriere, als Marambo Alex Schneider kennenlernte, war Alex Schneider noch ein „fantastische[r] deephhouse-dj“. Marambo bezieht sich dabei auf den Zeitraum der frühen 2010er Jahre zu dem House Musik in Wien, was auch Peter und David in den Interviews bestätigen konnten, weit verbreitet war. Mittlerweile spielt Alex Schneider, so wie viele andere Wiener DJs auch, keinen ‚Deep House‘ mehr. Er hat sich, so die Darstellung von Marambo, ‚weiterentwickelt‘ und ist zu einem DJ geworden, der Konventionen, Geschwindigkeiten und Genregrenzen ‚bewusst‘ ignoriert, was ihn als DJ interessant und buchungswürdig macht. Marambos Beitrag über Alex Schneider wurde in weiterer Folge Gegenstand einer Facebook-Diskussion, in der sich insgesamt sieben Wiener DJs, mit Beiträgen in der Kommentarsektion zu Wort meldeten:

A: [redacted] und deep house?

R: klar

[redacted]: fix, hab grad den event gesucht wo ma und erstmals übern weg gelaufen sind, good old times

R: haha, als house noch voll hip war 😊

D: da war ja was

P: house nation A!

P: [redacted] mehr als 3 jahr schon her, org. kommt mir nicht so lang vor..

B: [redacted] hast an tech-house a mal gspüt 😊

C: B. fix

B: C: aber sowas von fix

C: Rumänischen deep minimal techhouse

B: klingt interessant, rüba mim süba

Abbildung 5: Facebook-Kommentare Marambo, 11.06.2018

Zunächst kommentiert ‚A‘. Sie ist DJ und spielt regelmäßig auf ähnlichen Partys wie Alex Schneider, der in dieser Abbildung mit ‚P‘ abgekürzt wird. A zeigt sich von der Aussage, Alex Schneider sei früher ein ‚Deep House‘ DJ gewesen, irritiert und verwundert, möglicherweise auch etwas belustigt und fragt: „Alex Schneider und deep house?“. A ist irritiert, weil sie Alex Schneider nicht mit dem Genre ‚Deep House‘ in Verbindung gebracht hat und ihn allem Anschein nach als DJ kennt, der wie es ‚Marambo‘ beschrieben hat, stilistische Konvention und Genregrenzen transzendiert. A ist aber möglicherweise auch irritiert, weil ‚Deep House‘ mittlerweile häufig mit einer ähnlich negativen Konnotation wie ‚Tech-House‘ besetzt ist. Der von Marambo hergestellte Zusammenhang zwischen dem DJ Alex Schneider, der Konventionen bewusst transzendiert, und dem Begriff ‚Deep House‘, bringt Alex Schneider in die für ihn wohl ungewollte Nähe der ‚ungeliebten Ästhetiken‘, in denen das Kommerzielle und Geschmacklose vorherrscht. R reagiert ebenfalls belustigt und befindet in ironischer Weise, die der lachende Smiley impliziert, dass es sich hier um eine Zeit gehandelt haben muss, in der House „noch voll hip war“. Es fallen weitere ironische Bemerkungen, die sich auf Alex Schneiders fast schon ‚peinlich‘ anmutende Vergangenheit als ‚Deep House‘ DJ beziehen; B fragt, ob Alex Schneider auch einmal „an tech-house“ aufgelegt hat, was wie es scheint, noch um einiges peinlicher und amüsanter gewesen wäre und C wohl äußerst amüsiert und dazu veranlasst hat, mit den Worten „Rumänischen deep minimal techhouse“ zu antworten, womit

die Kommentarsektion in gewisser Hinsicht ad absurdum geführt wurde und letztlich auch keine Fortsetzung mehr fand.

Hier zeigt sich, dass es sich bei ‚Deep House‘ und ganz besonders bei ‚Tech-House‘ um musikästhetische Formen handelt, denen zahlreiche Wiener DJs auf sarkastisch-zynische Weise begegnen bzw. die nicht ernst genommen und stattdessen in herablassender Weise belächelt werden. Es zeigt sich auch, wie über die Stilmittel des Sarkasmus und der Ironie auf indirekte Weise Distanzierungen von unliebsamen Ästhetiken bzw. „unerwünschten kulturellen Formen“ (Kühn 2017, 19) vollzogen werden. Wie auch Kühn befindet, liegt das Interessante an den hier vollzogenen Abgrenzungsbemühungen vor allem in der *„Anwendung und den Konsequenzen der Abgrenzungen selbst“* (Kühn 2017, 249), denn wie obiges Beispiel zeigt, geht es bei den Abgrenzungen von ‚Deep House‘ und ‚Tech-House‘ nicht um eine musikalische bzw. klangästhetische Auseinandersetzung, in der danach gefragt wird, was Tech- bzw. Deep House überhaupt seien, bzw. welche Elemente darin genau abzulehnen und zurückzuweisen sind. Vielmehr fungieren Begriffe wie ‚Deep House‘ oder ‚Tech-House‘ als Etiketten, die in zutreffender, aber auch unzutreffender Weise bestimmten DJs oder ProduzentInnen zugeordnet werden und die einerseits, indem man sich von ihnen abgrenzt, gemeinsame szenische Identität stiften, andererseits aber auch, wenn man selbst mit ihnen assoziiert wird, exkludierende Auswirkungen haben können.

3.6. Fazit

In diesem Kapitel wollte ich zeigen, dass sich produktive und organisatorische „Szeneeliten“ (Hitzler und Pfadenhauer 2001, 22), d.h. jene Personen, die in ihrer Rolle als EventveranstalterInnen, DJs oder ProduzentInnen aktiv an szenischen Gestaltungsprozessen beteiligt sind, typischerweise dadurch auszeichnen, dass sie über klare Bewertungsmaßstäbe verfügen, nach denen sie ein kulturelles Erzeugnis bzw. szenisches Handeln entweder als authentisches legitimieren, oder im Sinne einer unliebsamen Ästhetik ablehnen und zurückweisen. Es zeigte sich, dass Kulturprodukte und Akteure, die den szenisch legitimierten ästhetischen Vorstellungen widerstreben, in teilweise rigoroser, kompromissloser Art und Weise zurückgewiesen und abgewertet werden, was Jan-Michael Kühn als „Theorie der ästhetischen Meritokratie“ konzeptualisiert hat, die meint

„dass die Selektion passender Kulturprodukte und Akteure (und damit ihr Erfolg in den Netzwerken der Szenewirtschaft) entlang des subkulturellen Pols sich primär nach ästhetischen (verführerischen) Maßstäben ergibt, die die Akteurinnen der Szenewirtschaft im Rahmen ihrer Szenekultur als legitim erachten.“ (Kühn 2017, 227)

Was als unliebsame Ästhetik gilt, kann je nach Szene variieren; die Ablehnung von ‚Tech-House‘ ist mir im Zuge meiner ethnographischen Erkundungen allerdings besonders häufig unterkommen und wurde daher hier exemplarisch als veranschaulichendes Beispiel, anhand dessen sich szenische ‚Abgrenzbemühungs-bemühungen‘ studieren lassen, vorgebracht. Es stellte sich heraus, dass ‚Tech-House‘ einerseits mit bestimmten, konkret festzumachenden und als ‚störend‘ empfundenen Elementen (viele ‚Drops‘, wenig ‚Nuancen‘) assoziiert wird, andererseits aber auch sehr allgemein und vage mit musikalischer Geschmacklosigkeit, Vulgarität und Obszönität sowie generell mit ‚Kommerzialisität‘ und kulturindustriellen Tendenzen. In letzterem Fall kann ein ‚assoziiert-werden‘ mit dem Begriff ‚Tech-House‘ auch diffamierende und exkludierende Konsequenzen mit sich ziehen, die im schlimmsten Fall den Ruf eines DJs oder einer Produzentin nachhaltig beschädigen können.

IV. Geliebte Ästhetiken: Die Ästhetik des Imperfekten

„Ein Zenmeister trug seinem Schüler auf, den Garten des Klosters zu säubern. Der Schüler tat, wie ihm geheißen, und hinterließ den Garten in einwandfreien Zustand. Doch war der Meister damit nicht zufrieden. Er erteilte seinem Schüler ein zweites und ein drittes Mal denselben Auftrag, bis der sich völlig entmutigt beschwerte: „Aber Meister, in diesem Garten ist nichts mehr in Ordnung zu bringen, nichts mehr zu reinigen! Ich habe alles Nötige getan!“ „Und doch fehlt etwas“, erwiderte der Meister. Er schüttelte einen Baum, und ein paar Blätter segelten zu Boden. „So, jetzt ist der Garten vollendet“, schloss er.“ (Jodorowsky 2006, 34)

In Ursprungsmythen, historischen Erzählungen und legendären Überlieferungen zu den Anfängen von House und Techno nimmt der Aspekt der Technologie stets eine zentrale Rolle ein. Elektronische Tanzmusik sei, so schreibt Ed Montano, eine Form von „popular music that is heavily reliant on technology for its production“ (Montano 2010, 397). „The continuous progression and development of technology“, so Montano weiter, „shapes and defines the dance scene, with new technologies affecting and informing the production of music and the practice of the DJ“ (Montano 2010, 400). So wird der typische Sound von House und Techno in der Regel mit bestimmten Maschinen und elektronischen Klangerzeugern in Verbindung gebracht, insbesondere den Drum Machines Roland TR-909 und TR-808 bzw. dem Basssynthesizer Roland TB-303, mit dem das für Acid House charakteristische ‚Blubbern‘ erzeugt wurde. Mit der Etablierung digitaler Technologien, wie den ‚digital audio workstations‘ (DAWs) ‚Cubase‘ und ‚Ableton Live‘ oder Plugins, die die Sounds klassischer Maschinen und Studiogeräte emulieren und mit günstig zu erwerbenden, auf der MIDI-Schnittstelle basierenden Geräten bedient werden können, vollzog sich in den letzten zwei Jahrzehnten ein technologischer Wandel, der ein Musik produzieren auf professionellem Niveau ohne den Einsatz analoger, meist finanziell aufwändig anzuschaffender Musikproduktionshardware für einen breiten Markt möglich machte. Eine ähnliche Entwicklung fand auch bei den Tonträgerformaten statt. Galt Vinyl zur Entstehungszeit von House und Techno noch als *das* Tonträgerformat schlechthin, existieren mittlerweile digitale Dateiformate, die Klang in ähnlicher und teilweise sogar höherer Auflösung (wie z.B. das WAV oder FLAC Dateiformat) abbilden können und erheblich kostengünstiger sind. Eine

Verdrängung analoger, zugunsten modernerer und kostengünstigerer digitaler Technologien lässt sich gegenwärtig allerdings nicht diagnostizieren. Ganz gegenteilig lässt sich seit einigen Jahren ein gegenläufiger Trend beobachten, der sich auf klanglicher Ebene in einer Rückkehr zu einem ‚analog‘ klingenden Sound und technologisch in einer Repopularisierung des Musik machens mit Hardware und analogen Studiogeräten manifestiert. Dies lässt sich nicht zuletzt auch daran festmachen, dass die Firma Roland, Hersteller der geschichtsträchtigen House- und Techno-Klangerzeuger TR-808, TR-909 und TB-303, deren Gebrauchtwert in den letzten Jahren beträchtlich angestiegen ist, auf die gesteigerte Nachfrage im Jahr 2014 mit einem Nachbau und der Einführung des Drumcomputers TR-8 reagierte und seither regelmäßig neue Produkte ähnlichen Stils (beispielsweise die Einführung des TR-08 und TR-09 im Jahr 2017) veröffentlicht. Mit der kommerziell erfolgreichen ‚Volca‘ Serie reagierte im Jahr 2013 auch Korg auf die gesteigerte Nachfrage nach einem Musik machen mit Hardware, und bringt seither in regelmäßigen Abständen neue Produkte der ‚Volca‘ Serie auf den Markt, die zwar in ihrem Funktionsumfang limitiert sind, aber zu weiten Teilen auf einer analogen Technologie basieren.

In diesem Kapitel möchte ich beide Dimensionen, den Rekurs auf eine analoge Klangästhetik und das Musik machen mit Hardware und analogen Klangerzeugern, darstellen. Ich möchte zeigen, wie DJs und ProduzentInnen typischerweise über ‚warmen‘, ‚analogen‘ Sound sprechen und diesen gegenüber einer ‚kühlen‘, ‚digitalen‘ Ästhetik abgrenzen. Im nächsten Schritt möchte ich das Musik machen mit Hardware und analogen Klangerzeugern genauer erläutern und zeigen, in welcher Hinsicht sich dieses von einem Musik machen am Computer unterscheidet. Schließlich soll dargestellt werden, wie sich der Dualismus ‚analog-digital‘ in den praktischen Vollzügen der ‚Live-Performance‘ und des DJings aufspannt. Abschließend porträtiere ich mit einem Exkurs zum Musiklabel ‚Lobster Theremin‘ und einem unter dem Namen ‚Lo-Fi House‘ bekannt gewordenen musikalischen Genre eine populäre Form und zeitgenössische Ausprägung einer ‚Ästhetik des Imperfekten‘ um zu zeigen was passiert, wenn eine szenisch legitimierte Ästhetik aus ihrem ursprünglich szenischen Kontext enthoben, und in einer für ein breiteres Publikum zugeschnittenen Form zum kulturellen ‚Produkt‘ gemacht wird.

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass es sich bei der ‚Ästhetik des Imperfekten‘ zwar um eine, so meine Einschätzung, im Bereich der elektronischen Tanzmusik gegenwärtig dominierende Strömung und um ein häufig angestrebtes ästhetisches Ideal handelt, es aber auch zahlreiche subkulturell-orientierte Szenen gibt, in denen sich ProduzentInnen und DJs bewusst zu den Vorzügen digitaler Technologien bekennen um beispielsweise aus dem „Hardware-Fetischismus“ (Karlbauer 2018) auszubrechen, wie es der österreichische Musiker ‚Jung an Tagen‘ jüngst in einem Interview im ‚PW-Magazine‘ formuliert hat.

4.1. Über Dreck und Rotz und die Arbeit mit ‚Kastln‘

David, der angibt selbst „kein begnadeter Musiker“ (David, 9) zu sein, ist, wie die meisten seiner Kolleginnen und Kollegen auch, kein zertifizierter, ausgebildeter Musikproduzent, sondern Autodidakt, der sich notwendiges Wissen und erforderliche Kompetenzen für die Erzeugung, Herstellung und Produktion von elektronischer Musik in einem außer-institutionellen Rahmen angeeignet hat. Es handelt sich dabei um eine spezifische Form von „(elektro-)technischem Know-how“, das von Michaela Pfadenhauer in einem Artikel zum ‚Lernort Techno-Szene‘ als *„nicht-zertifizierte berufspraktisch relevante Kompetenzen“* (Pfadenhauer 2011, 201) bezeichnet wurde. Wenngleich es nicht den Schwerpunkt dieser Auseinandersetzung darstellt, scheint es mir hinsichtlich eines besseren Verständnisses von EDM-Szenen notwendig, auf diesen Aspekt zumindest hingewiesen zu haben. Am liebsten macht David Musik mit analogen Klangerzeugern, vorwiegend Synthesizern, Drummachines und Gitarreneffektpedalen, die David in unserem Gespräch mit dem Dialektbegriff „alte Kastl“ (David, 35) bezeichnet. Der Begriff ‚Kastl‘ bezieht sich in Davids Verständnis auf jegliche Art von Hardware, die in der Lage ist Klang zu erzeugen oder zu manipulieren (z.B. in Form eines Effektpedals), wobei es David vor allem schön findet, wenn die ‚Kastl‘ Gebrauchsspuren und eine gewisse Historizität aufweisen:

„[...] Ich find den Ansatz, einfach alte Kastl herzunehmen, die 40 Jahre alt sind, schon einmal schön, also ich find den Aspekt von, (1) auf dem Ding hat schon einmal irgendwer im Endeffekt umatum gewerkt und es is älter als ich und es funktioniert immer noch.“ (David, 35)

David, dessen Musik seit geraumer Zeit auch auf diversen Labels veröffentlicht wird, will um jeden Preis vermeiden, dass seine Musik „glatt“ oder „plastisch“ klingt, dass sie „schön und

rund“ ist und dass sie „perfekt sitzt“. Das gelingt David unter anderem dadurch, dass er zahlreiche analoge Signalquellen miteinander verkabelt, was Störgeräusche zur Folge hat, die man umgangssprachlich als ‚Rauschen‘ oder ‚Brummen‘ bezeichnet. Diese Störgeräusche, die sich je nach Standpunkt auch als *Verschlechterung* bzw. *Verminderung* der Klangqualität interpretieren ließen, sind eine für David jedoch erwünschte und bewusst intendierte Konsequenz. David strebt eine Klangästhetik an, die in gewisser Weise imperfekt und fehlerbehaftet ist und die, wie David sagt, nach „Rotz“ und „Dreck“ klingt. Eine imperfekte und fehlerbehaftete Klangästhetik ist in dem von David hier intendierten Sinne so aufzufassen, dass sie das Resultat eines Musikhervstellungsprozesses ist, die auf unwillentlich herbeigeführten, unvorhergesehenen Momenten basiert, die sich nicht reproduzieren lassen. David bezeichnet solche bewusst antizipierten Momente auch als „happy mistakes“, die einem Prozess entstammen, bei dem man

„halt irgendwo was macht was man eigentlich gar nicht wollt aber es kommt halt gut das=was man, das man **nie wieder** so rekonstruieren **kann** oder zumindest nur schwer [...]“ (David, 5)

Was David am Arbeiten mit seinen „Kastln“ ebenfalls besonders schätzt ist, dass die erzeugten rhythmischen Muster, die generierten Töne und dessen Anschläge, niemals perfekt quantisiert, d.h. zeitlich und rhythmisch niemals perfekt sind, sondern teilweise auseinanderlaufen und dadurch nicht ganz ‚in time‘ sind. David führt diesen Umstand auf die Verfahrensweise der analogen Klangerzeuger selbst zurück:

„Das hab ich im ja im Prinzip schon durch dass=dass all diese Kastln ja eigentlich uralte sind und=und (2) dass ich ja irgendwo über hundert verschiedene Sachen ja miteinander irgendwo auch verlink, das=heißt im Endeffekt kriegst du da sowieso eine gewisse Latenz rein wo jetzt gewisse Sachen teilweise a bissl=bissl hinten nach sind oder die vorne sind (1)“ (David, 7)

David schätzt die Historizität der Geräte, das Angreifen, die Haptik, das Verschieben von Reglern, das Verkabeln, das Verlinken von „über hundert verschieden Sachen“, das ‚Auseinanderlaufen‘ von Signalen, das Imperfekte, Unsaubere, Zufällige, und Nicht-Reproduzierbare. Gewünscht wird eine Arbeitsweise, bei der sich die Klangerzeuger zu einem gewissen Grad verselbstständigt haben, die ‚schneller‘ oder ‚langsamer‘ laufen als sie eigentlich sollten und letztlich Dinge tun, die man nicht erwartet hat.

Kim Feser (2016) weist in diesem Zusammenhang in Anlehnung an Elena Ungeheuer (2008) darauf hin, bei der Analyse der Produktion von elektronischer Tanzmusik die Differenzierung *Musikinstrument* und *Musikmaschine* in den Blick zu nehmen. So ist es ein besonders hervorzuhebendes Charakteristikum elektronischer Tanzmusik, dass es sich bei den für ihre Herstellung häufig verwendeten Klangerzeuger vorwiegend um automatisierungsfähige *Musikmaschinen* handelt, die, anders als *Musikinstrumente*, nicht „mit Körpereinsatz“ (Feser 2016, 226) gespielt werden, sondern mittels ‚Sequencer‘ programmiert, der die ihm zugeführten Informationen in Form von Impulsen an einen Klangerzeuger weiterleitet. Die von David bevorzugte Herangehensweise an das Musik machen ist somit eine Kombination aus Automation (in repetitiver Abfolge von einem ‚Sequencer‘ an einen Klangerzeuger gesendete Impulse) und menschlicher Improvisation, bei der an einem Klangerzeuger durch das Bedienen von Knöpfen und Reglern bestimmte Parameter wie Hüllkurveneinstellungen oder Filterläufe verändert werden, die zu unvorhersehbaren klanglichen Resultaten führen können. Davids Herangehensweise zum Musik machen könnte man demnach auch als ‚trial and error‘ bezeichnen, bei der die klanglichen Ergebnisse Resultate eines ‚Herumprobierens‘ und ‚Herumschraubens‘ an Musikmaschinen sind, worauf David im Interview mehrfach hinweist:

„[...] setzen sich am Tag hin (1) ahm (2) st-stecken mal alles ab, stecken neu ein, also die ganzen Module, und fangen einfach mal an, umatum zum werken bis amal was halbwegs klingt, Drums reinprogrammieren.“
(David, 2)

Am Anfang steht nicht die konkrete musikalische Idee, sondern ein konkretes technisches Setting aus Klangerzeugern, Musikmaschinen und Effektpedalen, auf dem solange „gewerkt“ wird, bis ein zufriedenstellendes Ergebnis eintritt. Auch die Anfänge von House und Techno werden häufig mit dem hier beschriebenen improvisierenden Gebrauch bestimmter Musikmaschinen in Verbindung gebracht. So wird in der Publikation *Generation XTC. Techno und Ekstase* (Böpple und Knüfer 1996) beispielsweise die Entstehung von Acid House mit einer sich verselbstständigenden Musikmaschine in Verbindung gebracht:

„1985 kaufte sich Nathan Jones alias DJ Pierre zusammen mit seinem Freund Spanky einen analogen Baß-Synthesizer namens Roland TB 303, um ein paar Baßlinien zu programmieren. Das brachte einiges musikalisch durcheinander und dann in Bewegung. Seinen Erzählungen nach machte sich die Maschine irgendwie selbstständig. Als er an den Knöpfen herumspielte, wunderte DJ Pierre sich über die eigenartigen Soundmodulationen.“ (Böpple und Knüfer 1996, 21)

Auch hier ist die Rede von einer musikalischen Herangehensweise, die sich zwischen Automation und Improvisation bewegt. Der Basssynthesizer Roland TB-303 wurde mittels internem Sequencer zunächst hinsichtlich eines rhythmischen Schemas und einer bestimmten Tonabfolge programmiert, und schließlich die Knöpfe und Drehregler in improvisierender Manier bedient. Die hier vorgebrachte Ursprungserzählung von Acid House handelt von der sich selbstständig machenden Musikmaschine und letztlich auch von einem Kontrollverlust gegenüber einer Technik die, wie es Elena Ungeheuer bezeichnet, ein „autarkes Innenleben“ besitzt (Ungeheuer 2008, 46). Es sind jene Momente der Unplanbarkeit, des Ungewollt-Zufälligen, der ‚Happy Mistakes‘, die David in seinem Musikproduktionsprozess bewusst antizipiert, und die gerade durch die Arbeit mit ‚uralten Kastl’n‘ und analogen Geräten, die oftmals nicht in der Lage sind klangliche Einstellungen zu speichern und damit zu einem späteren Zeitpunkt wieder verfügbar zu machen, begünstigt werden.

4.2. Ableton Live und digitaler Sound

Das Gegenteil jener im vorigen Absatz beschriebenen musikalischen Herangehensweise, die sich als improvisierend-spielerischer Umgang mit automatisierbaren und zur Verselbstständigung fähigen Musikmaschinen bezeichnen lässt, ist das Musik machen am und mit dem Computer. David spricht in diesem Zusammenhang von einem anderen „Arbeitsprozess“, der sich letztlich auch auf die Klangästhetik auswirkt und zu einem von David verhassten ‚digitalen Sound‘ führt, der „glatt“ und „plastisch“ klingt, steril und kalt ist, und der sich durch ‚cleanness‘ und Perfektion auszeichnet:

„[...] ich versteh den Ansatz dass man= dass man sowas macht aber mir klingts einfach auch zu steril, das is ja dann immer das was ich mein, dass man einfach den Computer hört ganz einfach schlicht und ergreifend, dass das gemacht ist mit Computer (3) würd ich behaupten, vielleicht tu ich ihnen auch unrecht, demjenigen der’s macht, aber ich bin mir relativ sicher dass das alles sehr viel ganz einfach über=über=über=über MIDI Noten schicken geht oder am Computer ganz einfach=einfach=einfach Midi Noten setzen und das ganze Ding im Ableton aufbauen, was jetzt wie gesagt man machen kann aber ich find man hörts einfach, [...] ich find man hört ganz einfach wenn man was produziert, das entweder mit Kastl’n gmacht ist oder ob’s halt nicht mit Kastl’n gmacht ist, obwohl man dafür wahrscheinlich auch nicht bei jeder Nummer sagen kann aber ich würd schon behaupten, dass man’s hört wenn man sich, wenn man **etwas** geschulte Ohren hat.“ (David, 33)

Zwei Aspekte müssen hier voneinander getrennt werden. Zum einen die Frage nach der *Arbeitsweise*, der Art und Weise des Musik machens, zum anderen die Frage nach dem

klanglichen Resultat, bzw. der auditiven *Ästhetik*. In Davids Argumentation werden diese beiden Ebenen miteinander vermischt und in direktem Zusammenhang miteinander gestellt. Zunächst eine Erläuterung der von David beschriebenen ‚digitalen‘ Arbeitsweise, die unabhängig von den klanglichen Resultaten beschrieben werden soll. Wenn David vom „MIDI Noten schicken“ bzw. dem „Setzen von MIDI Noten“ mittels der Musiksoftware ‚Ableton Live‘ spricht, meint er damit ein Verfahren, bei dem eine Person vor einem Bildschirm sitzt und gewisse musikalische Informationen, wie zum Beispiel über Tonhöhe, Anschlagsstärke oder Hüllkurven, in ein Musikprogramm wie ‚Ableton Live‘ eingibt. Bemerkenswert ist hier, dass sich die von David an zahlreichen Stellen vorgetragene Kritik am Musik machen mit dem Computer im Wesentlichen nicht gegen die Nutzung des Computers im Allgemeinen richtet, sondern um eine bestimmte *Art und Weise* der Verwendung. Wird das Programm ‚Ableton Live‘ dazu verwendet, um (analoge) Signale *aufzuzeichnen*, ist dessen Nutzung in der Regel legitim, wird das Programm ‚Ableton Live‘ allerdings dazu verwendet, um damit selbst Signale zu *erzeugen*, wird dies mit dem Vorwurf des ‚digitalen Sounds‘ abgelehnt. Eine mögliche Erklärung für die Ablehnung von ‚Ableton Live‘ als klangerzeugende Musikmaschine ist auf den Aufbau des Computerprogramms ‚Ableton Live‘ zurückzuführen. Johannes Ismaiel-Wendt, der sich in einem Aufsatz mit dem Aufbau und der Funktionsweise von ‚Ableton Live‘ auseinandergesetzt hat, vergleicht darin die Arbeitsweise von ‚Ableton Live‘ mit dem Akt des Ausfüllens von Formularen:

„Die Formulare sind auszufüllen: Häkchen setzen, Clips beschriften, formatieren, ordnen, duplizieren, konsolidieren, sammeln, sichern, zuweisen, Konten führen – auf einer ganz handfesten, praktischen Ebene werden im Musikproduktionsprozess in AL (Ableton Live, Anm. PP) und selbstverständlich in allen anderen Digital Audio Workstations Verwaltungs- oder Bürotätigkeiten ausgeführt. Es bedeutet – digital oder nicht, Metapher oder nicht – zuallererst administratives Musik machen. Das ist in erster Linie offensichtlich kein Spaßkonzept und kein Pop-Hedonismus, sondern ein Arbeitskonzept.“ (Ismaiel-Wendt 2016b, 127)

Ismaiel-Wendt zufolge ist das Arbeiten mit ‚Ableton Live‘ nur ein scheinbar freies, spontanes und kreatives, denn der formularhaft-tabellarische Aufbau mit seinen geometrischen Rastern und Kästchen gibt quasi a priori vor, auf welche Art und Weise die Generierung von Sound erfolgt. Die Vermutung liegt nahe, dass auch Davids Unbehagen gegenüber ‚Ableton Live‘ mit dessen ‚formularhaften‘ Aufbau und ‚bürokratischer Arbeitsweise‘ in Zusammenhang steht,

wenn David beispielsweise behauptet, dass ihn das „Abspielen von Clips“ in ‚Ableton Live‘ langweilt.

Ein anderer Erklärungsansatz, auf den ich von DJs und ProduzentInnen im Zuge meiner Feldforschungen immer wieder aufmerksam gemacht wurde, liegt darin begründet, dass das Arbeiten mit einem, wie dem von David präferierten, analogen Hardware-Setup zu einer Limitierung des Möglichkeitsraums führe. Das Arbeiten mit einer Musiksoftware wie ‚Ableton Live‘ biete zwar, so wurde mir immer wieder erzählt, eine schier unendliche Anzahl an Möglichkeiten Musik zu erzeugen, was letztlich aber dazu führen kann, dass nicht Inspiration und Kreativität, sondern Stillstand und Lähmung einsetzen, da man vom unendlichen Angebot überfordert ist. Die bewusste Beschränkung auf ein analoges Setup, das ohne die Verwendung einer Musiksoftware wie ‚Ableton Live‘ auskommt, entspringt somit häufig dem Wunsch nach einer bewussten Selbstlimitierung, in der Hoffnung, kreativer und produktiver Musik zu machen⁸.

Der zweite Aspekt betrifft die Ästhetik. Ein digitaler Sound ist David zufolge durch Attribute wie ‚Perfektion‘, ‚cleanness‘ und Sterilität gekennzeichnet, und findet sich vor allem bei musikalischen Genres wie Footwork, Trap oder Grime:

„[...] aber wenn man sich heute die Sachen anhört ganz einfach, die=die=diese ganzen Trap Sachen, das klingt alles immer **perfektest** produziert, [...], es hört sich nicht nach einem Fehler an ganz einfach, du hast da drinnen keinen-keinen Moment wo du sagst, das=das Ding, das ist un-das ist irgendwo ungewollt ganz einfach, ich hab a St-wieso=ich hab a Störsignal drinnen im Endeffekt oder sondern=sondern ich hab alles **ganz clean** im Endeffekt (4). Also da wirkt’s= da wirkt’s nicht so, also ob ich=als ob ich=als ob ich einen Fehler drinnen hab, den ich gewollt hab oder nicht gewollt hab und drinnen lass ganz einfach, da is einfach (1), vielleicht weniger Experiment irgendwo teilweise auch drinnen in den Sachen [...]“ (David, 34f.)

Interessant ist, dass David die von ihm als ‚digital‘ wahrgenommene Klangästhetik mit einer bestimmten Form der Herstellung und Produktionsweise in Zusammenhang bringt. Der digitale Sound wird als Resultat einer Form des Musik machens mit dem Computer interpretiert, bei der alle Klangparameter im Vorfeld programmiert werden, und nicht, wie

⁸ So lässt sich beispielsweise ein digitales Setups ‘ in kürzester Zeit in größtem Umfang mit Plugins oder ‚Samplepacks‘ per Download erweitern, während die Anschaffung neuer Hardware meist teurer und aufwändiger ist.

beim analogen Sound, Resultat eines improvisierend-spielerischen Umgangs mit den Musikmaschinen sind. Die Frage, ob jener improvisierend-spielerische Umgang mit Musikmaschinen, wie von David angenommen, ausschließlich einer analogen Arbeitsweise vorbehalten ist oder ob sich dieser auch beim Musik machen mit dem Computer realisieren lässt, muss an dieser Stelle offen gelassen werden und bedarf einer genaueren Klärung im Rahmen einer eigenständigen Forschungsarbeit zum Arbeitsalltag in Musikstudios.

David und dessen ablehnende Haltung gegenüber einer digitalen Ästhetik stellen keinen Einzelfall dar, sondern sind als exemplarisches Beispiel für einen allgemeinen, gegenwärtigen Trend zu verstehen, bei dem auf auditive ästhetische Ideale wie Perfektion, ‚Reinheit‘ und ‚Sauberkeit‘ bewusst verzichtet wird. Darauf weist u.a. auch Johannes Ismaiel-Wendt in einem Aufsatz hin, in dem vom „Unbehagen gegenüber dem «sauberen Sound» aus «deutschen» Tonstudios“ (Ismaiel-Wendt 2016a) die Rede ist. Ismaiel-Wendt analysiert in seinem Beitrag Interviews mit EDM-ProduzentInnen, die in ihren Musikstudios besucht wurden und über ihre Vorstellungen von Sound und ihre Zugänge bei der Musikproduktion sprachen. Ismaiel-Wendt stellt fest, dass EDM-ProduzentInnen ihre Musik häufig mit Attributen beschreiben, die auf eine analoge, ‚imperfekte‘ Klangästhetik verweisen, und kommt schließlich zu folgendem Ergebnis:

„Die aufgerufenen Bilder zielen darauf, (die eigene) EDM als nicht steril, mit Fehlern und in «Unperfektion», organisch und human gesteuert darzustellen. Wider das «Klinische» werden Sounds gesucht, die «echt schön zerren», dreckig rauschen oder «atmen», schläge, die wie Herzen «pulsieren» oder «pumpen» mit «Schmatz» und «Punch». Einer kalten digitalen Technologie werden Live-Instrumentalist*innen-Gefühle gegenübergestellt oder sie werden zumindest mit «warmen» analogen Sounds «kaschiert». Technologie und ihre Designer*innen werden geradezu als Verführung gekennzeichnet, gegen die Mensch sich von der «Unterseite» auflehnen müsse. Die Ambivalenz der humanen Akteur*innen im Umgang mit Techniken und Technologien ist offensichtlich: es gibt solche Techniken und Technologien, die zum Lebendigmachen («live») tauglich sind, und solche, die «klinisch»-starr klingen.“ (Ismaiel-Wendt 2016a, 164)

Weniger überzeugend bleiben allerdings Ismaiel-Wendts Erklärungsansätze für die „globale Tendenz“ eines gesteigerten Bedürfnisses nach mehr „Dreck im Sound“, wenn er jenes Bestreben, vor allem bei deutschen ProduzentInnen, als eine „Befreiungsästhetik von «deutscher Biederkeit»“ (Ismaiel-Wendt 2016a, 168) interpretiert.

4.3. Aus der Praxis: Die Verwendung des Laptops in Livesets und die Suggestion von Liveness

Wie bereits beschrieben, geht das Bestreben nach ‚analogem Sound‘ häufig mit einer Ablehnung des Computers bzw. des Laptops im Kontext seiner Verwendung als Klangerzeuger einher. Dabei wird der Laptop nicht nur im Rahmen der Erzeugung von elektronischer Musik im Studio, sondern vor allem auch bei performativen Darbietungen zum Gegenstand der Kritik. Einen solchen performativen Rahmen, in dem sich EDM-ProduzentInnen immer häufiger bewegen, stellen *Livesets* dar. Wenn im Rahmen von Clubnächten, ProduzentInnen oder DJs als sogenannte Liveacts angekündigt werden, lässt dies zunächst einen großen Interpretationsspielraum dafür offen, unter welchen Bedingungen eine Performance als ‚live‘ anzusehen ist und unter welchen nicht. Wenn DJs Platten, CD’s oder MP3’s auflegen, verrichten sie dies ebenso ‚live‘ und in Echtzeit, (sofern kein im Vorfeld aufgezeichnetes Set abspielt wird), wie eine Person, die mit einem Instrument ‚live‘ Töne erzeugt. Und doch soll mit dem, meist nach dem Namen des Acts in Klammer stehenden Verweis ‚live‘ suggeriert werden, dass hier etwas passiert, das sich von einem herkömmlichen DJ-Set abhebt und maßgeblich unterscheidet. Der Begriff ‚live‘ soll suggerieren, dass hier nicht nur etwas (bereits im Vorfeld Erzeugtes) *abgespielt* wird, sondern etwas originär Neues erzeugt wird. Doch die Grenze von ‚Liveness‘ ist schwer festzumachen, wenn doch auch DJs, beim Vermischen zweier oder mehrerer Tracks miteinander und dem Einsatz von Filtern und Effekten etwas Neues, noch nie Dagewesenes, ‚live‘ und ‚im Moment‘ erzeugen. Das Konzept von ‚Liveness‘ in ‚Livesets‘ wird dementsprechend frei und je nach ‚Live-Act‘ unterschiedlich ausgelegt. Eine Debatte, die ich häufig miterlebte, dreht sich dabei um die Frage, ob es sich auch dann um ein ‚Liveset‘ handle, wenn der oder die PerformerIn mit Laptop auftritt. Während des Entstehungszeitraums dieser Arbeit hatte ich selbst zwei Auftritte als ‚Liveact‘ in Wien und war im Rahmen meiner Rolle als Musiker selbst mit dieser Frage konfrontiert: wie gestalte ich meine Performance, damit diese Authentizität und ‚Liveness‘ vermittelt? Im Vorfeld meiner Liveauftritte wurde ich im Zuge von Gesprächen mit anderen DJs und ProduzentInnen mehrfach mit der Frage konfrontiert, wie denn mein genaues Setup aussehe. Die Frage nach dem Setup wurde dabei von meinen KollegInnen meist als eine der ersten Fragen gestellt und schien dabei um einiges interessanter und diskussionswürdiger zu sein als die Frage danach, wie denn mein ‚Liveset‘ eigentlich klingen würde. Als ich erklärte, dass ich einen Laptop in meine Liveperformance integrieren würde, hörte ich regelmäßig, dass die Verwendung eines

Laptops „nicht so sexy“ sei (Feldnotiz vom 25.05.2018), oder dass dies dann kein ‚richtiges Liveset‘ mehr sei. David, der auch regelmäßig als ‚Live-Act‘ auftritt, hat ebenfalls eine Vorstellung von ‚Liveness‘, die sich besonders auch in der Ablehnung des Laptops und der Verwendung des ironischerweise als ‚Ableton Live‘ betitelten Programms manifestiert:

„[...] aber wenn ich jetzt nur im Ableton halt im Endeffekt Clips durchklick halt im Endeffekt dann verlierts irgendwo sehr den Livetouch, auch wenn ich jetzt sagen kann gut, d-dann rennt halt alles dann sehr flüssig im Endeffekt [...]“ (David, 5)

David's Vorwurf lautet, so ließe es sich interpretieren, dass mittels Computer, indem über das Programm Ableton Live im Vorfeld hergestellte musikalische ‚Clips‘ abgespielt werden, eine Art von ‚Liveness‘ suggeriert wird, die eigentlich nicht stattfindet. Für David bedeutet ‚Liveness‘ vor allem auch das Entstehen im Moment und im Tun:

„[...] man macht halt einfach amal und schaut was rauskommt irgendwie fast interessanter als sich jetzt darauf zu fixieren, dass es **exakt** so klingen muss. Also da find ich, bin ich auch kein Fan von di- das Livesets **jedes Mal gleich** müssen also (1) darum mag ich keine Laptop Livesets also (1) wennst nur Clips im Endeffekt hast die's abspielt find i- ist es langweilig ganz einfach nur [...]“ (David, 5)

David's Vorstellung von ‚Liveness‘ entspricht dabei im Wesentlichen seinem Arbeitsprozess beim Musik machen mit analogen Klangerzeugern. Es geht um das Prinzip des ‚Trial & Error‘, das Raum für Improvisation und Experiment lässt, was seine ‚Livesets‘, wie David betont, jedes Mal anders klingen lässt. Das ‚Abspielen von Clips‘ widerspreche dem „Livetouch“, wie es David formuliert, denn dies entspreche keinem spontanen Entstehen im Tun, sondern sei „langweiliges“ Reproduzieren von etwas im Vorfeld Erzeugtem. Es ist ein ähnlicher Vorwurf der, wie Sarah Thornton in *Club Cultures* (1996) zeigt, im England der 1950er und 1960er Jahren vonseiten der Musikergewerkschaft gegenüber dem Abspielen von ‚recorded music‘ erhoben wurde, nämlich dass mit dem Abspielen von musikalischen Aufnahme das Publikum getäuscht würde:

„First, ‚live music‘ affirmed that performance was not obsolete or exhausted, but full of energy and potential. Recorded music, by contrast, was dead, a decapitated ‚music without musicians‘. Second, the term also asserted that performance was the ‚real live thing‘. Liveness became the truth of music, the seeds of genuine culture. Records, by contrast, were false prophets of pseudo-culture.“ (Thornton 1996, 42)

Der Begriff ‚Livemusik‘, so lautete der Vorwurf der ‚Musicians‘ Union‘, könne nur für musikalische Darbietungen gelten, in denen Klang unmittelbar und gegenwärtig, über das Bedienen und Spielen von Instrumenten, im Rahmen einer energiegeladen, *echten* Performance hergestellt würde. Thornton spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „ideology of live music“, und weist damit auch auf die Historizität dieser Debatte hin, die nicht erst seit der Kontroverse um den Einsatz von Laptops in ‚Livesets‘ geführt wird.

Bernhard, der ebenfalls regelmäßig in und außerhalb von Wien als Liveact auftritt, erzählte mir wiederum, dass er bei seinen Auftritten zwar einen Laptop verwende, allerdings darauf bedacht ist, nicht in diesen hineinzuschauen:

„[...] ich will nicht in= in den Bildschirm reinschauen, weils einfach unsexy ist teil-teilweise ich weiß auch nicht, da schreib ich meine ganzen Emails und so und wenn ich dann live spiel, will ich nicht unbedingt da reinschauen müssen, das heißt ich mach mir dann immer ein Setup, dass ich mit- mach a ganzes simples Setup dass ich mit ein paar Knöpfen und ein paar Drehregler die wichtigsten Sachen kontrollieren kann und das nicht beachten muss.“ (Bernhard, 3)

Dies ist insofern interessant, als dass Bernhard seit einiger Zeit, wie er im Gespräch betont hat, ausschließlich am Computer, ohne analoge Klangerzeuger oder Controller, Musik produziert. Bernhard suggeriert seinem Publikum mit diesem Setup, dass er die Töne und Klänge ‚live‘ erzeuge, wohingegen diese ‚in Wirklichkeit‘ aus dem Computer kommen, der allerdings für das Publikum nicht sichtbar ist. Dies führt mitunter immer wieder auch zu interessanten Reaktionen aus dem Publikum, die der Suggestion der ‚Liveness‘ erliegen:

„Ja es is irre witzig, weil die= eben ich hab dann den Laptop dann meistens immer so auf- so irgendwie ((zeigt auf den Laptop der halbzugeklappt auf dem Tisch steht)) und halt das Licht aus und spiel mit dem- und die meisten Leute checken’s dann einfach net, dass das der- der Laptop ist ja und so **fast** nach jedem Konzert kommt halt irgendjemand und sagt-fragt mich was das für- was ich da für arge Synths habe weil das klingt so toll, so nicht digital halt ((lacht laut auf)) ahm: ja die Suggestion ist der Hardcore.“ (Bernhard, 3)

Anhand dieser Aussage lassen sich einige bemerkenswerte Erkenntnisse extrahieren. Es scheint demnach so, als würde die Ablehnung, bzw. die Vermeidung des Computers in Livesets weniger auf inhaltlichen, soundästhetischen Überlegungen basieren, sondern vielmehr auf der Grundlage einer weit verbreiteten, gemeinsam geteilten Vorstellung davon, dass ein

Computer in einer musikalischen ‚Live-Performance‘ nichts zu suchen hat. Paradoxerweise identifizieren ZuschauerInnen auf Bernhards Konzerten seine Musik mit einem ‚nicht-digitalen‘ Sound, und es ist fraglich ob sie dies ebenso tun würden, wenn Bernhard seinen Laptop aufgeklappt und offensichtlich prominent im Setup platziert hätte. Eine Erklärung zu diesem Phänomen findet sich in einer aktuellen Publikation von Mark J. Butler (2016), der zunächst festhält, dass es sich beim Computer um ein Gerät handle, das in der Regel mit „außermusikalischen Dingen assoziiert wird“ und dessen Einsatz bei Musikperformances häufig auf Ablehnung stößt:

„[...] Während Geräte wie Plattenspieler, Drum Machines, Synthesizer und Sequenzer zur Musikerzeugung entwickelt wurden – wenn auch nicht in einem herkömmlichen Sinne –, so wird ein Laptop in erster Linie mit außermusikalischen Dingen assoziiert und schon gar nicht als Musikinstrument wahrgenommen.“ (Butler 2016, 214)

Um den Eindruck von ‚Liveness‘ trotzdem herstellen zu können, sei, so Butler, die performative Inszenierung über den eigenen Körper von entscheidender Bedeutung (vgl. ebd. 217). Butler bezeichnet diese performativen Körperinszenierungen als „Passion of the Knob“-Momente, die eine Art von Kommunikation mit dem Publikum darstellen. Für Butler vermitteln diese Momente „*Glaubwürdigkeit (proof)*“, „*Handlungsmacht (agency)*“ und „*Einsatz (exertion)*“, die im Zusammenwirken eine Art „*Persönlichkeit*“ des Artists vermitteln (vgl. ebd. 219).

4.4. Technologischer Wandel und die Praxis des Auflegens

Neben dem Liveset, das meiner Einschätzung nach in den letzten Jahren verstärkt Einzug in die Welt der elektronischen Tanzmusik genommen hat, ist es vor allem das DJ-Set, das seit jeher als eine der zentralen performativen Vollzugspraktiken von EDM-Artists betrachtet werden kann. Wenngleich sich gegenwärtig ein Verschwimmen der Grenzen von ‚Live-Act‘, ‚DJ‘ und ‚Producer‘ beobachten lässt, da EDM-Artists zunehmend gefordert sind, sich in allen drei Bereichen zu betätigen, d.h. eigenständig produzierte Musik zu veröffentlichen, ein ‚Live-Set‘ zu spielen und als DJ aufzulegen, möchte ich an dieser Stelle dafür plädieren, das Feld der Musikproduktion, der Live-Performance und des DJings separat voneinander zu betrachten, da es sich um drei sehr unterschiedliche Tätigkeitsbereiche handelt.

Die Figur des ‚Club DJ‘ etabliert und institutionalisiert sich zunächst, darauf weist Kai Fikentscher (2003) hin, in den 1970er Jahren in New York City, indem ‚recorded music‘, die der bzw. die DJ in Form von Schallplatten besitzt, miteinander ‚gemischt‘ und ‚aufgelegt‘⁹ werden. „Through choices of repertoire and program“ (Fikentscher 2003, 296) rahmt und formt der bzw. die ‚Club DJ‘ Intensität, Kontinuität, Tempo und Stil der musikalischen Darbietung, die durch die besonderen Bedingungen der Diskothek, visuell durch Licht und Dekoration, auditiv durch massive PA-Anlagen, zusätzlich verstärkt und intensiviert werden. Gegen die Figur des ‚Club DJ‘, der kein amerikanisches Phänomen bleiben sollte, bildete sich bald, und darauf weist Sarah Thornton (1996) hin, extremer Widerstand, der besonders von der britischen „Musicians Union“ getragen wurde, einer MusikerInnen-Gewerkschaft, die ihre dominierende Stellung durch die sich steigende Popularität der ‚recorded music‘ stark gefährdet sah. Die Einstellung gegenüber der ‚recorded music‘ war zu jener Zeit von breiter Skepsis getragen, ‚recorded music‘ „was considered a form of entertainment inferior to performance; they were not regarded as the ‚real‘ thing or as capable of delivering an authentic experience of musical community“ (vgl. Thornton 1996, 28). Diese Vorbemerkung zum Widerstand gegenüber der ‚recorded music‘, die in Form von ‚Keep Music Live‘ und anderwärtigen propagandistischen Kampagnen zum Ausdruck gebracht wurde, soll darauf hinweisen, dass Widerstände gegenüber technokulturellen Veränderungen nicht erst mit der zunehmenden Digitalisierung zum Thema werden, sondern bereits viel früher aufkamen, und mit der Geschichte der Aufnahmetechniken und der ‚recorded music‘ allgemein in Verbindung stehen.

4.4.1. Konfliktlinien: Der Sync-Button

In diesem Abschnitt möchte ich eine gegenwärtige Debatte aufgreifen, die sich um die Frage nach der Legitimation digitaler Technologien in der Praxis des DJings dreht. Zunächst soll eine kurze Erläuterung zu den verschiedenen gegenwärtig verbreiteten Möglichkeiten, als DJ Musik aufzulegen, Klarheit über den Gegenstandsbereich schaffen.

Das klassische DJ Setup besteht aus zwei Plattenspielern und einem DJ-Mixer. Das Vinyl-DJ Setup steht mit der Etablierung und Institutionalisierung der Figur des DJs in engem Zusammenhang, worauf Malsky (2003), Fikentscher (2003) und Thornton (1996) hinweisen.

⁹ Diese Ausführungen basieren auf einer dieser Thesis vorausgegangenen Seminararbeit zum Thema ‚Vinyl‘.

Die „12-inch single“, so schreibt Kai Fikentscher, sei das „central musical format“ der „dance music industry“ (Fikentscher 2003, 304), und es ist der Plattenspieler, so die Einschätzung von Ed Montano, „that has become the central ‘tool’ of the DJ and that has achieved a wide degree of cultural recognition“ (Montano 2010, 399). Auch Michaela Pfadenhauer bemerkt noch im Jahr 2009 in einer ihrer lebensweltanalytisch orientierten ethnographischen Arbeiten zur Techno-Szene, dass die im Zuge ihrer langjährigen Feldforschungen beobachteten DJs, unabhängig von ihren stilistischen Präferenzen in einer „‘old-fashioned manner‘“ arbeiten, nämlich „with vinyl and not with laptops, CDs or DJ Software [...]“ (Pfadenhauer 2009c).

Galt das Auflegen mit ‚Vinyl‘ lange Zeit als *das* DJ-Setup schlechthin, wurde mit der Einführung des CDJs, ein speziell für das DJing konzipierter CD-Spieler, im Jahr 1994 eine Alternative zum DJing mit Vinyl geschaffen, mit der es nun möglich wurde, auch Musikstücke digitalen Dateiformats aufzulegen. CDJs können in ihrer gegenwärtigen Standard-Club Ausführung auch USB-Sticks lesen und sind mittlerweile, so meine Einschätzung, scene- und genreübergreifend zu legitimierten DJ-Werkzeugen geworden.

Anders verhält es sich mit digitalen DJ-Setups. In einem digitalen Setup werden keine Tonträger physischen Formats, wie CD oder Vinyl gespielt, sondern Musikstücke in digitalen Dateiformaten (MP3s oder WAVes), die über eine spezielle DJ-Software ausgewählt und gesteuert werden können. Zu unterscheiden ist zwischen einem rein digitalen Setup, in dem die Steuerung der Elemente ausschließlich mittels MIDI-Controller erfolgt, und einem hybriden Setup wie ‚Serato‘ oder ‚Traktor Scratch‘, in dem mithilfe spezieller Technologien die Bedienung und Steuerung weiterhin über Plattenspieler und DJ-Mixer erfolgt. Digitale DJ-Setups genießen in beiden Fällen nicht dieselbe szenische Legitimation wie DJ-Setups mit Vinyl oder die Verwendung von CDJs.

Ein zentraler Punkt, der einer Legitimierung digitaler Technologien im Kontext des DJings entgegensteht, ist eine Funktion, mit der per Knopfdruck die Tempi von Liedern miteinander angeglichen werden können. Diese, als ‚Sync Button‘ bekannt gewordene Funktion digitaler DJ-Setups, ermöglicht das tempomäßige Angleichen zweier Tracks ohne dabei die klassische Technik des ‚beatmatchings‘ anwenden zu müssen, die Kai Fikentscher als „construction of an uninterrupted musical program through the blending together of individual records to form one seemingly unending musical soundscape“ (Fikentscher 2003, 296 f.) beschreibt.

„Beatmatching“ bezeichnet jene klassische DJ-Technik, bei der DJs ein neu einzuspielendes Lied zunächst auf Kopfhörern vor-hören, und durch „anschieben“ bzw. „abstoppen“ der Platte sowie einem Justieren des „pitch faders“, dieses takt- und tempomäßig an das gerade laufende Lied angleichen. Einen interessanten Beitrag zu diesem Thema liefert Jonathan Yu (2013), der zunächst davon ausgeht, dass in „EDM“-Szenen bestimmte technokulturelle Distinktionen zwischen legitimen und illegitimen (DJ-) Praktiken vorherrschen. Die Verwendung des Laptops stellt dabei in vielen EDM-Szenen eine solche „illegitime Praxis“ dar; Yu spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „mark of legitimacy“, einer allgemeinen Erwartung „that DJ’s manually beatmatch“ (Yu 2013, 82). Das „Mischen“ und Auflegen mit Vinyl werde dabei in vielen EDM-Szenen häufig als die einzig legitime Form des DJings betrachtet, es sei, so Ed Montano, „an essential component of the DJing process, and the degree to which this spinning is successfully handled and manipulated becomes one marker of DJ skill.“ (Montano 2010, 406). Wird das manuelle „beatmatching“ in digitalen DJ-Setups nun durch das Drücken eines Knopfes ersetzt, würden sich viele DJs dadurch „betrogen“ fühlen, weswegen Yu diesen Aspekt mit dem Begriff des „cheating“ (vgl. Yu 2013, 82ff) perspektiviert. In einer Erzählung über eine frühere Erfahrung als DJ berichtet David davon, wie ein DJ, der nach ihm „übernehmen“ hätte sollen, Schwierigkeiten dabei hatte, seinen Laptop mit dem dazugehörigen DJ-Equipment ordnungsgemäß zu verkabeln. David macht sich dabei auch über die Funktion des „syncens“ lustig:

„[...] da hat’s eben einen Typen geben der uns damals eingeladen hat (1), und (1) der is immer mit sein scheiß F-Laptop kommen und mit diesem verdammten Traktor Interface und der hat’s einfach **nicht** zambracht dass er dieses Ding halt ansteckt, und=dann=hat=er=gsagt <aber ich **muss** leider syncen ich muss leider syncen> [...]“ (David, 13f.)

Neben der Fehleranfälligkeit des Laptops, der sich mutwillig während des Auflegens „aufhängen“ kann, stört David besonders die Funktion des automatischen Synchronisierens. Mit der Verwendung des „Sync-Buttons“ gehe für David beim Auflegen „halt auch irgendwo der Witz dabei verloren“ (David, 13), denn automatische Synchronisation bedeutet Perfektion, und Perfektion, auf das weißt David regelmäßig hin, sei abzulehnen.

Ob es sich bei der Verwendung des Computers tatsächlich um ein „Schummeln“ handelt, lässt sich, so Yu, objektiv nicht beantworten, denn eine Grenze zwischen „real“ und „cheating“ sei

nicht immer trennscharf zu ziehen. Bereits mit der Verwendung der mittlerweile auf breiter Basis legitimierten CDJs trete man theoretisch bereits in die Sphäre des ‚cheatings‘ ein, da aktuelle Modelle über eine BPM-Geschwindigkeitsanzeige verfügen, die ein manuelles ‚beatmatching‘ zumindest maßgeblich erleichtert. Auch Bernardo Attias bezeichnet diesen, meist von ‚klassischen‘ Vinyl-DJs gegenüber Laptop-DJs vorgebrachten Vorwurf als „cheating“. Attias versteht darunter die Angst, die ‚menschliche‘ Komponente des Auflegens, das manuelle ‚beatmatching‘, könnte durch maschinelle Tätigkeiten ersetzt und damit obsolet werden (vgl. Attias 2013, 24):

„Most frustrating for many DJs who learned to beatmatch by ear, many of these computer programs included the dreaded ‘sync’ button, which allows users to bypass months of musical training with a mouse click.” (Attias 2013, 27)

Bernardo Attias sieht diese Debatte mit der Geschichte der ‚recorded music‘ verwurzelt, die wiederum in einer allgemeinen Angst begründet liegt, der Mensch könnte von der Maschine ersetzt werden. Das Auflegen mit Vinyl sowie der Einsatz der ‚beatmatching‘-Technik, dies seien, so Bernardo Attias, Elemente des ‚Imperfekten‘. Aufgrund der analogen Technologie des Plattenspielers sei es nahezu unmöglich, vollständige Perfektion beim Angleichen der Geschwindigkeiten zweier Lieder herzustellen. Bernardo Attias merkt an, dass das ‚Knöpfe drücken‘ eine größere Distanz zwischen DJ und Sound schaffe, als das Auflegen mit Vinyl:

„The button increases the distance between the performer and the sound, while the turntablist (whether playing vinyl or DVS) interfaces more directly with the sound with his/her hands. I believe this is another manifestation of the difference between digital and analog—not so much in terms of the recorded music itself (which in the case of DVS is digital too) but rather in terms of the tactile interaction with the sound.“ (Van Veen und Attias 2012)

Abschließend sei noch angemerkt, dass die Präferenz von ‚Vinyl‘ gelegentlich mit einer etwaigen besonders guten Klangqualität des Formats argumentiert wird. Bernhard Attias verweist in seinem Beitrag (2013) jedoch auf Studien, in denen gezeigt werden konnte, dass selbst geschulte HörerInnen im ‚double-blind‘ Verfahren kaum Unterschiede zwischen den Formaten Vinyl, CD und MP3 feststellen konnten (Attias 2013, 33f.). Interessant ist, dass zahlreiche DJs und SounddesignerInnen den Klang von Vinyl trotzdem ‚besser‘ finden:

„It appears to me that, at least when high-bitrate MP3's are at issue, the arguments against MP3 and in favour of any of a variety of ‚lossless‘ formats – from vinyl to CD to WAV and FLAC – are ultimately not about sound quality so much as they are about the dialectic between human and machine in creative musical practice.“ (Attias 2013, 35)

4.4.2. Geschmacklos: „Leute die mit einem Laptop spielen, spielen den ärgsten Scheiß daher“

Eine etwas anders gelagerte, allerdings nicht minder wichtige Dimension in dieser Debatte liegt in der Frage, wie sich die Etablierung digitaler Technologien im Feld der Musikproduktion und des DJings auf bestehende Machtverhältnisse und sceneinterne Hierarchien auswirkt. Für Jonathan Yu ist es ein Resultat des durch Digitalisierung hervorgebrachten technologische Wandels im Bereich des DJings, dass damit Zugangsbarrieren und finanzielle Hürden für den Einstieg in die Welt des DJings reduziert und abgebaut wurden:

„Now that technology has lowered the costs and the financial barriers of entry are significantly diminished, it seems as though any ‚kid‘ is able to download a pirated version of a popular software package and begin as a ‚bedroom producer‘.“ (Yu 2013, 163)

Dieser Umstand führt Yu zufolge dazu, dass die Anzahl an Personen, die sich im Feld des DJings und Produzierens probieren, in den letzten Jahren beträchtlich zugenommen hat, und es zu einem (symbolischen) Konkurrenzkampf um DJ-Slots und Bookings mit den bereits ‚Etablierten‘ kommt. Einen ‚Kampf um Positionen‘ diagnostizierte bereits Pierre Bourdieu für das literarische Feld in Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts, der von einem „Gegensatz von Positionsinhabern und entsprechenden Anwärtern“ bzw. von „permanenten Kämpfe[n] zwischen den Inhabern eines spezifischen Kapitals und jenen, denen es noch fehlt“ (Bourdieu 1999, 207) spricht. Johnathan Yu stellte fest, dass diese NeueinsteigerInnen, die vorwiegend mittels digitaler Technologien Musik erzeugen und auflegen, von bereits etablierten DJs häufig mit dem geringschätzenden Terminus ‚The Kids‘ bezeichnet würden, ein Begriff, der auf „inexperience as a DJ (a lack of technocultural capital) and inexperience in a given scene (a lack of reputation and of social capital)“ (Yu 2013, 161) verweisen soll. Auch im Interview mit David konnte ich eine ähnliche Tendenz feststellen, wenn dieser meint:

„[...] I-ich mag keine Laptop Sets ganz einfach, also ich finde die-du hast unen-unendlich Möglichkeiten wenn Leute mit Laptop daherkommen und da-meistens wird's einfach nicht ausgeschöpft im Großen und

Ganzen, die Leute die mit einem Laptop spielen, spielen den ärgsten Scheiß daher, und laden sich halt irgendeinen Müll runter der=der=der nix wert is (1) obwohl man=obwohl man die endlosesten Möglichkeiten hätte (3) außerdem hätt ma wieder die Fehlerquelle, ganz einfach also, mit am Laptop dastehn und dann=dann legt man auf und dann hängt sich der Computer auf [...]“ (David, 10)

Das Auflegen mit Laptop biete, so David, zwar prinzipiell mehr Möglichkeiten als das Auflegen mit Schallplatten oder CDs, würde allerdings von den meisten ‚Laptop-DJs‘ nicht ausgeschöpft werden. David kritisiert die ‚Laptop DJs‘ allerdings nicht nur hinsichtlich des technischen Setups, das er als fehleranfällig beschreibt und dessen Möglichkeiten nicht ausgeschöpft würden, sondern auch hinsichtlich ihres offensichtlich schlechten Geschmacks. ‚Laptop DJs‘ seien David zufolge keine guten DJs, denn diese „spielen den ärgsten Scheiß daher“, nämlich Müll, den sie sich irgendwo im Internet heruntergeladen haben.

Diesen Widerstand gegen das digitale DJing und die Herabwürdigung von ‚Laptop DJs‘ als ‚Kids‘, bezeichnet Jonathan Yu schließlich als “moments of resistance” (Yu 2013, 168). Eine Erklärung für diese widerständige Haltung liege Yu zufolge auch darin begründet, dass mit der Etablierung digitaler Musikformate das Sammeln von Tonträgern obsolet geworden ist. Dem Sammeln von Schallplatten sei dabei ein Art „gatekeeping practice“ zugekommen, eine Praxis, mit der der Eintritt in die Welt des DJings reguliert wurde. Nur wer mit einer umfangreichen CD- oder Schallplattensammlung gesegnet war, wurde Einlass in die Welt des DJings gewährt, ein Prinzip, das mit der Etablierung digitaler DJ-Setups zumindest teilweise außer Kraft getreten ist.

4.5. Schwarzes Gold: Die Welt der Wiener Digger

Im Zuge meiner ethnographischen Erkundungen stellte ich fest, dass ein Zusammenhang zwischen der Vorliebe für warme, analoge Klangästhetik und dem Medium Vinyl existiert. Ich machte die Erfahrung, dass Personen, die sich als DJ für das Medium Vinyl interessieren, häufig auch Interesse an analogen Klangerzeugern und einer analogen Klangästhetik zeigen, weshalb sich dieses Kapitel den Wiener Plattensammlern¹⁰ sowie der Praxis des ‚diggens‘ widmet. Beim ‚diggen‘ handelt es sich um eine spezifische Praxis der musikalischen Bestandserweiterung, die sich als ein Durchstöbern von mit Schallplatten gefüllten Kisten,

¹⁰ Ich verwende hier bewusst die männliche Form, da es sich bei denjenigen Personen, die dem engeren Kreis der Wiener ‚Digger‘ DJs zuzuordnen sind, fast ausschließlich um Männer handelt.

vorwiegend in Second-Hand Plattenläden, charakterisieren lässt. Um diese oftmals unüberblickbare Menge an in Kisten gelagerten Tonträgern zu bewältigen, entwickeln ‚Digger‘ im Laufe der Zeit einen spezialisierten Blick für das für ihre Zwecke Relevante und Ausgrabungswürdige. Sie müssen, ähnlich wie (Sozial-) Wissenschaftler, Perspektivierungen vornehmen und Relevantes von Irrelevantem trennen, sowie die ihnen noch unbekannten Platten hinsichtlich ihres potentiellen Werts einschätzen, das es die meist unüberschaubare Menge an Material unmöglich macht, alle Platten vor dem Kauf ‚vorzuhören‘¹¹. Einerseits sollen Schallplatten gefunden werden, die man bereits kennt und nach bewusst gesucht wird, andererseits sollen aber auch neuartige, interessante Entdeckungen gemacht werden. David, der selbst regelmäßig ‚diggt‘, sich aber selbst als nicht zu den ‚Diggern‘ zählt, beschreibt seine Vorgehensweise beim ‚diggen‘ wie folgt:

„Manche=manche Sachen schaut man natürlich ob man irgendwo eine gewisse: (1) Verbindung dazu herstellen kann, kenn ich das Label, kenn ich irgendeinen Typen der hinten draufsteht im Endeffekt oder der irgendwo (1), wo dabei ist, keine Ahnung, steht B-Connys Studio dabei dann weißt schon mal dass Conny Plank involviert is, dann kann man sich’s auf alle Fälle mal anhören, das nur als Beispiel.“ (David, 18)

Auch die äußere Gestaltung des Schallplattencovers kann ausschlaggebend sein, aber auch Jahreszahlen und Herkunftsland der Tonträger. Die meisten ‚Digger‘ kennen sich untereinander und wissen über diejenigen Orte Bescheid, an denen am ehesten gefunden wird, wonach gesucht wird. ‚Gediggt‘ wird in der Regel nach Vinyls oder Tapes, also physischen Tonträgern, die sceneintern als selten gehandelt werden und begehrt sind. Das ‚diggen‘ ist dabei mit einer permanenten Spannung verbunden, denn, so David

„[...] in jeder Kiste könnt immer der Holy Grail drinnen sein den ma grad sucht, die Wahrscheinlichkeit, dass ma’n findet is ja meistens eher gering, muss ma dazu sagen“ (David, 17)

Ob eine Platte als sammlungswürdig oder wertvoll erscheint, kann von zahlreichen verschiedenen Faktoren bestimmt sein. Voraussetzung ist, dass der Platte eine gewissen Exklusivität hinsichtlich ihrer Verfügbarkeit zukommt (es sind nur wenige von ihr im Umlauf), und diese gleichzeitig von einer gewissen Anzahl an Personen begehrt wird. Das Onlineportal

¹¹ In den meisten Schallplattenläden ist es üblich, Vinyls vor dem Kauf auf sogenannten ‚Vorhörstationen‘ mit Kopfhörern anzuhören.

discogs bietet NutzerInnen beispielsweise die Möglichkeit, die persönlichen Bestände der von Ihnen im Besitz befindlichen Tonträger unter der Rubrik ‚Haben‘ zu vermerken, und gleichzeitig eine Liste von gesuchten Objekten anzulegen. Bei jeder Veröffentlichung wird darum ein Verhältnis aus ‚Haben‘ und ‚Suchen‘ angezeigt. Ist die Rubrik ‚Suchen‘ bei einem Tonträger größer als das ‚Haben‘, wird der Tonträger in der Regel in einem monetären Sinne wertvoller, und teurer gehandelt. Ob ein Tonträger begehrt und von vielen ‚gesucht‘ wird, unterliegt in der Regel starken sceneinternen Schwankungen. Personen, die sceneintern hohes Ansehen genießen, können dabei beispielsweise selbst auch als Trendsetter in Erscheinung treten. David erzählt mir in unserem Gespräch von Facebook-Gruppen, in denen von Mitgliedern regelmäßig YouTube Links zu bestimmten Schallplatten gepostet werden. Wenn nun jemand, der in ‚Digger-Kreisen‘ über hohe sceneinterne Anerkennung verfügt, einen solchen Link postet, und damit Sympathiebekundungen für eine bestimmte Veröffentlichung zeigt, würde nur kurze Zeit später, so David, der Wert dieser Schallplatten enorm steigen, da die Gruppenmitglieder

„ [...] sofort wie gestört im Endeffekt auf Discogs rennen und dann halt entweder den Preis nach oben treiben oder halt die letzten verbleibenden günstigen Platten halt noch irgendwo aufkaufen.“ (David, 22)

David erzählt mir von dieser hysterisch anmutenden Praxis, mit der er sich nicht identifizieren möchte, in einem belustigten Tonfall und will damit vermitteln, dass er selbst so eine Art von ‚Digger‘ nicht sei.

Peter, mit dem ich ebenfalls ein ausführliches Gespräch führte, war früher ebenfalls ‚Digger‘. Peters Zugehörigkeit zur Wiener ‚Digger-Szene‘ datiert in der ersten Hälfte der 2010er Jahre, eine Zeit, die Peter als „House Ära in Wien“ (Peter, 8) bezeichnet. Ein besonderer Stellenwert kam dabei dem Besitz und Erwerb von ‚klassischen‘ 90er Jahre House-Schallplatten zu, die auf Plattenflohmärkten, in Second-Hand Plattenläden oder über Internetbörsen erworben wurden. Peter erzählte mir in unserem Gespräch von einem Besuch bei einer solchen Plattenbörse, bei der sich DJs in Wien zum gemeinsamen ‚diggen‘ getroffen haben:

„Wo dann sich einfach das Who is Who der Plattensammler in Wien getroffen hat und jeder wollte halt den neuesten, (1) damals halt noch war das noch a anderer Trend als heute, is ma schon klar- und so die neuesten, alten Houseplatten ausgraben und die halt zum Auflegen der einzige sein, der die siebzig Euro Platten

hat oder sechzig Euro kostet was auch immer, (2) also es is einfach schon- also ich find das schon ein bissl absurd mittlerweile zum Glück a für mei Brieftasche bin ich da ein bissi rausgewachsen“ (Peter, 4)

Wenn Peter mit dem Ausdruck ‚das Who is Who der Plattensammler in Wien‘ über die ‚Diggerszene‘ in Wien spricht, schwingt dabei ein ironisch-sarkastischer Unterton mit, der auf eine Kritik verweist, die Peter im Rahmen unseres Gesprächs immer wieder zum Ausdruck bringt. Peter wirft den ‚Diggern‘ vor, eine Form von ‚Elitarismus‘ zu betreiben und kritisiert, dass das Erlangen von sceneinternem Status und der Aufstieg innerhalb der sceneinternen Hierarchien mit dem Besitz der „neuesten, alten Houseplatten“, deren Erwerb oftmals erhebliche finanzielle Aufwände bedeutet, in Verbindung steht. Peters Aussage lässt sich dabei auch als eine reflexive Auseinandersetzung mit bestimmten Einstellungen und Werthaltungen lesen, mit denen sich Peter in der Vergangenheit identifiziert hat, die ihm mittlerweile jedoch absurd vorkommen. Das Ausgeben von hohen Geldbeträgen für gebrauchte Schallplatten, um der ‚Einzigste zu sein‘, der diese besitzt, interpretiert Peter heute als sinnlose, irrationale Praxis. An einer anderen Stelle kritisiert Peter:

„Es geht voll viel um dieses Sehen und Gesehen werden. Es klingt jetzt so, das würden die niemals zugeben diese Leute, aber so wenn du da irgendwo bist und da hast du ein-zwei-dreimal an richtigen Griff gemacht und kennst di a bissi aus weil du dich einglesen hast oder was auch i- oder einghört hast, dann bist du was Besonderes und das war so [...]“ (Peter, 22)

Was Peter an der ‚Digger-Szene‘ kritisiert ist, dass in dieser Status und Anerkennung ausschließlich über den Besitz von bestimmten sceneintern hoch gehandelten Schallplatten, die Peter an einer Stelle etwas amüsiert als ‚schwarzes Gold‘ bezeichnet (Peter, 5), zugeschrieben wird. In ihrer Studie zu DJs in Wien macht Rosa Reitsamer darauf aufmerksam, dass das Plattensammeln eine stark männlich dominierte Praxis sei. Die vorwiegend jungen, männlichen Plattensammler würden dabei sich selbst, so Reitsamer, einen „exklusiven ‚Underground‘-Musikgeschmack“ attestieren, den nur erlangen könne, wer „ganz bei der Sache“ sei. Jenen, die nicht „ganz bei der Sache“ sind, würde im Gegensatz dazu ein „trivialer ‚Mainstream‘-Geschmack“ attestiert, und dies ganz besonders häufig, so Reitsamer, gegenüber Frauen (vgl. Reitsamer 2013, 93). Diesen Befund teilt auch Peter, der ebenfalls befindet, dass es für Frauen schwierig sei, sich innerhalb einer ‚Digger-Szene‘ zu behaupten, und Respekt und Anerkennung zu erlangen:

„[...] zum Beispiel die Alessia, die schon voll lang auflegt und voll viel Ahnung von Musik hat, wurde von ihren besten Freunden niemals auf a Party gebucht, mitgebucht, mitgebracht (2), so und da hab ich immer das Gefühl ghabt, alter, das sind deine eigenen besten Freunde, und die nehmen dich net mit, weil sie- weil du net so a Hardcore Digger bist wie sie (1), und das is einfach so a asoziales Verhalten find ich, keine Ahnung, es war so- obwohl sie auf jeder Party von denen war mitgetan, wenn sie- wenn's ihr getaugt hat und alles und sie vielleicht a bissl an andern Musikgeschmack hat aber (1) voll viel a gute a- Platten hat hab ich das Gefühl, dass das a sehr misogynen Verhalten war also so a=so quasi weil sie a Frau is und net so a **Bro** is kommt sie zu nix, und das hab ich immer sehr schrecklich gfunden.“ (Peter, 31)

Von der ‚Digger-Szene‘, die Peter zufolge vorwiegend aus „weißen Typen“, die eine „Ellbogentaktik“ betreiben besteht, hat sich dieser mittlerweile entfernt und ist zunehmend eingetaucht in ein Umfeld, das er als „Internet-Szene“ (Peter, 6) bezeichnet. Peter betont im Gespräch immer wieder, dass es in seiner Szene nicht darum geht, sich nur einem einzigen Genre hinzugeben, wichtiger sei es, offen für Neues zu sein und Sachen ‚auszuprobieren‘. Wichtig sei es auch, immer auch die (politische) ‚Message‘ hinter der Musik zu sehen und die sozialen Hintergründe der Produzentinnen und Produzenten, deren ‚social struggles‘ mitzureflektieren. In Peters Szene gebe es keine „Fetischisierung“ von bestimmten Gegenständen, wie Klangerzeugern oder bestimmten Abspielformaten, denn in seiner Szene sei es vielmehr so, „dass dieses Realness Ding **total** uncool geworden ist, also je mehr du für dich selber vereinnahmst **real** zu sein, desto uncooler bist du eigentlich“ (Peter, 43). Von der ‚Digger Szene‘ hat sich Peter mittlerweile entfernt; die Szene und das Umfeld, „das intressiert mi nimmer, i bin da lang raus“ (Peter, 28). Misogynie, musikalischer Purismus und ein exkludierender Elitarismus wurden für Peter zunehmend zum Problem, weshalb Peter schließlich den Ausstieg aus der ‚Digger Szene‘ gesucht hat:

„[...] es is gar nicht so sehr- ich glaub weil du gfragt hast wie bin ich da überhaupt reinkommen von dem (1) es is gar nicht so sehr- ich glaub es is nicht so musikalisch passiert sondern es is persönlich-politisch motiviert gewesen d=diese Szene hat irgendwie: s-sehr viel mehr noch als a gewisser Haufen Tekkno Szene (2) a politische Meinung im Internet veröffentlicht is=is=is halt so viel inklusiver, es is- es wird einfach net nur- (1) weil grad in einer Diggerszene sind viele weiße Typen einfach sind und die mit Ellbogentaktik ihren Platz irgendwie erhalten wollen und dieses=dieses Diggertum über- also und diese sogenannte Qualität der Musik immer über das Menschliche geht wenn du weißt was ich mein so, die würden nie auf einer Party mit jemanden auflegen (1) der vielleicht nit so a guter Digger is, aber der menschlich ein super Kerl is [...]“ (Peter, 5)

Von größtem Interesse scheint mir hier zu sein, dass Peters Abwendung von den ‚Diggern‘ nicht auf ästhetisch- geschmacklichen Auffassungsunterschieden beruht. Im Sinne der bereits mehrfach vorgebrachten Szene-Definition von Ronald Hitzler waren für Davids ‚Szenenausstieg‘ keine Differenzen hinsichtlich der „geteilten ästhetischen Standards“ ausschlaggebend, sondern Auffassungsunterschiede im „Bekenntnis zu gemeinsamen Ideen, [und] Idealen“ (Hitzler 2008, 64). Hier zeigt sich ein interessanter Kontrast zu der ideellen Szene-Auffassung Davids. Während David meiner Einschätzung nach die ‚Leidenschaft an der Sache‘ vor persönliche Befindlichkeiten stellt, stört es Peter besonders, wenn „diese sogenannte Qualität der Musik immer über das Menschliche geht“ (Peter, 5). Peters Ausstieg aus der ‚Digger Szene‘ und der Einstieg in seine neue Szene basiert demnach nicht (nur) auf musikalischen bzw. ästhetischen Auffassungsunterschieden sondern war, wie es Peter nennt, „persönlich-politisch motiviert gewesen“. Dies stellt in gewisser Weise einen Widerspruch in Bezug auf die von mir formulierte Forschungsfrage dar, nach der Szenedifferenzierungen ja mit Blick auf gemeinsam geteilte ästhetische Vorstellungen analysiert werden sollen und zeigt, dass es sich bei elektronischer Tanzmusik um ein vielfältiges, breites und pluralistisches Feld handelt, in dem es nicht nur um Hedonismus oder „Feierei an sich“ (Kühn 2017, 266) geht, sondern auch politische und moralische Vorstellungen eine Rolle spielen, die, wie in Peters Fall, auch zu Spaltung und szenischen Brüchen führen können.

4.6. Exkurs: Club DJs und Radio DJs

Abschließend möchte ich noch auf etwas aufmerksam machen, das mir im Zuge meiner Feldaufenthalte immer wieder aufgefallen ist und die Praxis des DJings betrifft. In zahlreichen Arbeiten, die sich mit der Rolle von DJs und deren ‚skills‘ befassen, wird die Auffassung vertreten, ein guter DJ-Mix zeichne sich besonders auch darüber aus, dass das Überblenden von einem Lied zum nächsten mit einer gewissen Kohärenz einhergeht, die über eine Angleichung des Tempos mittels ‚beatmatching‘ erzielt wird. Die Angleichung des Tempos ermögliche ein nahtloses Übergleiten von einem Lied zum nächsten, die eine Art ‚Flow‘ erzeugt, dessen Aufrechterhaltung idealerweise angestrebt wird. Diese Auffassung findet sich häufig in einschlägigen Texten zur Praxis des Auflegens, Bernardo Attias spricht beispielsweise von der Gefahr des ‚trainwrecking‘, ein Phänomen das er als „playing records with clashing tempos and thereby losing the energy of the dancer“ (Attias 2013, 28) beschreibt. Attias geht somit davon aus, dass ein Überblenden von Liedern ohne Angleichung ihres Tempos zu einem

Verlust der ‚Energie‘ im Publikum führe. Tatsächlich konnte ich im Zuge meiner Feldaufenthalte jedoch feststellen, dass bestimmte DJs in ihren Sets bewusst auf die Technik des ‚beatmatching‘ verzichten¹² und Lieder nach einander abspielen, ohne ihre Geschwindigkeiten anzugleichen. Eine Möglichkeit, diese DJ-Praxis theoretisch zu konzeptualisieren, liegt darin, idealtypisch zwischen der Figur des ‚Club DJs‘ und der Figur des ‚Radio DJs‘ zu unterscheiden. Dies möchte ich im Rahmen eines Exkurses exerzieren.

Die Idee zwischen Club DJ und Radio DJ zu unterscheiden, entnehme ich einem Interviewausschnitt des britischen Musikproduzenten und DJ ‚Mosca‘, der zwischen zwei verschiedenen Kontexten, in denen DJs Musik auflegen, nämlich Club und Radio unterscheidet: “[...] Like you say, radio and the club are very different spaces and in my heart I’ll always be a club DJ and raver” (Attack Magazine 2014). Club und Radio seien, so die Ansicht des britischen DJs, unterschiedliche Sphären, “different spaces”, die unterschiedliche Anforderungen an DJs stellen. Im Club spielen DJs vor einem Publikum, das unmittelbar physisch präsent ist, DJ und Publikum erleben das Geschehen gleichzeitig, während Radio DJ-Sets oft erst im Nachhinein online zur Verfügung gestellt und nicht unmittelbar *erlebt* sondern in erster Linie *gehört* werden. Im Clubkontext müssen DJs flexibler sein, sie müssen auf die ‚crowd‘ und deren Reaktionen reagieren, treten im Idealfall mit dieser in Interaktion, und adaptieren ihre Trackauswahl je nach Stimmung und Lage im Club. Der aufgezeichnete (Radio-) DJ Mix wird in den meisten Fällen erst nach seiner Herstellung konsumiert, er wird in der Regel *angehört*, und muss damit nicht primär die Funktion erfüllen, ein bestimmtes Publikum in einem Club zum Tanzen zu animieren. Michaela Pfadenhauer verwendet in *Lord of the loops* (2009c) in ähnlicher Weise die Bezeichnung „club culture DJ“, der bzw. die sich vom traditionellen „disk jockey“ dadurch unterscheidet, dass er oder sie nicht nur einzelne Lieder „one after the other“ abspielt, sondern über das Zusammenmischen („spinning“) und den Einsatz von ‚loops‘ Neuartiges erzeugt.

¹² Ein prominentes Beispiel dafür ist die niederländische Künstlerin ‚DJ Marcelle‘, die alle zwei Monate im Wiener *Rhiz* auflegt. DJ Marcelle, die ich mittlerweile schon vier Mal bei einem DJ-Set sehen konnte, macht dabei keinen einzigen ‚konventionellen‘ Übergang, sondern wechselt mit jedem neuen Track Tempo und Stil. Dabei geht allerdings, ganz entgegen der Annahme Attias (2013, 28), die Energie auf der Tanzfläche nicht verloren, sondern steigt vielmehr in ekstatische Höhen, die konventionelle DJ-Sets nur in den seltensten Fällen erreichen.

Ein Unterscheidungsmerkmal zwischen Radio DJ-Sets und Club DJ-Sets stellt die gewählte Mix Technik dar. Ob DJs die Technik des ‚beatmatching‘ verwenden, hängt meiner Erfahrung nach auch stark vom musikalischen Genre ab und wird häufig bei repetitiven Stilen wie House oder Techno zur Anwendung gebracht. Radikale Brüche, stilistisch oder tempobezogen, werden bei typischen Club DJs in der Regel vermieden um den ‚Flow‘ aufrecht zu halten, während diese bei Radio DJ-Sets häufiger erwünscht sind und bewusst gesetzt werden. Weil das Publikum von Radio DJ-Sets kein tanzwilliges Publikum in einem Nachtclub ist, hört es der Musik in der Regel anders zu als im Club. Radio DJ-Sets werden bewusster angehört, auch wirkt Musik über Kopfhörer oder herkömmliche Anlagen in (Wohn-)Zimmern anders als im Clubkontext mit (manchmal, aber nicht zwangsläufig immer) stärkeren, lauterer Anlagen. Dass eine analytische Unterscheidung zwischen diesen zwei idealtypisch entgegengesetzten Kontexten, in denen DJs ihre Sets spielen, sinnvoll sein könnte, wurde mir auch im Zuge einer privaten Konversation mit einer befreundeten DJ bewusst, die wir über den Facebook-Messenger führten, und die ich hier mit Barbaras Zustimmung auszugsweise vorbringen möchte:

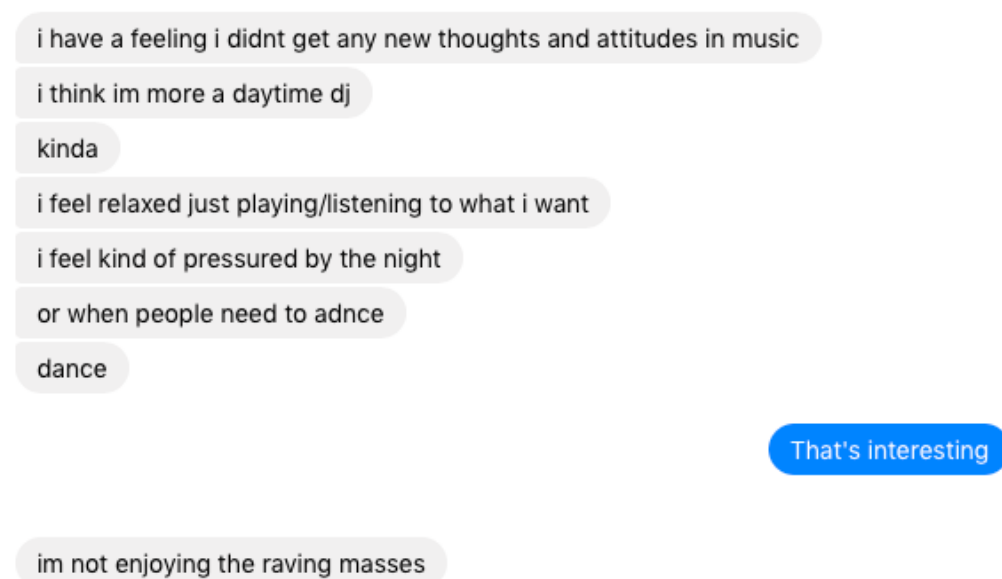


Abbildung 6: Facebook-Konversation mit DJ Barbara über DJing, 25.05.2018

Die Äußerungen entspringen einer umfangreicheren Konversation mit Barbara über persönliche Ansichten und Erfahrungen zum DJing. Wiederkehrend äußerte sich Barbara in ähnlicher Weise, und betonte dabei, dass sie die Aufgabe, in einem vollen Club zu spielen, unter Druck setze, da es ihrer persönlichen Erwartungshaltung zufolge von ihr verlangt werde, das Publikum zum Tanzen zu bringen. Mit der Formulierung ‚daytime dj‘ konstruiert Barbara

eine Art von DJ-Typus, mit dem sie sich in Kontrast zur Figur des klassischen ‚Club DJ‘ setzt. Meiner Einschätzung nach ist mit dem Begriff ‚daytime DJ‘ das gemeint, was ich als ‚Radio DJ‘ beschrieben habe. Interessant ist dabei die Unterscheidung zwischen den unterschiedlichen Kontexten ‚Tag‘ und ‚Nacht‘. Ein ‚daytime‘ Publikum ist anders konstituiert, hat andere Erwartungen an das Set von DJs, als „raving masses“ in einem Nachtclub. Am Tag, so ließe sich Barbaras Statement interpretieren, könne man als DJ eher spielen ‚was man mag‘, in diesem Fall, was Barbara mag. Die Auffassung darüber, welche Musik, welcher Stil, welche Mix-Technik oder welches Tempo eher clubtauglich und welche eher für den ‚Tag‘ geeignet sind, ist dabei unter DJs keineswegs einheitlich und liefert immer wieder Anlass zu Debatten und Auseinandersetzung. So erzählte mir David beispielsweise, dass er mit „einem langsamen Set genauso die Leute mitreißen kann“, denn „was schnelles ist nicht automatisch mitreißender“ (David, 39). David hält es für ein grobes Missverständnis, dass sich im Laufe des Abends auch das Tempo steigern müsse, und bricht dabei mit dem konventionellen Verständnis, dem zufolge das Tempo der Musik in einer Clubnacht zuerst langsam starten, dann zur ‚peak time‘ den Höhepunkt erreichen, und gegen Ende wieder fallen sollte. Tempo sei nach Davids Auffassung kein Indikator für die ‚Intensität‘, und tatsächlich konnte ich bei meinen Ausflügen zu diversen Wiener Clubnächten feststellen, dass entgegen konventioneller Auffassungen langsamere Tempi, auch zur ‚peak time‘, sowie unkonventionelle Techniken des Auflegens, bei denen kein ‚beatmatching‘ betrieben wird, zunehmend an Bedeutung gewinnen.

4.7. Erste Zwischenbetrachtung zur Ästhetik des Imperfekten

Eine ‚Ästhetik des Imperfekten‘ lässt sich im weit gestreuten und heterogenen Feld elektronischer Tanzmusik (EDM) auf zumindest drei unterschiedlichen Ebenen dimensionieren und festmachen. Erstens manifestiert sich eine ‚Ästhetik des Imperfekten‘ im Feld der *Produktion* und der Herstellung von EDM-Musik. Dabei geht es um die besondere Arbeitsweise des Musik machens mit Hardware und analogen Musikmaschinen, die mit der Herangehensweise des ‚trial & error‘ bedient werden. Zweitens lässt sich nach einer ‚Ästhetik des Imperfekten‘ im Bereich der *Performance* (bei DJ- bzw. ‚Livesets‘) fragen. Hier manifestiert sich eine solche in der Präferenz für analoge Abspielformate (vor allem Vinyl im Bereich des DJings) und in einer Ablehnung digitaler Technologien (vor allem des Computers), deren Verwendung als antiauthentisch, fehleranfällig, oder gar als unmoralisch und betrügerisch angesehen wird. Drittens lässt sich von einer ‚Ästhetik des Imperfekten‘ im Bereich der

klanglichen Wahrnehmung bzw. auf der Ebene von *Sound* sprechen, der mit Begriffen wie ,roh‘, ,warm‘ und ,dreckig‘ assoziiert wird. Vom ,analogen Sound‘ handelt auch das nächste Kapitel, in dem ich mich dem noch jungen musikalischen Genre ,Lo-Fi House‘ zuwende.

V. Kontroverse Ästhetiken: Lobster Theremin und die Welt des Lo-Fi House

Als ich mich im Jahr 2012 intensiver mit elektronischer Tanzmusik zu beschäftigen begann, stellte ich fest, dass der Sound der von mir zu diesem Zeitpunkt regelmäßig aufgesuchten Clubveranstaltungen in Wien zunehmend von Elementen von „Rauheit, Distortion, Scheppern und Kratzern, Ausfransen und Verwischen“ (Plett 2017b) durchzogen wurde. Zu diesem Zeitpunkt besuchte ich in regelmäßigen Abständen die Wiener Clubs *celeste*, *Elektro Gönner*, *Café Leopold* sowie die *Pratersauna*, und dabei häufig Veranstaltungen von Kollektiven wie *I BELLEVILLE I*, *club bande à part*, *Tiefentanz* oder *Deep Dreams*, die mittlerweile allerdings keine Partys mehr organisieren. Peter, der in der ersten Hälfte des Jahres 2010 regelmäßig House Partys organisierte, nahm zu jener Zeit ebenfalls einen allgemeinen Trend für House und Disco in Wien wahr, was ihn dazu veranlasste, von einer „House Ära“ (Peter, 8) in Wien zu sprechen; eine Einschätzung, die in ähnlicher Form auch von David bestätigt wird, der meint, dass House vor allem in der ersten Hälfte der 2010er Jahre im Wiener Nachtleben stark präsent war:

„[...] ich glaub House, obwohl's sich in Wien ja nahezu aufgelöst hat oder nur mehr ganz vereinzelt in Wirklichkeit wirklich=wirkliche House Partys gibt, nicht so wie vor vier fünf Jahren wo House ganz groß und jeder spielt House und die ganze Pratersauna spielt House und überall hast Festivals wo's House spielen [...]“ (David, 36)

Wenngleich zu jener Zeit die Wiener EDM-Szenelandschaft vermeintlich ganz von House-Musik ergriffen wurde, war zumindest im Jahr 2012 von ‚Lo-Fi House‘, von dem dieses Kapitel handelt, in begrifflicher Hinsicht noch keine Rede, weder in lokalen Szenen in Wien, noch in den global vernetzten Internetszenen, die vorwiegend über Facebook-Gruppen, YouTube Kanäle oder Soundcloud miteinander interagieren. Feststellen konnte ich allerdings bereits eine zunehmende Orientierung an der Klangästhetik klassischer House- und Discoproduktionen, was sich unter anderem dadurch bemerkbar machte, dass DJs wieder vermehrt Interesse an älteren House- und Disco-Schallplatten zeigten und ProduzentInnen danach zu streben begannen, ihre Produktionen ‚alt‘, ‚verstaubt‘ und ‚analog‘ klingen zu lassen; eine Einschätzung, die auch von Peter geteilt wird:

„Mhm, ich glaub (2) es hat ein paar Labels gegeben die des früh erkannt haben dass das=dass es=dass wieder es- junge Producer das erstens wieder machen, und dass die alten Platten gut ankommen bei den Leuten, und dann ham sie wieder ausgegraben quasi weil House ja generell zu dem Zeitpunkt groß war aber halt a andre Form von House, aber des ja sehr mitreißend ist, du musst ja nicht ka Nerd sein um an niden Ninties Disco House Sound zu=zu verstehn und zu tanz- tanzbar zu finden ja [...]“ (Peter, 8)

Als Abgrenzung von dem zum damaligen Zeitpunkt in Wien noch äußerst populären ‚Deep House‘, nannten DJs und Veranstalter in Wien *ihre* Housemusik zu jenem Zeitpunkt gerne ‚Raw‘ oder ‚Underground House‘. Exemplarisch hierfür ist eine unter dem Namen ‚Underground House Vienna‘ betitelte Veranstaltungsreihe, die im Zeitraum von November 2014 bis April 2015 mehrmals im Wiener ‚celeste‘ stattfand. Ein Blick in das Facebook-Event (Lost In Music 2015) der Ausgabe vom 30. Jänner 2015 zeigt, dass es sich bei den zahlreichen, von DJs in die Veranstaltung geposteten YouTube-Links, die Auskunft über die musikalische Orientierung der Veranstaltung und über das musikalische Repertoire der DJs geben sollen, fast ausschließlich um Musik handelt, die in den frühen 1990er Jahren produziert wurde. Auf der Facebook-Veranstaltungsseite finden sich vor allem Links zu klassischen ‚Chicago House‘ Produktionen von Produzenten wie Frankie Nuckles oder Lil‘ Louis, aber auch ein Foto des aus Detroit stammenden Moodyman, dessen Produktionen von den Wiener ‚Underground House‘ DJs besonders gern gespielt wurden. Die Attraktivität von 90er Jahre House und Disco ging dabei oftmals auch mit einer Heroisierung alter Klassiker, Ikonen und Pionieren einher, wie etwa besagtem Moodyman oder Kerri Chandler, (letzterer wurde vonseiten einiger Wiener DJs immer wieder als ‚godfather of house‘ bezeichnet), und führte auch dazu, dass dem Abspielmedium Medium Vinyl ein vermehrtes Interesse zukam. Im Dezember 2014, etwa zur selben Zeit, in der auch die Veranstaltung ‚Underground House‘ im Wiener ‚celeste‘ stattfand, lädt das Wiener Veranstalterkollektiv ‚I BELLEVILLE I‘ schließlich zu einer Veranstaltung in die Wiener ‚Pratersauna‘, die dem britischen Musiklabel Lobster Theremin gewidmet ist. Mit jenem Sound, den das britische Onlinemagazin *mixmag* als „dusty, analogue techno, Detroit-styled electro, old-skool rave and luscious, warm house“ (Abbot 2014) bezeichnet hat, trifft das Label damit in Wien den Puls der Zeit. Das Facebook-Event (I Belleville I 2014) ist voll mit Beiträgen, in denen Veröffentlichungen des Labels bejubelt und befeiert werden und es liken und posten vor allem auch diejenigen, die sich einen Monat später im ‚celeste‘ dem ‚Underground House‘ hingeben werden; ‚Lo-Fi‘ (House) ist damit spätestens zu diesem Zeitpunkt auch im Wiener Nachtleben angekommen.

5.1. In the beginning there was Lobster Theremin

„It wouldn't be a stretch to call Jimmy Asquith one of the most influential people in modern house music. The Londoner took lo-fi house to unprecedented heights with his Lobster Theremin label, pressing its hazy aesthetic to dozens of records that defined the style. It hosted early releases from some of lo-fi's biggest names, among them Route 8, Privacy and Ross From Friends.“ (Unicomb 2018)

Als Jimmy Asquith Ende 2013 das Musiklabel ‚Lobster Theremin‘ gründete, hätte er wohl nicht damit gerechnet, dass ihn das britische Onlinemagazin *Resident Advisor* im Jahr 2018 zu einem der einflussreichsten Personen im Umfeld von „modern house music“ (Unicomb 2018) zählen würde. Asquith startete Lobster Theremin Ende des Jahres 2013 und ebnete, so konstatieren zumindest einschlägige Szene-MusikjournalistInnen regelmäßig, den Weg für Lo-Fi House zu einem gehypten Trend maßgeblich. *Mixmag* konstatiert in einem Artikel aus dem Jahr 2016 beispielsweise, dass Lobster Theremin „in just a few years has become one of the most popular vinyl destinations for listeners who love their house and techno lo-fi“ (Williams 2016), weist aber auch darauf hin, dass auch andere Spielarten von House und Techno auf dem Label Platz finden würden. Im Oktober 2013 veröffentlichte Lobster Theremin seinen ersten Release, die ‚Equation EP‘ vom britischen Produzenten ‚Palms Trax‘, die rasch hohe Popularität erlangte. In einem Interview vom März 2014 erzählt Labelgründer Asquith dem Magazin *VICE* von seiner Motivationslage und den Ausgangsbedingungen der Labelgründung. Zum Zeitpunkt der Labelgründung Ende 2013 lagen, so Asquiths Befund, die Verkäufe von Schallplatten auf einem Hoch, „the whole vinyl sector has exploded“ (Stolman 2014) und es folgte die Gründung zahlreicher neuer Musiklabels, die mit einer ‚Vinyl-Only‘ Strategie, einem Exklusivvertrieb ihrer musikalischen Werke auf dem Medium Schallplatte, arbeiteten. Eine neue „digger's mentality“ (ebd.) etabliert sich; das Medium Schallplatte und dessen Erwerb, das Sammeln und das Auflegen mit Vinyl war (wieder) für ein breiteres Publikum interessant geworden, Partys wurden zunehmend mit dem Tag ‚Vinyl Only‘ beworben und vor allem auch junge Leute, die mit den Medienformaten CD und MP3 aufgewachsen sind, fingen vermehrt an, sich mit Vinyl zu beschäftigen. Lobster Theremin steht dabei von Anfang an in einem Spannungsverhältnis zwischen zwei divergierenden ideellen Ausrichtungen. Asquith will Lobster Theremin zunächst nicht als reines Vinyl-Only Label konzipieren, diese Restriktion würde die Reichweite des Labels von Beginn an einschränken und in erster Linie Personen

ansprechen, die wie Asquith sagt, „are most likely already into that music“ (Stolman 2014). Damit meint Asquith vor allem DJs, ‚Digger‘ und Connaisseurs, die bereits von der aufkeimenden ‚Lo-Fi Ästhetik‘ Kenntnis genommen haben. Asquith strebt mit seinem Label von Beginn an nach einem breiteren Publikum und will auch Personen erreichen, die mit House und Techno bisher wenig bis gar keinen Kontakt hatten. Asquith ist dabei allerdings danach bestrebt sich selbst und seinem Label Lobster Theremin treu zu bleiben und weiterhin ‚ehrliche‘ Musik in einem „underground sense“ (ebd.) zu veröffentlichen. Lobster Theremin bietet seine Tonträger von Beginn an auch in digitalen Musikformaten, wie MP3 oder WAVE an, denn das Label will beides sein; einerseits Underground-Musiklabel für ‚Insider‘, ‚Kenner‘ und ‚Digger‘, andererseits aber auch den Kontakt zu einem breiteren, weniger musikkaffinen Publikum nicht scheuen: "Once the record is sold out, I'd like to do digital, but I want it to still have a digger's mentality to it“, so Asquith (ebd.). Die Genese des Labels Lobster Theremin von der Gründung im Jahr 2013 bis hin zur gegenwärtigen Situation im Jahr 2018, in dem das Musiklabel um einen ‚Lobster Records‘ Schallplattenladen, eine ‚Lobster Distribution‘ für Musiklabels, und zahlreiche Sublabels erweitert wurde, liest sich als eine Geschichte zunehmender Professionalisierung und der Bewältigung der Herausforderung, das eigene Schaffen im Spannungsfeld zwischen ‚ehrlichem Underground‘ und einem breiteren Markt zu balancieren.

5.2. Von Lobster Theremin zu Lo-Fi House

Ein zentraler Begriff, der mit dem der Sound von Lobster Theremin regelmäßig in Verbindung gebracht wird, lautet ‚Lo-Fi House‘. In ihrem Beitrag zu Lo-Fi House im *Groove* Magazin, rekonstruiert Christina Plett die ‚Entstehungsgeschichte‘ rund um ‚Lo-Fi House‘, und verortet dessen Anfänge zunächst in New York, wo mit L.I.E.S. im Jahr 2010 ein Label gestartet wird, dessen Sound sich von dem zu diesem Zeitpunkt äußerst beliebten und erfolgreichen ‚Deep-House‘ durch „Rauheit, Distortion, Scheppern und Kratzern, Ausfransen und Verwischen“ (Plett 2017b) abhob; Labels wie ‚Opal Tapes‘, ‚White Material‘ oder ‚The Trilogy Tapes‘ folgten nach. Das Onlinemagazin *Resident Advisor* wählte das Musiklabel L.I.E.S., dessen Sound zu Beginn noch mit dem Begriff ‚Outsider House‘ bezeichnet wurde, im Jahr 2012 schließlich zum Label des Jahres (RA 2012), und es lässt sich behaupten, dass spätestens zu diesem Zeitpunkt der soundästhetische Gegenentwurf zum ‚kühlen‘ Deep House nicht mehr nur einer kleinen Gruppe von Insidern ein Begriff ist, sondern bereits weit darüber hinaus Bekanntheit erlangt hatte. Als ‚Lo-Fi House‘, das sich als Begriff schließlich durchsetzen konnte, werden

gegenwärtig vor allem solche musikalischen Werke bezeichnet, die auf den rhythmischen Grundelementen von House Musik basieren, zu denen vor allem eine dominante Kickdrum auf jeder Viertelnote sowie ein Hihat-Sound auf jeder dazwischenliegenden Achtelnote zählen, und die ein bestimmtes Klangbild bzw. eine besondere Klangfarbe aufweisen, die von Rob Arcand in einer Onlineausgabe des *VICE* Magazin als „a certain gritty sound“ beschrieben wurde, der „heavy on bass“ sei, mit einer „tight range of tape’s natural EQ and a thick cassette-hiss crackle“ (Arcand 2017). Christina Plett charakterisiert die Klangästhetik von ‚Lo-Fi House‘ im Wesentlichen als ‚imperfekt‘ und ‚fehlerhaft‘, was ‚Lo-Fi House‘ ‚menschlich‘ und ‚handgemacht‘ klingen lässt:

„Fehler sollten eigentlich nicht passieren. Aber Fehler sind auch menschlich. Sie rücken das Handgemachte hinter einem Track wieder in den Vordergrund und hauchen ihm so Leben ein. Authentizität ist das Ergebnis.“ (Plett 2017b)

Bei ‚Lo-Fi House‘ treffen klassische rhythmische Strukturen von House auf verzerrte, oftmals hochgepitchte Frauenvocals, melancholisch-verträumt anmutende Mollseptakkordschläge und eingängige, repetitive Synthesizer-Lines. Es ließe sich schließlich behaupten, dass ‚Lo-Fi House‘ von einer *analogen, warmen* Klangästhetik durchzogen ist, die idealtypisch folgende Eigenschaften aufweist:

- ein hörbares Grundrauschen, wie es beispielsweise durch die Verkettung zahlreicher Gitarreneffektpedale oder durch die Verwendung analoger Mischpulte erzeugt wird.
- eine Überbetonung des mittleren Frequenzspektrums bei gleichzeitiger Absenkung des ‚Low End‘ und der Höhen, was zur Wahrnehmung eines warmen Klangbilds führt.
- eine deutlich hörbare Präsenz von Verzerrungseffekten wie Distortion, Overdrive oder Saturation, die auf Drums, Melodiespuren und Vocals angewendet werden.

Es sei an dieser Stelle festzuhalten, dass das Bedürfnis nach ‚Wärme‘ nicht erst mit Lo-Fi House Einzug in die elektronische Tanzmusik genommen hat, sondern allgemein mit der Etablierung, Institutionalisierung und Professionalisierung von House als eigenständiges Genre in Zusammenhang steht und dabei immer schon präsent war; House, so lautet die Einschätzung von Michelangelo Matos, „was lo-fi from the beginning“ (Matos 2017). Ähnliches findet sich auch in Chris Kempsters *History of House* (1996), die den aus Chicago stammenden,

einflussreichen House-Produzenten Marshall Jefferson zu Wort kommen lässt, der sich bereits im Jahr 1996 negativ dazu äußerte, dass House Musik zunehmend von „thin digital sounds“ durchzogen werde, die auf Perfektion und ‚cleanness‘ abzielen, und denen ‚Wärme‘ und ‚Emotion‘ fehlt. Schuld daran seien, so Jefferson, zunehmende Professionalisierung und Bestrebungen nach Profitmaximierung, sowie der Einsatz bestimmter High-End Technologien:

„I hate SSL desks. It’s extremely hard to get warmth out of them. I’ve tried using different EQ on them but end product is still SSL; there’s a particular sound to that board. What’s happened is that record companies tend to go for SSL because it’s the most expensive console and because it’s totally automated. That’s the industry way of thinking: perfection. But, in thruth, it’s not really perfect because it doesn’t have any warmth.“ (Kempster 1996, 26)

Jeffersons Kritik an den House-Produktionen seiner Zeit erinnert dabei stark an die Argumentationen und Aussagen gegenwärtiger VertreterInnen von Lo-Fi House. Der deutsche Musikproduzent ‘TRP’ beispielsweise, der in einem Artikel des englischsprachigen *Mixmag* als ein künstlerischer Repräsentant des Genres zitiert wird, bezeichnet Lo-Fi House darin als Gegenentwurf eines „polished and clean sound of electronic music nowadays“ (Williams 2016). ‚Lo-Fi‘ klinge, so ‘TRP’, „dirty and rough and the warmth is something people just like. Everybody seems to like the sound of dusty vinyl“ (ebd.).

5.3. Ausverkauf, Kommerz und Masse

„Positive tabloid coverage [...] is the subcultural kiss of death“ (Thornton 1996, 135), schrieb Sarah Thornton im Jahr 1996 und bezog sich damit auf die hysterisch-panische Berichterstattung britischer Boulevardmedien zum Phänomen ‚Acid House‘ Anfang der 1990er Jahre. Mit ‚subcultural kiss of death‘ beschreibt Thornton was folgt bzw. folgen kann, wenn Musik, die einem subkulturell-orientierten Szeneumfeld entstammt, in den Fokus (massen-) medialer Aufmerksamkeit und Berichterstattung gerät und damit die Gefahr von ‚Ausverkauf‘, ‚Kommerz‘ und ‚Masse‘ (vgl. Kühn 2017) droht. Wenngleich Medien wie *Vice*, *Bandcamp* oder *Mixmag* nicht unbedingt als Boulevardmedien zählen, zeigt deren Berichterstattung über Lo-Fi House, bzw. das Faktum, dass überhaupt über Lo-Fi House berichtet wird, dass es sich hierbei zumindest nicht (mehr) um ein Nischenphänomen subkulturell-orientierter Musikszenen handelt, wenngleich dieser Anspruch von einigen AkteurInnen, wie Lobster Theremin Gründer Jimmy Asquith selbst, auch gar nicht erhoben

wurde. Das englischsprachige *Mixmag* bezeichnete Lo-Fi House als “a sound that has been one of the major emerging trends of dance music in 2016” (Williams 2016) und auch das *FACT Magazine* (Wilson 2016), das deutschsprachige *Groove* (Plett 2017b) und *VICE* (Arcand 2017) nannten Lo-Fi House einen der angesagtesten und einflussreichsten Trends der letzten Jahre im Feld der elektronischen Tanzmusik. Auch das Musikdownloadportal *Bandcamp* (Matos 2017) widmete Lo-Fi House ein Feature auf seiner Startseite und in einem aktuellen Artikel des deutschsprachigen Onlinemagazin *DJ-Lab* vom August 2018 wird die Auffassung vertreten, dass die „Lo-Fi Szene endgültig im allgemeinen Konsens der House und Techno Szene angekommen“ (Ackers 2018) sei. ‚Lo-Fi‘ hat sich mittlerweile, so viel steht fest, als imperfekt klingende, raue und häufig als ‚warm‘ bezeichnete Soundästhetik im Feld der elektronischen Tanzmusik institutionalisiert. Galt ein ‚roher‘, ‚verzerrter‘, ‚rougher‘ Sound vor einigen Jahren eventuell noch als innovativ, neuartig oder gar revolutionär, scheint dies für die Soundästhetik des Lo-Fi House gegenwärtig nicht (mehr) der Fall zu sein. Seinen intensiven Popularisierungsschub verdankt Lo-Fi House dabei vorwiegend der Verbreitung in sozialen Medien, worauf auch Peter im Zuge unseres Gesprächs hingewiesen hat:

„[...] Lo-Fi House ist ja (1) sag ich jez amal, das is ja die YouTube Clicks sind ja in Millionenhöhe und so bei irgendwelchen House Liedern was ja absurd ist, das find ich- ja vor fünf Jahren haben diese Lieder noch fünftausend Clicks gehabt oder so und jetzt sinds Millionen [...]“ (Peter, 1)

Auch Scott Wilson, Verfasser eines Berichts über Lo-Fi House im *FACT Magazine*, verweist auf den Einfluss diverser Social-Media Kanäle, die zur rasanten Popularisierung von ‚Lo-Fi House‘ maßgeblich beitrugen; dabei stehen vor allem ein bestimmter YouTube Kanal, sowie eine bestimmte Facebook-Gruppe im Zentrum des Interesses:

„A YouTube channel called **Slav** is one of the biggest places online for discovering the sound, [...]. There is also a Facebook group called Strictly Lo-Fi, and you can even buy a **lo-fi house sample pack**, a sure sign that a trend has reached the mainstream – or run its course, depending on how you look at it.“ (Wilson 2016)

Carl, der in Australien lebt und mittlerweile selbst ein ‚Vinyl-Only‘ Musiklabel betreibt, das im Vertriebsnetzwerk von Lobster Theremins ‚Lobster Distribution‘ steht, verdankt seine Karriere als Musikproduzent und mittlerweile in ganz Europa auftretender Techno Live-Act besagter ‚Strictly Lo-Fi‘ Gruppe auf Facebook, wie er mir im Zuge eines Auftritts in Wien erzählte und was ich in Form eines Gedankenprotokolls festgehalten habe:

„[...] Carl erzählt mir, dass er damals über einen Zufall in eine Facebook-Gruppe namens „Strictly Lo-Fi“ eingeladen wurde, in der viele, mittlerweile bekannte ProduzentInnen, ihre damals noch unreleaseden bzw. unbekannten Tracks hineingepostet haben. Mall Grab war z.B. dabei, oder Patricia. Er, Carl, habe ohne Kalkül und ohne genauer darüber nachzudenken, ein paar Tracks von sich in die Gruppe gepostet, mit denen er ursprünglich vorhatte, sie nur digital auf bandcamp, ohne Label, hochzuladen. Lobster Theremin Gründer Jimmy Asquith war Carls Erzählung nach auch Teil dieser Gruppe. Er habe sich Carls Tracks scheinbar angehört und kurze Zeit später Carl eine Nachricht geschrieben. Dies war zu einer Zeit, wo Jimmy gerade dabei war, Leute aufzuspüren, die interessante Musik machen, die so Lo-Fi mäßig klingt, die aber noch ohne Label sind. Ein paar davon hat er dann selber auf ‚Lobster Theremin‘ rausgebracht, andere unter der neu gegründeten ‚Lobster Distribution‘ mit ihrem eigenem Label unter Vertrag genommen, so auch eben Carl [...]“ (Gedankenprotokoll vom 02.01.2018 aus den Feldnotizen)

Carl spricht hier von einer Zeit, in der Lo-Fi House noch nicht als Genre etabliert und institutionalisiert war. ‚Lo-Fi‘ bedeutete, Teil einer globalen Community, bzw. Szene zu sein, die vorwiegend in virtuellen Räumen, wie der Facebook-Gruppe ‚Strictly Lo-Fi‘ oder über YouTube Kanäle wie ‚Slav‘, ‚Hurfyd‘ oder ‚OOUKFunkyOO‘ miteinander interagierten. Mittlerweile hat Lo-Fi House auch abseits privater Facebook-Gruppen und einschlägiger YouTube Kanäle Bekanntheit erlangt, der Einfluss einer äußerst aktiven und global vernetzten Internet-Community auf die erhebliche Popularisierung des Genres darf dabei jedoch nicht außer Acht gelassen werden, denn nur durch sie lassen sich Aufstieg und Fall eines Internetphänomens wie Lo-Fi House zumindest ansatzweise begreifen und verstehen.

5.4. Funny memes und jokey names: Zum Verhältnis von Ironie und Lo-Fi House

„Lo-fi house is controversial, not at least because ist figureheads tend to take their names from sitcoms: Ross From Friends, DJ Seinfeld. [...] But if the names seem more like jokey memes than serious artistic statements, the best tracks have a warmy glow that’s hard to resist.“ (Matos 2017)

Wenn bekannte Vertreter¹³ von Lo-Fi House Namen wie ‚DJ Seinfeld‘, ‚DJ Boring‘ oder ‚Ross From Friends‘ tragen, ist dies ein Indiz dafür, dass Humor und Ironie in Lo-Fi House eine

¹³ Es handelt sich bei den allermeisten, bekannten Lo-Fi House ProduzentInnen tatsächlich um Männer.

wichtige Rolle zukommt. Scott Wilson wirft dem Genre in einem Beitrag im *Fact Magazine*, der die provokante Überschrift *Has Underground House Finally Run Out Of Ideas?* (Wilson 2016) trägt, sogar Anti-Authentizität vor, wenn behauptet wird, „the current wave of lo-fi producers lean on humor and irony in an attempt to be staunchly anti-authentic“ (Wilson 2016). Tatsächlich ist es für Lo-Fi House charakteristisch, dass DJs und ProduzentInnen häufig Namen tragen, in denen entweder Rekurs auf signifikante Kulturerscheinungen der 1990er Jahre genommen wird¹⁴, oder die in (selbst-)ironischer Weise die eigene Seriosität untergraben. Lo-Fi House selbst wird dabei auch immer wieder zum Gegenstand ironischer Bezugnahmen, so postete eine Twitter-Nutzerin auf Twitter beispielsweise eine Liste von „lofi dj names that need to be used“ (misha bees 2018), die unter anderem Namen wie ‚Dj laptop‘, ‚Dj casio‘ oder ‚Dj minidisk‘ beinhaltete.

Im Zuge meiner Recherchen entdeckte ich Twitter-Nutzer ‚crabstyle ocarina‘, der wiederum fast in täglicher Abfolge ironische Bemerkungen zu ‚Lo-Fi House‘ verfasst und Beiträge von anderen NutzerInnen ‚retweetet‘. In einem Tweet vom 01. November 2017 postete ‚crabstyle ocarina‘ eine allem Anschein nach selbst entworfene Karikatur von Lo-Fi House, die er als ‚Lofi House Starter Kit‘ (crabstyle ocarina 2017) bezeichnet. Ein DJ und Partyveranstalter aus Wien hat mir im Zuge einer Unterhaltung erzählt, dass auch andere Bereiche und Aspekte elektronischer Tanzmusik gelegentlich zum Gegenstand derartig gestalteter ‚Starter-Kit‘ Fotomontagen gemacht werden. Karikaturen dieser Art werden im alltagssprachlichen Jargon auch als ‚Meme‘ bezeichnet, für die charakteristisch ist, dass sie eine rasche Zirkulation in virtuellen Räumen und über soziale Netzwerke erfahren. Ein ‚Meme‘ solcher Art muss demnach als Ausdruck einer bestimmten Form von ‚Internet-Humor‘ verstanden werden, der kein Lo-Fi House spezifisches Phänomen darstellt, allerdings auf einen engen Zusammenhang zwischen Virtualität, sozialen Medien und dem szenischen Charakter von Lo-Fi House verweist. Das ‚Lofi House Starter Kit - Meme‘ möchte ich zum Anlass nehmen, um einige wesentliche Charakteristika von Lo-Fi House genauer zu erläutern. Die Perspektive bzw. die Lesart, unter der die verschiedenen Bildelemente betrachtet und entschlüsselt werden, ist im Zuge des ethnographischen Forschungsprozess entwickelt worden und entspricht jener eines ‚typischen‘ Feldteilnehmers bzw einer ‚typischen Feldteilnehmerin‘, der bzw. die in der Lage

¹⁴ Zum Beispiel auf die US-Sitcom ‚Seinfeld‘ bei ‚DJ Seinfeld‘, oder den fiktiven Charakter ‚Ross‘ der US-Sitcom ‚Friends‘ bei ‚Ross From Friends‘.

ist, die hier zur Schau gestellten szeneeinternen Codes und Symbole zu deuten und zu interpretieren. Es handelt sich hierbei um Artefakte aus dem Forschungsfeld, die von Ronald Hitzler und Anne Honer als „geronnene, fixierte, hin- und herwendbare, immer wieder in objektivierter Form vergegenwärtigbare Daten“ (Hitzler und Honer 1997, 8) bezeichnet wurden, und die neben den Feldnotizen, Beobachtungsprotokollen und Interviewtranskripten den für die hier vorliegende ethnographische Arbeit relevanten Datenkorpus bilden.



Abbildung 7: Lofi House Starter Kit, 01.11.2017

- Zum Gesamteindruck:

Die verschiedenen Elemente wirken zunächst wie eine wahllose Aneinanderreihung von auf den ersten Blick zusammenhangslos nebeneinander stehenden Elementen. Die Inszenierung wirkt dabei amateur-laienhaft, ‚billig‘ und unprofessionell.

- Die Krabbe

Die Wahl der roten Krabbe am linken oberen Bildrand ist möglicherweise eine Referenz auf den Namen des Urhebers dieser Karikatur, Twitter-Nutzer ‚crabstyle ocarina‘. Möglich ist aber auch eine Bezugnahme auf das Musiklabel Lobster Theremin, dessen Logo von einem Hummer (Lobster) geprägt ist, und das häufig mit den Anfängen von Lo-Fi House in Verbindung gebracht wird.

- Der Schriftzug ‚Lofi House Starter Kit‘:

In pinker Farbe und in Großbuchstaben schlängelt sich der Schriftzug ‚LOFI HOUSE STARTER KIT‘ kurvenhaft über die obere Bildhälfte. Unter einem ‚starterkit‘ versteht man in der Regel eine Art von Grundbaukasten bzw. ein Sammelsurium wesentlicher Grundbausteine, essentieller Werkzeuge oder fundamentaler Ausrüstungsgegenstände, die AnfängerInnen den Einstieg in ein für sie noch fremdes, unbekanntes Terrain erleichtern sollen. So wurden beispielsweise im Jahr 2002, im Zuge der Euro-Einführung, sogenannte Euro-Starterkits in Umlauf gebracht, damit sich BürgerInnen an Haptik, Aussehen und Beschaffenheit des neuen Währungsmittels gewöhnen können. Ein Starterkit in dem hier gebrauchten Sinn bezeichnet hingegen die Sammlung bestimmter, für ein musikalisches Genre als ‚typisch‘ geltender Sounds, was hier im konkreten Fall über eine überspitzte, karikierte Fotomontage zum Ausdruck gebracht wird.

Das gewählte Schriftbild entspricht dabei ebenfalls einer graphischen Aufmachung, die typisch für Lo-Fi House ist. Ähnlich wie bei der Klangästhetik, zeichnet sich auch die visuelle Ästhetik von Lo-Fi House durch Grobkörnigkeit, starkes Bildrauschen und eine deutliche Präsenz von Verzerrungseffekten aus. Es ist der Ausdruck von ‚rawness‘, wie ‚DJ Seinfeld‘ seine Musik in einem Interview im *Groove* Magazin (Plett 2017a) charakterisiert hat, der sich bei nicht nur in Form eines rohen, verzerrten Klangbilds, sondern auch in einer speziellen, für Lo-Fi House typischen Bildsprache manifestiert. Ähnlich wie die Verwendung von ironischen Producer- und DJ- Pseudonymen, soll auch die *bewusst* im amateur-laienhaften Stil gehaltene graphische Gestaltung eine bestimmte Außenwirkung erzeugen. Diese entspricht dabei einer Form von ‚I-don’t really care‘-Haltung, einer Haltung, die verstehen lässt, dass man ‚über den Dingen‘ steht und das ‚Business‘ nicht ganz so ernst nimmt. In diesem Sinne ließe sich auch ein subversives Moment in Lo-Fi House ausmachen, indem mittels Ironie und Überspitzung eine Distanzierung von konventionellen Vorstellungen des ‚professionellen Auftritts‘ und musikindustriell geprägten Vorstellungen professionellen Selbstmarketings und Selbstdarstellungen erfolgt. Die ironische Distanziertheit kann allerdings auch als Ausdruck einer tiefer liegenden Enttäuschung gelesen werden, die mit einer resignativen Haltung in Verbindung steht, dass es sowieso sinnlos sei, ernsthaft daran zu glauben, man könne als MusikerIn in der heutigen Zeit noch erfolgreich sein.

- Das ‚Emoticon‘:

Das ‚nachdenklich‘ wirkende Emoticon unter dem Schriftzug kann einerseits als ein selbstreferentielles Nachdenken über die Absurdität dieser Fotomontage selbst gedeutet werden, andererseits aber auch als Anregung zum Nachdenken über das Phänomen ‚Lo-Fi House‘ im Allgemeinen. Möglich ist auch eine Referenz auf den typischen Sprachjargon von Online-Konversationen und ‚Chatsprachen‘, in denen Emoticons häufig verwendet werden.

- Das ‚Email‘

Das E-Mail an ‚DUDE‘, in dem gefragt wird, „bro what time is seinfeld on?“ ist ein Verweis auf den unter dem Namen ‚DJ Seinfeld‘ bekannten Lo-Fi House Produzenten. Mit den Begriffen ‚dude‘ und ‚bro‘ wird auf eine bestimmte Art des gegenseitigen, szenischen ‚sich-Bezeichnens‘ verwiesen. Der szenische ‚Slang‘ kennt dabei keine Hierarchien und Statusunterschiede, Gleichgesinnte werden zu ‚bros‘ und ‚dudes‘, unabhängig davon, ob es sich dabei um bereits erfolgreich etablierte DJs oder ProduzentInnen, oder um Fans und ‚bedroom producer‘ handelt. Auffällig ist allerdings, dass ausschließlich die männliche Form ‚dude‘ und ‚bro‘ verwendet wird. Die Rede ist von ‚bro‘, der Abkürzung von ‚brother‘, aber nicht von ‚sis‘, der Abkürzung von ‚sister‘. Tatsächlich finden sich unter den allermeisten ‚Lo-Fi House‘ ProduzentInnen vorwiegend Männer, die in dieser Szene allem Anschein nach deutlich überrepräsentiert sind.

- „she will always be sexy af“:

Diese Aussage entstammt der YouTube-Kommentarsektion zu einem der populärsten Lo-Fi House Tracks überhaupt, dem Track ‚Winona‘ (Slav 2016), dessen Produzent ein gewisser ‚DJ Boring‘ ist. In ‚Winona‘ sampelte besagter ‚DJ Boring‘ Auszüge aus einem Interview der amerikanischen Schauspielerin Winona Ryder, die von einem melancholischen Flächen-sound, einer sich langsam entwickelnden Acid-Bassline und verzerrten Drumpatterns begleitet werden. Danach gefragt, wieso er genau ein Interview mit Winona Ryder sampelte, erläuterte ‚DJ Boring‘ in einem Interview, das als Video auf YouTube abrufbar ist:

„Yeah it inspired me like it touched me, cause it’s- I get related to home a lot.“ (FACTmagazine 2018, 0:20)

Der Track ‚Winona‘, den ‚DJ Boring‘ ohne besondere Intention kreierte¹⁵, wurde innerhalb eines Tages zu einem Hit auf *soundcloud*:

„I put it on soundcloud, because my friend wanted to hear the song I’ve been making, and then, went to work, came back from work and it was just ‚pff‘“ (FACTmagazine 2018, 1:10)

Anhand des Tracks ‚Winona‘ und dessen Entstehungsgeschichte, lassen sich zentrale Prinzipien und Charakteristika von Lo-Fi House besonders gut veranschaulichen. ‚Winona‘ ist zunächst als Referenz auf eine Schauspielerin zu verstehen, die ihren Karrierehöhepunkt in den 1990er Jahren hatte. ‚Winona‘ löst nostalgische Gefühle aus, Erinnerungen an ‚zu Hause‘, die von DJ Boring im Rahmen eines Musikstücks verarbeitet wurden. Das Lied, das die für Lo-Fi House typische Klangästhetik (gesampelte weibliche Vocals, deutlich hörbare Präsenz von Verzerrungseffekten vor allem auf den Drums, ein an den Klang alter, verstaubter Schallplatten erinnerndes Grundrauschen, melancholische Flächensounds) aufweist, verbreitete sich schließlich innerhalb eines Tages ohne aktives Zutun seines Interpreten, der das Lied zunächst nur für private Zwecke auf *soundcloud* hochgeladen hat, viral auf diversen Social-Media Kanälen. Das Lied, das zunächst weder auf einem Musiklabel veröffentlicht, noch im Radio gespielt wurde, und auch nicht in Sets von bekannten DJs auftauchte, popularisierte sich innerhalb kürzester Zeit abseits klassischer Vertriebswege und gelangte zu einem Hit auf YouTube, wo es zum gegenwärtigen Stand 3,9 Millionen Aufrufe aufweist (Slav 2016). In *Thump*, einer Rubrik der Zeitschrift *Vice*, die ihren Schwerpunkt auf elektronische Tanzmusik legt, beschäftigt sich Rob Arcand (2017) mit den Ursachen für die rasche Popularisierung von ‚Winona‘ und stellt darin fest, dass YouTube NutzerInnen das Lied ‚Winona‘ besonders häufig vorgeschlagen wurde. Generell stelle Lo-Fi House, so Arcand, eine Art kleinsten gemeinsamen Nenner hinsichtlich der Geschmackspräferenzen zahlreicher unterschiedlicher YouTube NutzerInnen dar, denn „lo-fi house lies at the intersection of a number of scenes and styles“ (Arcand 2017). Lo-Fi House offeriere, so Arcand, „an interesting logical endpoint“ und repräsentiere „such a varied collapse of styles that it seems like every dance music fan might be able to find something good in it“ (ebd). Um Lo-Fi House angemessen begreifen zu können, ist es demnach notwendig, das Genre auch aus der Perspektive eines „internet-based phenomenon“ (Matos 2017) zu betrachten, das seine Popularität vor allem auch einer äußerst

¹⁵ „It was just, you know, purely for myself“ (FACTmagazine 2018, 1:03)

aktiven, global vernetzten ‚online-community‘ verdankt, die über Social-Media Kanäle wie Facebook, YouTube, Soundcloud, Twitter oder Instagram miteinander verbunden ist. Die Perspektivierung von Lo-Fi House als „internet-based phenomenon“ kann an dieser Stelle jedoch nur angedeutet werden und bedarf einer gesonderten Betrachtung im Zuge weiterführender, empirischer Forschungen.

- ‚Order a Repress‘,

Dieses Element, links unten im Bild, ist eine Bezugnahme auf das Medium Vinyl. ‚Order a Repress‘ bezieht sich dabei auf eine bestimmte Vertriebsstrategie von Musiklabels, die ihre Musik ausschließlich auf dem Medium Vinyl in limitierter Auflage veröffentlichen und mit dem Zusatz ‚no repress‘ die Attraktivität für einen potentiellen Kauf zu steigern versuchen.

- Das Logo der Fernsehserie ‚Friends‘:

Mit diesem Element wird auf die Pseudonyme einiger der bekanntesten Vertreter des Genres (‚DJ Seinfeld‘ oder ‚Ross From Friends‘) referiert, deren Namen sich auf Fernsehserien aus den 1990er Jahren, beziehungsweise auf darin auftretende Charaktere beziehen. Wie auch das Beispiel von ‚Winona‘ zeigt, zeichnet sich Lo-Fi House dadurch aus, dass immer wieder Bezüge auf popkulturelle Phänomene der 1990er Jahre hergestellt werden, die mit Gefühlen von Nostalgie behaftet sind.

- Die YouTube Suchleiste: ‚whitney houston acapella‘

Dieses Element verweist zum einen auf das für Lo-Fi House typische Element der (gelegentlich nach oben gepitchten) Frauen-Vocals, zum anderen soll auf ironische Weise darauf hingewiesen werden, dass Lo-Fi House repetitiv und klischeehaft geworden ist, indem jeder Produzent und jede Produzentin auf dieselben, typischen, vokalen a capellas zurückgreift.

- Der Kassettenspieler

Der Kassettenspieler ist als eine Referenz auf einen als ‚tape saturation‘ bezeichneten Effekt zu verstehen, den MusikproduzentInnen häufig dazu einsetzen, um ein ‚warmes‘, ‚rauschendes‘, ‚analoges‘ Klangbild zu erzeugen.

- Der ‚Redux‘ Effekt von ‚Ableton Live‘

Im unteren rechten Bildteil befindet sich eine Abbildung des ‚Redux‘ Effekts, der in der Standardausführung von ‚Ableton Live‘ enthalten ist. ‚Redux‘ ermöglicht es, die Auflösung einer Musikdatei zu verringern, was eigentlich einer qualitativen Verschlechterung des Klangs entspricht, die jedoch für die Erzeugung eines gewissen ‚Lo-Fi‘ Effekts bewusst angestrebt wird. Mit dem ‚Redux‘ Effekt wird auch auf jene interessante Paradoxie verwiesen, dass Lo-Fi House und sein charakteristischer ‚analoger Sound‘ häufig völlig digital, d.h. ohne die Verwendung analoger Effektgeräte oder Klangerzeuger erzeugt wird. In der digitalen Imitation des Analogenen zeigt sich auch, dass es bei Lo-Fi House in erster Linie um das Endprodukt, eine analoge Lo-Fi Ästhetik geht, für dessen Erzeugung prinzipiell jedes Mittel legitim erscheint, solange es seinen Zweck erfüllt, nämlich ‚analog‘, ‚warm‘, ‚roh‘ und ‚verzerrt‘ zu klingen.

- Fazit

Die als ‚Lo-Fi House Starter Kit‘ bezeichnete Fotomontage verweist in karikierender Manier auf bestimmte, für Lo-Fi House typische Elemente, (Klang-)Charakteristika und ‚Grundbausteine‘. Die Abbildungen müssen dabei als symbolhafte Codes verstanden werden, deren Entschlüsselung das Vorhandensein spezifischer Sonderwissensbestände voraussetzt, über die typische ‚Lo-Fi House‘ SzeneteilnehmerInnen in der Regel verfügen. Indem das für Lo-Fi House ‚Typische‘ auf ironische Art zur Darstellung gebracht wird, wird ein Bild von Lo-Fi House als ‚Musik aus der Konserve‘ generiert; eine Musik, die zum sich selbst reproduzierenden Klischee geworden ist und der ihr innovatives, originäres und kreatives Potential gegenwärtig abhanden gekommen zu sein scheint.

5.5. Lo-Fi House, oder wie Sprache Wirklichkeit erzeugt

Genrebezeichnungen wie House, Techno, Lo-Fi House oder Tech-House sind vage und analytisch unklare Begriffe. In ihrem alltagssprachlichen Gebrauch stehen sie meist stellvertretend für ein breites Spektrum elektronisch geprägter (Tanz-)Musik; es hänge dabei, so schreibt Cornelia Fales, ganz davon ab „on who is telling the story“ (Fales 2005, 160). So kann der Begriff ‚House‘ beispielsweise mit den kommerziell erfolgreichen Produktionen des mittlerweile zum Popstar avancierten Produzenten David Guetta assoziiert werden, aber auch mit solchen Produktionen, die eher dem Segment des ‚Lo-Fi House‘ zuzuordnen wären. Auch die Frage nach der Grenze zwischen House und Techno muss in gewisser Hinsicht Gegenstand

subjektiver Auslegungen und Deutungsprozesse bleiben und lässt sich nicht vollständig objektivieren. Darauf weist auch Fales hin, die zunächst idealtypisch von „original Detroit Techno“ spricht, den sie als „dry, sparse, and minimalist in character“ (Fales 2005, 160) beschreibt und von „Chicago House“ abgrenzt, welcher hingegen als „delibaretly and defiantly disco-derived, with a strong funk influence and futuristic sounds“ (ebd.) charakterisiert wird. In den späten 1980er bzw. frühen 1990er Jahren kam es Fales zufolge jedoch zu einer verstärkten Hybridisierung der beiden Genres, was ihrer Einschätzung nach zur Etablierung des „rave movement“ beitrug (Fales 2005, 160), und die Ausbildung weiterer zahlreicher Subgenres nach sich zog.

Beschäftigt man sich mit der Entstehung und Etablierung musikalischer (Sub-)Genres ist es notwendig auf das hinzuweisen, was Sean Nye in einem Artikel (2016) über Genrediskurse zum Ausdruck bringt, nämlich, dass gerade im Bereich der elektronischen Tanzmusik solche Diskurse „oft besonders widersprüchlich und komplex“ verlaufen (Nye 2016, 134f.). Nye folgt in seinem Artikel einer diskurstheoretischen Perspektive und fragt dabei, welche unterschiedlichen Bedeutungen und Konnotation mit der Genrebezeichnung ‚Minimal‘ seit dem Beginn der 2000er Jahre in Verbindung gebracht worden sind, und wie sich dessen Bedeutung(en) im Lauf seines mittlerweile fast 20-jährigen Gebrauchs verändert haben. Nye kommt zu dem Schluss, dass die permanenten Ausdifferenzierungen im Bereich der elektronischen Tanzmusik „offenbar in besonderem Maße das Bedürfnis nach Ordnungskriterien, nach der Verkündung neuer Großgenres oder ästhetischer Hauptströmungen“ (Nye 2016, 134) hervorruft, was mit der Gefahr einhergeht, dass dabei stilistische Unterschiede und Nuancen nivelliert werden. Nyes Forderung lautet schließlich, Genrediskurse kritischer, differenzierter und mit einer gewissen Sensibilität zu betrachten:

„Eine kritische, multiperspektivische EDM-Genregeschichte müsste – an Stelle einer positivistischen Fortschrittsgeschichte von sich zwangsläufig auseinander ergebenden Stilen und Genres – solche Brüche und Widersprüche ebenso aufnehmen wie den Einfluss etwa von Journalisten auf die Entstehung und spätere, produktive Rezeption bestimmter Genre-Diskurse“ (Nye 2016, 134f.)

Begriffe ‚wandern‘. Das zeigt sich besonders deutlich auch bei einem Begriff wie ‚Techno‘, der als Begriff der Alltagssprache in den akademischen Sprachgebrauch übergegangen ist, und dort vor allem in den 1990er Jahren synonym für die Bezeichnung eines breiten Spektrums

elektronischer Tanzmusik und eines eigenen ‚Lebensstils‘ verwendet worden ist. Aber auch der umgekehrte Weg ist möglich, nämlich dass wissenschaftliche Begriffe in den Bereich des allgemeinen Sprachgebrauch übergehen, und damit zwangsläufig an Kontur und Schärfe verlieren. Als ‚Plastikwörter‘ bezeichnet Uwe Pörksen (1992) solche Begrifflichkeiten, die von der Sprachwissenschaftlerin Maria Nicolini wie folgt beschrieben werden:

„Viele Bedeutungen kann ein Plastikwort annehmen, und es liegt in der Macht des Sprechers, der Sprecherin, das Wort im Augenblick des Gebrauchtwerdens so oder anders zu prägen.“ (Nicolini 2011, 13)

Maria Nicolini appelliert für „Sorgfalt im Sprachgebrauch; Sorgfalt gegenüber Begriffen und Fachbegriffen, Aufmerksamkeit bei der Begriffswahl. Die Bemühung um Terminologie-Prägung kann nicht hoch genug veranschlagt werden“ (Nicolini 2011, 14). Dieser Sorgfalt ist vor allem bei der Erforschung eines sich so rasch und permanent verändernden Felds wie jenem der elektronischen Tanzmusik in besonderem Maße Rechnung zu tragen. Gerade beim Genrediskurs zu Lo-Fi House wird ersichtlich, dass es vor allem Journalistinnen und Journalisten sind, jener Personenkreis, dem Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer „repräsentativ-reflexive“ (Hitzler und Pfadenhauer 2009, 385) szenische Leistungserbringungen attestierten, die nach kategorialer Einordnung, begrifflicher Subsumierung und einer terminologischen Erfassung (neuer) musikalischer Stilrichtungen streben, und nicht die Musikschaaffenden selbst. ‚DJ Seinfeld‘, häufig als ein typischer Vertreter und Repräsentant von Lo-Fi House genannt, distanziert sich einem Interview mit Christina Plett im *Groove* Magazin beispielsweise von der ihm zugetragenen Zuschreibung des ‚Lo-Fi House‘, denn dies sei nur eine journalistische Etikette, die der Komplexität seines musikalischen Schaffens nicht gerecht werden kann:

„Lo-fi is just something that some people put a tag on, like on my music and I make a lot of different kinds of music. I know why people don’t like lo-fi, this lo-fi name. For me, Lo-fi just meant that it was raw, it wasn’t anything new.“ (Plett 2017a)

Für ‚DJ Seinfeld‘, der die allgemeinere, offenere Bezeichnung ‚Lo-Fi‘ wählt, ist ‚Lo-Fi‘ nur ein Begriff, ein ‚tag‘, der einen Versuch darstellt, Komplexität auf eine einfache Begrifflichkeit zu reduzieren. Dass sich DJs und ProduzentInnen ungern in Genregrenzen einordnen lassen, zeigt sich vor allem dann, wenn diese in Interviews danach gefragt werden. Der britische Techno-

DJ und Musikproduzent Larry McCarthy, der unter dem Künstlernamen ‚Bruce‘ bekannt ist, äußerte sich dazu in einem Interview im Jahr 2015 beispielsweise wie folgt:

“[...] But I think genres and sub-genres in the current scene - and it has been this way for a while - have become somewhat pointless outside their journalistic purpose. From how it's seen from the outside world, the [concept of] genre seems to have become a parody of itself. And in a broader sense, both a result and a cause of this have meant that defining this mass of new music has become quite a disorientating task. I can say in all honesty, I haven't got that great of an understanding or knowledge when it comes to defining a genre. But when it comes to making tracks, of course I think about how they are going to be presented but I try not to think about how it will be categorised. I have no time for adhering to a particular sound. Whenever I do, I produce crap as a result.” (Raymond 2015)

Auch Lobster Theremin Labelgründer Jimmy Asquith stört, dass musikalische Erzeugnisse, die aus seinem Labelumfeld stammen, von JournalistInnen quasi a priori mit dem Begriff ‚Lo-Fi House‘ assoziiert werden. So schreibt Matt Unicomb auf *Resident Advisor* im Zuge einer Vinyl-Veröffentlichung Jimmy Asquiths über diesen:

„The Londoner took lo-fi house to unprecedented heights with his Lobster Theremin label, pressing its hazy aesthetic to dozens of records that defined the style. It hosted early releases from some of lo-fi's biggest names, among them Route 8, Privacy and Ross From Friends.“ (Unicomb 2018)

Asquith, der den Bericht auf seiner privaten Facebookseite teilte, reagierte daraufhin mit einem ironischen Kommentar und befand: “‘Lo-fi‘ got dropped in there obvs but that was a clear favourite in the genre stakes“:



Abbildung 8: Facebook-Posting Jimmy Asquith¹⁶, 21.08.2018

Es scheint so, als würden sich Muskschaffende in besonderer Art und Weise gegen das sprachliche Erfassen, Benennen, Bezeichnen und Kategorisieren der von ihnen erzeugten kulturellen Produkte sträuben. Die begriffliche Bezeichnung von Kultur als ‚Kultur‘, oder, wie es Adorno und Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* nennen, überhaupt von Kultur „zu reden“ sei „immer schon wider die Kultur“ (Adorno und Horkheimer 1997, 152). Dies hängt möglicherweise damit zusammen, dass sprachliches Bezeichnen immer ein Abstrahieren von der konkreten Wirklichkeit bedeutet. Kategoriales Einordnen und das Subsumieren empirischer Einzelercheinungen unter Sammelbegriffe wird von Muskschaffenden, so meine These, häufig als Angriff oder Beleidigung aufgefasst, da das von ihnen geschaffene künstlerische Produkt nicht mehr als das genuin-Einmalige und einzigartig-Besondere betrachtet wird, das es aus der Perspektive der Kunstschaffenden sein soll. Muskschaffende, so behaupte ich, wollen in der Regel nicht, dass das von ihnen als komplex und einzigartig betrachtete, geschaffene kulturelle Erzeugnis durch sprachliche Benennung, Einordnung oder

¹⁶ Asquiths Postings wurde mit der Privatsphäreneinstellung ‚öffentlich‘ geteilt, weshalb ich an dieser Stelle auf eine Anonymisierung verzichte.

Subsumierung unter Genre-Kategorien in seiner Komplexität reduziert wird, vor allem dann nicht, wenn der Begriff als ‚uncool‘ erachtet wird oder negativ konnotiert ist. Das sprachliche Bezeichnen, Benennen, Klassifizieren und Kategorisieren bringe schließlich, so heißt es bei Adorno und Horkheimer, „die Kultur ins Reich der Administration“ (Adorno und Horkheimer 1997, 152).

Abschließend möchte ich noch ein Zitat des unter dem Namen ‚Mosca‘ bekannten britischen Techno-DJ und Produzenten vorbringen, indem die vonseiten der Kunstschaffenden häufig vorgebrachte Ablehnung der begrifflichen Einordnungen und Klassifizierungen ihrer Werke in Genres noch einmal zum Ausdruck gebracht wird:

„[...] The trouble with words, as you well know, is that they only relate to music to an extent, and this framework of language, this construct, it's very rigid and it defines us as a culture and as humans, you know? Sometimes I think it's useful to just remember that: that we made up language to describe the objects and actions going on around us, but it's almost been turned on its head, language has become more important than the thing itself... My point is that music can give us feelings that are literally impossible to describe with words. It's one of the things I like most about music, as opposed to say, poetry.“ (Attack Magazine 2014)

5.6. Lo-Fi House, eine nostalgische Revivalkultur?

Eine andere Möglichkeit sich dem Phänomen ‚Lo-Fi House‘ zu nähern ist es, dieses als Form einer ‚Revival‘ Kultur zu perspektivieren. In seinem Werk *Retromania* betrachtet Simon Reynolds musikalische Revivals einerseits als Ausdruck einer Begierde nach einem „specific sound that's no longer made“, andererseits als Befund über die Gegenwart „that something's been lost“ (Reynolds 2011, 205). ‚Revivalism‘, wie es Reynolds nennt, bezeichnet eine Unzufriedenheit gegenüber musikalischen Erscheinungen der Gegenwart, denen vorgehalten wird, „purity, innocence, a primal rawness and rowdiness“ (ebd.) vermissen zu lassen. ‚Revivalism‘ ist der Ausdruck eines Bedürfnisses nach ‚realness‘ Authentizität und Wahrhaftigkeit, das mit einer bestimmten (musikalischen) Periode oder Strömung der Vergangenheit identifiziert wird, einer musikalischen Ära, die die meist jungen ‚Revivalisten‘ paradoxerweise selbst gar nicht miterlebt haben. Auch beim Phänomen Lo-Fi House liegt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um eine Form der Abkehr und Abwendung gegenüber bestimmten musikalischen Tendenzen der Gegenwart handelt; einem ‚modernen‘ Sound, der ‚digital‘, ‚kühl‘ und seelenlos (geworden) ist. Wenn im Lo-Fi House ein ‚warmes‘ Klangbild

angestrebt wird, dem das Knistern alter Schallplatten und das Rauschen analoger Aufnahmetechniken anhaftet, spricht vieles dafür, Lo-Fi House und das Begehren nach einem ‚analogen‘ Sound als Ausdruck eines allgemeinen „Nostalgiegefühls“ zu betrachten, das sich, wie Christina Plett in ihrem Artikel zu ‚Lo-Fi House‘ im *Groovemagazin* schreibt, nicht nur in der Musik, sondern „auch in anderen Lebensbereichen beobachten lässt“ (Plett 2017b). Reynolds weist in *Retromania* darauf hin, dass ‚revival movements‘ früher oder später einen gewissen Punkt erreichen, den Reynolds, in Referenz auf Tamara E. Livingston Theorie zu *Music Revivals* (1999), als „crisis point“ (Reynolds 2011, 211) bezeichnet. Musikalische Revivals würden sich früher oder später an einem Punkt befinden, an dem der nostalgische Rekurs in Gefahr läuft, nur mehr Altes zu kopieren und zu reproduzieren und dadurch letztlich redundant zu werden. Ist dieser Punkt erreicht, sind entweder reaktionäre, puristische Tendenzen, die sich in gesteigerter Strenge und Sorgfalt am ‚Original‘ orientieren, oder ein progressiver Umgang mit dem ‚Vergangenen‘, in dem das ‚Alte‘ mit ‚Neuem‘ kombiniert wird, möglich, wobei dem musikalischen Revival in beiden Fällen ein Authentizitätsverlust droht. Darauf weist auch Christina Plett hin, die sieht, dass eine Ästhetik, bei der das Imperfekte und das Fehlerhafte im Vordergrund steht, zugleich auch zu einer Paradoxie und in eine Sackgasse führt:

„Fehler sind nicht planbar. Mit der zunehmenden Institutionalisierung des Sounds hat sich aus dem anfänglich roughen Gegenentwurf ein Stil nach Schema F entwickelt. Ein bisschen Rauschen hier, etwas Übersteuerung da – es braucht nur die Verwendung der richtigen Elemente und fertig ist der Lo-Fi Track. Es sind keine Fehler im eigentlich Sinne mehr, die den Klang ausmachen, und der Reiz des Authentischen geht verloren. Was einmal innovativ war, ist ein Stil geworden, aus dem das Gegenteil von Innovation zu kommen scheint.“ (Plett 2017b)

Möglicherweise befindet sich ‚Lo-Fi House‘ gerade an einem solchen „crisis point“, an dem aus Innovation Repetition geworden ist. Wie die Entwicklung von Lo-Fi House zukünftig verlaufen wird, ist schwierig einzuschätzen; denkbar ist, dass sich Lo-Fi House als Genrebezeichnung in den nächsten Jahren verflüchtigt und dass sich DJs, ProduzentInnen und Fans an einer anderen Stilistik und Soundästhetik orientieren, denkbar ist allerdings auch, dass sich Lo-Fi House als eigenständiges (Sub-)Genre elektronischer Tanzmusik langfristig etablieren kann, oder aber einem ähnlichen Schicksal wie ‚Tech-House‘ folgt und zu einer ‚unliebsamen Ästhetik‘ wird, der subkulturell-orientierte MusikszenegängerInnen mit Ablehnung und Abgrenzungsbemühungen gegenüberstehen.

VI. Fazit

Mit der hier vorliegenden Masterarbeit wollte ich eine Perspektive auf das Forschungsgebiet der ‚electronic dance music culture‘ (EDMC) einnehmen, aus der danach gefragt wird, wie ein gemeinsames Bekenntnis zu ‚geliebten‘ bzw. eine Ablehnung und Zurückweisung ‚ungeliebter‘ Ästhetiken szenische Distinktionen und Grenzziehungen nach sich zieht. Ich konnte in einem ersten Schritt zeigen, wie Abgrenzungen von unliebsamen Ästhetiken in subkulturell-orientierten EDM-Szenen praktisch vollzogen werden. Mit ‚Tech-House‘, einer kommerziell erfolgreichen Hybridform von House und Techno, konnte ich eine solche unliebsame Ästhetik identifizieren und anhand einiger empirischer Beispiele nachvollziehen, wie Abgrenzungen und Distinktionsbemühungen vonseiten „leistungserbringender Szeneeliten“ (Hitzler und Pfadenhauer 2001, 22) praktisch vollzogen werden. ‚Tech-House‘ widerspricht aufgrund seines kommerziellen Erfolgs sowie seiner breiten Akzeptanz, die szenische Grenzen transzendiert, einerseits den Wertvorstellungen und Idealen subkulturell-orientierter Szenen, andererseits wird die Musik selbst mit dem Vorwurf der Geschmacklosigkeit und der übertriebenen Effekthascherei im Sinne einer unliebsamen Ästhetik abgelehnt und zurückgewiesen.

In einem zweiten Schritt stellte ich eine szenisch legitimierte Ästhetik vor, die ich als ‚Ästhetik des Imperfekten‘ bezeichnet habe. Diese manifestiert sich erstens in Form einer spezifischen Klangfarbe, die als ‚analog‘, ‚roh‘ oder ‚warm‘ beschrieben wurde. Wann eine Klangfarbe, bzw. ein Sound als ‚warm‘ bzw. ‚analog‘ gilt, lässt sich allerdings nicht vollständig objektivieren und basiert zu einem gewissen Grad immer auch auf subjektiven Wahrnehmungen und einer individuellen Einschätzung. Zweitens manifestiert sich eine ‚Ästhetik des Imperfekten‘ in einem bestimmten Modus des Musik machens, der nicht auf Perfektion abzielt, sondern auf Improvisation und Unvorhersehbarkeit. Ich konnte zeigen, wie MusikproduzentInnen, indem sie Störgeräusche wie Brummschleifen oder Rauschen bewusst generieren oder Timing-Fehler von rhythmischen Klangelementen nicht korrigieren, im praktischen Vollzug des Musik machens vorgehen, um ihre Musik imperfekt, ‚roh‘ und ‚warm‘ klingen zu lassen. Es hat sich gezeigt, dass für die Generierung einer ‚Ästhetik des Imperfekten‘ analoge Klangerzeuger bzw. musikalische Hardware gegenüber digitalen, softwarebasierten Technologien präferiert werden, was in einer Abhandlung über die ‚Ablehnung des Computers‘ im Kontext des ‚Live-Sets‘ und des ‚DJ-Sets‘ dargestellt wurde. Mit einem Exkurs zur Faszination des Mediums Vinyl

und der Praxis des ‚diggins‘ wurde das Kapitel abgeschlossen und zu ‚Lo-Fi House‘ übergeleitet, einem musikalischen Genre, das in den letzten Jahren einen erheblichen Popularisierungsschub erfahren hat.

Ich habe mich für die Analyse von Lo-Fi House entschieden, da hier zentrale Elemente einer ‚Ästhetik des Imperfekten‘ in radikalisierte Weise manifestiert sind. Ich habe ‚Lo-Fi House‘ aus verschiedenen Blickwinkel betrachtet und dabei nach seiner Genese gefragt, seine soundästhetischen Grundelemente charakterisiert, auf die Problematik von Genrebegriffen hingewiesen und schließlich die allgemeine Frage gestellt, wie sich der Trend zu Nostalgie, Vintage und Retro, der nicht nur die Welt der elektronischen Tanzmusik befallen hat, erklären lässt.

Mit dieser Abschlussarbeit zur ‚Ästhetik des Imperfekten‘ hoffe ich, einige aufschlussreiche Einblicke über aktuelle Vollzugspraktiken, Trends und Strömungen im Feld der elektronischen Tanzmusik geliefert zu haben, wenngleich ich mir darüber im Klaren bin, dass es sich hier um eine Momentaufnahme handelt, die weiterführender empirischer Forschungen bedarf.

VII. Ausblick

Weiterführende Arbeiten, die sich mit ‚electronic dance music‘ beschäftigen, müssen vor allem das Verhältnis von Lokalität und Globalität stärker in den Mittelpunkt des Interesses stellen. Genauso schnell, wie neue Trends und Hypes entstehen, könne diese auch wieder vergehen. Dabei muss verstärkt auf die Rolle von ‚internet-based communities‘ eingegangen werden, die über soziale Medien wie YouTube, Facebook, Soundcloud, Twitter oder Instagram miteinander vernetzt sind und erheblichen Einfluss auf Trends und Hypes nehmen können. Hier kann es notwendig sein, auf ethnographische Forschungsansätze zurückzugreifen, die empirisches Forschen im Internet bzw. in sozialen Medien thematisieren. Ansätze dazu finden sich beispielsweise bei Kozinets (2015) oder Boellstorff et al. (2012). Eine interessante Forschungsarbeit könnte auch darin liegen, die Genese eines Musiklabels wie ‚Lobster Theremin‘ schrittweise zu rekonstruieren, das gegenwärtig vor der Herausforderung steht, im Zuge zunehmender Professionalisierung seine szenische Legitimität zu bewahren. Dabei könnte man die verschiedenen Stufen der Professionalisierung des Labels beforschen und danach fragen, wieso sich gerade dieses Musiklabel etablieren konnte, und andere, die eine

musikalisch ähnliche Ausrichtung verfolgen, daran gescheitert sind. Aufschlussreich und kontrastreich wäre auch eine Forschungsarbeit, die sich mit Szenen beschäftigt, in denen digitale Technologien bevorzugt werden bzw. in denen einen ‚kühler‘, ‚digitaler Sound‘ als ästhetisches Ideal gilt. Von erheblichem Interesse wäre es auch danach zu fragen, wieso Frauen, gerade in solchen Szenen, in denen eine ‚Ästhetik des Imperfekten‘ angestrebt wird, deutlich unterrepräsentiert sind. Ein spannender Ansatz könnte auch darin liegen, verschiedene EDM-Szenen miteinander zu vergleichen. Ein solcher Vergleich sollte sich dabei nicht nur auf die musikalischen *Inhalte* bzw. die vorherrschenden ästhetischen Formen konzentrieren, sondern auch die politischen und moralischen Wertvorstellungen, die in den jeweiligen Szene dominant sind, in die Analyse miteinbeziehen.

VIII. Der Forschungsprozess

8.1. Forschungshaltung: Soziologische Ethnographie und Grounded Theory

Bisherige empirische Forschungen zu elektronischer Tanzmusik zeichnen sich zunächst dadurch aus, dass ihre VerfasserInnen in vielen Fällen selbst, sei es als DJ oder ClubgängerIn, mit dem von ihnen untersuchten Forschungsfeld eng verwurzelt, bzw. lange Zeit gewesen sind¹⁷. Damit stellt meine Situation, selbst aktiver, integrierter Teilnehmer des von mir zu untersuchenden Forschungsfeldes zu sein, kein Novum dar, allerdings ist es in besonderem Maße notwendig, die eigene Stellung im Feld und die sich daraus ergebenden Konsequenzen in den Phasen der Felddistanz zu reflektieren. Um den Ansprüchen dieser Arbeit, Zusammenhänge, Besonderheiten und komplexe Dynamiken von Musikszenen aufzuzeigen, gerecht zu werden, empfiehlt sich ein qualitatives Forschungsdesign. Gerhard Kleining schlägt eine qualitative Vorgehensweise insbesondere dann vor,

„[...] wenn die Gegenstände und Themen, nach allgemeinen Wissensstand, nach Kenntnis des Forschers oder auch nur nach seiner Meinung, komplex, differenziert, wenig überschaubar, widersprüchlich sind oder wenn zu vermuten steht, daß sie nur als ‚einfach‘ erscheinen, aber – vielleicht – Unbekanntes verbergen.“ (Kleining 1991, 16)

Soziologische Ethnographie als Forschungshaltung scheint mir dabei für die Erkenntnisansprüche dieser Arbeit aus mehreren Gründen geeignet. Breidenstein et al. unterscheiden in einer aktuellen Monographie zu ethnographischem Forschen zwischen drei Traditionslinien. In der „ethnologischen Kulturanalyse“ (Breidenstein et al. 2015, 13ff.) ging es zunächst um das ‚Entdecken fremder Kulturen‘, was mit ausgiebigen Feldforschungen in exotischen Gebieten einherging. In den 1920er Jahren übernahmen amerikanische Soziologen der ‚Chicago School‘ das ethnographische Grundverfahren der ‚Teilnehmenden Beobachtung‘ und soziologisierten die Ethnographie, indem sie das ‚Fremde‘ im ‚Eigenen‘ (z.B. bei sozialen Randgruppen, Milieus oder Stadtteilen) erkannten und zum Gegenstand der Untersuchung machten. Als dritte Traditionslinie nennen Breidenstein et al. die „Soziologie des Alltags“, die mittels verschiedenster Techniken der Verfremdung das fraglos gegebene ‚Alltagswissen‘ und seine routinierten, inkorporierten, nicht direkt zugänglichen, impliziten Wissensbestände zu dechiffrieren versuchten.

¹⁷ siehe z.B. Thornton (1996), Reitsamer (2013) oder Kühn (2017).

8.1.1. Methodologische Grundprinzipien

Ethnographisches Forschen folgt einem zyklischen, rekursiven Verfahren, indem sich Datenerhebung und Datenanalyse schrittweise abwechseln und wiederholen. Ethnographische Forschungsdesigns sind außerdem in einem besonderem Maße dadurch gekennzeichnet, dass sie mit dem Prinzip der ‚Offenheit‘ (und nicht mit a priori bestimmten Hypothesen) an ihren Untersuchungsgegenstand herangehen (vgl. Breidenstein et al. 2015, 45). An dieser Stelle muss auf die besondere Gefahr der ‚fallacy of misplaced concreteness‘ hingewiesen werden; eine Formulierung, die Talcott Parsons in *The Structure of Social Action* von Alfred Whitehead übernimmt um davor zu warnen, Fakten und Daten für sich selbst sprechen zu lassen. In der Auffassung Parsons, die ich im Wesentlichen teile, lässt sich von empirischen Fakten immer nur im Rahmen des jeweiligen theoretischen Systems bzw. des analytischen Bezugsrahmen („frame of reference“) sprechen (vgl. Parsons 1968, 10). Für die eigene Forschung bedeutet dies, dass auch wenn ich im Sinne des ethnographischen Prinzips der Offenheit zunächst ohne fixe Hypothesen ins Feld gehe, ich auch bei größtmöglicher Offenheit einen notwendigerweise beschränkten und perspektivischen Blick auf die empirischen Erscheinungen werfe, mit dem ich permanent (unbewusst) selektiere, priorisiere und Relevantes von Irrelevantem unterscheiden muss. Ethnographisches Forschen erfordert meiner Auffassung nach besonders aus diesem Grund ausgiebige Phasen der Reflexion, in denen es um die Bewusstmachung der eigenen impliziten Annahmen geht. Das Prinzip der zunächst offenen Forschungshaltung sowie die zyklisch angelegte Vorgehensweise teilt die Ethnographie mit Grundhaltungen der ‚Grounded Theory‘, wie sie bei Anselm Strauss und Juliet Corbin expliziert sind. Strauss und Corbins Überlegungen zur Methodologie der Grounded Theory basieren im Wesentlichen auf den methodologischen Grundeinsichten des amerikanischen Pragmatismus und des symbolischen Interaktionismus bei John Dewey, George Herbert Mead und Herbert Blumer, und stehen bei näherer Betrachtung im Einklang der oben beschreibenden Parsons’schen Grundhaltung, wenn behauptet wird, dass „what is discovered about reality cannot be divorced from the knower’s operative perspective“ (Strauss und Corbin 2016, 138). Für Strauss und Corbin stehen Datenerhebung, Analyse und die Generierung von Theorie(n) in engem Verhältnis zueinander; Theorie und Empirie müssen in einem ‚wirklichkeitsadäquaten‘ Verhältnis zueinander stehen.

8.1.2. Chancen und Risiken: Methodologische Herausforderungen

Wenn ich von soziologischer Ethnographie spreche, ist damit ein pluraler, multimethodischer Forschungsansatz gemeint, bei dem der Forscher über einen längeren Zeitraum intensiven Kontakt zum Untersuchungsfeld sucht, und dabei verschiedene Haltungen, die vom Extrem des distanzierten Beobachters bis hin zum vollständig integrierten Teilnehmer reichen. Adler und Adler unterscheiden in *Membership Roles in Fieldresearch* (1987) idealtypisch zwischen einer „peripheral membership“, einer „active membership“ und einer „complete membership“. Meine Ausgangsposition für diese Arbeit lässt sich dabei am besten mit der Kategorie der „complete membership“ beschreiben:

„The complete membership role entails the greatest commitment on the part of the researcher. Rather than experiencing mere participatory involvement, complete-member-researchers (CMRs) immerse themselves fully in the group as ‘natives’. They and their subjects relate to each other as status equals, dedicated to sharing in a common set of experiences, feelings and goals. As a result, CMRs come closest of all researchers to approximating the emotional stance of people they study.” (Adler und Adler 1987, 67)

Als DJ, Musikproduzent und Partyveranstalter war ich also bis zu dem Zeitpunkt, an dem ich mich entschloss, mir *meine* Welt zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen zu machen, in der Rolle eines aktiven Teilnehmers, folgte dabei bestimmten Zielen (z.B. ein gutes DJ-Set zu spielen, Musik auf interessanten Labels zu veröffentlichen, Partys zu veranstalten) ohne systematisch zu hinterfragen, aus welchen Motiven ich dieses oder jenes tue. Alfred Schütz bezeichnet eine solche Haltung in *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* (2016) als „lebendige Intentionalität“, in der ich meinen Mitmenschen und ihrem Verhalten erlebend, und nicht reflektierend zugewendet bin. Wieso ich diese oder jene Musik spiele, zu dieser oder jener Party gehe, diese oder jene Leute ‚cool‘ oder ‚uncool‘ finde, bleibt für mich in dieser Haltung ‚unproblematisch‘ und fraglos gegebenes Alltagswissen. Menschen können aus diesem Zustand „schlichter Selbsthabe“ allerdings jederzeit heraustreten und ihre ‚attention à la vie‘, wie es Schütz formuliert, „jenen Tiefenschichten [zuwenden, Anm. PP], die vor dem als fraglos gegeben unbeachtet geblieben waren“ (Schütz 2016, 200), indem sie zum Beispiel Fragen stellen, oder über sich selbst und ihre Mitmenschen nachdenken. Ein solcher Mensch benimmt sich dann Alfred Schütz zufolge wie ein Sozialwissenschaftler. Sozialwissenschaft zu betreiben schließt dieser Auffassung zufolge somit nicht aus, selbst ein integrierter Teilnehmer des Untersuchungsfeldes zu sein, Sozialwissenschaft zu betreiben bedeutet

allerdings einen Perspektivenwechsel einzunehmen, der in vielerlei Hinsicht Konsequenzen mit sich trägt.

Die Grundhaltung der von Adler und Adler als „complete member researcher“ (CMR) bezeichneten Forscher besteht also darin, die Werte, Überzeugungen und Ziele des Feldes, das Gegenstand der ethnographischen Erforschung ist, zu einem hohem Maße übernommen zu haben. Dies kann entweder über ein kontinuierliches ‚Hineinwachsen‘ im Rahmen des Forschungsprozesses erfolgen, oder, wie in meinem Fall, zu Beginn des Forschungsprozess bereits gegeben sein. Erstere bezeichnen Adler und Adler als „convert researcher“, letztere, wie in meinem Fall, als „opportunistic researcher“ (vgl. Adler und Adler 1987, 68). Adler und Adler nennen zahlreiche Beispiele für ethnographische Studien, die aus einem bereits vorhandenen Status einer vollständigen Gruppenmitgliedschaft entsprungen sind. Für „opportunistic researcher“ stellt sich der Forschungsprozess somit in vielerlei Hinsicht als umgekehrter dar, da Feldzugang und Mitgliedschaft bereits vorhanden sind und nicht erst im Rahmen des Forschungsprozesses erworben werden müssen:

„They must look at the setting through a fresh perspective, to develop relationships with people they did not associate with previously, to change the nature of their preexisting relationships, and to become involved with the setting more broadly.“ (Adler und Adler 1987, 70)

Adler und Adler beschreiben die Haltung des „opportunistic researchers“ als „near-schizophrenic“ (Adler und Adler 1987, 70), da ForscherInnen hier verschiedene Rollen gleichzeitig einnehmen; Adler und Adler bezeichnen dies als „*role immersion*“. Ein häufiges Problem stellen Rollenkonflikte dar. Adler und Adler beschreiben Fälle, in denen Forscher von Schwierigkeiten berichten, einerseits Distanz und Neutralität in ihrer Rolle als ForscherIn zu bewahren, andererseits aber ein Verlangen nach Engagement und ein aktives Bekenntnis zu den Werten ‚ihrer‘ Gruppe verspüren. Adler und Adler berichten auch, dass CMRs häufig unter dem Gefühl leiden, sich gegenüber der ‚eigenen‘ Gruppe illoyal zu verhalten und diese (für wissenschaftliche Zwecke) zu hintergehen. All die genannten Aspekte treffen auch auf meine eigene Stellung in diesem Forschungsvorhaben zu, auf die im Rahmen dieser Arbeit immer wieder eingegangen werden soll. Adler und Adler sprechen auch von der Gefahr des ‚Abgestoßen-Werdens‘ vonseiten der Gruppe, eine Gefahr die vor allem dann besteht, „when the group is highly sensitive about its membership“ (Adler und Adler 1987, 76). Die hohe

Selbstidentifikation des Forschers mit dem Untersuchungsfeld kann auch dazu führen, dass Forscher Schwierigkeiten damit haben, ihre neue Rolle als Sozialwissenschaftler zu akzeptieren:

„CMRs have such a strong commitment to and self-identification with the group they study that they have an especially hard time portraying them in the light of the detached analyst.“ (Adler und Adler 1987, 81)

Ein langjähriges, persönliches Engagement innerhalb einer subkulturell-orientierten Musikszene bildete auch die Ausgangslage dieser hier vorliegenden ethnographischen Forschungsarbeit. Aufgrund meiner Stellung als aktiv teilnehmender, integrierter Akteur innerhalb jenes Feldes, das ich mir zum Gegenstand dieser wissenschaftlichen Untersuchung machte, sind mein Blick und meine Perspektive auf das Feld zunächst stark von meinen persönlichen Erfahrungen, Beobachtungen und Erkenntnissen geprägt. Im Zuge einer fortlaufenden Integration und Sozialisierung in die Welt des Nachtlebens, Feierns, Veranstaltens, Auflegens und Musik Produzierens habe ich viele Werte, Normen und Einstellungen übernommen und internalisiert. Ich stehe der Welt der elektronischen Tanzmusik somit zunächst nicht wertfrei und neutral gegenüber, sondern habe starke emotionale Bindungen, fälle Urteile über ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Musik oder Partys und habe einen ‚Geschmack‘ ausgebildet. In einem ersten Schritt dieses Forschungsprozesses stand demnach die reflexive Auseinandersetzung mit dem, was mir in den letzten Jahren zunehmend alltägliche Praxis geworden ist; diese stellt auch die Grundlage für die im Laufe des Forschungsprozess sich immer stärker konkretisierenden Forschungsfragen dar.

8.1.3. Besonderheiten bei der Erforschung des Nachtlebens

Will man Feldforschungen zu elektronischer Tanzmusik betreiben, sind Aufenthalte in einschlägigen Clubs meist unumgänglich. Daher erachte ich es als notwendig, das besondere Setting des ‚Nightclubs‘ etwas genauer zu reflektieren. Wie Garcia (2013) betont, haben ForscherInnen hier eine besondere Verantwortung, da sie über eine Umgebung schreiben, in der viele Personen Abstand, Distanz und Befreiung von ihrem Alltag suchen: „People often allow themselves to do things at night (in clubs, bars, bathhouses, parks, etc.) that they would not or could not during the daytime“ (Garcia 2013, 5). Eine akademische Beforschung subkulturell-orientierter Musikszenen kann sich auch als schwieriges Unterfangen erweisen,

da diese oft besonders resistent gegenüber einer solchen Beforschung oder journalistischer Berichterstattungen eingestellt sind:

„[...] part of underground scenes' self-ascribed subcultural value is their low visibility, while increased visibility has historically been associated with some form of harm to the scene. What little information about underground scenes that does reach the general public—often through journalists and ethnographers—has a history of being distorted and damaging.” (Garcia 2013, 6)

Aufgrund dieser erhöhten Sensibilisierung der Szene-TeilnehmerInnen gegenüber Datenaufzeichnungen (in einigen Clubs existiert zum Beispiel ein Fotoverbot) sowie Respekt gegenüber den Menschen, die hier ihre Freizeit verbringen, kurzzeitige Distanzierung von ihrer Alltagswelt anstreben und oftmals unter der Einwirkung von Alkohol oder anderer Betäubungsmittel stehen, stehe ich in meiner Rolle als ethnographisch forschender Soziologe vor besonderen Herausforderungen. Aus Respekt gegenüber dem Feld, aber auch aus forschungspraktischer Sicht ist es oft nicht möglich und nicht angebracht, (nachts) während einer Party mit einem Notizbuch in einer Ecke zu sitzen und zu ‚beobachten‘. Mit einer solchen Haltung würde man wohl auf Skepsis bei den TeilnehmerInnen und Partygästen stoßen, was schließlich dazu führen könnte, dass sich der Aufbau von Vertrauen verzögert oder etwaige Kontaktpersonen Gespräche und Auskunft verweigern.

8.2. Methodenpluralismus und Datengenerierung

Ein ethnographisches Forschungsdesign zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass verschiedene Arten von Daten erhoben und in die Analyse miteinbezogen werden können. Im Folgenden sollen die verschiedenen, im Rahmen dieser Arbeit erhobenen Arten von Daten näher beschrieben und erläutert werden.

8.2.1. Daten des subjektiven Erlebens

Die besondere Stellung des von Adler und Adler als CMR (complete member researcher) bezeichneten ethnographischen Forschers hat auch Konsequenzen für die Datengenerierung. Adler und Adler betonen, dass CMR aufgrund ihrer besonderen Stellung als vollständig integrierte Mitglieder des zu beforschenden Feldes, in der Lage sind „to gain the full openness of their subjects to an extent unknown by any other kind of fieldworker” (Adler und Adler 1987, 81). Weiters betonen Adler und Adler, dass CMR die von ihnen generierten Daten um

die Darstellung ihrer subjektiven Einblicke ergänzen können. Diese Haltung machen vor allem auch VertreterInnen einer phänomenologisch orientierten, lebensweltanalytischen Ethnographie stark (siehe z.B. Honer und Hitzler 2015). In dieser speziellen ethnographischen Grundhaltung wird die Lebenswelt eines Subjekts zum Gegenstand der wissenschaftlichen Beforschung. Voraussetzung für ein solches Unterfangen ist ein ‚existenzielles Engagement‘, ein kompromissloses sich-Einlassen auf die Werte, Normen und Überzeugungen der TeilnehmerInnen im Feld, mit dem Ziel der Generierung eines „arduous *inside view* through the eyes of the actor“ (Honer und Hitzler 2015, 545):

„[...] ideally, one endeavors to become like those people in the field whose ‚subjective point of view‘ one wishes (for whatever reason) to understand.“ (Honer und Hitzler 2015, 550)

Mit dem aus der Husserlschen Phänomenologie stammenden Begriff der „eidetischen Reduktion“ bezeichnen beispielsweise Ronald Hitzler und Anne Honer jenen Prozess, bei dem sich der Forscher bzw. die Forscherin nach einer intensiven Phase ‚existenziellen Engagements‘ wieder aus dem Feld zurückzieht und durch Introspektion und reflexiver Zuwendung zum Erlebten, Daten des subjektiven Erlebens in verschriftlichter Form zu generieren. Hitzler und Honer appellieren dafür, diese dadurch gewonnenen „self-evident data“ stärker in den „methodological canon of empirical social research“ (ebd. 549) zu integrieren, wenngleich zu hinterfragen ist, ob sich von diesen durch Reflexion, „phänomenologische Deskription“ und „eidetische Reduktion“ gewonnenen Daten meines persönlichen subjektiven Erlebens auch auf das subjektive Erleben anderer schließen lässt.

Nach der Auffassung von Alfred Schütz, auf den sich Ronald Hitzler und Anne Honer an mehreren Stellen berufen, ist zwischen der Sinnsetzung eines Subjekts, dass seinen Handlungen und Erlebnissen durch den hochkomplexen Prozess der „reflexiven Blickwendung“ ‚Sinn‘ verleihen kann, und der Sinnauslegung eines Beobachters oder einer Beobachterin, bzw. von einem alter-ego, zu unterscheiden. Das ‚Hineinschauen‘ in eine fremde Person sei Schütz zufolge unmöglich, da der Forscher, bzw. die Forscherin „die einzelnen Erlebnisse, und zwar die Urimpressionen, die reflexiven Akte, die aktiven Spontaneitäten, die Phanatiseerlebnisse usw. in der gleichen Reihenfolge und mit den gleichen Höfen von Protention und Retention in seinem (des Beobachters) Bewußtsein vorfinden [müsste, Anm.]“, dies sei allerdings unmöglich und setze schließlich voraus, „daß

Beobachter und Beobachteter ein und dieselbe Person sein müßten“ (Schütz 2016, 140). Schütz geht noch weiter, wenn er behauptet:

„Wir nehmen also gewissermaßen eine Personenvertauschung vor, indem wir uns an Stelle des Handelnden setzen und nunmehr unsere Bewußtseinserlebnisse bei einem dem beobachteten gleichartigen Handeln mit den fremden Bewußtseinserlebnissen identifizieren. Es scheint, daß wir damit in denselben Fehler verfallen, welchen die bekannte ‚projektive Einfühlungstheorie‘ begeht. Denn wir supponieren offenbar unsere Bewußtseinsabläufe den Abläufen des fremden Bewußtseins und verfallen so gewissermaßen in eine quaternio terminorum, da uns auf diese Weise immer nur unser eigenes Bewußtsein, aber nicht das fremde erschlossen wird.“ (Schütz 2016, 159)

Weiters:

„Es ist uns in voller Evidenz gewiß, daß das Erlebnis des alter ego von seinem Handeln ein prinzipiell anderes ist, als unsere Erlebnisse von unserem (phantasierten oder reproduzierten) Handeln mit gleichem Handlungsziel, weil eben der gemeinte Sinn eines Handelns, wie schon im Vorstehenden gezeigt, prinzipiell subjektiv und nur dem je eigenen Bewußtseinsablauf zugänglich ist.“ (Schütz 2016, 160)

Folgen wir den methodologischen Einsichten von Alfred Schütz, so stehe ich als Sozialwissenschaftler jenen Menschen, deren Handlungsmotive bzw. subjektives Erleben ich mir zum Gegenstand der Betrachtung mache möchte, als „mitweltlicher Beobachter“ gegenüber, was impliziert, dass mir die Bewusstseinsabläufe meiner Nebenmenschen nur „mittelbar“ und „demzufolge nur in *typisierender* Erfassung zugänglich sind“ (Schütz 2016, 252). Für Schütz sind solche ‚idealtypischen‘ Erfassungen, wie es in Schütz Terminologie schließlich heißt, niemals Abbildungen eines tatsächlichen Geschehens, sondern eben idealisierte Konstrukte, die von der konkreten subjektiven Erfahrung abstrahiert sind.

Ich komme damit zu der Auffassung, dass Daten des subjektiven Erlebens als solche, nämlich als Daten des *subjektiven Erlebens* aufgefasst werden müssen. Aus ihnen können Erkenntnisse von *typischen* Handlungsmotiven bzw. vom *typischen* Erleben der FeldteilnehmerInnen, denen man im Zuge des Feldforschungsprozesses so ‚ähnlich‘ wie möglich geworden ist, mittels eidetischer Reduktion bzw. phänomenologischer Deskription, extrahiert werden. Vorsichtig ist allerdings geboten, wenn dieses vom konkret Erlebten abstrahierte und in typisierter Form verfügbar gemachte Wissen, als Einsichten über das subjektive Erleben eines

Anderen bzw. einer Anderen aufgefasst wird, wie es meiner Auffassung nach, möglicherweise in etwas missverständlicher Weise formuliert, Ronald Hitzler und Anne Honer vorhaben, wenn der Anspruch erhoben wird einen „arduous *inside view* through the eyes of the actor“ (Honer und Hitzler 2015, 545) zu erlangen.

8.2.2. Flüchtige Materialien: Beobachtungsprotokolle und Feldnotizen

Die Einsichten der im Kapitel 8.1. beschriebenen ‚methodologischen Grundprinzipien‘ betreffen in besonderer Hinsicht den Umgang mit ‚flüchtigen Materialien‘; Materialien, die nicht in objektivierter Form (wie zum Beispiel Artefakte oder Interviewtranskripte) zur Verfügung stehen. Für Manfred Lueger stellen „*Handlungen und Ereignisse*“ Prototypen solcher flüchtiger Beobachtungsmaterialien dar, Daten also, „die mit ihrem Erscheinen schon wieder verschwinden“ (Lueger 2010, 42). Wenn ich demnach im Rahmen meiner Feldforschungsphasen auf Partys und in Clubs gehe um das dortige Geschehen zu beobachten, bilde ich, meiner methodologischen Grundauffassung zufolge, immer nur eine bestimmte, perspektivisch geformte Darstellung des tatsächlichen Geschehens ab. Diese Darstellung erzeugt, wie Manfred Lueger schreibt, „kein Abbild der Realität, sondern generiert Sekundärmaterial, welches weitere Analysen durch eine wiederholte Zugänglichkeit ermöglicht“ (Lueger 2010, 60). Manfred Lueger differenziert in dieser Hinsicht zwischen drei zentralen methodischen Problemen bei der Analyse flüchtiger Beobachtungen:

- (1) „die perspektivische Selektivität der *Zuwendung*“ (Lueger 2010, 42)
- (2) „die selektive *Wahrnehmung*“ (ebd.)
- (3) „die Selektivität der *Protokollierung*“ (ebd.)

Dieser Einsicht in die perspektivengeleitete, subjektive Formung von (Beobachtungs-) Datenmaterialien muss somit hinsichtlich der Interpretation und Analyse der Daten Folge geleistet werden und erfordert eine sensibilisierte, reflexive Auseinandersetzung mit meinen subjektiven Vorannahmen, Zuwendungen, Wahrnehmungen und letztlich schriftlichen Darstellungen, bzw. wie es Manfred Lueger ausdrückt, „einer reflexiven Aufarbeitung des Beobachtungshandelns“ (Lueger 2010, 45). Bei der Analyse vertrauter Umgebungen schlägt Lueger vor, „das Bekannte oder Alltägliche methodischen in den Zustand des *Unvertrauten*, Außeralltäglichen“ (Lueger 2010, 55) zu überführen.

Meine persönliche Forschungshaltung ähnelte dabei der von Garcia als „memory work“ bezeichneten Arbeitsweise, die Garcia wie folgt beschreibt:

„During my time at an EDM event, I focus on “being there”: taking note of and interacting with the music, the people and the environment. Then, when I return home (or immediately after I wake up the next morning), I write down as much as I can recall from the event—including any details that I have retained, such as verbatim quotations, particular music tracks played, clothing, décor and so on.“ (Garcia 2013, 9)

Während den von mir besuchten Veranstaltungen, versuchte ich aufmerksam und achtsam zu sein. Ich bewegte mich zur Musik, untersuchte, wie diese oder jene Musik auf mich und mein Umfeld wirkt, wie es wirkt, wenn DJs Übergänge machen, unterhielt mich mit Personen und mit Leuten die ich aus den Clubs kannte, mit Leuten aus der ‚Szene‘, mit DJs, Interessierten, Feierenden, fragte oft nach ihren Meinungen, unterhielt mich über die Party, das Geschehen, deren Einschätzungen, und dachte über meine Einschätzungen nach. Im Idealfall dokumentierte ich meine Erfahrungen noch in derselben Nacht, wobei mir dies oft aufgrund von Erschöpfung und Müdigkeit nach einer langen Nacht nicht möglich war. Allgemein ist man sich im Kanon der einschlägigen Methodenliteratur zur Dokumentation von Beobachtungen darüber einig, dass Beobachtungsprotokolle und Feldnotizen möglichst nah im Anschluss an die Beobachtung erfolgen sollten (vgl. Garcia 2013, 9 oder Lueger 2010, 61f.). Besonders hilfreich hat sich die Anfertigung von Notizen am Smartphone erwiesen, mit denen ich relativ unbemerkt und rasch Anmerkungen, Stichworte, Indizien und manchmal auch komplexere Zusammenhänge dokumentierte. Während des Erhebungszeitraums besuchte ich in regelmäßigen Abständen Clubveranstaltungen, entweder weil ich dort selbst aufgelegt habe, als Kellner gearbeitet habe, oder aus freien Stücken und Interesse als Gast dort war. Da ich nur gelegentlich davon erzählte, dass ich eine soziologische Arbeit zum Thema Szene/Clubkultur schreibe, beobachtete ich die meiste Zeit sozusagen ‚verdeckt‘, wobei sich die Phasen des aktiven Beobachtens, des Nachdenkens darüber ‚was hier eigentlich gerade los ist‘, mit Phasen der ‚selbstverständlichen Teilhabe‘ permanent abwechselten. Hinsichtlich der Verschriftlichung meiner Beobachtungen folgte ich im Wesentlichen den Ausführungen und Hinweisen Manfred Luegers (2010, 60ff.).

8.2.3. Artefakte aus dem Feld

Ein wichtiges Datenmaterial stellen auch „*geronnene*, fixierte, hin- und herwendbare, immer wieder in objektivierter Form vergegenwärtigbare Daten“ (Hitzler und Honer 1997, 8) dar. Solche Materialien sind beispielsweise Bewerbungen von Clubveranstaltungen auf Facebook und deren graphisch-textuelle Aufmachung, Flyer, Einladungen oder Visitenkarten. Diese finden sich, ebenso wie jegliche andere Form von Feldnotizen, gesammelt im Anhang, der bei Bedarf am Institut für Soziologie in Wien zur Einsicht verfügbar steht.

8.2.4. Interviews mit Expertinnen und Experten

Im Zuge des Forschungsprozess zeigte sich immer deutlicher, dass meine im Rahmen von Teilnahme, Beobachtung und Reflexion gewonnenen Eindrücke und aufgestellten Hypothesen über das Forschungsfeld einer Art von Verifikation durch die im Feld beteiligten Personen bedürfen. Besonderes Interesse galt dabei den Einschätzungen und Wahrnehmungen jener Personen, die aufgrund ihrer besonderen Stellung im ‚Szenekern‘ bzw. als Teil der ‚Szeneelite‘ über bestimmte Sonderwissensbestände verfügen, diese überblicken, und sich in einer Position befinden, in der sie über Handlungs- bzw. Problemlösungskompetenz verfügen. Solche Personen lassen sich Michaela Pfadenhauer zufolge auch als ‚Experten‘ bzw. ‚Expertinnen‘ bezeichnen (vgl. Pfadenhauer 2009b, 451f.)¹⁸. Es soll an dieser Stelle nur überblicksartig auf die in der einschlägigen Literatur diskutierte Frage darüber, wer unter welchen Umständen und unter welchen Voraussetzungen als ExpertIn gelten kann, hingewiesen sein. Das Grundanliegen dieser Interviewform besteht in der Rekonstruktion „*explizierbarer Wissensbestände*“ (Pfadenhauer 2009a, 99). Habitualisierte und implizierte Wissensbestände, „Vollzugsroutinen und quasi-automatische[.] Verhaltensweise[n]“ (ebd. 100) können demnach, und das ist eine Einschränkung, die für jegliche Form sozialwissenschaftlicher Interviews gilt, nicht erfasst werden. Hierfür bietet sich die Einbettung in ein ethnographisches Forschungsdesign an. Als ExpertInnen lassen sich den Ausführungen Michaela Pfadenhauer zufolge all jene Personen charakterisieren, die einen „Überblick über einen Sonderwissensbestand“ haben und sich in einer entscheidungsmächtigen Position (mit Handlungs- und Problemlösungskompetenz) befinden (vgl. ebd. 102). Hinsichtlich der Gesprächsführung empfiehlt Michaela Pfadenhauer die

¹⁸ Weitere Ausführungen zum Experteninterview finden sich u.a. bei Bogner et al. (2009) und Gläser und Laudel (2009).

„Kommunikationssituation des Interviews [...] grundsätzlich so zu normalisieren, dass es möglichst den im jeweiligen Kontext kulturell üblichen Gewohnheiten des Miteinander Redens entspricht“ (Pfadenhauer 2009b, 453). Als ein „Gespräch auf gleicher Augenhöhe“, kann ein solches insbesondere dann ertragreich sein, wenn die Interviewsituation einem Gespräch zwischen zwei ExpertInnen ähnelt (vgl. ebd. 454). Aus methodologischer Sicht gilt, was Anne Honer über das ‚explorative Interview‘, zu denen auch ExpertInneninterviews zählen, geschrieben hat: „Das im explorativen Interview Dargestellte dokumentiert so, was den *Gesprächspartnerinnen* in bezug auf die angesprochenen Themen jeweils als mitteilungs-fähig und mitteilungs-würdig, und was ihnen eben als nicht erwähnenswert erschienen ist.“ (Honer 1994, 624). Der Frage danach, welche Themen für die GesprächspartnerInnen ‚thematisch‘ und ‚relevant‘ wurden, ist somit besondere Aufmerksamkeit zu schenken (vgl. ebd. 625). Michaela Pfadenhauer plädiert zusätzlich dafür, das ExpertInneninterview in ein ethnographisches Forschungsdesign einzubetten, da ein solches der Identifizierung von Personen als ‚ExpertInnen‘ besonders dienlich ist. Rekonstruktive Verfahren, wie es das ExpertInneninterview darstellt, ermöglichen den ForscherInnen einzuwirken, forschungsrelevante Fragen zu stellen und durch die Herstellung eines intersubjektiv geteilten Relevanzsystems ein für beide Beteiligten im Idealfall ‚sinnhaftes‘ Gespräch zu entwickeln, in dem sich die Gesprächspartner gegenseitig ‚verstehen‘. Aufgrund meiner vollständigen Integration im Feld teile ich ähnliche Relevanzstrukturen, wie die Personen, mit denen ich Gespräche führe. Aufgrund von gemeinsamen, ähnlich erlebten Erfahrungen auf Musikveranstaltungen, der Situation als Veranstalter, DJ oder Produzent ist es wahrscheinlich, dass es in der Gesprächssituation zu einem gegenseitigen ‚Verstehen‘ kommt. Anders als beispielsweise beim ‚narrativen‘ Interview, in dem sich der Interviewer bzw. die Interviewerin idealerweise in Zurückhaltung übt um auf die Entfaltung der subjektiven Relevanzen der Befragten keinen Einfluss zu nehmen, folgte ich in den Interviews einer „quasi-normalen“ Gesprächsführungen, wie sie auch Michaela Pfadenhauer oder Anne Honer vorschlagen. ‚Interventionen‘ vonseiten des Interviewers bzw. der Interviewerin werden dabei nicht als negativ oder verzerrend betrachtet, vielmehr ist es sogar förderlich, wenn „Fragen, Nachfragen, Be- und Anmerkungen, deutliche Zustimmung, kleine Geschichten, ja sogar gelegentlich einmal verhaltenen Widerspruch formuliert“ (Honer 1994, 630) würden, da dies die Befragten dazu „stimuliert [...] aus sich herauszugehen“ und „‘existenzielles Interesse am Thema zu

entwickeln““ (ebd.). ExpertInneninterviews zielen auf die Rekonstruktion von Wissensbeständen ab, und unterscheiden sich dadurch beispielsweise von biographisch-narrativen Interviews, die Anne Honer zufolge vor allem auf „*egozentrierte* Erfahrungen“ rekurrieren (Honer 1994, 633). ExpertInneninterviews liegt im Regelfall ein Leitfaden zugrunde, allerdings unterscheiden sich Experteninterviews hinsichtlich des Umgangs mit diesem von anderen standardisierten Interviews, da im Experteninterview der Fragenkatalog

„als Angebot für ein informiertes Gespräch [verstanden wird, Anm.] und um es sozusagen „jederzeit zu vergessen“ gegenüber den Relevanzsetzungen - auch und gerade gegenüber den unerwarteten, außergewöhnlichen und abweichenden- der Befragten.“ (Honer 1994, 633)

Anzumerken ist schließlich noch, dass rekonstruktive Verfahren wie das Interview immer auch die Gefahr bergen, dass „die Fragen an den subjektiven und objektiven Relevanzstrukturen vorbeiziehen“ oder „der Befragte bewußt oder unbewußt bei ihrer Beantwortung eine bestimmte Form der Selbstdarstellung wählt“ (Flick 1991, 157).

Die ExpertInneninterviews wurden mit Einverständnis der Beteiligten per Handy aufgenommen und im Anschluss mit der Codier- und Transkriptionssoftware Maxqda transkribiert. Die Transkriptionsregeln folgten im Wesentlichen einer Vorlage von Gabriele Rosenthal (Rosenthal 2008, 95) und sollen an dieser Stelle transparent gemacht werden:

,	= kurzes Absetzen oder Ende des Redebeitrags
(4)	= Dauer der Pause in Sekunden
ja:	= Dehnung eines Vokals
((lachend))	= Kommentar der Transkribierenden
/	= Beginn und Ende eines, ggf. kommentierten Phänomens, das nicht direkt zum Interview gehört (z.B. Bedienung bringt Kaffee und die Gesprächspartner bedanken sich bei ihr)
nein	= betont
NEIN	= laut
viel-	= Abbruch eines Wortes oder einer Äußerung
„nein“	= leise
()	= Inhalt der Äußerung ist unverständlich; Länge der Klammer entspricht etwa der Dauer der Äußerung
- 05:24	= Zeitmarke der unverständlichen Äußerung; in Klammer eingetragen
(sagte sie)	= unsichere Transkription
ja=ja	= sehr schneller Anschluss; nahezu hektisch
ja [so war]	

[nein ich]	= gleichzeitiges Sprechen ab geöffneter eckiger Klammer bis geschlossener eckiger Klammer
< >	= Wiedergabe von direkte Rede (Beginn, Ende) innerhalb der Erzählung

Die Transkription erfolgte wortwörtlich, wobei der mundartliche Einschlag mittranskribiert wurde. Ein Weglassen hätte einen Verzicht auf relevante Informationen bedeutet; so verwendete Interviewpartner David beispielsweise häufig den mundartlichen Begriff ‚Kastl‘, der einen zentralen Begriff für die spätere Auswertung darstellte und der sich nicht ohne Verlust von relevanten Informationen in eine Standardorthographie übertragen hätte lassen. Im Transkript wurden die interviewten Personen mit ‚B‘ (Befragte/r) abgekürzt, der Verfasser dieser Arbeit mit ‚I‘ (Interviewer). Aus Respekt vor den interviewten Personen wurden alle vorkommenden Namen sowie spezifische Orte anonymisiert. Wurden Interviewzitate im Fließtext verwendet, so wurden diese im Sinne einer besseren Lesbarkeit teilweise von mundartlichen Einschlägen bereinigt, wenn dies vom Verfasser für notwendig erachtet wurde und dies keinen relevanten Informationsverlust darstellte. Die Interviewpassagen wurden mit (Pseudonym Befragte/r, Seitenanzahl im Transkript) zitiert.

8.3. Der Forschungsprozess

Im Mai 2017, in etwa zur selben Zeit als ich den Entschluss gefasst habe eine soziologische Abschlussarbeit im Feld der elektronischen Tanzmusik zu verfassen, nehme ich aus lebenspraktischen Gründen eine Tätigkeit als Barkellner im ‚celeste‘, einem kleinen Nachtclub im fünften Wiener Gemeindebezirk, an. Zu diesem Zeitpunkt beginne ich auch, meine Eindrücke, Beobachtungen und Erfahrungen, zunächst in Form von schriftlichen Aufzeichnungen, Notizen und Gedankenprotokollen systematisch festzuhalten. Die Zeit von Mai 2017 bis ca. Jänner 2018 ließe sich als ‚Hauptforschungszeit‘ bezeichnen, wenngleich ich mich auch außerhalb dieses Zeitraums immer wieder reflexiv mit dem Thema auseinandergesetzt habe; einige Überlegungen, die auch in dieser Arbeit Einfluss finden, datieren auch von Zeiträumen, die außerhalb der ‚Hauptforschungszeit‘ liegen. Für einen Zeitraum von etwa einem halben Jahr habe ich in unterschiedlichen Rollen (als DJ, als Kellner, als Veranstalter, als Gast) zumindest an einem Wochenende Zeit in einem Wiener Nachtclub verbracht. Wenn ich nicht als Kellner arbeiten musste, besuchte ich am Wochenende meist Veranstaltungen, die in anderen Clubs stattfanden. Festzuhalten ist, dass ich während meiner

Kellnertätigkeit die allermeiste Zeit tatsächlich auch zu arbeiten hatte. In der Zeit zwischen 22 Uhr und 24 Uhr fiel im Regelfall die wenigste Arbeit an, da die allermeisten Gäste erfahrungsgemäß erst zwischen 01:00 und 02:00 Uhr eintreffen, dann allerdings oft in Scharen. Aufgrund dieses Umstands war ich im Regelfall zu jener Zeit, in der die Partys ihren Höhepunkt erreicht haben, mit meiner Tätigkeit als Kellner so sehr beschäftigt, dass ich mich mit dem Geschehen auf der Tanzfläche, den Interaktionen zwischen den TeilnehmerInnen, den Inszenierungspraktiken der DJs oder der musikalischen Rahmung oft nicht auseinandersetzen konnte. Ich konnte die Partys meist weder aus distanzierter Beobachterperspektive, noch aus aktiver Teilnehmerperspektive erleben, was ich allerdings konnte und praktizierte war, mich im Vorfeld der Partys mit den PartyveranstalterInnen und DJs zu unterhalten und Einblicke in die Rahmenbedingungen von EDM-Veranstaltungen zu erlangen. Durch die regelmäßige Anwesenheit im selben Nachtclub wurde mir auch bewusst, dass die Szenelandschaft elektronischer Tanzmusik um einiges breiter und umfassender ist, als ich es zunächst angenommen hatte. Dies führte dazu, dass ich das von mir zu untersuchende Forschungsfeld letztlich um einiges genauer zu bestimmen hatte und machte mir bewusst, dass meine Forschungsarbeit einen *Schnappschuss* eines sich sehr rasch verändernden sonderkulturellen Feld darstellt bzw. als ein Begleiten einer Kultur im Entstehen und Vergehen aufgefasst werden muss.

Vieles aus diesen informellen Gesprächen notierte ich im Nachhinein paraphrasierend, teilweise vermischt mit eigenen Gedanken. In dieser Phase des Forschungsprozess entstanden auch konkretere Fragestellungen, die allerdings regelmäßig revidiert, reformuliert oder sogar verworfen werden mussten. Die im Rahmen meiner Kellnertätigkeit generierten empirischen Daten sind somit vorwiegend

- Gedankenprotokolle (über informelle Gespräche mit DJs, Gästen oder VeranstalterInnen)
- Reflexionen und subjektive Eindrücke (meist am nächsten Tag verfasst)

Nach der Beendigung meines Arbeitsverhältnisses als Nachtkellner Ende Jänner 2018, hatte sich mein Forschungsinteresse bereits um einiges stärker konkretisiert. Mein Forschungsinteresse galt zu diesem Zeitpunkt vor allem der Frage nach szenischen Differenzierungs- und Grenzziehungsprozessen, die ich vor allem in Bezug auf

unterschiedliche ästhetische Präferenzen festzumachen versuchte. Es folgten ausführliche ExpertInneninterviews mit Peter, David und schließlich Bernhard, sowie Feldaufenthalte bei Veranstaltungen, die ich einem szenischen Umfeld zuordnete, in dem eine ‚Ästhetik des Imperfekten‘ präferiert wurde. Die Zeit von April bis September 2018 widmete ich vorwiegend der Verschriftlichung dieser hier vorliegenden Arbeit.

8.4. Auswertung des empirischen Datenmaterials nach der Grounded Theory

Bei der Auswertung des empirischen Datenmaterials folgte ich dem Kodierparadigma der Grounded Theory, wie es von Anselm Strauss und Juliet Corbin in *Basics of Qualitative Research* (Strauss und Corbin 1998) entwickelt wurde. Wie in Kapitel 3.2.1. zu den methodologischen Grundprinzipien des Forschungsdesigns bereits erwähnt wurde, liegt das Grundprinzip der Grounded Theory, wie sie in den Ausführungen von Strauss und Corbin in *Basics of Qualitative Research* konzipiert ist, in der Hervorbringung von Theorie, die im Einklang mit den erhobenen Daten steht. Wenngleich das Kodierparadigma der Grounded Theory oftmals als stufenweise Progression von ‚offenem‘, ‚axialem‘ und ‚selektivem‘ Kodieren dargestellt wird, empfehlen Strauss und Corbin zu Beginn der Auswertung zunächst eine ‚Mikroanalyse‘. Strauss und Corbin schlagen vor, Fragen an den Text zu stellen und Phänomene miteinander zu vergleichen. Diese Methoden stellen die analytischen Hauptwerkzeuge der von Strauss und Corbin entwickelten Grounded Theory dar, und sollen zur Etablierung erster Kategorien führen. Beim offenen Kodieren werden Textstellen mit Codes versehen, die entweder von außen herangetragene Abstraktionen sind, oder auf Formulierungen im Text basieren (‚in Vivo Codes‘). Kategorisierung und Kodierung dienen einer ersten Ordnung der Daten, allerdings lässt sich Strauss und Corbin zufolge dadurch noch kein (tieferes) Verständnis für die entwickelten Konzepte entwickeln (vgl. Strauss und Corbin 1998, 109). Nur über die ‚Mikroanalyse‘ lässt sich das Spektrum der möglichen Bedeutungen von Wörtern und Konzepten dimensionieren. Die Unterteilung der Datenanalyse in verschiedene Schritte dient, und das betonen Strauss und Corbin regelmäßig, nur analytischen Anschauungszwecken; in der Auswertungspraxis gehen die verschiedenen Schritte der detaillierenden Mikroanalyse und dem abstrahierendem Kodieren stets ineinander über. Beim ‚axialen Kodieren‘ werden die zugeordneten Codes in einem nächsten Schritt weiter abstrahiert und unter allgemeinere Kategorien subsumiert. Die nun entstanden Subkategorien werden dimensioniert und inhaltlich in ihren Ausprägungen definiert. Im

letzten Schritt, dem ‚selektiven‘ Kodieren werden eine oder mehrere zentrale Kernkategorien extrahiert, die somit im Idealfall ein neues ‚aus den Daten generiertes‘ analytisches Konzept darstellen sollen. Im Sinne des hier dargestellten Auswertungsverfahrens der Grounded Theory habe ich in dieser Arbeit einige markante Passagen aus dem von mir im Zuge des Forschungsprozess generierten empirischen Datenmaterial (Interviewtranskripte, Facebook-Konversationen, Facebook-Kommentare, Screenshots, Feldnotizen) einer detaillierteren Mikroanalyse unterzogen um eine erste Orientierung und Ordnung der Daten zu erlangen und um schließlich zu abstrakteren, vom konkreten empirischen Material zunehmend enthobenen Kategorien zu gelangen, welche die Basis für die hier gewählte Kapitelstruktur darstellen.

Literaturverzeichnis

- Aaron, Charles. 2000. Whose House? Tech-House and the quest for dance music's post-rave soul. *Spin* 16: 171–172.
- Adler, Patricia A., und Peter Adler. 1987. *Membership Roles In Field Research*. Newbury Park/Beverly Hills/London/New Delhi: Sage Publications.
- Adorno, Theodor W. 1997. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W., und Max Horkheimer. 1997. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Attias, Bernardo. 2013. Subjectivity in the Groove: Phonography, Digitality and Fidelity. In *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Hrsg. Bernardo Attias, Anna Gavanas und Hillegonda C. Rietveld, 15–49. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- Attias, Bernardo, Anna Gavanas, und Hillegonda C. Rietveld. 2013. *DJ culture in the mix: power, technology, and social change in electronic dance music*. New York: Bloomsbury Academic.
- Becker, Howard. 2014. *Außenseiter*. 2. Auflage. Wiesbaden: Springer VS.
- Boellstorff, Tom, Bonnie Nardi, Celia Pearce, und T.L. Taylor. 2012. *Ethnography and virtual worlds. A handbook of methods*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Bogner, Alexander, Beate Littig, und Wolfgang Menz, Hrsg. 2009. *Experteninterviews. Theorien, Methoden, Anwendungsfelder*. 3., grundlegend überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Böpple, Friedhelm, und Ralf Knüfer. 1996. *Generation XTC. Techno und Ekstase*. Berlin: Volk & Welt.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Breidenstein, Georg, Stefan Hirschauer, Herbert Kalthoff, und Boris Nieswand. 2015. *Ethnographie. Die Praxis der Feldforschung*. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK.
- Butler, Mark J. 2016. Kommunikative Strategien und Ideologien von Liveness bei Laptop Performances. In *Techno Studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, 211–220. Berlin: B-Books.
- Fales, Cornelia. 2005. Short-Circuiting Perceptual Systems: Timbre in Ambient and Techno Music. In *Wired for sound: engineering and technologies in sonic cultures*, Hrsg. Paul D. Greene, 156–180. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

- Feser, Kim. 2016. Ein Sequenzer kommt selten allein. Zur Handhabung musikalischer Automatisierung - ästhetische Diskurse und technische Entwicklungen. In *Techno Studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, 221–236. Berlin: B-Books.
- Feser, Kim, und Matthias Pasdzierny. 2016. *Techno Studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*. Berlin: B-Books.
- Fikentscher, Kai. 2003. „There’s not a problem I can’t fix, cause I can do it in the mix“: On the Performative Technology of 12-Inch Vinyl. In *Music and Technoculture*, Hrsg. René T.A. Lysloff und Leslie C. Gay Jr., 290–315. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Flick, Uwe. 1991. Stationen des qualitativen Forschungsprozesses. In *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*, Hrsg. Uwe Flick, Ernst V. Kardoff, Heiner Keupp, Lutz V. Rosenstiel und Stephan Wolff, 147–173. München: Psychologie Verlags Union.
- Garcia, Luis-Manuel. 2013. Doing Nightlife and EDMC Fieldwork. Guest Editor’s Introduction. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5: 3–17.
- Garcia, Luis-Manuel. 2016. Anonym, verkörpert, anders. Queere Angelegenheiten bei der Feldforschung in Nightlife-Szenen. In *Techno Studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Hrsg. Kim Feser und Matthias Pasdzierny, 69–82. Berlin: B-Books.
- Gelder, Ken, und Sarah Thornton, Hrsg. 1997. *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- Gläser, Jochen, und Grit Laudel, Hrsg. 2009. *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture : the meaning of style*. London: Methuen.
- Hitzler, Ronald. 2008. Brutstätten posttraditionaler Vergemeinschaftung. Über Jugendszenen. In *Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnographische Erkundungen*, Hrsg. Ronald Hitzler, Anne Honer und Michaela Pfadenhauer, 55–72. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hitzler, Ronald, und Anne Honer. 1997. Einleitung: Hermeneutik in der deutschsprachigen Soziologie heute. In *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*, Hrsg. Ronald Hitzler und Anne Honer, 7–27. Opladen: Leske + Budrich.
- Hitzler, Ronald, Anne Honer, und Michaela Pfadenhauer, Hrsg. 2008. *Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnographische Erkundungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hitzler, Ronald, und Arne Niederbacher. 2010. *Leben in Szenen: Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Hitzler, Ronald, und Michaela Pfadenhauer. 2001. *Techno Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Opladen: Leske + Budrich.
- Hitzler, Ronald, und Michaela Pfadenhauer. 2009. „Vergesst die Party nicht!“. Das Techno-Publikum aus Sicht der Szene-Macher. In *Theatralisierung der Gesellschaft*, vol. Soziologische Theorie und Zeitdiagnose, 377–394. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hoffmann, Nora Friederike. 2016. *Szene und Soziale Ungleichheit. Habituelle Stile in der Techno/Elektro-Szene*. Wiesbaden: Springer VS.
- Honer, Anne. 1994. Das explorative Interview : zur Rekonstruktion der Relevanzen von Expertinnen und anderen Leuten. *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie* 20: 623–640.
- Honer, Anne, und Ronald Hitzler. 2015. Life-World-Analytical Ethnography: A Phenomenology-Based Research Approach. *Journal of Contemporary Ethnography* 44: 544–562.
- Ismail-Wendt, Johannes. 2016a. Electronic Dance Music's Ghost Track. Preset-Narrative über das Unbehagen gegenüber dem «sauberen Sound» aus «deutschen» Tonstudios. In *post_PRESETS : Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge*, 155–170. Hildesheim / Hildesheim, Zürich, New York: Universitätsverlag Hildesheim / Georg Olms Verlag.
- Ismail-Wendt, Johannes. 2016b. Session im Formular. Über Liveness und Improvisation, Verwaltungsakte, panoptische Tabellen, wohltemperierte Audiofiles, Musik-Fertigkeiten und also auch Ableton Live. In *post_PRESETS : Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge*, 117–154. Hildesheim / Hildesheim, Zürich, New York: Universitätsverlag Hildesheim / Georg Olms Verlag.
- Jeidler, Peter. 2010. „Selbstorganisation im musikalischen Underground. Das Verhältnis von ästhetischen, sozialen und ökonomischen Strategien in der aktuellen österreichischen Independent-Musikszene.“ Wien: Akademie der bildenden Künste Wien.
- Jodorowsky, Alejandro. 2006. *Der Finger und der Mond. Zen-Geschichten und schlagkräftige Worte dazu*. Aitrang: Windpferd Verlagsgesellschaft.
- Keilbach, Judith. 2016. We Call It Techno! Zeitzeugen und die filmische Konstruktion von Technogeschichte. In *Techno Studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Hrsg. Kim Feser und Matthias Pasdzierny, 95–104. Berlin: B-Books.
- Kempster, Chris. 1996. *History of House*. London: Sanctuary Publishing Ltd.
- Klein, Gabriele. 1999. *Electronic Vibrations*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Kleining, Gerhard. 1991. Methodologie und Geschichte qualitativer Sozialforschung. In *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendung*, Hrsg. Uwe Flick, Ernst V. Kardoff, Heiner Keupp, Lutz V. Rosenstiel und Stephan Wolff, 11–22. München: Psychologie Verlags Union.

- Kozinets, Robert V. 2015. *Netnography: Redefined*. Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC: Sage Publications.
- Kühn, Jan-Michael. 2017. *Die Wirtschaft der Techno Szene. Arbeiten in einer subkulturellen Ökonomie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Livingston, Tamara E. 1999. Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology* 43: 66–85.
- Lueger, Manfred. 2010. *Interpretative Sozialforschung: Die Methoden*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.
- Malsky, Matthew. 2003. Stretched from Manhattan's Back Alley to MOMA: A Social History of Magnetic Tape and Recording. In *Music and Technoculture*, Hrsg. René T.A. Lysloff und Leslie C. Gay Jr., 233–263. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- McRobbie, Angela, und Jenny Garber. 1997. Girls and subcultures. In *The Subcultures Reader*, Hrsg. Ken Gelder und Sarah Thornton, 112–120. London: Routledge.
- Montano, Ed. 2010. 'How do you know he's not playing Pac-Man while he's supposed to be DJing?': technology, formats and the digital future of DJ culture. *Popular Music* 29: 397–416.
- Nicolini, Maria. 2011. *Wissenschaft ist Sprache. Form und Freiheit im wissenschaftlichen Sprachgebrauch*. Klagensfurt: Wieser Verlag.
- Nye, Sean. 2016. Von „Berlin Minimal“ zu „Maximal EDM“. Genrediskurse zwischen Deutschland und den USA. In *Techno Studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Hrsg. Kim Feser und Matthias Pasdzierny, 121–136. Berlin: B-Books.
- Parsons, Talcott. 1968. *The Structure of Social Action. A study in social theory with special reference to a group of recent european writers*. First Free Press Paperback Edition. New York: The Free Press.
- Pasdzierny, Matthias. 2016. „Das Nachkriegstrauma abgetanzt“? Techno und die deutsche Zeitgeschichte. In *Techno Studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Hrsg. Kim Feser und Matthias Pasdzierny, 105–120. Berlin: B-Books.
- Pfadenhauer, Michaela. 2009a. Auf gleicher Augenhöhe. Das Experteninterview - ein Gespräch zwischen Experte und Quasi-Experte. In *Experteninterviews. Theorien, Methoden, Anwendungsfelder*, Hrsg. Alexander Bogner, Beate Littig und Wolfgang Menz, 99–116. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Pfadenhauer, Michaela. 2009b. Das Experteninterview. Ein Gespräch auf gleicher Augenhöhe. In *Qualitative Marktforschung : Konzepte – Methoden – Analysen*, 449–461. Wiesbaden: Gabler Verlag.

- Pfadenhauer, Michaela. 2009c. The Lord of the Loops. Observations at the Club Culture DJ-Desk. *Forum: Qualitative Social Research* 10.
- Pfadenhauer, Michaela. 2011. Lernort Techno-Szene. Über Kompetenzentwicklung in Jugendszenen. In „*They Say I’m Different...*“ *Populärmusik, Szenen und Akteur_innen*, Hrsg. Rosa Reitsamer und Wolfgang Fichna, 195–207. Wien: Erhard Löcker GesmbH.
- Pörksen, Uwe. 1992. *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*. 4. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Redhead, Steve, Hrsg. 1993. *Rave Off. Politics and deviance in contemporary youth culture*. Aldershot/Brookfield/Hong Kong/Singapore/Sydney: Avebury.
- Reitsamer, Rosa. 2013. *Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs: über die Arbeit in elektronischen Musikszenen*. transcript.
- Reitsamer, Rosa. 2016. Die Praxis des Techno. Zur theoretischen und methodischen Erfassung elektronischer Musikkulturen. In *Techno Studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Hrsg. Kim Feser und Matthias Pasdzierny, 29–42. Berlin: B-Books.
- Reynolds, Simon. 2011. *Retromania*. London: faber and faber.
- Rietveld, Hillegonda C. 1993. Living the dream. In *Rave off. Politics and deviance in contemporary youth culture*, Hrsg. Steve Redhead, 41–79. Aldershot/Brookfield/Hong Kong/Singapore/Sydney: Avebury.
- Rosenthal, Gabriele. 2008. *Interpretative Sozialforschung: eine Einführung*. Weinheim: Juventa.
- Schütz, Alfred. 2016. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schwanhäußer, Anja. 2010. *Kosmonauten des Underground. Ethnographie einer Berliner Szene*. Frankfurt / New York: Campus.
- Strauss, Anselm, und Juliet Corbin. 1998. *Basics of Qualitative Research. Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. 2. Auflage. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- Strauss, Anselm, und Juliet Corbin. 2016. Methodological Assumptions. In *Handbuch Grounded Theory. Von der Methodology zur Forschungspraxis*, Hrsg. Claudia Equit und Christoph Hohage, 128–140. Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
- Sulzbach, Luca Carlotta. 2017. „There are not enough women to book. Eine anthropologische Analyse zum Standpunkt weiblicher DJs in Wien.“ Wien: Uni Wien.

Thornton, Sarah. 1996. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Middletown: Wesleyan University Press.

Ungeheuer, Elena. 2008. Imitative Instrumente und innovative Maschinen? Musikästhetische Orientierungen der elektrischen Klangerzeugung. In *Zauberhafte Klangmaschinen. Von der Sprechmaschine bis zur Soundkarte*, 45–58. Hainburg, Mainz: Institut für Medienarchäologie Hainburg, Mainz.

Van Veen, Tobias C., und Bernardo Attias. 2012. Off the Record: Turntablism and Controllerism in the 21st Century (Part 2). *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 4.

Willis, Paul E. 1978. *Profane Culture*. London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul.

Yu, Jonathan. 2013. Electronic Dance Music and Technological Change: Lessons From Actor-Network Theory. In *DJ culture in the mix: power, technology, and social change in electronic dance music.*, Hrsg. Hillegonda C. Rietveld, Anna Gavanias und Bernardo Attias, 151–172. New York: Bloomsbury Academic.

Internetquellen

- Abbot, Jeremy. 2014. Imprint: Lobster Theremin. *Mixmag*. <http://mixmag.net/read/imprint-lobster-theremin-music> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Ackers, Simon. 2018. Überblick: Sechs essentielle Lo-Fi House Tracks. *DJ Lab*. <https://www.dj-lab.de/ueberblick-sechs-essentielle-lo-fi-house-tracks/> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Arcand, Rob. 2017. Is Lo-Fi House the First Genre of the Algorithm Age? *THUMP*. https://thump.vice.com/en_us/article/yp9e5j/lo-fi-house-youtube-related-video-algorithm-essay (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Asquith, Jimmy. 2018. Scores on the doors. *Facebook*. <https://www.facebook.com/jimmy.asquith/posts/10155926806801645> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Attack Magazine. 2014. Features: Mosca. *Attack Magazine*. <https://www.attackmagazine.com/features/interview/mosca/> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Beatport: DJ & Dance Music, Tracks & Mixes. <https://www.beatport.com> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- boltingbits. 2015. Interview avec Tooli & Mad Mats. *boltingbits*. <https://boltingbits.com/interview-tooli-madmats/> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- crabstyle ocarina. 2017. lofi house starter kit. *twitter*. <https://twitter.com/djmrsheffield/status/925858901542576129> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Dancecult Frontpage. *Dancecult*. <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/index> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Discogs. 2018. Local Talk Records. <https://www.discogs.com/de/label/254235-Local-Talk> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- FACTmagazine. 2018. *DJ Boring reveals the story behind his YouTube smash „Winona“*. <https://www.youtube.com/watch?v=MyRS9b3h3Tw> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- hurfyd. *YouTube*. <https://www.youtube.com/user/hurfyd> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- I Belleville I. 2014. Belleville Nights x Lobster Theremin Labelnight. <https://www.facebook.com/events/476746602467493> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).

- Karlbauer, Ada. 2018. Jung an Tagen: »Sound wurde sozusagen mein Driver«. *PW-Magazine*. <http://www.pw-magazine.com/2018/jung-an-tagen-sound-wurde-sozusagen-mein-driver> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Lost In Music. 2015. Underground House Vienna. *Facebook*. <https://www.facebook.com/events/1397410937222637> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Matos, Michelangelo. 2017. A Starter Guide To The Lo-Fi House Scene. *Bandcamp*. <https://daily.bandcamp.com/2017/01/09/lo-fi-house-dance-music-guide/> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- misha bees. 2018. List of lofi dj names that need to be used. *twitter*. https://twitter.com/mirin_doja/status/952695289193775104 (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- OOUKFunkyOO. *YouTube*. <https://www.youtube.com/channel/UCY2mgHbe4QiYjLHrtF5FMYQ> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Plett, Christina. 2017a. DJ Seinfeld: „Nostalgia Is Very Prominent In My Music“. *Groove*. <https://groove.de/2017/10/31/dj-seinfeld-rimbaudian-lobster-theremin-interview/> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Plett, Christina. 2017b. Lo-Fi House. Die Revolution frisst ihre Kinder. *Groove*. <https://groove.de/2017/02/21/lo-fi-house-palms-trax-dj-seinfeld-dj-boring-l-i-e-s/3/> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Raymond, Glenn. 2015. Compelling Form: An Interview With Bruce. *The Quietus*. <http://thequietus.com/articles/17646-bruce-interview> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Resident Advisor. 2012. RA Poll: Top 20 labels of 2012. *Resident Advisor*. <https://www.residentadvisor.net/features/1702> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Slav. *YouTube*. <https://www.youtube.com/channel/UC8MLS5X0vWxxa5nyJxfSA1A> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Slav. 2016. *DJ Boring - Winona*. <https://www.youtube.com/watch?v=ar9qA3WJlIk> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Stolman, Elissa. 2014. Lobster Theremin Brings a Crate Digger's Mentality to the Digital World. *THUMP*. https://thump.vice.com/en_ca/article/lobster-theremin-imprints (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Unicomb, Matt. 2018. Asquith - The Conditioning Track. *Resident Advisor*. <https://www.residentadvisor.net/reviews/22955> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).

- Weise, Marco. 2014. Underground vs. Mainstream. *Kurier*.
<https://kurier.at/meinung/blogs/die-stadt-ist-mein-blog/underground-vs-mainstream/50.912.248> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Williams, Harrison. 2016. 2016: LO-FI HOUSE EMERGED FROM THE UNDERGROUND.
Mixmag. <http://mixmag.net/feature/2016-lo-fi-house-emerged-from-the-underground>
 (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).
- Wilson, Scott. 2016. Has Underground House Finally Run Out Of Ideas? Meet the architects of the lo-fi invasion. *Fact Magazine*. <http://www.factmag.com/2016/12/01/the-month-in-house-and-techno-lo-fi-house-2016/> (Zugegriffen: 24. Sep. 2018).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Facebook-Kommentar Kurier 01, 14.02.2014	21
Abbildung 2: Facebook-Kommentar Kurier 02, 13.02.2014	21
Abbildung 3: Facebook-Konversation mit DJ Barbara über Tech-House, 18.06.2018.....	28
Abbildung 4: Facebook-Posting Marambo, 11.06.2018	31
Abbildung 5: Facebook-Kommentare Marambo, 11.06.2018	32
Abbildung 6: Facebook-Konversation mit DJ Barbara über DJing, 25.05.2018	60
Abbildung 7: Lofi House Starter Kit, 01.11.2017	72
Abbildung 8: Facebook-Posting Jimmy Asquith, 21.08.2018	81

Abstract

Die Masterarbeit befasst sich mit aktuellen Strömungen im Feld der elektronischen Tanzmusik (EDM). Grundlage dieser ethnographisch ausgerichteten Forschungsarbeit bildet die Auswertung von qualitativem Datenmaterial, das vom Autor im Zuge zahlreicher Feldaufenthalte in Wiener EDM-Szenen zwischen 2017 und 2018 erhoben wurde, sowie die Auswertung von ExpertInneninterviews mit Musikschaaffenden. Ausgehend von klassischen Konzepten der Subkultur- und Szeneforschung wird das Feld der elektronischen Tanzmusik aus dem Blickfeld des Ästhetischen perspektiviert und u.a. danach gefragt, in welcher Art und Weise SzeneteilnehmerInnen bestimmte musikalische Stile und Genres als ‚unliebsame Ästhetiken‘ zurückweisen bzw. als ‚geliebte Ästhetiken‘ legitimieren. Am Beispiel des musikalischen Genres ‚Tech-House‘ wird gezeigt, wie TeilnehmerInnen subkulturell-orientierter EDM-Szenen in Wien darum bemüht sind, sich von einer als „geschmacklos“, „kapitalistisch“ und „provinziell“ bezichtigten, unerwünschten kulturellen Erscheinungsform abzugrenzen und dadurch gleichzeitig die eigene szenische Identität stärken. Im Gegenzug wird als ‚Ästhetik des Imperfekten‘ eine szenisch legitimierte Klangästhetik vorgestellt, die von einem „warmen“, „analogen“ Sound gekennzeichnet ist. Im Rahmen der Analyse einschlägiger Praxisvollzüge (Musikproduktion, DJing, Livesets) konnten Grundelemente einer ‚Ästhetik des Imperfekten‘ extrahiert werden, wobei die Ablehnung des Computers bzw. die Zurückweisung eines digitalen Sounds im Vordergrund steht. Die Arbeit endet mit der Analyse von ‚Lo-Fi House‘, ein sich vor allem über Social-Media Kanäle popularisierendes, stark globalisiertes EDM-Genre, das auf auditiv-visueller Ebene von einer ‚Ästhetik des Imperfekten‘ dominiert ist.

This master thesis is embedded within the field of electronic dance music studies. The thesis follows an ethnographic approach and is based on a qualitative analysis of data gathered during a long-term field research that has been conducted between 2017 and 2018 in Vienna. Discussing classical concepts such as subcultural theories and the concept of scenes, the thesis follows an approach that focuses on aesthetics. The analysis of Viennese EDM scenes has been conducted in order to understand in which way certain musical genres gain authenticity, respect and subcultural legitimation while others don't by being described as "tasteless", "capitalistic" and "parochial" like the EDM genre 'Tech-House'. The main focus of the thesis lies on the analysis of a beloved aesthetic that is based on a certain sound, which the members

of the scene describe as “warm” and “analogue”. Furthermore, the multi- dimensional aesthetic, which is heavily based on imperfection, improvisation and the concept of trial and error, is shown by analyzing typical EDM activities such as making music, DJing, and performing as a live- act. The final chapter discusses the EDM-genre ‘Lo-Fi House’, which has become quite popular during the last years and is characterized by a certain ‘rawness’ and ‘imperfection’ at a visual and auditory level.