

Die Techno-Szene

Ein jugendkulturelles Phänomen aus
sozialwissenschaftlicher Perspektive

Dissertation zur Erlangung des
Doktorgrades (Dr. rer. soc.)
des Fachbereichs Gesellschaftswissenschaften
der Justus Liebig-Universität Giessen

Vorgelegt von

Erik Meyer

aus Gießen

1998

Man muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt!

Karl Marx

Für die jüngeren Deutschen und Europäer ist Berlin vor allem eine heitere und aufregende Stadt, die sie von Klassenreisen, Fußballspielen oder auch von der Love-Parade her kennen. Auch und gerade an diese Traditionen wollen wir anknüpfen, wenn wir Berlin zur Hauptstadt einer Republik der Neuen Mitte machen wollen.

Gerhard Schröder

Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG	1
1.1 Problem und Perspektive	1
1.2 Stand der Forschung.....	3
1.3 Konzeptualisierung der Vorgehensweise	7
1.3.1 Konstitutive Fragestellungen	7
1.3.2 Methodologisch-methodische Problemstellung	8
1.3.3 Verwendetes Datenmaterial	10
2 JUGENDKULTUR IN SOZIALWISSENSCHAFTLICHER PERSPEKTIVE	14
2.1 Jugend: Eine Begriffsbestimmung.....	14
2.2 Das Paradigma des Übergangs	16
2.3 Das Paradigma der Gegenkultur	19
2.4 Der Wandel der Jugendkultur.....	22
2.4.1 Individualisierung.....	22
2.4.2 Kommerzialisierung	23
2.4.3 Mediatisierung	25
2.5 Das Paradigma der Normalität.....	26
3 ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG VON TECHNO	29
3.1 Arbeitsdefinition von Techno als musikalischer Praxis.....	29
3.2 Die Geschichte von Techno	30
3.2.1 Die Anfänge elektronischer Musik	30
3.2.2 Elektronische Pop-Musik	31
3.2.3 Elektronische Tanzmusik in den USA.....	35
3.2.3.1 Disco	35
3.2.3.2 HipHop	39
3.2.3.3 House.....	45
3.2.3.4 Techno	47
3.2.4 Elektronische Tanzmusik in Großbritannien	48
3.2.5 Elektronische Tanzmusik in der BRD	53
3.3 Ausdifferenzierung der elektronischen Tanzmusik.....	56
4 PRODUKTION, DISTRIBUTION UND REZEPTION VON TECHNO	61
4.1 Produktion	61
4.1.1 Das Instrumentarium	61
4.1.2 Die Integration des Instrumentariums.....	63
4.1.3 Die Auswirkungen auf die ästhetische Praxis.....	65
4.2 Distribution	69
4.2.1 Labels	69
4.2.2 Vertriebsformen	72
4.2.3 Ladenlokale	74
4.3 Rezeption	76
4.3.1 Diskotheken.....	78
4.3.2 Raves	84
4.3.3 Stilisierungen des Selbst	89
4.3.4 Exkurs: Zum Verhältnis von Risiko, Repression und Selbsthilfe... 94	

5 MEDIEN DER TECHNO-SZENE	99
5.1 Flyer	99
5.2 Fanzines.....	104
5.2.1 Gratis-Hefte	105
5.2.2 Musik-Magazine	108
5.2.3 Szene-Zeitung	113
5.3 Computervermittelte Kommunikation	114
5.3.1 Digitale Dependancen	116
5.3.2 Web-Zines	117
5.3.3 Event-Sites	119
6 DIE LOVE PARADE.....	123
6.1 Entstehung und Entwicklung.....	123
6.2 Die Argumentation der Akteure.....	143
6.3 Einordnung der expressiven Elemente	151
6.4 Exkurs: Zum Verhältnis von Repression und Politisierung.....	160
6.4.1 Fallbeispiel „Großbritannien“	161
6.4.2 Fallbeispiel „Frankfurt am Main“	165
7 ZUSAMMENFASSENDER DISKUSSION DER ERGEBNISSE	169
7.1 Mediatisierung.....	169
7.2 Kommerzialisierung.....	172
7.3 Individualisierung	175
8 LITERATUR	180

Abkürzungsverzeichnis

3-D:	dreidimensional
BBC:	British Broadcasting Corporation
BZ:	Berliner Zeitung
FR:	Frankfurter Rundschau
FAZ:	Frankfurter Allgemeine Zeitung
taz:	die tageszeitung
LSD:	Lysergsäure-Diäthylamidtartrat
MTV:	Music Television
MDMA:	Methylen-Dioxy-Meth-Amphetamin
NSB:	Neue Soziale Bewegungen
SZ:	Süddeutsche Zeitung
WOZ:	Zürcher Wochenzeitung

1 EINLEITUNG

1.1 Problem und Perspektive

„Die gesellschaftliche Krise hat die Jugend erreicht.“

Unter diesem Titel werden die Ergebnisse der 12. Shell Jugendstudie, die im Mai 1997 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, zusammengefaßt. Erstmals verfolgt diese in der Bundesrepublik seit den 50er Jahren in unregelmäßigen Abständen vorgenommene Untersuchung eine Themenstellung: „Sie will nämlich Voraussetzungen, Motive und Formen sowie das Verständnis des sozialen, gesellschaftlichen und politischen Engagements Jugendlicher analysieren.“ (Fischer/Münchmeier 1997, 11f) Damit reagiert das Jugendwerk der Deutschen Shell auf die paradox erscheinende Situation, daß trotz der besonderen Betroffenheit von einer prekären Lage am Arbeitsmarkt und im Bereich der Ausbildung keine signifikante Bereitschaft junger Menschen zur Partizipation am politischen Prozeß zu erkennen ist. So resümiert bereits 1995 der Politikwissenschaftler Peter Grottian: „Noch niemals in den letzten 25 Jahren ist eine Jugend so lautlos und schamlos in ihren persönlich-beruflichen Perspektiven betrogen worden - und noch niemals hat sie das so klaglos hingenommen.“ (FR vom 14.9.1995) Diese Einschätzung orientiert sich insbesondere an Indikatoren institutionalisierter Interessenvertretung wie der Mitgliedschaft in Parteien oder Verbänden, aber auch an der abnehmenden Beteiligung an Bürgerinitiativen und sozialen Bewegungen. Die Shell-Studie „Jugend '97“ bestätigt diesen Befund: Bei den abgefragten Organisationen erreichen Parteien und Gewerkschaften mit einem bzw. zwei Prozent die niedrigsten Werte bei der Mitgliedschaft und auch den „sozialen Reform- und Protestbewegungen rechnen sich nur wenige Jugendliche zu (meist unter 5%)“ (Fritzsche 1997, 370).¹

¹ Die Angaben beziehen sich auf Jugendliche zwischen 12 und 24 Jahren. Die einzige Kategorie, die bei der Mitgliedschaft in formellen Vereinigungen ebenfalls nur ein Prozent aufweist, sind „Bürgervereine zur Durchsetzung gesellschaftlicher/politischer Ziele“ (Fritzsche 1997, 357). Die abgefragten Bewegungen umfassen Tier- und Umweltschützer (17 bzw. 13%), Menschenrechtsgruppen und Dritte-Welt-Initiativen (jeweils 4%) sowie Kernkraftgegner (5%). (Fritzsche 1997, 371)

Die hier skizzierte Situation wird in der sozialwissenschaftlichen Forschung in der Regel als Resultat eines sozialstrukturellen Wandels aufgefaßt, der als *Individualisierung* begriffen wird. Diese These basiert auf der für die soziologische Theoriebildung des letzten Jahrzehnts zentralen Annahme einer forcierten Freisetzung der Individuen aus traditionellen Lebenszusammenhängen im Prozeß der gesellschaftlichen Modernisierung. Ausgehend von der Entstandardisierung der Erwerbsarbeit werden Interessenlagen pluralisiert, die Risiken der Lebensführung individualisiert und kollektives Organisationshandeln unterminiert. Bereits bei Beck, der diese Tendenzen sozialer Transformation pointiert porträtiert hat, wird dieser Vorgang nicht als Ende aller Arten gesellschaftlicher Gruppenbildungen verstanden. Denn während die gesellschaftlichen Institutionen zunehmend „zu Konservatoren einer sozialen Wirklichkeit, die es immer weniger gibt“ (Beck 1986, 158; Hervorhebung im Original) werden, „bildet sich ein neuer Ort der Entstehung sozialer Bindungen und Konflikte heraus: *die Verfügung und Gestaltung der privaten Sozialbeziehungen*“ (ebd., 152; Hervorhebung in Original). Im Anschluß daran hat Schulze im Kontext einer empirischen Kultursoziologie der Gegenwart gezeigt, wie insbesondere die Ästhetisierung des Alltagslebens zum Ausgangspunkt von veränderten Formen sozialer Aggregation werden kann. Dabei hat er u.a. die Freiwilligkeit der temporären Teilnahme als ein Charakteristikum von Sozialzusammenhängen in individualisierten Gesellschaften herausgearbeitet (Schulze 1992, 76).

Dementsprechend sehen die Verfasser der Shell-Studie die weitgehende Abstinenz von der Teilnahme an konventionellen Angeboten kollektiven Engagements weniger in einem diffusen Desinteresse an politischer Partizipation, die als sog. Politikverdrossenheit die öffentliche Debatte um die Erklärung des Sachverhalts dominiert, begründet, sondern in der Distanz zur Form der Freizeitgestaltung: „Die Studie zeigt auch klar auf, daß Jugendliche zwar Interesse an der Mitarbeit in Vereinen und Organisationen haben, sie aber die Sozialisation durch die Verhaltensnormen dieser Vereine und Organisationen strikt ablehnen.“ (Fischer/Münchmeier 1997, 18) Weiterhin wird die Absage an formelle Verbindlichkeiten auch bei den altershomogenen Spontangruppen, die um eine kulturelle Praxis zentriert sind, deutlich: „Die

jungen Leute bevorzugen Gruppenstile, die Spaß machen, Zerstreuung und Unterhaltung bieten, die unkomplizierten Umgang mit Gleichgesinnten ermöglichen, ohne daß man dabei längerfristige Verpflichtungen eingehen muß“ (ebd., 21).

Eine aktuelle Praxis, die für die erörterten Entwicklungen prototypisch erscheint, ist *Techno*. „*Techno* ist eine mehrdimensionale semantische Domäne (...), ein Sammelbegriff nicht nur für verschiedene Phänomene, sondern für verschiedene *Arten* von Phänomenen.“ (Hitzler/Pfadenhauer 1998, 79; Hervorhebung im Original) Dabei handelt es sich zunächst um ein Genre der populären Musik, dessen kollektive Rezeption im Kontext vornehmlich kommerzieller Veranstaltungen offensichtlich die Grundlage einer informellen Gruppenbildung darstellt, die als *Techno-Szene* bezeichnet wird. „Der Ausdruck *Techno-Szene* umfaßt eine Vielzahl und eine Vielfalt von Akteuren (...), sowie von deren Aktivitäten und Objektivationen, die auf alle möglichen Arten und Weisen mit Techno zu tun haben.“ (ebd., 80; Hervorhebung im Original). Die Dimension dieser sozialen Aggregation läßt sich durch den Verweis auf ihre zentrale Manifestation in der bundesdeutschen Öffentlichkeit verdeutlichen: So nahmen sowohl 1997 als auch 1998 etwa eine Million Protagonisten dieser jugendkulturellen Praxis an der seit 1989 alljährlich in Berlin als Demonstration durchgeführten sog. „Love Parade“ teil. Damit existieren jenseits etablierter Arten der Aggregation und Artikulation von Interessen durchaus Möglichkeiten und Motive kollektiver Mobilisierung junger Menschen, die eine Untersuchung der konkreten Konstitution dieser Form der Vergemeinschaftung nahelegen.

1.2 Stand der Forschung

Die sozialen Gruppen, in denen Jugendliche ihre Freizeit vornehmlich mit Gleichaltrigen verbringen, gelten in der Bundesrepublik als Gegenstand der sozialwissenschaftlichen Jugendforschung. Hier werden die Auswirkungen des gesellschaftlichen Individualisierungsprozesses auf die Genese jugendlicher Gesellungsformen zunächst als Auflösung milieubezogener Subkulturen analysiert (vgl. z.B. Baacke/Ferchhoff 1995). An deren Stelle

sein „sogenannte Freizeitszenen als wähl- und abwählbare Formationen getreten“ (Vollbrecht 1997a, 23). Insofern in diesen Beiträgen auf die empirische Erscheinung „Techno“ Bezug genommen wird, gilt sie als aktueller Beleg für die These vom Wandel der Jugendkultur (vgl. z.B. Vollbrecht 1997b, 13).² Dieser Strukturwandel jugendspezifischer Sozialformen wird zwar in einer Reihe von Publikationen (insbesondere aus dem Umfeld des Arbeitskreises Bielefelder Jugendforschung) ausführlich thematisiert und theoretisch reflektiert (vgl. z.B. Ferchhoff 1990 und Heitmeyer/Olk 1990), empirisch fundierte Fallstudien von Freizeitszenen bilden jedoch die Ausnahme.³ Statt dessen dominieren Darstellungen, die versuchen, die Pluralität jugendkultureller Phänomene durch die typologische Deskription der Differenzierungen zu systematisieren und in diesem Kontext auch die Techno-Szene kategorisieren.⁴

Diesem Ansatz stehen einige sozialwissenschaftliche Aufsätze gegenüber, die sich ausschließlich mit dem Thema „Techno“ auseinandersetzen und ausgehend vom gleichnamigen Genre der populären Musik Strukturmerkmale des jugendkulturellen Stils herausarbeiten und hermeneutisch deuten (Lau 1995 und 1996 sowie Richard 1995a). Diese Publikationen leisten eine erste Exploration des Gegenstandsbereichs auf empirischer Grundlage und beziehen ihre Ergebnisse auf frühere Erscheinungsformen von Jugendkulturen. In diesem Zusammenhang sind auch die Beiträge von Hitzler und Pfadenhauer zu nennen, die die Techno-Szene in individualisierungstheoretischer Perspektive und im Anschluß an Zygmunt Baumanns „Ansichten der Postmoderne“ (1995) als Prototyp posttraditionaler Vergemeinschaftung konzeptualisieren (Hitzler/Pfadenhauer 1997 und 1998). Dabei handelt es sich um ethnographische Zugänge, die jedoch das Alter der Akteure nicht explizit thematisieren und daher nicht auf die Terminologie der Jugendsoziologie rekurren. Damit liefert dieser

² Die These vom Wandel der Jugendkultur wird in Kapitel 2.4 entfaltet.

³ In diesem Zusammenhang ist vor allem auf die Arbeiten der Trierer Forschungsgruppe „Medienkultur und Lebensformen“ hinzuweisen, die Medien als Kristallisationspunkte jugendlicher Fankulturen untersuchen. Für einen ersten Überblick siehe Vogelgesang 1997.

⁴ Vgl. hierzu die von Ferchhoff und Neubauer (1997, 157ff) vorgenommene Charakterisierung.

Ansatz zwar einen Beitrag zur Deskription der für Techno charakteristischen Praktiken der Partizipation, entzieht sich aber deren Einordnung in die Geschichte der Gleichaltrigen-Gruppen.⁵

Darüber hinaus existieren verschiedene Veröffentlichungen, die das Phänomen „Techno“ in kulturtheoretischer Perspektive analysieren. So konzentriert sich die Monographie von Poschardt (1995)⁶ ebenso auf die historische Rekonstruktion der Genese des popmusikalischen Genres und seiner ästhetischen Ausdifferenzierungen wie ein Aufsatz von Anz und Meyer (1995).⁷ Auch bei Meueler (1997) stehen die für Techno konstitutiven künstlerischen Praktiken im Mittelpunkt des Interesses.⁸ Diese Publikationen charakterisieren Techno als ein Genre der elektronischen Musik, das verschiedene Verfahren ästhetischer Avantgarden unter Verwendung technologischer Innovationen radikalisiert und popularisiert. Einen musiksoziologischen Ansatz verfolgen die Darstellungen von Jerrentrup (z.B. 1993), der ebenfalls die technischen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Techno reflektiert.

Einen Beitrag zum Stand der Forschung, der bislang in der akademischen Diskussion in Deutschland kaum rezipiert wurde, liefern auch die angelsächsischen *Cultural Studies* mit der Untersuchung der britischen Variante von Techno, die als Vorläufer des bundesdeutschen Phänomens verstanden werden kann. Einen ersten Einblick in die Entstehung und

⁵ Das von Hitzler und Pfadenhauer vertretene Forschungsfeld wird vor allem durch zwei von ihnen organisierte Veranstaltungen und die dazugehörigen Veröffentlichungen dokumentiert. Dabei handelt es sich einerseits um einen Sammelband mit Beiträgen zu einer 1997 durchgeführten Tagung zum Thema „Techno“ (Artmaier et al. 1997) und andererseits um die in einem Begleitband zusammengefaßten Materialien zu der 1998 durchgeführten Tagung zum Thema „Events“ (Events 1998). Die Durchsicht der dort veröffentlichten Vortragsabstracts und Forschungsannoncen zeigt, daß das von Hitzler und Pfadenhauer avisierte Netzwerk von Sozialwissenschaftlern, die sich mit dem Thema „Techno“ und angrenzenden Phänomenen auseinandersetzen, ausgesprochen disparate Zugänge verfolgt. Dies gilt ebenso für die Mehrzahl der in dem von Artmaier et al. (1997) herausgegebenen Sammelband veröffentlichten Artikel.

⁶ 1997 ist eine überarbeitete und erweiterte Neuauflage dieser Monographie erschienen (Poschardt 1997).

⁷ Dabei handelt es sich um den Beitrag zu einem Sammelband (Anz/Walder 1995), der im deutschsprachigen Raum erstmals zentrale Aspekte der Produktion, Distribution und Rezeption von Techno analysiert.

⁸ Eine soziologische Einordnung der Ergebnisse findet in seiner Diplomarbeit (Meueler 1996) statt.

Entwicklung dieser jugendkulturellen Formation, in deren Zentrum zunächst die Veranstaltungsform des „Raves“ steht, gibt der Aufsatz von Langlois (1992) sowie der Sammelband von Redhead (1993). Thornton (1996) hingegen konzeptualisiert die durch die Partizipation an Partys geprägte Form der Vergemeinschaftung von Jugendlichen ausgehend von einem anderen Veranstaltungsort in ihrer gleichnamigen Monographie als „club cultures“. Eine detaillierte historische Rekonstruktion der britischen Phänomene, die diese in Bezug zu den in diesem Kontext konsumierten Drogen setzt, hat Collin (1997) vorgelegt. Desweiteren untersucht McKay (1996) in seiner Abhandlung über „Cultures of Resistance since the sixties“ u.a. am Beispiel der Reaktion auf die Repression von „Raves“ durch rechtliche Rahmenbedingungen die Affinität von jugendkulturellen Praktiken und unkonventionellen Protestformen.

Damit verweist die Darstellung von McKay schließlich auf den Beitrag, den die politische Soziologie zur Analyse des vorliegenden Phänomens leisten kann. So ist die Möglichkeit kollektiver Mobilisierung in der Perspektive der bundesdeutschen Bewegungsforschung von einer Vielzahl von Faktoren abhängig und kann verschiedene Formen annehmen. Auch die Ausdrucksformen von Jugendkulturen können in diesem Ansatz als Reaktion auf den gesellschaftlichen Wandel verstanden werden (vgl. Scherer 1988). Diese These hat Leggewie (1995 und 1996) ausgehend vom Begriff der „Generation“ u.a. am Beispiel „Techno“ verfolgt.⁹ Obgleich das Phänomen „Techno“ somit aus der Perspektive verschiedener Disziplinen zum Untersuchungsgegenstand geworden ist, liegt in der bundesdeutschen Sozialwissenschaft bislang keine Monographie vor, die die bisherigen Ergebnisse auf der Grundlage einer empirischen Exploration und systematischen Strukturierung des Gegenstandsbereichs kritisch reflektiert.

⁹ Im Anschluß daran hat die AG für Sozialwissenschaftliche Politik-, Kultur- und Kommunikationsforschung (SPoKK), der der Autor dieser Dissertation angehört, verschiedene Vorschläge zur Einordnung aktueller jugendkultureller Erscheinungen wie z.B. „Techno“ in die Diskussion um die Genese einer Generation publiziert (SPoKK 1996, 1997 und 1998). Zur zusammenfassenden Charakterisierung dieses Ansatzes vgl. Meyer 1997.

1.3 Konzeptualisierung der Vorgehensweise

Im Anschluß an die Charakterisierung des Forschungsfeldes läßt sich die Voraussetzung für eine sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema „Techno“ folgendermaßen formulieren:

„Phänomenologisch gesehen haben wir es beim Phänomen Techno mit einem distinkten Erfahrungskomplex, mit einer besonderen Sub-Sinnwelt (...) zu tun. *Organisiert* aber ist dieser distinkte Erfahrungskomplex in einem speziellen Milieu, dessen Praktiken zu explorieren, dessen Semiotik zu beschreiben und dessen Eigen-Sinn zu ergründen, kurz: das in seiner kulturellen Besonderheit *ethnographisch* zu rekonstruieren ist.“ (Hitzler/Pfadenhauer 1998, 75; Hervorhebung im Original)

Die von dieser Forschungsaufgabe aufgeworfenen Fragestellungen sollen im folgenden auch im Hinblick auf eine geeignete forschungsstrategische Vorgehensweise konkretisiert werden.

1.3.1 Konstitutive Fragestellungen

Ausgehend von der Annahme, daß die bundesdeutsche Techno-Szene als eine soziale Aggregation verstanden werden kann, in deren Zentrum die Produktion, Distribution und Rezeption des musikalischen Genres „Techno“ steht, sollen vor allem folgende Fragestellungen verfolgt werden:

I. Was ist Techno?

Diese Frage soll auf der Grundlage einer historischen Rekonstruktion des musikalischen Genres und seiner aktuellen Ausdifferenzierung im 3. Kapitel beantwortet werden.

II. Wie wird Techno produziert, distribuiert und kollektiv rezipiert?

Diese Frage soll durch die idealtypische Darstellung der grundlegenden technischen Geräte und ihres Gebrauchs sowie der ökonomischen Organisation und der Orte, die die Infrastruktur der Techno-Szene konstituieren, im 4. Kapitel beantwortet werden.

III. Welche kulturellen Güter und Praktiken sind für die Techno-Szene darüber hinaus konstitutiv?

Diese Frage soll insbesondere am Beispiel der szeneeigenen Medien im 5. Kapitel sowie der Love Parade als zentraler Manifestation der Techno-Szene im 6. Kapitel erörtert werden.

1.3.2 Methodologisch-methodische Problemstellung

Die vorliegende Untersuchung orientiert sich an einer Vorstellung sozialwissenschaftlichen Verstehens¹⁰ wie sie in der qualitativen Forschung als auf die Erkenntnis des Typischen gerichtete Einstellung zu empirischen Erscheinungen formuliert wurde.¹¹ Aus dieser Prämisse resultiert eine hermeneutische Perspektive, die sich durch verschiedene Verfahren der Datenerhebung und -auswertung realisieren läßt.¹² Im vorliegenden Fall erscheint eine Vorgehensweise angemessen¹³, die Elemente ethnographischer Feldforschung mit einer Analyse von Dokumenten kombiniert, die im kulturellen Kontext des Untersuchungsgegenstands (ent-) stehen. Diese Methoden kontrollieren sich wechselseitig, indem der Erwerb eigener Erfahrungen im Feld¹⁴ es erlaubt, die aus der Auswertung anderer Quellen gewonnenen Erkenntnisse zuverlässiger zu evaluieren und umgekehrt. Analog zur vergleichenden Analyse verschiedener Arten von Daten wurde in Anlehnung an den Ansatz der *grounded theory* (Glaser/Strauss 1967) die Verfahrensweise der „konstanten Komparation“ auf das Verhältnis von Datenerhebung und -auswertung angewendet. Der

¹⁰ „Die paradigmatische Behauptung verstehender Ansätze lautet, daß das Betreiben von Sozialwissenschaften schlechthin auf Akten von *Verstehen* basiert, und zwar in dem Sinne, daß ihm Verstehen vorausgeht und zugrunde liegt, und daß es notwendigerweise *immer* Verstehen beinhaltet (...).“ (Hitzler 1993, 233; Hervorhebung im Original)

¹¹ Vgl. Hitzler (1993, 228ff) insbesondere im Anschluß an Soeffner, der das Programm einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik in verschiedenen Veröffentlichungen pointiert profiliert hat (vgl. z.B. Soeffner 1984).

¹² Für einen ersten Überblick einschlägiger Forschungsansätze siehe z.B. Hitzler 1993, 235; Fußnote 11.

¹³ Als entscheidendes Kriterium für die Wahl der jeweiligen Methode(n) kann in der qualitativen Sozialforschung deren *Gegenstandsangemessenheit* gelten (vgl. z.B. Flick 1995, 13). Dieser Begriff bezieht sich auf die vorgegebene Fallstruktur sowie die formulierte Fragestellung.

¹⁴ Zur Bedeutung des „existentiellen Engagements“ für die Ethnographie siehe Honer 1993.

Forschungsprozeß orientiert sich somit nicht an einer Operationalisierung von im Vorfeld formulierten Vermutungen, sondern bereits vorhandene Konzepte (wie die im 2. Kapitel entfalteten Ergebnisse der sozialwissenschaftlichen Jugendforschung) werden als vorläufige Problematisierung des vorliegenden Phänomens verstanden. Im Anschluß an diese Sensibilisierung erfolgt die weitere Strukturierung durch die Strategie des „theoretischen Sampling“.¹⁵ Die Formulierung von Arbeitshypothesen erfolgt dabei im Forschungsverlauf, durch dessen Fokussierung auch ihre Integration erreicht werden kann.¹⁶

Da bei dieser Praxis die Person des Forschers zum zentralen Instrument der Erhebung und Erkenntnis wird (vgl. Flick 1995, 71), bedarf es einer Reflexion seiner Position. Dabei stellt sich zunächst das Problem des persönlichen Zugangs des Forschers zum Feld. Beim Untersuchungsgegenstand handelt es sich jedoch um ein Phänomen, das in der Regel allgemein zugänglich ist, sofern die betreffende Person dazu in der Lage und bereit ist, Zeit und Geld zu investieren. Daher stellt sich eher die Frage, wie das Feld adäquat ein- bzw. abzugrenzen ist. Ausgehend von der Absicht, durch die Auswahl typischer Fälle das Phänomen in seiner Vielschichtigkeit zu erfassen, erfolgte diese Definition nach Kriterien, die durch die Auswertung von Selbstzeugnissen und Sekundärquellen systematisch erschlossen wurden. Auf dieser Grundlage wurden szenespezifische Settings und Situationen selektiert, die fallweise zum Gegenstand der Beobachtung wurden.¹⁷

Ogleich damit eine Partizipation an bestimmten kulturellen Praktiken verbunden war, kam es in der Regel nicht zur Intervention im Sinne einer

¹⁵ „Theoretical sampling is the process of data collection for generating theory whereby the analyst jointly collects, codes, and analyzes his data and decides what data to collect next and where to find them, in order to develop his theory as it emerges.“ (Glaser/Strauss 1967, 45)

¹⁶ Diese Vorgehensweise kann als Voraussetzung für die „Entdeckung“ einer in der Empirie begründeten, bereichsspezifischen Theorie verstanden werden (vgl. Glaser/Strauss 1984, 91ff)

¹⁷ Da sich diese Vorgehensweise am Verfahren des *theoretical sampling* orientiert, handelt es sich dabei nicht um eine einmalige Auswahlentscheidung, sondern um den Einstieg in weitere empirische Explorationen.

Animation der Akteure zur Auskunft.¹⁸ Sofern es im Feld jedoch zu informellen Kontakten kam, wurde über die Rolle als Forscher Auskunft gegeben. Dieses Verhalten unterscheidet die eingenommene Position von der eines vorgeblich unbeteiligten und verdeckt beobachtenden Voyeurs. Statt dessen konstituiert die Positionierung zwischen Beobachtung und Teilnahme eine Perspektive, die durch die Metapher des Grenzgängers charakterisiert werden kann. Die Systematisierung dieses Status, der in der Forschungsliteratur z.B. auch als die Position des „Professional Stranger“ (Agar 1996) porträtiert wird, macht die Spannung zwischen Fremdheit und Vertrautheit bezüglich des Untersuchungsgegenstands für seine Analyse fruchtbar, indem sie als Voraussetzung für „die Kollision von Bedeutungsgehalten und subjektiven Konstruktionen auf einer *kommensurablen* Ebene“ (Willis 1981, 246; Hervorhebung im Original) verstanden wird.¹⁹

1.3.3 Verwendetes Datenmaterial

Die vorliegende Untersuchung basiert primär auf Datenmaterial, das nicht eigens zum Zweck der sozialwissenschaftlichen Analyse generiert wurde.²⁰ Trotzdem ist der Zugang zum Feld für die Datenerhebung konstitutiv, denn die Feldforschung ist nicht nur für die Evaluierung der aus der Analyse von

¹⁸ Auf Interviews als Methode zur Einholung von Informationen über die Erfahrungen der Akteure wurde aus pragmatischen Erwägungen verzichtet (zur erkenntnistheoretischen Fundierung dieser Entscheidung vgl. Hitzler 1993, 231). Zum einen ist die Befragung von Beteiligten für die Beantwortung der formulierten Fragestellung nicht notwendig, zum anderen existiert im vorliegenden Fall bereits eine erhebliche Menge an Daten in Form von Dokumenten (siehe Kapitel 1.3.3). Darüber hinaus kann durch diese Einschränkung der Interaktion die Reaktivität der Datenerhebung auf ein vertretbares Maß minimiert werden. Dabei handelt es sich nicht nur um eine forschungsstrategische Frage, die die Qualität der erhobenen Daten betrifft, sondern auch um eine ethische Entscheidung, die die Intervention in das Feld unter dem Aspekt seiner Veränderung problematisiert.

¹⁹ Zur Operationalisierung dieser Vorgehensweise am Beispiel der Techno-Szene vgl. Hitzler/Pfadenhauer (1998, 76f), die ihre Tätigkeit als „beobachtende Teilnahme“ akzentuieren und den verfolgten ethnographischen Ansatz als „explorativ-interpretativ“ charakterisieren.

²⁰ Eine Ausnahme bilden die aus eigenen Erfahrungen im Feld hervorgegangenen und ex post versprachlichten Erkenntnisse. Darüber hinaus wurden auch Darstellungen einbezogen, die nicht als akzidentale Dokumente bezeichnet werden können. Dabei handelt es sich um Deskriptionen szenespezifischer Sachverhalte, die im Kontext systematischer Deutungen präsentiert werden. Dazu zählen Publikationen, die sich an ein sozialwissenschaftlich informiertes oder sachlich interessiertes Publikum richten.

bereits existierendem Datenmaterial hervorgegangenen Erkenntnisse notwendig, sondern auch eine Voraussetzung für die Erschließung einer Vielzahl der verwendeten Dokumente. Dabei handelt es sich um Dokumente unterschiedlicher Art und Herkunft. Die Darstellung dieser Differenzierung impliziert jedoch keine Einschätzung des Erkenntniswerts, denn die Aussagekraft der Angaben ist von der an die Dokumente herangetragenen Fragestellung abhängig. Diese unterscheidet sich nicht nur von Fall zu Fall, sondern kann auch im Verlauf der Untersuchung variieren. Dabei gilt es insbesondere die mit der Hervorbringung des jeweiligen Dokuments verbundenen Intentionen (quellen-) kritisch zu reflektieren. Da die verwendeten Dokumente im Feld in unüberschaubarer Fülle vorliegen, erfolgt eine Auswahl des Datenmaterials unter dem Aspekt der Relevanz und Repräsentanz.

Zunächst existiert in den Massenmedien eine umfangreiche Berichterstattung über den Untersuchungsgegenstand. Die Recherche nach Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln sowie Fernsehberichten erfolgte in der Regel unter der Prämisse, Informationen über aktuelle Ereignisse und Entwicklungen zu erhalten. Eine kontinuierliche Berichterstattung über Veranstaltungen, Vertreter des Genres und Veröffentlichungen von entsprechenden Tonträgern findet maßgeblich durch das Monatsmagazin *Spex* statt.²¹ Während diese Publikation auch über andere popkulturelle Phänomene berichtet und somit die Perspektive eines eher fachlich interessierten als faktisch involvierten Publikums reflektiert, werden die szenespezifischen Printmedien als Selbstzeugnisse verstanden.²² Dabei handelt es sich primär um Monatsmagazine und flugblattähnliche Veranstaltungshinweise.²³

²¹ Die dort publizierten Beiträge lassen sich durch Bibliographien (Hanstein 1992 und Müller 1997) erschließen.

²² Aus dieser Einordnung resultiert, daß hier nicht nur die verbalen, sondern auch die visuellen Daten in die Analyse einbezogen werden. Dies gilt ebenso für andere Dokumente, die als Selbstzeugnisse eingeschätzt werden, sowie für fotografische oder filmische Darstellungen von szenespezifischen Sachverhalten.

²³ Zur weiteren Definition, Deskription und Differenzierung dieser im folgenden als Fanzines und Flyer bezeichneten genretypischen Gattungen siehe Kapitel 5.1 und 5.2.

Analog zur Definition szenespezifischer Druckerzeugnisse werden auch entsprechende Dokumente computervermittelter Kommunikation, die über das *World Wide Web* im Internet verfügbar sind, als Selbstzeugnisse verstanden. Die Recherche konzentrierte sich dabei auf institutionalisierte Informationsangebote im Gegensatz zu Inhalten, die von Privatpersonen zum Zweck der individuellen Selbstdarstellung erstellt werden. Dabei wurden nicht nur publizistische Präsentationsformen, sondern auch andere Angebote von Akteuren, die im kulturellen Kontext des Untersuchungsgegenstands stehen, berücksichtigt.²⁴

Grundlegend für das Verständnis des vorliegenden Phänomens ist die Kenntnis des musikalischen Materials, das in der Form von Tonträgern²⁵ als Dokument zugänglich ist. Dabei transportieren die Tonträger in der Regel nicht nur auditive, sondern auch textuelle und visuelle Daten. Obgleich sich die materialen Möglichkeiten zur Anbringung von Angaben bei den unterschiedlichen Arten und Formaten von Tonträgern unterscheiden, bestehen grundsätzlich ähnliche Gelegenheiten zur grafischen Gestaltung. Analog zu anderen Dokumenten bezieht sich der Begriff der Zugänglichkeit hier nicht auf die faktische Realisierung des Zugangs. So ist bereits die Beschaffung von bestimmten Bedingungen abhängig, da die Dokumente nur in einer limitierten Auflage vorliegen und eine institutionalisierte Archivierung nur in Ansätzen existiert.²⁶ Dieses Problem kann jedoch durch Veröffentlichungen kompensiert werden, die eine Auswahl von Selbstzeugnissen reproduzieren. Kompilationen musikalischen Materials und Kompendien, die verbale und visuelle Darstellungen dokumentieren (Klanten 1995, Pesch/Weisbeck 1995 und Steffen 1997)²⁷, ergänzen sich bei der

²⁴ Zur weiteren Definition, Deskription und Differenzierung der analysierten Angebote siehe Kapitel 5.3. Da bei diesen Dokumenten die Möglichkeit der Veränderung und Vergänglichkeit besteht, bedarf es der Protokollierung bzw. Archivierung der betreffenden Daten.

²⁵ „Der Terminus ‘Tonträger’ bezeichnet sämtliche Medien, die geeignet sind, akustische Signale derart zu speichern, daß sie mittels technischer Anlagen originalgetreu wieder abgerufen werden können.“ (Gruber 1995, 31). Im vorliegenden Fall werden unter diesem Begriff vorwiegend Vinyl-Schallplatten und Compact-Discs (CDs) verstanden.

²⁶ Vgl. z.B. das *Archiv der Jugendkulturen e.V.*, das 1997 gegründet wurde (siehe dazu: Forschungsjournal NSB, Nr. 2/1998, 96f).

²⁷ Dabei handelt es sich teilweise um Veröffentlichungen, die in Art und Herkunft selbst Dokumente darstellen (z.B. Klanten 1995). Dies gilt zumindest inhaltlich auch für andere

Rekonstruktion wechselseitig und ermöglichen es auch, nicht nur aktuelle, während des Untersuchungszeitraums erhobene Daten und Dokumente in die Analyse einzubeziehen.

2 JUGENDKULTUR IN SOZIALWISSENSCHAFTLICHER PERSPEKTIVE

2.1 Jugend: Eine Begriffsbestimmung

Der Begriff der Jugend bezeichnet in sozialwissenschaftlicher Perspektive zunächst eine Phase im Leben von Individuen, die zwischen Kindheit und Erwachsenenalter angesiedelt wird, sowie auch die Gruppe von Individuen, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in diesem biographischen Stadium befinden. Als Zeit des Übergangs werden diesem Lebensabschnitt insbesondere von Pädagogik und Psychologie biographisch bedeutsame Funktionen für die Entwicklung einer handlungsfähigen Persönlichkeit zugeordnet. Zur Bewältigung der damit verbundenen Aufgabe der Aneignung von für die weitere Lebensführung konstitutiven Kompetenzen wird den Adoleszenten in dieser Lebensphase ein „psychosoziales Moratorium“ gewährt: Vor allem von der Anforderung, den eigenen Lebensunterhalt selbst zu finanzieren, entbunden, soll innerhalb der von den Sozialisationsinstanzen definierten Grenzen ein Handeln auf Probe möglich sein. Dadurch wird die Sozialgestalt der Jugend als experimentelle Existenzform, die von anderen gesellschaftlichen Gruppen abweichende Verhaltensweisen aufweist, wahrgenommen.

Während der Beginn des Jugendalters in der Regel biologisch durch das Einsetzen der Pubertät (gegenwärtig etwa um das 13. Lebensjahr) bestimmt wird (vgl. Markefka 1989, 21), ist seine Ende nicht ebenso eindeutig zu datieren. Die verschiedenen Auffassungen vom Zeitpunkt, an dem die Jugendphase als abgeschlossen gelten kann, reflektieren vor allem die Erwartungen, die an Erwachsene gesellschaftlich gestellt werden und sind daher als historisch und kulturell variabel zu begreifen. Dementsprechend ist *die* Jugend keine anthropologische Konstante sondern als soziales Phänomen das Produkt historisch zu rekonstruierender Prozesse, in denen sie sich als eigenständige Lebensphase und Sozialgestalt erst im Verlauf der gesellschaftlichen Modernisierung ausdifferenziert (vgl. z.B. Mitterauer 1986). Traditionell ist der Status des Erwachsenen vor allem durch soziokulturelle und -ökonomische Voraussetzungen vermittelt, die die Ablösung aus der

Herkunftsfamilie ermöglichen. „Doch die ökonomische Selbständigkeit durch Berufsausübung und eigenes Einkommen und die soziale Verselbständigung, z.B. durch die Gründung eines eigenen Haushaltes und/oder einer eigenen Familie, haben an Eindeutigkeit für die Beendigung der Lebensphase Jugend abgenommen.“ (Schäfers 1994, 30) Insbesondere die Institutionalisierung eines expansiven Bildungssystems hat in Abhängigkeit vom individuellen Verlauf der Ausbildung zu einer - milieu- und geschlechtsspezifisch unterschiedlich ausgeprägten - Verlängerung der Jugendphase geführt, die in der sozialwissenschaftlichen Terminologie durch den Begriff der Post-Adoleszenz als „Mündigkeit ohne wirtschaftliche Grundlage“ (Gillis 1980, 206f) charakterisiert wird.²⁸ Damit umfaßt die Bezeichnung des Jugendlichen nicht mehr nur Personen, die auch im rechtlichen Sinne noch nicht als erwachsen gelten (vgl. dazu Schäfers 1994, 33), sondern auch junge Erwachsene, die im dritten Lebensjahrzehnt noch keiner eigenständigen Erwerbsarbeit nachgehen. Die Grenze des Jugendalters verschiebt sich dadurch tendenziell zur Lebensmitte.

Die Jugendphase läßt sich somit nicht mehr eindeutig als Statuspassage, die durch die Abfolge von Übergangereignissen (z.B. dem Erwerb bestimmter Bildungsqualifikationen) oder die Bewältigung von sozialpsychologischen Entwicklungsaufgaben definiert ist, charakterisieren (vgl. Arbeitsgruppe Bielefelder Jugendforschung 1990, 22), da die Orientierung an den lebenszyklischen Ordnungsvorstellungen einer entsprechenden Normalbiographie in der Gegenwartsgesellschaft fragwürdig geworden ist. Diese Entwicklung ist einerseits das Ergebnis eines Wertewandels, der die soziale Strukturierung des Lebenslaufs durch veränderte Lebensentwürfe und -formen in Frage stellt und zur „Entkopplung traditioneller Attribute der Jugendlichkeit von engen Altersgrenzen“ (Schulze 1992, 369) führt. Andererseits ist sie das Resultat eines gesellschaftlichen Strukturwandels, der eine zunehmende Zahl von Individuen ausgehend von der Entstandardisierung der Erwerbsarbeit auch im Erwachsenenalter mit

²⁸ Diese deskriptive Verwendung des Begriffes der Post-Adoleszenz reflektiert nicht seine Bedeutung für eine psychoanalytische Sozialisationstheorie. Vgl. dazu Baethge 1989.

Lebenslagen konfrontiert, die bislang biographisch betrachtet als jugendspezifisch galten.

Trotz dieser Tendenzen zur Entstrukturierung der Lebensphase Jugend bleibt der Begriff der Jugend weiterhin eine wichtige soziale Kategorie, die als Selbst- und Fremdzuschreibung Gegenstand gesellschaftlicher Diskurse ist. Wie der konstatierte Wandel im Verhältnis von Jugend und Gesellschaft in der sozialwissenschaftlichen Konzeptualisierung von Gleichaltrigen-Gruppen der Jugendkultur reflektiert wird, soll in theoriegeschichtlicher Perspektive in Anlehnung an Schulzes Unterscheidung von Paradigmen, die die jugendsoziologische Forschung geprägt haben (Schulze 1989)²⁹, in den folgenden Abschnitten diskutiert werden.

2.2 Das Paradigma des Übergangs

Die gesellschaftliche Bedeutung sowie die kulturelle Bedingtheit der Existenz von Gleichaltrigen-Gruppen wurde erstmals im Rahmen der strukturfunktionalistischen Soziologie systematisch ausgearbeitet. Ausgehend von Parsons' Theorie sozialer Systeme und seinen modernisierungstheoretischen Annahmen analysiert Eisenstadt (1966) die historische Ausdifferenzierung einer eigenständigen Lebensphase „Jugend“ sowie die Intensivierung altershomogener Beziehungen in diesem Zeitraum als Charakteristikum moderner, durch funktionale Differenzierung gekennzeichnete Gesellschaften. „In diesen Gesellschaften sind Berufsrollen, ganz im Unterschied zu Familienrollen, eher affektiv neutral als emotional, eher spezialisiert als diffus, eher universalistisch als partikularistisch sowie eher instrumentell als expressiv.“ (Baacke/Ferchhoff 1995, 38) Durch diese Differenz können für die Erlangung des sozialen Status des Erwachsenen konstitutive Rollendispositionen von den Kindern

²⁹ Selbstverständlich sind auch andere Systematisierungen denkbar, die eine entsprechende Rekonstruktion vom Begriff der Subkultur ausgehend mit den Beiträgen zur Soziologie des abweichenden Verhaltens (kriminologische Delinquenz- und Defianzforschung) beginnen (vgl. z.B. Baacke/Ferchhoff 1995) oder vom Begriff der Jugendkultur ausgehend mit dem pädagogischen Ansatz Gustav Wynekens (vgl. z.B. Baacke 1993, 124ff) beginnen.

nicht innerhalb der verwandtschaftlichen Beziehungen der Familie erlernt werden, sondern müssen durch andere gesellschaftliche Institutionen vermittelt werden, die mit einer Separation von Altersgruppen verbunden sind.

Altershomogene Gruppen formieren sich so zunächst in dem nach Altersjahrgängen organisierten Bildungssystem, in dem Leistung „nach universalistischen Kriterien beurteilt wird und in instrumentellen, affektiv neutralen, die Würdigung der gesamten Person ausschließenden Sozialbeziehungen erbracht werden muß“ (Oswald 1989, 606). Da die Struktur dieser Institution eine heterocephale Hierarchie darstellt und sie einen eindeutig propädeutischen Zweck verfolgt, betont sie die Diskontinuität zwischen dem sozialen Status der Jugendlichen und jenem der Erwachsenen. Dies bedeutet eine besondere Belastung für die Schüler, denen trotz physiologischer und sexueller Reife der volle Status verwehrt bleibt. Deshalb existieren ergänzend zu den schulischen Altersgruppen formelle Jugendorganisationen, in denen durch die Verfolgung des Vereinigungszwecks auch unabhängig von der Schulleistung Status erworben werden kann. Doch diese altershomogenen Gruppen stehen ebenfalls unter der pädagogischen Leitung und sozialen Kontrolle von Erwachsenen, so daß bestimmte expressive Bedürfnisse weiterhin unbefriedigt bleiben.

Damit gewinnen informelle und von Erwachsenen unabhängige Gleichaltrigen-Gruppen an Bedeutung. Diese reproduzieren einerseits die emotionale Sicherheit der Familie, ermöglichen aber gleichzeitig die Distanzierung von den Einschränkungen familialer Rollenzuschreibungen. Durch diese Kombination kann die *peer-group* komplementär zu anderen Sozialisationsinstanzen deren Defizite kompensieren und ist insofern „gesellschaftlich funktional und gleichzeitig individuell faszinierend“ (Schulze 1989, 553). In ihr werden die subjektiven Probleme bearbeitet, die durch die strukturelle Statusunsicherheit der Jugendlichen in altersheterogenen Gruppen bedingt sind, indem im Rahmen der Freizeitgestaltung informelle Statussysteme entwickelt werden. Bereits bei Parsons (1942) wie auch bei

Eisenstadt werden die soziokulturellen Gemeinsamkeiten der Gleichaltrigen-Gruppen in Abgrenzung von den in der Erwachsenengesellschaft vorherrschenden Orientierungen mit dem Begriff der **Jugendkultur** bezeichnet.³⁰

In dieser Perspektive konstituieren altershomogene Spontangruppen einen Verbindungsbereich (*interlinking sphere*) zwischen der Familie und anderen institutionellen Bereichen der Gesellschaft (Eisenstadt 1966, 280ff), der den Jugendlichen den Übergang zwischen diesen erleichtert und somit Vorbereitungscharakter hat. Dementsprechend ist die Mitgliedschaft in diesen Gruppierungen transitorisch und endet mit dem Erreichen des Erwachsenenstatus. Neben der Sozialisationsfunktion erfüllen die peer-groups für Eisenstadt insofern integrative Funktionen, als sie zur Kontinuität des sozialen Systems „von Generation zu Generation“ beitragen.³¹ Diese struktur-funktionalistische Orientierung an der Stabilität des sozialen Systems führt schließlich zu einer positiven Bewertung der durch Gleichaltrigen-Gruppen vermittelten Integrationsleistung, während sich „in der abweichenden Orientierung von Aktivitäten und Identifikationen der Altersgruppen (...) ein Versagen“ manifestiere (Eisenstadt 1966, 334). Welche Rolle die Dynamik des sozialen Wandels für die Entstehung von Differenzen zwischen den Generationen spielt, bleibt in dem Entwurf von Eisenstadt jedoch weitgehend unbeachtet.³²

³⁰ In der US-amerikanischen Forschungsdiskussion bezeichnet Bell (1961) den selben Sachverhalt mit dem Begriff der „adolescent subculture“: „Solche Subkulturen entwickeln strukturelle und funktionale Eigenheiten, die ihre Mitglieder in einem gewissen Grade von der übrigen Gesellschaft unterscheiden.“ (Bell 1965, 83). Im Zuge der bundesdeutschen Rezeption charakterisiert Tenbruck (1962) dieses Phänomen als „Teilkultur der Jugend“, deren Beitrag zur „Sozialisierung in eigener Regie“ (ebd., 92) jedoch negativ konnotiert ist. Die unterschiedlichen Bezeichnungen werden in diesem Verwendungszusammenhang somit synonym gebraucht. Zur Kritik dieser Konzeptionen, die sich offensichtlich am Freizeitverhalten von weißen, männlichen und mittelständischen US-amerikanischen Teenagern in den 50er Jahren orientieren, siehe z.B. Baacke/Ferchhoff 1995, 39f.

³¹ „Kontinuität bedeutet die fortdauernde Erfüllung der wichtigsten institutionellen Rollen und allgemeinsten Orientierung durch die Mitglieder einer Gesellschaft ohne Berücksichtigung des Wandels in der biologischen Zusammensetzung der Mitgliedschaft (d.h. des Austausches der Generationen).“ (Eisenstadt 1966, 280)

³² Grundlegend dazu Mannheim 1964.

2.3 Das Paradigma der Gegenkultur

Eine fundamentale Kritik erfuhr das integrative Paradigma des Übergangs seit Anfang der 70er Jahre durch Arbeiten aus dem Umfeld des britischen *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), einem Forschungsinstitut an der Universität Birmingham.³³ Insbesondere die These von der Herausbildung einer homogenen Jugendkultur und die daraus resultierende Charakterisierung davon abweichender Phänomene als Erscheinungen der Anomie ignoriere die Bedeutung gesellschaftlicher Stratifikation für die Gestalt jugendlicher Gesellungsformen. Ausgehend von der Annahme der Existenz einer hierarchisch gegliederten Klassengesellschaft sowie einer anthropologischen Konzeption von Kultur, die diese als die gesamte Lebensweise einer sozialen Gruppe begreift³⁴, werden Jugendkulturen im Ansatz des CCCS als generationsspezifische Subkulturen klassenspezifischer „Stammkulturen“ (*parent cultures*) verstanden. Vermittelt durch die jeweilige Klassenlage werden die jugendlichen Subkulturen bspw. im Bildungssystem mit den Konformitätsansprüchen der dominanten bürgerlichen Kultur konfrontiert.³⁵

„Wenn wir also von Subkulturen als Subsysteme schichten- und klassenspezifischer Kulturen sprechen, dann heißt dies, daß in ihnen ein doppeltes zum Vorschein kommt: ein wie auch immer gearteter Dissens (eine ‘Abweichung’) von der herrschenden Kultur und eine, wenn auch möglicherweise partielle oder ins spiegelbildlich Negative gewendete Übereinstimmung mit der Stammkultur, deren Subsysteme sie sind.“ (Lindner 1981, 187)

³³ Grundlegend für den Gegenstandsbereich „Jugendkultur“ ist der Sammelband „Resistance through Rituals“ (Hall/Jefferson 1976), der 1979 auszugsweise und in Kombination mit diesem Ansatz verbundener Aufsätze in deutscher Sprache publiziert wurde (Clarke et al. 1979a) sowie die in deutscher Übersetzung vorliegende Monographie von Brake (1981).

³⁴ „Die ‘Kultur’ einer Gruppe oder Klasse umfaßt die besondere und distinkte Lebensweise dieser Gruppe oder Klasse, die Bedeutungen, Werte und Ideen, wie sie in den Institutionen, in den gesellschaftlichen Beziehungen, in den Glaubenssystemen, in Sitten und Bräuchen, im Gebrauch der Objekte und im materiellen Leben verkörpert sind.“ (Clarke et al. 1979b, 41)

³⁵ In diesem Kontext impliziert die Bezeichnung „Subkultur“ ein vertikales Verhältnis der Unterordnung unter die hegemoniale Kultur der herrschenden Klasse. Neben der klassenkulturellen Konfliktlinie wurde in anderen Aufsätzen des Sammelbandes von Hall/Jefferson (1976) auch die Marginalisierung qua Geschlecht (McRobbie/Garber 1976) und ethnischer Zugehörigkeit (Hebdige 1976) thematisiert.

Diese doppelte Konstitution determiniert die Art der jugendkulturellen Artikulation und unterscheidet insbesondere die altershomogenen Beziehungen von Arbeiterjugendlichen von den Gleichaltrigen-Gruppen aus dem Mittelstand.

In dieser Perspektive ist die Funktion der jeweiligen Jugendkultur nicht die Vorbereitung auf den Einstieg in das Erwachsenenleben, sondern der Versuch, „klassenspezifische Probleme, die generationsspezifisch erfahren werden, auf ‘magische’, symbolisch-expressive Weise zu ‘lösen’“ (Lindner 1979, 11):

„Der Ausweg, den die Subkultur anbietet, ist eigentlich nur eine Scheinlösung (*imaginary*). Es handelt sich dabei um den ideologischen Versuch, reale Probleme, die nicht anders zu verarbeiten sind, scheinhaft zu lösen (*magically*).“ (Brake 1981, 31; Hervorhebung im Original).

So werden die Jugendlichen in der Ausbildung und auf dem Arbeitsmarkt zwar mit gesellschaftlichen Widersprüchen konfrontiert, die in den kapitalistischen Produktionsverhältnissen begründet sind, ihre Bearbeitung bleibt aber auf den Bereich der Freizeit beschränkt. Das zentrale Ausdrucksmittel dieser Auseinandersetzung ist der Stil der jeweiligen Subkultur, in dem sich ihr Selbstverständnis symbolisch artikuliert.³⁶

Der subkulturelle Stil entsteht durch die *Bricolage*³⁷ von Objekten³⁸, die sowohl der klassenspezifischen als auch der dominanten Kultur entstammen

³⁶ In diesem Sinne läßt sich der sozialwissenschaftliche Stilbegriff mit Soeffner folgendermaßen definieren: „Aus interaktionstheoretischer Sicht verstehe ich unter einem bestimmten historischen Stil zunächst eine (Selbst-) Präsentation von Personen, Gruppen oder Gesellschaften“ (Soeffner 1986, 318) und „im Gegensatz zu alltäglicher Typenbildung enthält jeder Stil zusätzlich eine ästhetische Komponente - eine ästhetisierende Überhöhung - des Alltäglichen“ (ebd., 319). In dieser Perspektive entsteht durch die Stilisierung als Praxis der Signifikation ein semantisches System: „Der Stil einer Person, einer Gruppe, eines Kunst- oder Gebrauchsgegenstandes, eines Textes bindet alle wahrnehmbaren Details seines jeweiligen Trägers zu einer darstellbaren Sinnfigur zusammen.“ (ebd., 320) „Stil’ wird so zu einem Ausdrucksmittel und zu einer Darstellungsform sozialer *Abgrenzung*. Er veranschaulicht ‘Mitgliedschaft in...’ und ‘Abgrenzung von...’ durch bewußte Präsentation und Stilisierung eines Selbst für andere (Beobachter).“ (ebd., 321; Hervorhebung im Original) Zum spezifischen (strukturalistischen) Stilbegriff des CCCS siehe vor allem Clarke 1979 und Hebdige 1979.

³⁷ „Um den Prozeß der Stilschöpfung zu schildern, gebrauchen wir ein wenig eklektisch Lévi-Strauss’ Begriff *bricolage* (Bastelei - die Neuordnung und Rekontextualisierung von Objekten, um neue Bedeutungen zu kommunizieren, und zwar innerhalb eines Gesamtsystems von Bedeutungen, das bereits vorrangig und sedimentierte, den

können und deren Dekontextualisierung als „symbolische Kritik an der herrschenden Ordnung“ (Lindner 1981, 11) verstanden werden kann. Aus der Perspektive eines kulturalistischen Marxismus wird die Sphäre der Kultur in Anlehnung an Gramsci so zu einem Spannungsfeld von Hegemonie und Subversion und die subkulturelle Stilschöpfung zum „Resistance through Rituals“ (Hall/Jefferson 1976). Obgleich nur symbolisch und vorübergehend manifestiert sich vor allem in den proletarischen Jugendsubkulturen eine oppositionelle Haltung, da deren „Devianz etwas von Dissidenz an sich hat, denn Devianz erkennt die Stimmigkeit der Symbolwelt nicht an“ (Brake 1981, 25). Die Auseinandersetzung mit der symbolischen Strukturierung der sozialen Lebenswelt wird dementsprechend als „destabilisierendes, vielleicht sogar gesellschaftsveränderndes Element gesehen“ (Schulze 1989, 554).³⁹

Noch deutlicher akzentuiert Schwendter in der bundesdeutschen Forschungsdiskussion und unabhängig von den Arbeiten des CCCS in seiner „Theorie der Subkultur“ (Erstveröffentlichung 1973, hier zitiert nach der 4. Auflage von 1993) das Paradigma der Gegenkultur, indem er diese Bezeichnung auf Guppen beschränkt, „die sich als entschiedene Opposition zum bestehenden System ausdrücken und auch so verstanden werden wollen“ (Schwendter 1993, 11). Diese Einordnung ist das Ergebnis einer typologischen Differenzierung von Subkulturen im Modell einer sozialen Schichtungspyramide. An deren Spitze steht das sog. *Establishment*, dem eine „kompakte Majorität“ untergeordnet ist, und an deren Rändern progressive (gesellschaftsverändernde) und regressive (rückwärtsgewandte)

gebrauchten Objekten anhaftende Bedeutungen enthält“) (Clarke 1979, 136; Hervorhebung im Original). „Die Schöpfung kultureller Stile umfaßt also eine differenzierende Selektion aus der Matrix des Bestehenden.“ (ebd, 138)

³⁸ „Die Selektion der Objekte, durch die der Stil geschaffen wird, richtet sich (...) nach den *Homologien* zwischen dem Selbstbewußtsein der Gruppe und den möglichen Bedeutungen der vorhandenen Objekte.“ (Clarke 1979, 139; Hervorhebung im Original) Die daraus resultierende (subkulturelle) Praxis präzisiert Willis folgendermaßen: „Da das offensichtliche Potential für eine sinnvolle Beziehung zu wichtigen kulturellen Gegenständen bereits von der herrschenden Kultur ausgebeutet wird, müssen unterlegene Kulturen die vernachlässigten und übersehenen Möglichkeiten erforschen, um ihre eigenen Bedeutungsgehalte hervorzubringen. Der andere wichtige Prozeß für die Entwicklung unterlegener Kulturen ist das kreative Ausnutzen der 'objektiven Möglichkeiten' neuer Objekte und Artefakte - die das herrschende System bereitstellt, jedoch nicht voll und ganz kulturell ausnutzt.“ (Willis 1981, 251)

³⁹ In ähnlicher Art und Weise analysierte Baacke (1970) bereits das Phänomen „Beat“ als „sprachlose Opposition“.

Subkulturen entstehen. Für Schwendter stellen insbesondere die von Jugendlichen getragenen Protestbewegungen der 60er Jahre ein Beispiel für progressive Subkulturen dar. In dieser Perspektive soll im Prozeß kultureller Innovation im „Übergang von einer Altersgruppe zur anderen (...) der Übergang von einer Gesellschaft zur anderen angebahnt werden“ (Schulze 1989, 554).

2.4 Der Wandel der Jugendkultur

2.4.1 Individualisierung

Das innovative Paradigma der Gegenkultur bestimmte bis Mitte der 80er Jahre die bundesdeutsche Forschungsdiskussion um das Verhältnis von Jugend und Gesellschaft. Durch die Forcierung gesellschaftlicher Individualisierungsprozesse werden jedoch die sozialstrukturellen Prämissen dieses Paradigmas in Frage gestellt. Das Individualisierungstheorem impliziert in diesem Zusammenhang einerseits eine deutliche Differenzierung der Sozialstruktur hinsichtlich der Hierarchie sozialer Schichtung und andererseits, daß soziale Ungleichheit durch die Enttraditionalisierung industriegesellschaftlicher Lebensformen in abnehmendem Maße klassenkulturell vermittelt ist. „In der Konsequenz werden subkulturelle Klassenidentitäten und -bindungen ausgedünnt oder aufgelöst“ (Beck 1986, 122) und ständisch geprägte Sozialmilieus verlieren zunehmend an lebensweltlicher Relevanz.⁴⁰ „Unter diesen Bedingungen wird es schwieriger, Subkulturen als symbolische Ausdrucksformen präzise lokalisierbarer sozialer Gruppen zu bestimmen.“ (Buchmann 1989, 629) Im Zentrum der Kritik steht deshalb die Charakterisierung von altershomogenen Spontangruppen als klassenspezifischen Subkulturen mit sozialmilieubestimmtem Habitus.

Darüber hinaus geht in dieser Perspektive mit der Pluralisierung von Lebenslagen und Diversifizierung von Lebensläufen auch eine

⁴⁰ Diese Darstellung eines „Kapitalismus ohne Klassen“ (Beck) trifft nicht auf alle Industriegesellschaften in gleichem Maße zu. „So ist in Großbritannien die soziale

Enthierarchisierung kultureller Praxisformen einher, die den für den Subkulturbegriff konstitutiven Bezug auf den konsensuellen Standpunkt einer hegemonialen Kultur in Frage stellt:

„Der Terminus Subkultur suggeriert, es handele sich um kulturelle Sphären, die unterhalb der (vermeintlich) allgemein akzeptierten (Hoch-)Kultur liegen. So gesehen meint Subkultur ein ungeordnetes, manchmal auch unterdrücktes, oftmals auch geringgeschätztes kulturelles Segment, dessen Zulassung und Fortbestand stets von der Toleranz oder dem Integrationspotential der dominanten Kultur abhängig ist und nie aus seinem subalternen Status entlassen wird. Diese polarisierende Deutung entspricht nicht (mehr) den empirischen Gegebenheiten sozialer Differenzierungen“ (Ferchhoff 1990, 65).

An die Stelle der Dichotomie von dominanter und diskriminierter Kultur ist in der Gegenwartsgesellschaft somit ein multikultureller „Mainstream der Minderheiten“ (Holert/Terkessidis 1996) getreten.

2.4.2 Kommerzialisierung

Ein weiterer Bezugspunkt für die These vom Wandel der Jugendkultur ist die subversive Bedeutung von Stil als authentisches Ausdrucksmittel jugendlicher Subkulturen. Voraussetzung für dieses Verständnis ist, daß die subkulturelle Stilschöpfung sich zunächst unbeeinflusst von den Massenmedien und der Manipulation durch die Mechanismen des Marktes vollzieht. Ausgehend von dieser Annahme erfolgt die kommerzielle Verbreitung eines auffälligen Stils im Anschluß an diesen autonomen Akt und wird als Form der Vereinnahmung verstanden (vgl. Hebdige 1983, 84ff). Diese erfolgt einerseits durch die Imitation der stilistischen Innovationen seitens der Kulturindustrie, die diese in Produktinnovationen transformiert und auf ihre Warenform reduziert. Durch die Abstraktion vom historischen und sozialen Kontext der Entstehung wird der Stil zur marktabhängigen Mode und verliert durch die inflationäre Vermarktung als Massenware seinen

Klassenzugehörigkeit nach wie vor auch im Alltag deutlich wahrnehmbar und Objekt bewußter Identifikation“. (Beck 1986, 121f)

ursprünglichen (oppositionellen) Inhalt: auf die Ausbreitung und Ausbeutung folgt seine Auflösung.⁴¹

Die zweite Form der Vereinnahmung stellt die Veröffentlichung subkultureller Stile durch die Medien dar, die ebenfalls zum Verlust von Exklusivität führt. Die ideologische Interpretation des jugendlichen Verhaltens ermöglicht dessen Entschärfung durch die Inkorporation in einen bereits existierenden Bedeutungsrahmen. Dieses Ergebnis wird durch die entdramatisierende Etikettierung als exotische Episode im Rahmen einer bagatellisierenden Berichterstattung ebenso wie durch die Stilisierung und Stigmatisierung im Modus der „moral panic“⁴² erreicht. In einem mehrstufigen Modell verkürzen Medien „gewissermaßen die Halbwertszeit von Jugendkulturen. Im Quartanfieber von Skandalon, Entschärfung, Verallgemeinerung und Entwertung treiben sie die Entwicklung und Aufhebung jugendkultureller Stile voran und streichen nebenbei parasitär ihren Gewinn aus einer medienpezifischen Ökonomie der Aufmerksamkeit ein.“ (Vollbrecht 1997a, 26)

In dieser Perspektive hat sich die Temporalisierung und Trivialisierung subkultureller Stile durch internationale mediale sowie ökonomische Distributions- und Diffusionsprozesse derart verstärkt, daß die „Differenz zwischen sogenannten ‘authentischen’ oder primären jugendlichen Subkulturen ‘von unten’ und den sogenannten kulturindustriell und massenmedial vermittelten Modesubkulturen ‘von oben’“ (Baacke/Ferchhoff 1995, 41) nicht mehr aufrecht zu erhalten ist. Die Akzeleration der Ausbreitung und Ausdifferenzierung von Stilen führt so zu der Annahme einer „Überbetonung’ der Ausdrucksfunktionen“ (Ferchhoff 1990, 70), die primär Distinktionsinteressen dient und nur noch bedingt mit der sozialen

⁴¹ „Unter ‘Auflösung’ verstehen wir, daß ein bestimmter Stil aus dem Kontext und der Gruppe, die ihn schuf, disloziert und neu aufgegriffen wird - unter Betonung jener Elemente, die ihn zu einem ‘kommerziellen Angebot’ machen, besonders ihrer Neuheit. Vom Standpunkt der Subkultur betrachtet, die den Stil schuf, existiert er als *totaler Lebensstil*; durch den kommerziellen Nexus wird er in einen neuen *Konsumstil* verwandelt.“ (Clarke 1979, 152; Hervorhebung im Original)

⁴² Diesen Prozeß beschreibt Cohen (1972) am britischen Beispiel der Berichterstattung über die Auseinandersetzungen zwischen Mods und Rockern Mitte der 60er Jahre.

Situation der Jugendlichen korrespondiert.⁴³ Als eklektisch-expressive Ästhetisierungen der Oberfläche werden aktuelle Jugendstile somit als Ausdruck eines postmodernen „anything-goes“ gedeutet.

2.4.3 Mediatisierung

Von der Bedeutung von Medien für die Verbreitung und Vereinnahmung subkultureller Stile ist ihre Rolle bei der Genese von Jugendkulturen zu unterscheiden, denn sie werden zunehmend zu Kristallisationspunkten jugendlicher Fankulturen (vgl. Vogelgesang 1994). In diesem Zusammenhang wird von der Annahme ausgegangen, daß die im Mittelpunkt solcher Gleichaltrigen-Gruppen stehenden Medien sowohl individuelle als auch soziokulturelle Auswirkungen haben, indem sie „den kommunikativen Austausch formen und damit einen prägenden Einfluß auf die Wahrnehmungsweisen, Erkenntnisformen und die Inhalte der betreffenden Kultur ausüben“ (Vogelgesang 1994, 465). Die Ausweitung audiovisueller Medienangebote und der Anstieg der Ausstattung mit entsprechenden Geräten führt zu einer Zunahme des Anteils der Medienzeit im Jugendalter. Die damit einhergehenden Entwicklungen werden mit dem Begriff der *Mediatisierung* bezeichnet, der folgende Bedeutungen umfaßt:

1. eine Zunahme der medienvermittelten Erfahrung;
2. eine Zunahme des Stellenwerts elektronischer Medien für die Freizeitgestaltung von Kindern und Jugendlichen;
3. eine wachsende Verschmelzung von Medienwirklichkeit und sozialer Wirklichkeit;
4. eine zunehmende Durchdringung des Alltags durch Medien- und Werbesymbolik. (Jäckel 1997, 10)

Die mit der Veralltäglichung der Nutzung von Bildschirmmedien verbundenen Befürchtungen⁴⁴ beziehen sich vor allem auf den Konsum unterhaltender und

⁴³ „Vielmehr handelt es sich um exportierte, sekundäre und inkorporierte Stile, um über Markt und Medien teilweise schon kommerzialisierte und in bestimmter Hinsicht um 'aufgelöste', unechte Mode-Stile, von deren Entstehungszusammenhang nur noch wenige Elemente und Accessoires übrig bleiben.“ (Baacke/Ferchhoff 1995, 42)

⁴⁴ Die Einschätzungen der Wirkungen von Medien sind in der Rezeptionsforschung umstritten, weshalb die für die These vom Wandel der Jugendkultur besonders bedeutsamen Positionen im Konjunktiv referiert werden. Im Gegensatz zu diesen (kultur-)

zerstreuender Angebote von Fernsehen und Video, auf die Beschäftigung mit Tele- bzw. Computerspielen sowie die Nutzung der Möglichkeiten multimedialer Anwendungen und computervermittelter Kommunikation. So wird unterstellt, daß die elektronischen Medien die Konsumenten in einer Art und Weise involvieren, die in psychosozialer Perspektive zu anomischen Konsequenzen führen kann. Durch die intensive Stimulation mit einer Fülle von akustischen und optischen Reizen sowie die Konzentration auf virtuelle Wirklichkeiten sei ein Verlust von Erfahrungsunmittelbarkeit und die Entfremdung von der Realität möglich. Darüber hinaus bedinge die Beschränkung auf den Konsum standardisierter Produkte und Programme eine kulturelle Nivellierung und persönliche Passivität, die durch die Möglichkeit der solitären Nutzung elektronischer Medien sogar die individuelle Isolation der Jugendlichen verursachen kann, wenn an die Stelle der sozialen die parasoziale Interaktion tritt. In dieser Perspektive verstärkt die Verbreitung elektronischer Medien durch die Technologisierung der Freizeitgestaltung die Tendenzen der Individualisierung und Kommerzialisierung und trägt zum Wandel der Jugendkultur bei.

2.5 Das Paradigma der Normalität

Die dargestellten Entwicklungen haben in der sozialwissenschaftlichen Jugendforschung zu einem „Abschied vom traditionellen Jugendsubkulturkonzept“ (Baacke/Ferchhoff 1995, 33) geführt. Dieser manifestiert sich vor allem in der Charakterisierung von Jugendkulturen durch den parasozialologischen Begriff der *Szene*⁴⁵. Das Strukturmerkmal dieser Sozialform ist im Gegensatz zur Subkultur „ihre weitgehende Offenheit und Unstrukturiertheit, oft fast bis zur Grenze der Auflösung als kohärentes

kritischen Interpretationen, wie sie etwa von Glogauer (1995) vertreten werden, betont bspw. die Forschungsgruppe „Medienkultur und Lebensformen“ die Sozialisations- und Vergemeinschaftungseffekte neuer Medien als Identitäts- und Kompetenzmärkte für Jugendliche (vgl. z.B. Vogelgesang 1994).

⁴⁵ „Der Begriff ‘Szene’ - abgeleitet von der Wand (skené) des antiken griechischen Theaters, vor der die Schauspieler auftraten, bezeichnet ‘ursprünglich eine Einheit des Dramas, nämlich die in Auf- und Abtritte gegliederten Untereinheiten von Akten’ (Baacke 1993) - beinhaltet also eine sozialökologische Qualität, die sich auf die Möglichkeit zur Selbstdarstellung und auf den actiongeladenen Erlebnisgehalt bezieht.“ (Vollbrecht 1995)

soziales Gebilde“ (Schulze 1989, 557). „Dabei spielt es vielfach keine Rolle, ob man Mitglied dieser Gruppe ist, also faktisch-interaktiv zum Gruppenensemble gehört, oder lediglich nominell-virtuell in den entsprechenden jugendkulturellen Rahmen involviert ist.“ (Vogelgesang 1994, 468). In dieser Perspektive umfaßt der Begriff der Szene sowohl lokale Publika, die durch partielle Identität von Personen, Orten und Inhalten definiert sind (vgl. Schulze 1992, 463), als auch „Proto-Gemeinschaften“ (Willis), deren Kollektivität nicht durch intensive Kommunikation und informelle Kontakte, sondern durch die Teilhabe an einem gemeinsamen Stil geprägt ist (vgl. Willis 1991, 175). Unter diesen strukturellen Voraussetzungen nimmt jedoch die soziale Verbindlichkeit des Stils ab und die Möglichkeit multipler Mitgliedschaften in verschiedenen Szenen zu. An die Stelle des durch objektive Faktoren determinierten Stils im Sinne eines sozialmilieubestimmten Habitus tritt das subjektive Interesse an der situativen Inszenierung von Andersartigkeit, das durch die Wahl aus einem pluralen Angebot von Stilisierungsoptionen realisiert wird.⁴⁶

Der Vorschlag, auf den emphatischen Gebrauch des Präfix „Sub-“ zu verzichten, bezieht sich darüber hinaus auf die im Paradigma der Gegenkultur implizierte emanzipative Funktion von Jugendkulturen. Die sozialstrukturellen und soziokulturellen Prozesse der Individualisierung, Kommerzialisierung und Mediatisierung begründen in dieser Perspektive auch eine Entpolitisierung jugendlicher Gesellungsformen, die sich in der Tendenz manifestiert, „politische Inhalte durch ästhetische Stilisierungen zu ersetzen“ (Scherer 1988, 275). Deshalb schlägt Schulze zur Konzeptualisierung der gesellschaftlichen Bedeutung von Gleichaltrigen-Gruppen ein Paradigma der Normalität vor, „bei welchem altershomogene Beziehungen von Jugendlichen (...) als Einstiegsphase in eine Existenzform erscheinen, die nicht gegen andere Existenzformen gerichtet ist, sondern neben ihnen besteht“ (Schulze 1989, 554). Dieses soll jedoch nicht einfach die bislang dominierenden Paradigmen ablösen:

⁴⁶ So kommen auch die Autoren der 12. Shell-Studie zu folgendem Ergebnis: „die Jugendlichen verweigern die Forderung, mit der Entscheidung für einen bestimmten Stil, gleichzeitig die Absage an andere Stile zu verbinden und praktizieren nicht selten mehrere Stile parallel oder in rascher Folge“ (Fischer/Münchmeier 1997, 20).

„Übergang, Gegenkultur und Normalität als Modelle des Verhältnisses von Jugend und Gesellschaft schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern verhalten sich zueinander wie die Dimensionen eines dreidimensionalen Raums. Unsere gegenwärtige Situation ist nur ein Augenblick des Überganges in einer kontinuierlichen gesellschaftlichen Bewegung, zu deren Beschreibung sich dieser konzeptuelle Raum eignet. Notwendig ist ein Studium der Positionsveränderungen in diesem Raum im Rahmen einer historisch vergleichenden Perspektive.“ (ebd. 555)

In dieser Perspektive kann die folgende Untersuchung des Fallbeispiels der Techno-Szene als aktueller Bezugspunkt für ein entsprechendes Vorhaben fungieren.

3 ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG VON TECHNO

3.1 Arbeitsdefinition von Techno als musikalischer Praxis

Techno kann zunächst als eine musikalische Praxis verstanden werden, die durch die spezifische Form der Produktion⁴⁷ und Rezeption dieses Genres der populären Musik geprägt ist. Durch diese zwei Faktoren läßt sich Techno als „percussion based electronic dance music, characterized by stripped down drum beats and basslines“ (Larkin 1994, 328) definieren. In dieser Perspektive basiert die Produktion von Techno auf dem Einsatz eines elektronischen Instrumentariums zur Klangerzeugung, deren Ergebnis durch die Konzentration auf rhythmische Elemente charakterisiert ist. Dadurch läßt sich Techno von anderen popmusikalischen Genres⁴⁸ abgrenzen, die sich an einer Liedstruktur orientieren, für die sowohl Melodieführung als auch Gesangs- bzw. Sprechvortrag in Strophenform und mit wiederkehrendem Refrain, signifikante Merkmale sind. Die Bezeichnung als „dance music“ impliziert darüber hinaus die intendierte bzw. vorherrschende Form der Rezeption von Techno im Rahmen von Tanzveranstaltungen.⁴⁹ Aufgrund dieser Arbeitsdefinition soll die Entstehung der für Techno als musikalischer Praxis zentralen Elemente unter Bezug auf die technologische Entwicklung historisch eingeordnet werden.⁵⁰

⁴⁷ Der Begriff der Produktion bezieht sich in diesem Zusammenhang nicht auf die industrielle Fertigung von Tonträgern, sondern auf die technische Realisierung einer künstlerischen Konzeption.

⁴⁸ Für den Begriff der Pop-Musik ist weniger die faktische Popularität konstitutiv, die innerhalb dieser Gattung mit der Unterscheidung von *Underground* und *Mainstream* erfaßt wird, sondern der *Sound* als musikalisches Charakteristikum, das durch die Notation nicht erschöpfend erfaßt werden kann (vgl. Bamberg 1989, 119ff).

⁴⁹ Dementsprechend wird in der folgenden Darstellung die elektronische Pop-Musik von der elektronischen Tanzmusik durch die intendierte bzw. vorherrschende Form der Rezeption unterschieden. Diese Bezeichnung lehnt sich an den im anglo-amerikanischen Sprachgebrauch Verwendung findenden Begriff des *Dancefloor* an, der sich auf die Tanzfläche von Discotheken bezieht und so auch die Differenz zum konventionellen Gesellschaftstanz anzeigt.

⁵⁰ In ähnlicher Art und Weise verfahren verschiedene andere Autoren wie Anz/Meyer (1995) und Meueler (1996).

3.2 Die Geschichte von Techno

3.2.1 Die Anfänge elektronischer Musik

Die Geschichte der elektronischen Musik beginnt Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Möglichkeit der Aufzeichnung und Bearbeitung von Klangereignissen sowie deren elektronischer Erzeugung als elektroakustische bzw. -mechanische Musik.⁵¹ Als technologische Voraussetzungen sind „die Herstellung der Elektronenröhre zwischen 1903 und 1913 sowie die Entwicklung der Magnettonaufzeichnung zwischen 1927 und 1939 zu nennen. Die Elektronenröhre erschloß die Möglichkeiten der Erzeugung, Verstärkung und Modulation von Schwingungsvorgängen; die Tonbandtechnik deren Aufzeichnung, Veränderung und Montage.“ (Batel/Salbert 1985, 8f) Die in diesem Zusammenhang entstehende Form der Musik zeichnet sich zunächst durch die Einbeziehung von Geräuschen in die musikalische Produktion aus, die auf den von Luigi Russolo mit seinem 1913 veröffentlichten Manifest „Die Kunst der Geräusche“⁵² begründeten *Bruitismus* als Strömung des italienischen Futurismus zurückgeht (vgl. Anz/Meyer 1995, 10).

Im Anschluß daran wurden Ende der 40er Jahre vor allem in Paris durch Pierre Henry und Pierre Schaeffer in der *Musique Concrète* Geräusche aufgezeichnet, die im Tonstudio manipuliert und in Tonbandcollagen mit kompositorischer Absicht montiert wurden.

„Mit der Entwicklung hin zur *Musique concrète* ist einer der Wege beschrieben, die heranzuführen an die elektronische Musik. Denn die studioteknische Veränderung, Verfremdung, Überlagerung, Mischung und Neuzusammensetzung von aufgezeichneten Klängen ist nicht nur kennzeichnend für die *Musique concrète* sondern ebenso für die ersten Studioproduktionen von elektronischer Musik. Nur wurden hier im Gegensatz zu den Umweltgeräuschen der *Musique concrète* ausschließlich elektronisch erzeugte Klangereignisse verwendet.“ (Batel/Salbert 1985, 9).

⁵¹ Zu den Anfängen elektronischer Klangerzeugung vgl. z.B. Berrisch 1996.

⁵² Der ins Deutsche übersetzte Text ist unter dem Titel „Die Geräuschkunst“ in Schmidt-Bergmann (1993, 235-241) nachgedruckt.

Für die Entstehung dieser Form der musikalischen Produktion ist das Medium des Rundfunks besonders bedeutsam, da hier sowohl ein anwendungsbezogenes Interesse an der Entwicklung akustischer Innovationen als auch die Möglichkeit der Finanzierung entsprechender Geräte bestand. So entstanden Anfang der 50er Jahre in einem speziell eingerichteten Studio des damaligen Nordwestdeutschen Rundfunks in Köln unter Beteiligung des Komponisten Karlheinz Stockhausen erste Experimente mit elektronischer Musik (vgl. Meueler 1996, 89), die seitdem ein Bestandteil der sog. E-Musik darstellt.⁵³

3.2.2 Elektronische Pop-Musik

Die Einführung eines in Serie produzierten Synthesizers, der die zuvor in den elektronischen Studios als separate Einheiten existierenden Apparaturen in einem Gerät vereinigte und dessen Prototyp Robert A. Moog 1964 erstmals öffentlich vorstellte, ermöglichte den Einzug der elektronischen Klangerzeugung in die sog. U-Musik. „Mit dem Erfolg der LP ‘Switched on Bach’ (1968) von Wendy (Walter) Carlos (geb. 1939), die ausschließlich Transkriptionen Bachscher Werke - eingespielt mit einem Moog-Synthesizer - enthielt, wurde der neue elektronische Klangerzeuger weltweit bekannt, und zahlreiche Musiker der Rock- und Popszene begannen, mit diesem Gerät zu experimentieren.“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 523; Hervorhebung im Original)⁵⁴ Dabei war die musikalische Produktion zunächst durch die Kombination mit dem in der Rockmusik verwendeten Instrumentarium

⁵³ Die Unterscheidung von „ernster“ (E-) und „Unterhaltungs-“ (U-) Musik impliziert hier nicht die damit häufig verbundenen Werturteile. In diesem Zusammenhang kann die Bezeichnung „elektronische Musik“ als Sammelbegriff für alle Arten der elektronisch erzeugten Musik verstanden werden, während die Formen, die der E-Musik zugeordnet werden, durch die Großschreibung des Adjektivs als „Elektronische Musik“ gekennzeichnet werden.

⁵⁴ LP ist die Abkürzung für Langspielplatte (engl.: „Long Player“) und bezeichnet eine Vinyl-Schallplatte von 30 cm Durchmesser und einer Abspielgeschwindigkeit von 33 1/3 Umdrehungen pro Minute. Da viele LPs inzwischen auch als Compact Discs (CDs) vorliegen, werden Tonträgerveröffentlichungen von entsprechendem Umfang (bezogen auf die Anzahl der präsentierten Titel) bzw. entsprechender Spieldauer im folgenden vorwiegend als *Album* bezeichnet. Darunter werden desweiteren auch Veröffentlichungen verstanden, die als Doppel-LPs bzw. -CDs vorliegen.

geprägt.⁵⁵ Etwa zeitgleich entstanden so bspw. in der Bundesrepublik Ende der 60er Jahre verschiedene Formationen, die mit dem Begriff des *Krautrock*⁵⁶ bezeichnet werden und zum Teil in der e-musikalischen Tradition von Stockhausen stehen.⁵⁷ Im Gegensatz zur konventionellen Pop- und Rockmusik ist dieses Genre durch einen Vorrang des Instrumentalen und des Improvisierens charakterisiert.

Die für die weitere Entwicklung einflußreichste Formation entstand zu dieser Zeit mit der Düsseldorfer Gruppe „Kraftwerk“.⁵⁸ Diese vollzog 1974 mit ihrem Titel „Autobahn“ auf dem gleichnamigen Album einen popmusikalischen Paradigmenwechsel, indem sie unter Verwendung eines sog. Mini-Moog-Synthesizers fast vollständig auf ein konventionelles Instrumentarium verzichtete und sich gleichzeitig vom avantgardistischen Anspruch der Vorläufer verabschiedete.⁵⁹ So basierte die bisherige Darbietung psychedelischer Rockmusik in den 60er Jahren vorwiegend auf einer live-elektronischen Spielweise und beinhaltete Elemente exzessiver

⁵⁵ Rockmusik wird hier als ein popmusikalisches Genre verstanden, das in der Tradition des Rock'n'Roll steht und dadurch mit der Verwendung von (elektrisch verstärkter) Gitarre und Baßgitarre sowie Schlagzeug assoziiert wird.

⁵⁶ „Krautrock‘ war die ironische Bezeichnung in der englischsprachigen Musikpresse für diese ganz aus der Art geschlagene Rock-Version der BRD-Deutschen, womit auf ein Stereotyp zurückgegriffen wurde, das schon im Zweiten Weltkrieg bei Engländern und Amerikanern aufkam und im Sauerkraut ein Symbol des ‘typisch Deutschen‘ ausgemacht haben wollte.“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 442)

⁵⁷ Während die in diesem Zusammenhang besonders bekannte Kölner Gruppe „Can“ auf die Verwendung elektronisch erzeugter Elemente weitgehend verzichtete und durch die Verfremdung von konventionellen Instrumenten ähnliche Effekte erzielte, ist für die Berliner Gruppe „Tangerine Dream“ ab 1974 der Einsatz von sphärischen Synthesizerklängen charakteristisch. Da diese Formationen sich zum Teil ähnlich wie Stockhausen an einer musikalischen Umsetzung kosmologischer Vorstellungen orientieren, findet auch die Bezeichnung *Kosmischer Rock* Verwendung (vgl. für Stockhausen Batel/Salbert 1985, 16 und für Tangerine Dream ebd., 29). Die durch den Bezug auf drogeninduzierte Bewußtseinszustände geprägte angelsächsische Variante dieses Genres, das z.B. durch Gruppen wie „Pink Floyd“ oder „The Grateful Dead“ vertreten wird, wird als *Psychedelic Rock* bezeichnet.

⁵⁸ Der Kern der Gruppe „Kraftwerk“ besteht aus Ralf Hütter und Florian Schneider-Esleben, die bereits 1968 eine Gruppe namens „Organisation“ gründeten. Ab 1970 arbeiteten sie in einem eigenen Studio mit wechselnden Musikern unter dem Namen „Kraftwerk“ und spielten zwei ausschließlich instrumental improvisierte Alben ein („Kraftwerk 1“ und „Kraftwerk 2“). Auf ihrem dritten Album „Ralf und Florian“ verwendeten sie im Titel „Tanzmusik“ erstmals vokale Elemente. Erst danach entwickelten sie ein sich deutlich vom Krautrock unterscheidendes Konzept. Die gesamte Entwicklung von Kraftwerk läßt sich in der Monographie von Bussy (1995) verfolgen.

⁵⁹ Durch den Erfolg eines ähnlichen Arrangements zeichnet sich zuvor nur der Titel „Popcorn“ (1972) von George Kingsley aus, der jedoch eine einmalige Angelegenheit blieb (vgl. Anz/Walder 1995, 12).

Improvisation. Demgegenüber erreichte Kraftwerk durch die Kombination von Synthesizer, Sequenzer und Rhythmusgeräten die Möglichkeit, den Ablauf der musikalischen Präsentation insgesamt zu programmieren.⁶⁰ Trotzdem verzichteten sie nicht auf vokale Elemente, die jedoch oft elektronisch verfremdet wurden. Mit der Verwendung technologischer Innovationen korrespondiert bei Kraftwerk auch deren Affirmation in Texten mit Titeln wie „Radioaktivität“ (1975)⁶¹, „Trans Europe Express“ (1977) oder „Die Roboter“ (1978). Auch in der ästhetischen Gestaltung ihrer gesamten Erscheinungsweise manifestiert sich die futuristische Erwartung einer Fusion von Mensch und Maschine⁶², die darin zum Ausdruck kommt, daß sich die während der Konzerte in der Regel einheitlich gekleideten und relativ unbewegt agierenden Musiker gelegentlich bei öffentlichen Auftritten durch ihnen nachempfundene Puppen vertreten ließen. Insgesamt signalisieren diese Inszenierungen ein Selbstverständnis, das dem eines Ingenieurs ähnelt⁶³ und sich deutlich von den gängigen, an Vitalismus und Virtuosität orientierten Posen prominenter Pop- und Rockstars unterscheidet.

Zu dieser Zeit grenzte sich *Punk* bereits von den orchestralen Kompositionen beliebter Vertreter elektronischer Pop-Musik wie Jean-Michel Jarre, der 1976 das Album „Oxigène“ veröffentlichte, ab und konzentrierte sich auf die Verwendung eines konventionellen Rock-Instrumentariums und die Reduktion musikalischer Komplexität. „Als vor allem gegen den spiel- und studioteknisch perfekten Bombast-Rock der 70er-Jahre-Supergroups (*Pink Floyd*, *Genesis*, *Yes* u.a.) gerichtete Lärmattacke war Punk Rock von einer

⁶⁰ Zu den technologischen Voraussetzungen und den genannten Geräten siehe Kap. 4.1.1.

⁶¹ Dieser Titel entstammt dem Album „Radio-Aktivität“, das sich durch die Abbildung eines Radiogeräts auf dem Plattencover gleichzeitig auf den Rundfunk bezieht. Die Aussage des Titels zur Atomkraft wurde 1991 von Kraftwerk auf dem Album „The Mix“ durch den Refrain „Stopt Radioaktivität“ revidiert.

⁶² So lautet der Titel ihres Albums von 1978 „Die Mensch-Maschine“ und der Refrain eines dort veröffentlichten Titels „Wir sind die Roboter“ (zur Popularität dieser Vorstellung in der Popmusik vgl. Spiegel 1995 sowie Uhlenbruch/Klose/Wendt 1995). Zur Abgrenzung dieses Anthropomorphismus von anderen bzw. aktuellen futuristischen Vorstellungen und im Hinblick auf die grafische Gestaltung des Plattencovers dieses Albums, das sich explizit an die Ästhetik des sowjetischen Konstruktivismus anlehnt, verwendet Hebecker (1996, 119) den Begriff „nostalgischer Futurismus“ und Poschardt (1995, 224) bezeichnet den Titel „Die Roboter“ als „Retro-Futuristen-Hit“.

⁶³ So lautet im Titel „Taschenrechner“ auf dem Album „Computerwelt“ (1981) eine Zeile „Ich bin der Musikant mit dem Taschenrechner in der Hand“.

Do-it-yourself-Haltung geprägt, die technische Unzulänglichkeit und Dilettantismus nicht nur duldeten, sondern zumindest am Anfang geradezu propagierte“ (Gruber 1995, 563; Hervorhebung im Original). Im Gegensatz zum technologischen Optimismus von Formationen wie Kraftwerk stand auch die inhaltliche Ausrichtung, die durch die von der stilbildenden Punk-Band „Sex Pistols“ ausgegebene Parole „No future“ charakterisiert werden kann. Gleichzeitig bezogen sich andere britische Formationen wie „Throbbing Gristle“ oder „Cabaret Voltaire“ sowohl auf die aggressive Ästhetik des Punk als auch auf die Einbeziehung von elektronischen Elementen und industriellen Geräuschen durch die E-Musik und begründeten so das Genre *Industrial Music*. Die Rezeption dieses Genres blieb nicht zuletzt durch seine Thematisierung gesellschaftlicher Tabus wie sexueller Perversion, Gewalt und Tod im Rahmen von zuweilen drastischen multimedialen Performances auf ein begrenztes Publikum beschränkt.⁶⁴

Wenig später wurde der Einsatz eines elektronischen Instrumentariums durch dessen technologische Weiterentwicklung in der Pop-Musik verbreitet und emanzipierte sich fast vollständig von den e-musikalischen Traditionen. „Mikroprozessoren gestatteten nicht nur die qualitative Verbesserung, sondern auch eine zunehmende Verbilligung von Synthesizern.“ (Wicke, Ziegenrucker 1997, 526) Anfang der 80er Jahre entwickelte sich so in Großbritannien der sog. *Synth(i)-Pop*, dessen Vertreter auch als *New Romantics* bezeichnet werden, um die Abgrenzung von der Ästhetik des Punk zu verdeutlichen. Der immense Erfolg dieses Genres ist nicht zuletzt durch die konsequente Orientierung am Format des Pop-Songs durch besonders bekannte Formationen wie „ABC“, „Depeche Mode“, „Duran Duran“, „Heaven 17“, „Human League“, „Orchester Manoeuvres in the Dark“ (OMD), „Soft Cell“, „Ultravox“, „Visage“ und „Yazoo“ begründet.

Währenddessen entstand auch in der Bundesrepublik ein eigenständiges popmusikalisches Genre, das sich durch die Verwendung der deutschen Sprache in den Texten der (zumindest vordergründig) trivialen Titel

⁶⁴ Zum direkten Zusammenhang von Industrial Music und Aktionskunst vgl. Richard 1995b, 143ff.

auszeichnete und deshalb unter dem Etikett *Neue Deutsche Welle* (NDW) vermarktet wurde. Zu den für die Entwicklung einer bundesdeutschen Tradition elektronischer Tanzmusik relevantesten Vertretern dieses Genres gehört das Düsseldorfer Duo „Deutsch-Amerikanische Freundschaft“ (DAF) durch eine rhythmisch prägnante und repetitive Strukturierung des musikalischen Materials. Einer eindeutigen Zuordnung entzieht sich in diesem Zusammenhang die Schweizer Formation „Yello“, die zwar ähnliche ästhetische Präferenzen aufweist und ebenso einflußreich war, sich für den Gesangs- bzw. Sprechvortrag aber der englischen Sprache bediente. Eher durch die Einbeziehung von industriellen Geräuschen geprägt ist hingegen die Berliner Formation „Einstürzende Neubauten“, die trotz deutscher Texte deshalb dem Genre Industrial deutlich näher steht als der NDW. Eine ähnlich apokalyptische Ästhetik erzeugte die paramilitärisch auftretende Brüsseler Formation „Front 242“ unter Verwendung eines elektronischen Instrumentariums und der sog. Sampling-Technologie (vgl. Kap. 4.1.1) und begründete so Anfang der 80er Jahre mit der ebenfalls belgischen Band „à; GRUMH“ die sog. *Electronic Body Music* (EBM).

3.2.3 Elektronische Tanzmusik in den USA

3.2.3.1 *Disco*

Noch bevor *Disco* als eigenständiges musikalisches Genre entsteht, wird der für diese Form der elektronischen Tanzmusik charakteristische Sound Ende der 60er Jahre als eine Mischung aus afro- und lateinamerikanischer Pop-Musik in einigen New Yorker Diskotheken⁶⁵ entwickelt. Als einer der Erfinder des Disco-Sounds gilt der Discjockey⁶⁶ Francis Grosso, „der nicht einfach Platten auflegte, sondern sein Material variierte und manipulierte“ (Poschardt 1995, 107). Für diese Praxis ist die Kombination von zwei

⁶⁵ Zur Diskothek als Ort, an dem der Tanz zu Tonträgern statt zu livemusikalischen Darbietungen institutionalisiert wird, siehe Kap. 4.3.1.

⁶⁶ Unter dem Discjockey (DJ) wird hier eine Person verstanden, die bei Tanzveranstaltungen durch das Abspielen von Tonträgern die Anwesenden animiert (siehe dazu Kap. 4.3.1). Die Bezeichnung als DJ findet jedoch zunächst für Moderatoren, die im Rundfunk ein vorwiegend musikalisches Programm präsentieren, Verwendung (vgl. dazu Poschardt 1995, 40ff).

Schallplattenspielern konstitutiv, die durch ein Mischpult miteinander verbunden sind bevor das Audiosignal an den Verstärker weitergeleitet wird, so daß ein nahtloser Übergang zwischen zwei Musiktiteln erreicht werden kann.

„Grosso perfektionierte das Mischen von Platten. Er erfand das 'slip-cueing', bei dem die Platte bei rotierendem Plattenteller mit dem Daumen festgehalten und exakt in dem Moment losgelassen wurde, wenn der Beat des anderen Stückes endete. Damit der Antrieb des Plattenspielers nicht durchbrannte, wurde eine Filzscheibe ('silpmate') zwischen den Plattenteller und das Vinyl gelegt, die den Reibungswiderstand zwischen Plattenteller und Vinyl minimierte. Wurde der Daumen von der Platte genommen, hatte die Platte sofort die richtige Geschwindigkeit.“ (Poschardt 1995, ebd.)

Später verwendete Grosso auch Plattenspieler, bei denen sich die Laufgeschwindigkeit regulieren läßt, wodurch zwei aufeinanderfolgende Musiktitel aneinander angeglichen werden können.⁶⁷ Darüber hinaus spielte er auch zwei Stücke gleichzeitig, indem er die Instrumentalpassage eines Titels mit der Vokalpassage eines anderen kombinierte (vgl. Poschardt 1995, 108).

Francis Grosso arbeitete zu dieser Zeit in der New Yorker Discothek „Sanctuary“, die im Stadtteil Manhattan in einer ehemaligen Kirche eingerichtet und von einem vorwiegend männlichen und homosexuellen Publikum frequentiert wurde. „Das freie Ausleben schwuler Sexualität wurde im Sanctuary gefeiert.“ (Poschardt 1995, 110) Ebenso gehörte der Konsum von illegalen Drogen wie Amphetaminen zu den Charakteristika dieser Szene, die vor allem Mitglieder der afro- und lateinamerikanischen Minderheit umfaßte. Erst Mitte der 70er Jahre entstanden aus diesem subkulturellen Phänomen populäre musikalische Produktionen, die als Disco bezeichnet werden. Die weiterhin dominierende Orientierung am Erlebnis des Tanzens belegt bspw. einer der ersten kommerziell erfolgreichen Titel dieses Genres: „The Hustle“ (1975) von Van McCoy ist nach einem in den

⁶⁷ Der Schiebe- bzw. Drehregler, mit dem diese Justierung realisiert wird, wird als Pitch-Controller bezeichnet. Mit der Veränderung der Laufgeschwindigkeit wird jedoch auch die Tonhöhe transponiert, so daß nur eine geringfügige Variation möglich ist (in der Regel zwischen +/- 8%), sofern diese nicht als akustischer Effekt eingesetzt werden soll.

New Yorker Discotheken kreierten Tanzstil benannt (vgl. Poschardt 1995, 119f). Zu dieser Zeit beginnt auch der Einfluß europäischer Produzenten auf die Entwicklung des Genres. So nahmen Giorgio Moroder und Pete Bellote in München mit der afro-amerikanischen Sängerin Donna Summer den Titel „Love to Love You Baby“ (1975) auf und Frank Farian produzierte Titel wie „Fly Robin Fly“ (1975) von „Silver Convention“. Während die US-amerikanischen Produzenten entsprechende Titel noch mit Studiomusikern einspielten, fand in Europa bereits ein elektronisches Instrumentarium Verwendung (vgl. Joe 1980, 53), das in illusionistischer Absicht als Ersatz der aufwendigen Orchestrierung (z.B. wurden die Streichinstrumente durch den Einsatz eines Synthesizers simuliert) eingesetzt wurde und die Bezeichnung als *Munich Sound* begründete.

Insgesamt war für diese musikalischen Produktionen weniger der Gesang bzw. der Song charakteristisch als die motorische Animation durch den sog. „Disco-Beat“ im 4/4-Metrum. Daraus resultierte die Möglichkeit, bereits existierende Musik-Titel durch die Betonung der rhythmischen Elemente an die Anforderungen der musikalischen Praxis von Disco anzupassen. Diese Möglichkeit basiert auf dem gängigen Aufnahmeverfahren der Studioproduktionen, bei dem die einzelnen Elemente im Mehrspurverfahren aufgezeichnet und anschließend abgemischt werden.⁶⁸ Damit steht das musikalische Material auch einer nachträglichen Bearbeitung zur Verfügung und so entstanden im Kontext von Disco sog. *Remixe* als entsprechend veränderte Versionen von Original-Titeln (vgl. Poschardt 1995, 123).⁶⁹ Diese Praxis blieb jedoch zunächst durch das Format der Tonträger beschränkt, denn die Remixe konnten nur als Single mit einer durchschnittlichen Spieldauer von etwa drei Minuten je Seite veröffentlicht werden.⁷⁰ Den

⁶⁸ „Record mixing is a two-part process. The sounds may be manipulated during the recording session (the ‘rough’ mix) and during postproduction.“ (Tankel 1990, 38)

⁶⁹ Etwa zeitgleich findet dieses Verfahren im jamaikanischen Dub-Reggae Verwendung: „producer/engineer King Tubby discovered that by manipulating the elements of a recording through reverb and echo or emphasizing bass tracks and phasing elements in and out of the mix, one could create a multitude of versions from the raw components of any given recording“ (Sanjek 1994, 347).

⁷⁰ Als Single wird eine Vinyl-Schallplatte von 17 cm Durchmesser und einer Abspielgeschwindigkeit von 45 Umdrehungen pro Minute bezeichnet. Durch die kurze Spieldauer enthält sie auf jeder Seite in der Regel nur einen Titel (daher auch die Bezeichnung).

Erfordernissen einer für den Gebrauchszusammenhang der Diskothek produzierten Tanzmusik entsprach daher eine Verlängerung dieser Dauer wie sie in der Praxis des DJs, Titel nahtlos ineinander zu mischen, bereits angedeutet wird.

Diese Erfordernisse reflektiert die Einführung der sog. Maxi-Single⁷¹ durch die Musikindustrie, die zunächst ausschließlich zum Zweck der Promotion⁷² produziert und an einflußreiche DJs verteilt wurde. Diese Praxis korrespondiert mit der Gründung sog. *record pools*, in denen sich DJs zusammenschlossen, um mit entsprechenden Exemplaren bemustert zu werden.⁷³ Dadurch wurden die DJs nicht nur in die Vermarktung von Tonträgerveröffentlichungen involviert, sondern sogar in den Prozeß deren Produktion integriert, wenn sie die Vertreter der Plattenfirmen über die Reaktionen des Publikums informierten. „1976 wurde die erste Maxisingle gepreßt, die in den Plattenläden verkauft wurde.“ (Poschardt 1995, 124). Dabei handelt es sich um den Titel „Ten Percent“ der Gruppe „Double Exposure“, für dessen Remix der DJ Walter Gibbons verantwortlich war. Charakteristisch für die auf Maxi-Singles veröffentlichten (Disco-) Versionen ist eine Verlängerung des Titels durch ausgedehnte instrumentale Zwischenpassagen, die von Perkussionseffekten dominiert werden, bei gleichzeitiger Reduktion des vokalen Vortrags.

Der internationale Durchbruch von Disco findet schließlich 1977 mit dem Spielfilm „Saturday Night Fever“ des Regisseurs John Badham statt, dessen Drehbuch auf einem zwischen Erzählung und Reportage angesiedelten Artikel von Nik Cohn beruht (vgl. Joe 1980, 101). In diesem beschreibt er am

⁷¹ Als Maxi-Single wird eine Vinyl-Schallplatte im Format der LP und mit der Abspielgeschwindigkeit einer Single bezeichnet. Zur Unterscheidung findet durch den Bezug auf den Durchmesser auch die Bezeichnung Twelve (12)-Inch-Single im Gegensatz zur Seven (7)-Inch-Single Verwendung. Die Maxi-Single ermöglicht nicht nur eine Verlängerung der Spieldauer, sondern auch eine Verbesserung der Klangqualität.

⁷² Die „Promotion“ ist im Musikgeschäft ein zentraler Bestandteil des Marketing und bezeichnet die „Gesamtheit der Mittel, die zur Verkaufsförderung eines Musikers oder seiner Produktionen eingesetzt werden“ (Wicke, Ziegenrucker 1997, 404).

⁷³ Die ersten Record Pools, die ab 1975 in New York entstehen, tragen gewerkschaftliche Züge, da sie die Konkurrenz um die sog. „Promo-Pressungen“ minimieren und darüber hinaus Fragen der Arbeitsbedingungen, der Entlohnung sowie der Sozialversicherung thematisieren (vgl. Joe 1980, 86f).

Beispiel der Hauptfigur (die im Film von John Travolta dargestellt wird) die Bedeutung des wöchentlichen Besuchs einer Discothek für Jugendliche sowie die dazugehörigen Stilisierungen des Selbst in Körpersprache und Kleidung. Dieser Film funktioniert als Musikfilm mit Tanzeinlagen und einem eigens produzierten Soundtrack⁷⁴, der bspw. den bekannten Titel „Stayin’ Alive“ von den „Bee Gees“ enthält und so die gesamte musikalische Praxis von Disco porträtiert und als Freizeitvergnügen nahezu weltweit popularisiert.⁷⁵

3.2.3.2 HipHop

Während Disco zu einem modernen Massenamusement wird, entsteht Mitte der 70er Jahre im New Yorker Stadtteil „Bronx“ ein Genre der elektronischen Tanzmusik, das hauptsächlich von afro-amerikanischen und hispanischen Jugendlichen produziert und rezipiert wird.⁷⁶ Im Mittelpunkt der musikalischen Praxis stehen zunächst sog. „block parties“, die in öffentlichen Parks oder Einrichtungen wie Schulen stattfinden. Wichtigster Bestandteil dieser Veranstaltungen ist das jeweilige „sound system“, bei dem es sich um die mobile Kombination von Plattenspielern, Mischpult, Verstärker und leistungsstarken Lautsprechern handelt. Ein Initiator solcher Parties ist der unter dem Namen Kool DJ Herc auftretende Clive Campbell, der aus Jamaica stammt und nicht nur Platten auflegt, sondern auch über ein Mikrofon, das an den Verstärker angeschlossen ist, einzelne Phrasen einwirft, wenn gerade der Instrumentalteil eines Stückes gespielt wird. Diese Praxis verweist auf seine jamaikanische Herkunft, denn dort existiert bereits eine Tradition entsprechender Tanzveranstaltungen. Für diesen Gebrauchszusammenhang werden als Dub-Versionen bezeichnete Remixe von Reggae-Titeln produziert, die sich auf deren baßbetonten instrumentalen Rhythmus beschränken und diesen durch den Einsatz elektronischer Effekte wie Echo

⁷⁴ Unter einem Soundtrack wird hier die Musik zu einem Film verstanden, die auch als Album veröffentlicht wird.

⁷⁵ Zur Rezeption des Phänomens „Disco“ in der BRD siehe z.B. Mezger 1980.

⁷⁶ Die Angaben zu diesem Prozeß orientieren sich an der Darstellung von Meyer 1994, 7ff. Vgl. auch Cross 1993, 15ff, Rose 1994, 34ff und Slovenz 1988, 152ff.

und Hall noch verstärken. Die Praxis des DJs, zu dieser Musik einen vokalen Vortrag zu improvisieren, wird dort als „talk over“ oder „toasting“ bezeichnet.

Da Instrumentalversionen aktueller Musik-Titel zu diesem Zeitpunkt in den USA nur vereinzelt vorliegen, konzentriert er sich auf den Instrumentalteil eines Stückes und wiederholt dieses sog. „break“ mehrfach hintereinander oder kombiniert es mit breaks aus anderen Platten. Für diese Technik des „cut'n'mix“ sind zwei Plattenspieler notwendig, zwischen denen mittels eines Mischpultes so hin und her gewechselt werden kann, daß jeweils nur die Musik, die auf einem Gerät abgespielt wird, vom Publikum gehört werden kann. Während der eine Plattenspieler läuft, kann der DJ auf dem zweiten das nächste Stück vorbereiten und im Anschluß einblenden. Die breaks avancieren so zum zentralen Motiv dieser musikalischen Ausdrucksform und dementsprechend werden die Tänzer, die sich bei diesen Passagen durch besonders artistische Tanzstile hervortun, als „breakdancer“ bezeichnet.⁷⁷ Hier stellt sich eine Entwicklung ein, die weg vom Partner-Tanz und hin zu solistischen Einlagen führt. Diese werden auch auf der Straße zu Musik aus tragbaren Cassettenrecordern vorgeführt. Die breakdancer konkurrieren um die ausgefallendsten Bewegungen und werden dabei insbesondere von Figuren aus asiatischen Kampfsportarten wie Karate inspiriert.⁷⁸

Der Wettstreit um Anerkennung findet sich auch in der Party-Szene wieder. Es finden Wettbewerbe zwischen verschiedenen DJs statt, die dadurch entschieden werden, vor welchem sound system sich die meisten Tänzer versammeln (vgl. Hager 1984, 34). Dies hängt nicht nur von der Lautstärke der Beschallung ab, sondern auch von der Fähigkeit der DJs, das Publikum zu begeistern. Dafür gibt es vor allem zwei Möglichkeiten: entweder werden die Techniken des Abspielens bekannter Platten bzw. breaks verfeinert oder es kommen besonders unbekannte bzw. skurile Musikstücke zum Einsatz.

⁷⁷ Als „breakdance“ wird auch eine spezifische Form dieses Tanzes bezeichnet, die sich von anderen Stilen wie bspw. dem Electric Boogie unterscheiden läßt. Zur Abgrenzung vom Begriff des „b(reak)-boy“, der die männlichen Anhänger von HipHop im allgemeinen bezeichnet, wird im folgenden zur Bezeichnung der Tänzer der Begriff „breakdancer“ verwendet.

⁷⁸ Diese verdanken ihre Popularität vor allem den Kung-Fu-Filmen mit Bruce Lee, die zu diesem Zeitpunkt äußerst beliebt sind (vgl. Toop 1991, 128f).

Das Interesse von Grandmaster Flash⁷⁹, der etwa zeitgleich mit Kool DJ Herc in Erscheinung tritt, gilt der Innovation der technischen Möglichkeiten des DJing. Er führt das „backspinning“ ein, bei dem ein kurzes Segment der Platte mehrmals hintereinander gespielt wird.

„To backspin a record the DJ delicately rotates the record back (as short as one rotation or less) and as he releases the cut to be amplified through the system he quickly backspins a record on another turntable. By the time the cut is played on one turntable, he is ready to repeat the previous cut (Slovenz 1988, 155).“

Wird das Zurückdrehen der Platte bei aufliegender Nadel nicht ausgeblendet, so ist ein kratzendes Geräusch zu hören. Der rhythmische Einsatz dieses Effektes, bei dem die Platte schnell vor- und zurückbewegt wird, wird als „scratching“ bekannt. Läßt sich bei diesen Techniken die Urheberschaft nur schwierig klären, so wird Grandmaster Flash übereinstimmend als derjenige DJ genannt, der erstmalig als zusätzliches Gerät eine sog. „beat-box“ benutzt.⁸⁰

Unter dem Namen „Afrika Bambaataa“ wird 1976 ein DJ bekannt, der sein Publikum mit Platten begeisterte, die kein anderer DJ spielte, weil sie entweder sehr ungewöhnlich (z.B. Titelmelodien von Fernsehserien oder Spielfilmen) oder ausgesprochen schwer erhältlich (z.B. ältere Soul- und Funktitel) sind.⁸¹ Zu seiner Methode gehört außerdem, in einem vorwiegend „schwarzen“ Kontext auch Stücke von „weißen“ Rockgruppen wie den Rolling Stones oder den Beatles zu verwenden (vgl. Toop 1991, 66). Unter diesem

⁷⁹ Dieser Künstlernamen bezieht sich auf die Figur des „Großmeisters“ in verschiedenen asiatischen Kampfsportarten.

⁸⁰ Als „beat-box“ werden analoge Rhythmusgeräte mit einer geringen Auswahl an vorgegebenen Klangeinstellungen, die sich an das herkömmliche Schlaginstrumentarium anlehnen, und wenigen fest programmierten Rhythmen bezeichnet, die sich nur im Tempo und in der Lautstärke verändern lassen. Da die elektronisch erzeugten Klänge vom originalen Schlagzeugklang abweichen und das Metrum im Gegensatz zum Trommeln eines Schlagzeugers absolut exakt eingehalten wird, tritt der maschinelle Charakter im Klangbild deutlich hervor.

⁸¹ Um zu verhindern, daß besonders originelle Titel von anderen DJs identifiziert werden, ist es bisweilen üblich, das Etikett in der Mitte der Schallplatte zu entfernen oder zu schwärzen. Später wird der Stil unter dem Namen „rare groove“ populär (für Großbritannien wird dieses Phänomen von Rose 1991, 34ff beschrieben).

Einfluß wird 1977 der Titel „Trans-Europa Express“ der bundesdeutschen Formation „Kraftwerk“ unter afro-amerikanischen und hispanischen Jugendlichen zu einem Hit. Bambaataa wird auch die Idee zugeschrieben, in den langen Instrumentalteil dieses Stückes Reden von Malcolm X einzublenden (Toop 1991, 130).

Inzwischen etabliert sich eine weitere Ausdrucksform, die auf Kool DJ Hercs toasting basiert. Um die wachsende Zahl der Zuhörer zu unterhalten, wird der DJ von einem „Master of Ceremony“ (MC) begleitet, der das Publikum zur Partizipation animiert. Er fordert die Anwesenden auf, „to 'keep their hands clappin', fingers snappin', feet tappin'“ (Slovenz 1988, S. 151) oder lobt die Fähigkeiten des DJs. Diese in Reimen vorgetragene Hervorhebung geht dabei oft einher mit der Herabsetzung von Konkurrenten, dem sog. „dissing“⁸². Die improvisierten oder formalisierten Statements werden später zu Texten erweitert, die zum Teil von mehreren MCs vorgetragen werden, wobei der eine die Zeile des anderen beendet oder ein Dialog geführt wird. Diese Form des *Rap*⁸³ wird durch die Praxis der Plattenindustrie begünstigt, auf der B-Seite von Maxi-Singles eine Instrumentalversion des Hits von Seite A zu veröffentlichen, zu der die MCs ihren rhythmischen Sprechgesang vortragen können.

So entwickelt sich bis zum Ende der 70er Jahre in den New Yorker Stadtteilen Bronx, Harlem und Brooklyn eine Subkultur, die unter dem Namen „HipHop“ bekannt wird und außer breakdance und rap auch noch das „graffiti-writing“⁸⁴ umfaßt.⁸⁵ Sie steht in Abgrenzung zu der zeitgleich

⁸² Dieses Wort ist eine Abkürzung für „to disrespect“.

⁸³ In diesem Zusammenhang kann Rap als der vokale Vortrag im HipHop verstanden werden. Zur Entstehung des Rap aus der afro-amerikanischen Tradition oraler Kultur vgl. Meyer 1994, 21ff.

⁸⁴ „**Graffiti-Writing** bezeichnet das Anbringen von Bildern, Symbolen und Schriftzügen auf Wänden, Brückenpfeilern, öffentlichen Verkehrsmitteln und anderen leinwandtauglichen Stellen des öffentlichen Raums. Neben großflächigen, kunstfertigen, gesprühten Farbbildern (Pieces) gibt es die hieroglyphenartigen Signaturen (Tags), die mit Markierstiften oder Filzschreibern aufgetragen werden.“ (Bieber 1997, 264; Hervorhebung im Original)

⁸⁵ Die Affinität dieser kulturellen Praktiken manifestiert sich in sog. „jams“, Veranstaltungen, bei denen sich „writer“, „breaker“ und an *Rap Music* interessierte Personen treffen und gemeinsam zum Gelingen der Party beitragen (vgl. Rose 1994, 35).

populären Form musikalischer Unterhaltung durch das Genre „Disco“, für dessen Produktion der Einsatz teurer Studioteknologie charakteristisch ist. Darüber hinaus handelt es sich bei den New Yorker Diskotheken zu dieser Zeit um relativ exklusive Orte wie dem „Studio 54“ (vgl. z.B. Poschardt 1995, 135f), die vielen Jugendlichen nicht zugänglich sind. Das prägnanteste Merkmal der frühen HipHop-Kultur ist deshalb, mit einfachen Mitteln unter der Bedingung knapper Ressourcen besonders kreative Effekte zu erzielen:

„Created in urban poverty, where real instruments are an expensive luxury but record players are commonplace, the everyday technology of consumption has been redefined and become an instrument, with which music can be produced.“
(Gilroy 1987, 211)

Über das Ereignis der Party hinaus erreicht die dort entstehende Musik zu Beginn nur über bei den Veranstaltungen aufgenommene Audio-Cassetten lokale Verbreitung (vgl. Toop 1991, 78). Der kommerzielle Durchbruch von Rap als musikalischem Genre beginnt 1979 mit der Veröffentlichung entsprechender Produktionen auf Tonträgern wie dem Titel „Rapper's Delight“ der Formation „Sugarhill Gang“. Dabei handelt es sich nicht um eine Gruppe, die direkt aus der bestehenden HipHop-Kultur hervorgegangen ist, sondern sie wird erst für die Aufnahme von der Plattenfirma „Sugarhill Records“ konstituiert. Auch die Musik ist nicht die Kreation eines DJs, sondern von einer eigenen Studioband wird der Titel „Good Times“ der Disco-Gruppe „Chic“ als musikalischer Hintergrund neu eingespielt. Mit der Kommerzialisierung rückt der MC in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und in der Folge werden auch Solo-„Rapper“ wie z.B. Kurtis Blow mit seiner Single „The Breaks“ (1980) bekannt.

Erst im Anschluß an diese Entwicklung gelingt es 1981 mit dem Album „The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel“⁸⁶, die Begründer des Musik-Stils und ihre DJ-Techniken wieder in Erinnerung zu rufen. Bei dem Stück handelt es sich um ein Medley verschiedener Titel⁸⁷, die im Stil

⁸⁶ Mit „Wheels of Steel“ werden die Plattenteller des Abspielgerätes bezeichnet.

⁸⁷ Auf der Plattenhülle werden angegeben: „Good Times“ von Chic, „Rapture“ von Blondie, „Another One Bites The Dust“ von Queen, „8th Wonder“ von Sugarhill Gang, „Birthday Party“ von Furious Five und „Monster Jam“ von Spoonie Gee.

des cut'n'mix kompiliert und durch scratches unterbrochen werden. Auch das Stilmittel, bei dem die MCs das Publikum zur Wiederholung einer Phrase auffordern, findet Verwendung. Das Album „Planet Rock“ von „Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force“ stellt ein Jahr später bereits eine entscheidende Weiterentwicklung dar, bei der der DJ nicht nur vorhandenes Material remixt, sondern zum Produzenten eines eigenen Titels wird. Bambaataa nutzt die verfügbare Studiottechnologie, um durch die Kombination von Rhythmusgerät und Synthesizer nach seinen Vorstellungen eine Musik zu kreieren, vor deren Hintergrund die MCs ihre Reime vortragen. Darüber hinaus integriert er bspw. die Geräuschkulisse von Videospiele in seine Stücke. Dabei findet als weitere musiktechnologische Innovation ein Sampler Verwendung, der die digitale Speicherung von Klängen und Geräuschen ermöglicht, „so daß dieses Material für die musikalische Nutzung und nachträgliche Bearbeitung zur Verfügung steht“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 461).⁸⁸

Zu diesem Zeitpunkt stellt sich der kommerzielle Erfolg von HipHop auf breiter Basis ein. Graffiti wird von der New Yorker Kunstszene entdeckt und es entstehen Bilder für Galerien (vgl. Hager 1984, 76). Breakdance wird zu einem Modetanz für Jugendliche, dessen Elemente durch den Spielfilm „Flashdance“ (1983) sowie die Abschlußzeremonie der Olympischen Spiele 1984 in Los Angeles bei einem Massenpublikum bekannt werden. Die kulturellen Praktiken des HipHop stehen auch im Mittelpunkt der Spielfilme „Wild Style“ (1983), „Beat Street“ (1984) und „Krush Groove“ (1985), die u.a. Probleme thematisieren, die mit der Kommerzialisierung des Genres verbundenen sind, an der sie natürlich selbst teilhaben. Ebenso wie beim Phänomen „Disco“ findet durch diese Filme eine internationale Popularisierung der musikalischen Praxis von HipHop statt, in deren Kontext es auch zu einer umfassenden musikalischen und thematischen Binnendifferenzierung in Form verschiedener Subgenres kommt (vgl. dazu Meyer 1994, 38ff).

⁸⁸ Zur Funktionsweise des Samplers siehe Kap. 4.1.1.

3.2.3.3 House

Anfang der 80er Jahre entwickelte sich zunächst aus dem Genre „Disco“ eine Variante namens *High Energy* (auch lautschriftlich: Hi-NRG), die sich wiederum erst im Kontext der urbanen Schwulen-Szene etablierte. Bereits der Name des Genres signalisiert sein Charakteristikum, nämlich die musikalische Intensität. In diesem Sinne handelt es sich bei High Energy um eine schnellere und noch deutlicher auf den Rhythmus reduzierte Version von Disco. Wenig später wurde dieses Konzept elektronischer Tanzmusik nochmals radikalisiert und begründete Mitte der 80er Jahre das Genre *House*. Diese Bezeichnung rekurriert auf einen der Entstehungsorte dieses Genres, die Chicagoer Diskothek „Warehouse“, in der der DJ Frankie Knuckles seit Anfang der 80er Jahre eine Mischung aus US-amerikanischer Disco-Musik und elektronischer Pop-Musik aus Europa präsentierte. Etwa zur gleichen Zeit arrangierte der DJ Larry Levan in der New Yorker Diskothek „Paradise Garage“ ein ähnliches musikalisches Programm, das sich durch die Orientierung an von Frauen vorgetragenen, gospelartigen Gesangspassagen auszeichnete.⁸⁹

Ebenso wie bei Disco und HipHop entstanden entsprechende musikalische Produktionen erst im Anschluß an die Popularisierung des jeweiligen Sounds in den Diskotheken. Durch die Verbreitung und Verbilligung der verwendeten Technologie wurden die DJs selbst zu Produzenten dieser Musik. Zunächst wurden in Chicago im Verfahren des „homerecording“ (vgl. Kap. 4.1.2) erste einfache „tracks“⁹⁰ auf Audio-Cassetten aufgenommen, die bspw. bei Radiosendungen präsentiert wurden. Im Anschluß daran wurden Mitte der 80er Jahre insbesondere durch die Chicagoer Plattenfirmen „DJ International“ und „Trax“ die ersten Tonträger veröffentlicht. In diesem

⁸⁹ Im Anschluß an die Ausdifferenzierung von House in verschiedene Subgenres werden die frühen Formen von House als *Deep House* und die an gospelartigem Gesang orientierten Titel als *Garage House* bezeichnet.

⁹⁰ „Track bedeutet ‚Stück‘ oder ‚Nummer‘, aber auch ‚Pfad‘, ‚Weg‘ oder ‚Route‘, und außerdem auch ‚Tonspur‘. In dieser dreifachen Bedeutung wird der Begriff ‚Track‘ im House-Kontext benutzt (...). Die Bezeichnung ‚Track‘ sollte andeuten, daß das Stück, neben seiner relativen Eigenständigkeit als Song, vor allem als Teil eines DJ-Mixes seine letzte ästhetische Bestimmung erhalten hatte.“ (Poschardt 1995, 242)

Zusammenhang wurde vor allem der unter dem Namen „Farley Jackmaster Funk“ firmierende DJ Farley Keith mit dem Titel „Love Can't Turn Around“ (1985) besonders bekannt. Sein Künstlernamen rekurriert auf ein Motiv, das im Mittelpunkt dieser Szene steht: „‘To jack’ heißt umgangssprachlich ‘jemand auf Touren bringen’.“ (Poschardt 1995, 243) Dies bezieht sich nicht nur auf die Animation zum Tanzen sondern impliziert auch sexuelle Konnotationen und charakterisiert so das ekstatische Erlebnis der Körpererfahrung, das diese Musik im Kontext der Diskothek ermöglichte.

Bereits 1986 entwickelte sich in Chicago eine Variante von House, die maßgeblich „auf einer vom Hersteller *Roland* nicht vorhergesehenen Verwendung des Bass-Synthesizers TB 303 beruht“ (Meueler 1996, 84; Hervorhebung im Original). Durch die Manipulation der programmierten Bassmuster wurde ein verzerrtes Geräusch erzeugt, das ausgesprochen „ätzend“ klang. Um diesen akustischen Eindruck zu beschreiben, wurden die entsprechenden Produktionen zunächst als „Acid Trax“ bezeichnet, und so lautete auch der Titel einer der ersten Tonträgerveröffentlichungen, für den der Einsatz dieses Effektes charakteristisch ist. Dadurch wurde ein eigenständiges Subgenre begründet, das unter dem Namen *Acid House* bekannt wurde und Assoziationen zu der Droge „Acid“ (LSD) hervorrief.

3.2.3.4 *Techno*

Ähnlich wie High Energy das Bindeglied zwischen Disco und House darstellt, differenzierte sich aus dem HipHop zunächst das Genre *Electro* aus, das besonders bei den Breakdancern beliebt war. Als Bezugspunkt für diese Entwicklung gelten Produktionen von Afrika Bambaataa wie der Titel „Planet Rock“ (1982), bei dem bereits das Rhythmusgerät Roland 808 sowie die elektronische Verfälschung menschlicher Stimmen durch einen Vocoder Verwendung finden. Einen ähnlichen Sound produzierte ab 1982 in Detroit die Formation „Cybotron“ mit im Eigenverlag erstellten Maxi-Singles, die zunächst lokale Verbreitung fanden. Ihr erster überregionaler Hit „Techno City“ (1984) kann als Hommage an Detroit verstanden werden, die Stadt, die bis dato als „Motor City“ bekannt war und deren Automobilindustrie sich in einer Phase der Automation befand. Ähnlich wie dort in der Produktion rückten hier die Maschinen in den Mittelpunkt der musikalischen Praxis und begründeten so das Genre *Techno*.

Dabei bezog sich Juan Atkins als Mitglied von Cybotron sowohl auf die futuristische Ästhetik einer Formation wie Kraftwerk als auch auf das Buch „The Third Wave“ von Alvin Toffler (1980), in dem sog. „techno rebels“ als Avantgarde des postindustriellen Zeitalters proklamiert werden, und steht somit in der popkulturellen Tradition des sog. „Afrofuturismus“.⁹¹ Ab 1985 arbeitete Atkins allein unter dem Namen „Modell 500“ weiter und kooperierte darüber hinaus mit Kevin Saunderson und Derrick May. In der Musik dieser drei DJs und Produzenten verband sich die Vorliebe für den Ende der 70er Jahre ebenfalls in Detroit produzierten *P-Funk* eines George Clinton mit elektronischer Pop-Musik aus Europa, eine Mischung, die in Detroit vor allem der Radio-DJ Charles Johnson alias Electrifying Mojo populär gemacht hatte. Im Gegensatz zum eher harmonischen House der Nachbarstadt Chicago

⁹¹ „Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth century technoculture - and more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future - might for want of a better term, be called 'Afrofuturism'.“ (Dery 1994, 180)

reflektiert Techno dabei durch die musikalische Gestaltung die desolate soziale Situation, die in Detroit mit der Deindustrialisierung verbunden war.

Der internationale Durchbruch dieses Genres elektronischer Tanzmusik und die Etablierung seiner Bezeichnung als Techno findet 1988 mit der Veröffentlichung einer Kompilation bereits bekannter Titel in Großbritannien statt. In Abgrenzung zu House und mit Bezug zu dem auf dem Album enthaltenen Titel „Techno Music“ von Juan Atkins werden die musikalischen Produktionen als „Techno! The New Dance Sound of Detroit“ vermarktet.

3.2.4 Elektronische Tanzmusik in Großbritannien

Die neue elektronische Tanzmusik aus den USA gelangte vor allem über den Umweg der Mitte der 80er Jahre bei jungen Briten als Ferienort besonders beliebten balearischen Insel „Ibiza“ nach Großbritannien.⁹² Gleichzeitig mit den ersten House-Platten erreichte das bspw. in New Yorker Diskotheken wie der Paradise Garage bereits gebräuchliche Amphetaminderivat „Ecstasy“ (MDMA), das in der Regel in Pillenform produziert wird, die Insel und ermöglichte dort in Diskotheken wie dem „Amnesia“ ein einzigartiges Erlebnis, bei dem das Tanzvergnügen die ganze Nacht andauern konnte. In London veranstalteten 1987 einige der begeisterten Urlauber zunächst private Parties, die diese außeralltägliche Atmosphäre vermitteln sollten. Später richteten sie an verschiedenen Orten regelmäßige Clubabende wie „Shoom“ und „Future“ aus. Während die dort präsentierte musikalische Mischung verschiedener Genres elektronischer Tanzmusik nur mäßig kodifiziert war und in Anlehnung an den Entstehungsort als *Balearic Beat* bezeichnet wurde, zeichnete sich das Publikum insbesondere durch die Kleidung aus: Die Anwesenden trugen ähnlich wie im Sommerurlaub legere Freizeitkleidung, sog. *casual wear*, womit sie sich deutlich von der in den Londoner Clubs gängigen Mode abgrenzten.

„There was a palpable sense of liberation in throwing off designer clothes and donning a carefree T-shirt and jeans; it

⁹² Die Angaben zu diesem Prozeß orientieren sich an der Darstellung von Collin 1997, 45ff.

was a statement that the holiday wasn't over yet, that there would be no return to reality. It was also an implicit rejection of the rigid style hierarchy that the London scene was based on" (Collin 1997, 63).

Anfang 1988 benutzten die Betreiber des Shoom flugblattähnliche Veranstaltungshinweise, sog. *flyer*, um ihre Parties zu bewerben und verwendeten dabei das sog. *Smiley*-Logo. Dabei handelt es sich um ein gelbes, kreisrundes und in Form eines Piktogramms stilisiertes lachendes Gesicht. „On their new flyer, which introduced 'the happy happy happy happy happy Shoom club', Smileys bounced down the page like a shower of pills.“ (Collin 1997, 60). Dieses Signet sollte zum Symbol der gesamten britischen Acid House-Szene werden, die gerade begann, sich in London zu formieren. Der Begriff „Acid House“ wurde zu diesem Zeitpunkt durch eine Kompilation von Titeln des gleichnamigen Genres in der Reihe „The House Sound of Chicago“ (London Records) in Großbritannien eingeführt und popularisiert (vgl. Thornton 1996, 155). Mit der Einrichtung eines montaglichen Clubabends namens „Spectrum: Theatre of Madness“ in der Diskothek „Heaven“ verließ das Phänomen der „Ibiza-Reunion-Parties“ (Poschardt) den kleinen Kreis Eingeweihter und wurde Mitte 1988 zu einem mit Acid House verbundenen Ereignis. Weitere Clubabende an anderen Orten folgten und begründeten die Rede vom „(second) summer of love“. Diese Bezeichnung bezog sich auf den „summer of love“, der 1967 in San Francisco von Hippies gefeiert wurde, und sollte die spezifische Atmosphäre der Veranstaltungen sowie die Erscheinungsweise der Anhänger von Acid House charakterisieren.

Auf die Popularisierung dieses Phänomens reagierten die britischen Massenmedien ab Herbst 1988 im Modus der „moral panic“. Insbesondere die inzwischen auch in London bei den Acid House-Parties verbreitete Einnahme der Droge „Ecstasy“ führte zu einer Ablehnung der gesamten jugendkulturellen Praxis. Daraufhin wurde das musikalische Genre Acid House ausschließlich mit dem Konsum illegaler Drogen identifiziert, was dazu führte, daß bspw. die BBC-Fernsehhitparade „Top of the pops“ keine Aufführungen von Titeln erlaubte, die das Wort „acid“ enthielten, was im

Oktober 1988 den Titel „We call it Acid“ von D-Mob betraf. In diesem Zusammenhang wurde auch die britische Polizei auf das Phänomen aufmerksam und begann, von der veröffentlichten Meinung beeinflusst, Maßnahmen gegen entsprechende Veranstaltungen zu ergreifen. Diese richteten sich insbesondere gegen große Parties, die auf Grund der immensen Nachfrage seitens des jugendlichen Publikums inzwischen nicht nur in Discotheken stattfanden, sondern auch an anderen Orten. Dabei handelte es sich einerseits um in der Regel illegale Veranstaltungen in verlassenen Lagerhallen, sog. *warehouse parties*, und andererseits wurden außerhalb der Londoner Innenstadt zu diesem Zweck *locations*⁹³ angemietet.⁹⁴ Dies ermöglichte auch eine Umgehung der im Vergleich zu anderen europäischen Metropolen relativ restriktiven Sperrstundenregelung, die die meisten Diskotheken dazu zwang, zwischen 2 und 3 Uhr zu schließen.

Unter diesen Bedingungen entwickelte sich das Konzept des *Rave*⁹⁵, das für die großen Acid House-Parties des Jahres 1989 mit bis zu 17000 Teilnehmern charakteristisch wurde. Diese Veranstaltungsform zeichnete sich durch die aufwendige Gestaltung der jeweiligen Örtlichkeit mittels Dekoration und Lichtinstallationen sowie den Auftritt mehrerer DJs, die zum Teil gleichzeitig in verschiedenen Räumlichkeiten ihr musikalisches Programm präsentierten, aus. Um den Einsatz der Polizei zu erschweren, wurde die entsprechende Lokalität, die meist unter einem Vorwand

⁹³ Der Begriff der „location“ entstammt der Filmsprache und wird in diesem Zusammenhang nicht nur wegen der Stilisierung des Ortes verwendet. Einerseits handelte es sich bei einigen Örtlichkeiten tatsächlich um das Gelände von Filmstudios, andererseits wurden einige Örtlichkeiten unter dem Vorwand angemietet, dort Filmaufnahmen zu machen.

⁹⁴ Diese Entwicklung war nicht auf London beschränkt, sondern setzte sich auch in anderen britischen Städten wie Manchester oder Blackburn durch. Vgl. dazu z.B. Redhead 1993.

⁹⁵ Das Verb „to rave“ bedeutet u.a. „rasen“, „toben“, „ausgelassen feiern“ und findet als Substantiv zur Bezeichnung spezifischer Parties bereits früher sporadisch Verwendung (vgl. McKay 1996, 103). Dementsprechend werden die Besucher solcher Veranstaltungen auch als „Raver“ bezeichnet (vgl. z.B. Hall/Whannel 1990). Bereits 1958 lautet ein Titel von Buddy Holly „Rave on“. Die britischen Raves stehen in der Tradition der sog. „all-nighter“ („zeitlich umfangreiche Tanzveranstaltungen mit teilweise von weit her anreisenden Partygästen“ [Lau 1995, 73]), die im Kontext der kollektiven und von der jugendkulturellen Formation der sog. *Modes* kodifizierten Rezeption des musikalischen Genres *Northern Soul* seit den 70er Jahren veranstaltet werden (vgl. dazu Hündgen 1989). Auch für dieses Phänomen ist die verbreitete Einnahme synthetischer Drogen charakteristisch (vgl. Collin 1997, 250).

angemietet wurde, zunächst geheim gehalten. Personen, die bereits eine Eintrittskarte erstanden hatten⁹⁶, erhielten die Nummer einer Telefonansage, über die erst während der Anreise die exakte Adresse bekannt gegeben wurde. Eine wichtige Rolle bei der Werbung für solche Veranstaltungen spielten die sog. Piratensender, Radiostationen, die ohne Lizenz vorwiegend elektronische Tanzmusik präsentierten, die von den offiziellen Sendern zum Teil boykottiert wurde. Um dieser konspirativen Organisationsform zu begegnen, wurde sogar eine eigene Polizeieinheit, die „Pay Party Unit“, gebildet, denn die Größenordnung der Raves führte auch zu einem gesteigerten Interesse seitens der organisierten Kriminalität wie bspw. an der Kontrolle des Drogenhandels bei den Veranstaltungen.

Da die gesetzlichen Grundlagen für ein vollständiges Verbot der Veranstaltungen jedoch beschränkt waren, wurde inzwischen an deren Verschärfung gearbeitet. In diesem Zusammenhang starteten die Organisatoren von Raves eine „Freedom to Party“-Kampagne und gründeten im Januar 1990 sogar eine eigene Vereinigung. „The Association of Dance Party Promoters was launched to provide them with a respectable front and dissociate them from the scammers and gangsters while, they hoped, making themselves eligible for licences later in the year.“ (Collin 1997, 115) Dabei verstanden sich die Protagonisten als Prototyp des von der amtierenden Regierung unter der britischen Premierministerin Magaret Thatcher propagierten freien Unternehmertums und forderten eine Liberalisierung der Lizenzierungsverfahren. Im Vorfeld der Verabschiedung des „Entertainments (Increased Penalties) Act“, das eine Verschärfung der Strafandrohung sowie Möglichkeiten zur Konfiszierung von Erlösen aus dem Gesetz entsprechend illegalen Parties vorsah, fanden darüber hinaus Demonstrationen unter dem „Freedom to Party“-Motto statt, die jedoch nur geringe Resonanz fanden, so daß das Gesetz am 13. Juli 1990 in Kraft trat. „It increased the penalties for holding an unlicensed public entertainment so that the courts have the power

⁹⁶ Die Eintrittspreise waren mit 15 Pfund relativ hoch, was nicht zuletzt mit den horrenden Kosten für die Ausrichtung dieser Veranstaltungen zusammenhängt. Trotzdem versammelte sich bei diesen Veranstaltungen im Gegensatz zu den Clubabenden, bei denen der Einlaß in der Regel durch einen Türsteher kontrolliert wurde, ein heterogenes Publikum.

to impose a fine up to £20,000 for each proven offence or to sentence those responsible to prison for up to six month, or both.“ (Redhead 1993, 21) Gleichzeitig wurden einigen ausgewählten Diskotheken verlängerte Öffnungszeiten zugestanden (vgl. ebd., 15).

Parallel zur Popularität von Acid House als US-amerikanischem Genre entstanden in Großbritannien auch eigene Produktionen elektronischer Tanzmusik. Am Anfang dieser Entwicklung steht 1987 der Titel „Pump up the Volume“ der Formation „M/A/R/R/S“, der die Praxis des Sampling radikalisiert. Aus einer Vielzahl von Geräuschen und Versatzstücken verschiedener musikalischer Genres wurde ein Titel collagenartig kompiliert, der sich der historischen Einordnung in existierende Gattungen entzieht. Im Gegensatz zu HipHop und House wurde nicht nur die Musik mit diesen Mitteln produziert, sondern es wurde auch kein eigener Gesangs- oder Sprechvortrag hinzugefügt. So entstammt die Titelzeile dem Stück „I Know You Got Soul“ des HipHop-Duos „Eric B. & Rakim“ und weitere vokale Elemente wurden etwa dem Titel „Im Nan Alu“ der israelischen Sängerin Ofra Haza entnommen.⁹⁷

Ähnlich arbeitet zu diesem Zeitpunkt auch die Formation „The Justified Ancients of Mu Mu“ (The JAMs), die später als KLF (Kopyright Liberation Front) bekannt wird. Während ebenso anonyme Projekte wie M/A/R/R/S das Material maßgeblich unter musikalischen Gesichtspunkten kombinieren, verbinden The JAMs damit bspw. auf ihrem Debütalbum „1987 - What the Fuck is Going On?“ auch eine parodistische Absicht gegenüber dem Original und provozieren so rechtliche Reaktionen seitens der betreffenden Künstler wie der schwedischen Pop-Gruppe „ABBA“. Für die adäquate Rezeption dieser ästhetischen Praxis ist somit im Gegensatz zu Titeln wie „Pump up the Volume“ die Identifikation der verwendeten Zitate konstitutiv (vgl. Beadle 1993, 151).⁹⁸ 1988 wird dann die von M/A/R/R/S popularisierte musikalische

⁹⁷ Diese Elemente verwendet 1987 auch das britische DJ-Duo „Coldcut“ für seinen Remix des Titels „Paid in Full“ von Eric B. & Rakim.

⁹⁸ Ebenso funktioniert auch der 1988 von „The JAMs“ unter dem Namen „The Timelords“ veröffentlichte Titel „Doctorin’ The Tardis“, der sich gleichermaßen auf die populäre britische Fernsehserie „Dr. Who“ wie auf den Titel „Doctorin’ the House“ von Coldcut bezieht.

Produktionsweise bspw. von dem Projekt „Bomb the Bass“ des DJs Tim Simenon mit dem Titel „Beat Dis“ fortgeführt.

Im Anschluß an den Erfolg von Acid House in Großbritannien etabliert sich die musikalische Praxis der Produktion und Rezeption elektronischer Tanzmusik wie sie sich in den USA zunächst im Kontext marginalisierter Subkulturen entwickelt hat auch in Europa und wird zu einem Phänomen der Jugendkultur. In diesem Zusammenhang entsteht bspw. *Italo House*, ein Genre, das durch prägnante Pianopassagen geprägt ist und in Belgien entwickelt sich der sog. *New Beat*. Dieses Genre entsteht durch die Praxis belgischer DJs, Maxis-Singles mit Electronic Body Music verlangsamt abzuspielen (vgl. Anz/Meyer 1995, 19f). Später finden eigene musikalische Produktionen, die den so erzielten Effekt einkalkulieren, insbesondere in Form von Kompilationen auch über die Benelux-Staaten hinaus als Vorläufer des kontinentaleuropäischen *Techno* Verbreitung.

3.2.5 Elektronische Tanzmusik in der BRD

Bereits Mitte der 80er Jahre existiert in Frankfurt ein Clubabend für elektronische Pop- und Tanzmusik, der unter dem Namen „Technoclub“ veranstaltet wird und in dessen Kontext zunächst vorwiegend EBM und Industrial präsentiert wird (vgl. Anz/Meyer 1995, 15). Anfangs in der Diskothek „No Name“ angesiedelt, wechselt die Veranstaltungsreihe 1988 in die Flughafendiskothek „Dorian Gray“ (vgl. Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 313). Der Mitinitiator und dort als DJ tätige Andreas Tomalla alias Talla 2XLC veröffentlicht als „Moskwa TV“ 1985 mit dem Titel „Tekno Talk“ eine der ersten bundesdeutschen Produktionen elektronischer Tanzmusik. Während dieser Titel zunächst nur regional Beachtung fand, beginnt etwa ein Jahr später der internationale Erfolg von entsprechenden musikalischen Produktionen aus Frankfurt, an dem maßgeblich der DJ Sven Väth beteiligt ist. Er fungierte als Frontmann der Formation „Off“ (ein Akronym für „Organisation for fun“), ein Projekt der Produzenten Michael Münzing und Luca Anzilotti, das durch den Titel „Electrica Salsa“ 1987 europaweit bekannt wird. Von Anfang an waren die Beteiligten an einer eigenständigen

Vermarktung ihrer musikalischen Produktionen interessiert, und so wurde 1988 die Plattenfirma „Logic Records“ gegründet und in der Frankfurter Innenstadt die Diskothek „Omen“ eröffnet, in der Sven Väth die entsprechenden Titel popularisierte. Der kommerzielle Durchbruch gelingt dem Produzenten-Duo Münzing/Anzilotti 1989 mit dem Titel „The Power“ des Projektes „Snap“. Dabei handelt es sich um eine Formation, die aus einer schwarzen Sängerin und einem schwarzen Rapper besteht und in wechselnder Besetzung für den Gesangs- bzw. Rapvortrag verantwortlich ist. Insgesamt orientieren sich diese Produktionen eher am Format des Popsongs und werden als *Eurodance* bezeichnet.⁹⁹

Mitte der 80er Jahre existiert mit dem „Metropol“ auch in Berlin eine Diskothek, in der regelmäßig elektronische Tanzmusik präsentiert wird. Dort mixt der DJ Maximilian Lenz unter dem Namen „Westbam“¹⁰⁰ vorwiegend Titel des Genres High Energy (vgl. Westbam 1997, 131), bevor 1986 House in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Sein Selbstverständnis als DJ formulierte er bereits 1984 in einem Artikel mit dem Titel „Was ist Record Art“, in dem er über das Mixen als eigenständige Kunstform reflektiert (vgl. Westbam 1997, 24ff) Dementsprechend geht er ab Ende 1987 mit der in einem Zirkuszelt stattfindenden Veranstaltung „Macht der Nacht“ auf eine Tournee durch bundesdeutsche Großstädte und wird daraufhin 1988 vom Goethe Institut als Beitrag zum Rahmenprogramm der Olympischen Spiele nach Seoul eingeladen (vgl. Westbam 1997, 136ff). Währenddessen erreicht Acid House Berlin und nachdem der DJ Matthias Roeingh alias Dr. Motte zunächst entsprechende Clubabende in der Diskothek „Turbine Rosenheim“ ausrichtet, wird mit der Musik auch die konspirative Veranstaltungsform aus Großbritannien importiert, und so finden ab 1988 in einem Kreuzberger Keller unter dem Titel „UFO“ erste Acid House-Parties statt (vgl. Henkel/Wolff 1996, 35f). Einer der Organisatoren, Dimitri Hegemann, der seit Anfang der 80er

⁹⁹ Nach diesem Prinzip produziert der ebenfalls im Rhein-Main-Gebiet tätige DJ Thorsten Fenslau ab 1989 das Projekt „Culture Beat“. Später verfolgt der Frankfurter Produzent Rolf Ellmer alias Jam el Mar zusammen mit dem DJ Markus Löffel alias Mark Spoon als „Jam & Spoon“ eine ähnliche Konzeption.

¹⁰⁰ Dieser Name ist eine Abkürzung für „Westfalia Bambaataa“ und bezieht sich einerseits auf Münster in Westfalen als Geburtsort von Lenz und andererseits auf sein Vorbild, den HipHop-DJ „Afrika Bambaataa“ (vgl. Buschmann 1995, 74).

Jahre das Musikfestival „Berlin Atonal“ veranstaltet, lädt dazu 1989 verschiedene Formationen, die elektronische Tanzmusik präsentieren, aus Großbritannien und den USA sowie Vertreter des Frankfurter „Technoclub“ ein (vgl. Klanten 1995, LOC 1.0/CLU 2.12/TRE¹⁰¹). Dadurch wird der dauerhafte Kontakt zu DJs aus Detroit und dem Genre „Techno“ begründet, dessen Name sich in der Bundesrepublik in der Folge als Oberbegriff zur Bezeichnung aktueller elektronischer Tanzmusik durchsetzt.¹⁰²

Mit der Öffnung der Berliner Mauer im November 1989 beginnt in Berlin ein Techno-Boom. Bedingt durch den Autoritätsverlust der DDR-Organe und die Existenz leerstehender Örtlichkeiten im Ostteil der Stadt werden dort ab 1990 Parties ohne offizielle Genehmigung veranstaltet. Bereits vor dem Beginn des Zusammenbruchs der DDR konnte in Ostberlin durch entsprechende Radiosendungen des SFB elektronische Tanzmusik rezipiert werden. Unter diesen Voraussetzungen werden unter dem Titel „Technozid“ die ersten Raves mit mehr als tausend Besuchern veranstaltet. Ab 1991 organisieren auch die bislang in Westberlin tätigen Veranstalter wie die für das „UFO“ verantwortlichen Personen im Ostteil der Stadt regelmäßig Parties wie „Planet“, die in einer ungenutzten Lagerhalle stattfinden. Zu einem dauerhaften Veranstaltungsort, der auch von den zu diesem Zeitpunkt ungeklärten Eigentumsverhältnissen und der inzwischen gängigen Praxis befristeter Mietverträge profitiert, wird ab März 1991 unter dem Titel „Tresor“ der ehemalige Tresorraum des im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigten Kaufhauses „Wertheim“ am Potsdamer Platz. Dorthin werden auch wieder DJs aus Detroit geladen und aus dieser Zusammenarbeit entsteht die Plattenfirma „Tresor Records“, die unter anderem deren musikalische Produktionen veröffentlicht. Dabei handelt es sich neben den Initiatoren des Genres „Techno“ vor allem um darauf folgende DJs wie die unter dem Namen „Underground Resistance“ tätigen Jeff Mills, Mike Banks und Robert Hood, die in Berlin inzwischen ein größeres Publikum als in den USA haben.

¹⁰¹ Diese Art der Angabe ersetzt in der vorliegenden Veröffentlichung die Paginierung.

¹⁰² In diesem Sinne umfaßt die Bezeichnung „Techno“ auch die musikalischen Vorläufer House und Acid House.

Die bundesweite Popularität der musikalischen Praxis von Techno dokumentiert Ende 1991 einer der ersten offiziellen Raves, der am 14. Dezember in der Halle „Weißensee“ stattfindet. Unter dem Motto „The Best of '91 House and Techno“ versammelt der erste „Mayday“¹⁰³ etwa 5600 Jugendliche aus dem gesamten Bundesgebiet in Berlin. Organisiert wird diese, im Gegensatz zu den illegalen Raves mit einem erheblichen technischen Aufwand verbundene Veranstaltung aus dem Umfeld der bereits 1985 von Westbam mitgegründeten Plattenfirma „Low Spirit“. Gleichzeitig mit dem kommerziellen Erfolg entsprechender Veranstaltungen vor allem in Berlin etablieren sich nicht zuletzt durch die massenmediale Berichterstattung über dieses Phänomen in nahezu allen bundesdeutschen Großstädten lokale Szenen, in denen elektronische Tanzmusik produziert und rezipiert wird, die wiederum einen Einfluß auf ähnliche Entwicklungen insbesondere im europäischen Ausland haben. Damit verbunden ist auch eine Ausdifferenzierung von Techno in zahlreiche Subgenres mit jeweils eigener Anhängerschaft.

3.3 Ausdifferenzierung der elektronischen Tanzmusik

Neben den bereits bestehenden Stilrichtungen, die wie House und Acid House unabhängig von ihrem ursprünglichen Entstehungsort inzwischen international produziert und rezipiert werden, entstehen ab Anfang der 90er Jahre weitere Subgenres von Techno. Im folgenden sollen einige dieser Subgenres vorgestellt werden, um das Spektrum zu charakterisieren, das die aktuelle elektronische Tanzmusik umfaßt. Dabei konzentriert sich die Darstellung auf Phänomene, die nicht nur saisonalen Charakter haben,

¹⁰³ Die Veranstalter bringen diesen Namen mit der Abwicklung des bei Jugendlichen besonders populären ostdeutschen Radiosenders „DT 64“ in Zusammenhang. Dort präsentierte eine der ersten weiblichen deutschen DJs unter dem Namen Marusha in der Sendung „Rave Satellite“ elektronische Tanzmusik (vgl. Henkel/Wolff 1996, 107). Ab 1992 findet der Mayday in der Regel zweimal im Jahr statt. Ein fixer Termin ist der 30. April eines jeden Jahres. Diese Veranstaltung findet nicht in Berlin, sondern seit 1993 in der Dortmunder Westfalenhalle statt (der zweite Mayday wird 1992 noch in Köln veranstaltet), während der Mayday Mitte Dezember in Berlin bleibt und 1994 sogar zweitägig ist (vgl. Klanten 1995, LOC 1.0/CLU 2.13/MAY).

sondern zu einem festen Bestandteil der musikalischen Praxis von Techno geworden sind.¹⁰⁴

Ein Subgenre, das sich der Einordnung in den Kontext elektronischer Tanzmusik eigentlich entzieht, ist *Ambient*. Diese Bezeichnung geht auf eine Reihe musikalischer Produktionen von Brian Eno zurück, „der zwischen 1978 und 1982 vier fortlaufend nummerierte Alben unter dem Titel ‘Ambient’ veröffentlichte“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 29). Diese ebenfalls mit einem elektronischen Instrumentarium erzeugte Musik, die jedoch weitgehend ohne rhythmische Elemente auskommt, kreiert eine ruhige akustische Atmosphäre. In dieser Funktion findet Ambient auch im Kontext von Techno-Veranstaltungen Verwendung. Hier hat sich die Praxis des sog. „Chill Out“ als Möglichkeit, sich während oder nach einer Party auszuruhen bzw. im wörtlichen Sinne „abzukühlen“, etabliert. In der Regel werden dafür eigene Räumlichkeiten eingerichtet, die mit Ambient beschallt werden.¹⁰⁵

Eines der in der Bundesrepublik erfolgreichsten Subgenres von Techno wird als *Trance* bezeichnet. Als prototypisch gelten die musikalischen Produktionen, die von der Frankfurter Plattenfirma „Eye Q“ unter der künstlerischen Leitung von Sven Väth, der zeitweise auch als einer der prominentesten Vertreter dieses Subgenres gilt, vermarktet werden.¹⁰⁶ Charakteristisch sind melodische Elemente und harmonische Sphärenklänge, mit denen sich dieses Subgenre von schnelleren und auf den Rhythmus reduzierten Varianten abgrenzt. Ebenso wie Trance nimmt das damit verwandte Subgenre *Goa* auf die Möglichkeit der Veränderung von Bewußtseinszuständen durch Musik Bezug. Dabei handelt es sich weniger um einen spezifischen musikalischen Stil, als um die damit verbundene Veranstaltungsform der Open-Air-Raves. Diese rekurrieren auf die

¹⁰⁴ Die Reihenfolge dieser Darstellung orientiert sich an der gängigen Unterscheidung der Subgenres durch die Angabe des Tempos in *beats per minute* (bpm) und beginnt bei den niedrigsten Werten (vgl. z.B. Lau 1995, 67).

¹⁰⁵ Ein komplexe historische Einordnung von Ambient als übergreifendem Phänomen der U- und E-Musik nimmt Toop (1995) vor.

¹⁰⁶ 1997 endet die künstlerische und kommerzielle Erfolgsgeschichte von „Eye Q“. Nachdem der Mitinhaber Väth die Firma verläßt, wird deren Sitz nach Berlin verlegt und wenig später muß Konkurs angemeldet werden (vgl. Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 136).

Strandfeste, die seit den 60er Jahren von Hippies in der inzwischen indischen Küstenregion „Goa“ gefeiert werden (vgl. Klanten 1995, LOC 1.0/FEA 1.11/GOA).

Im Gegensatz zu diesen Subgenres stehen verschiedenen Versionen von Techno, die durch eine minimalistische sowie monotone Gestaltung besonders hart und aggressiv wirken und deshalb als *Hardcore* bezeichnet werden. Dieser Entwicklung wurde zeitweise auch Ausdruck verliehen, daß im deutschen Sprachgebrauch in abgewandelter Schreibweise von *Tekkno* die Rede war und die einzelnen tracks als „Bretter“ charakterisiert wurden. Eine Steigerung hinsichtlich des Tempos erfährt dieses Subgenre im sog. *Gabber* mit über 200 bpm. Dieses Subgenre entsteht zunächst in Rotterdam im Kontext der lokalpatriotischen Ablehnung Amsterdams, die sich insbesondere in der Rivalität der Fans der lokalen Fußballvereine manifestiert (vgl. Schuler 1995, 93f). Die ersten entsprechenden Tonträgerveröffentlichungen des DJs Paul Elstak reflektieren dieses Motiv und werden zunächst auch vorwiegend von Fußballfans rezipiert. Später erfolgt mit „Mokum“ die Gründung einer ebenfalls für musikalische Produktionen aus diesem Bereich bekannten Plattenfirma in Amsterdam. In den Niederlanden werden auch die ersten Raves veranstaltet, bei denen vorwiegend Gabber präsentiert wird und die in Bezugnahme auf Titel von Horrorfilmen unter so martialischen Namen wie „Hellraizer“, „Terror dome“ oder „Thunder dome“ stattfinden.

Eine eigenständige Entwicklung nimmt das Subgenre „Hardcore“ in Großbritannien. Bereits 1989 fokussieren die DJs Fabio und Grooverider bei Clubabenden, die unter dem Titel „Rage“ in der Londoner Diskothek „Heaven“ stattfinden, die Schlagzeugpassagen und spielen sie beschleunigt ab bzw. erstellen im Tonstudio davon „Samples“ (vgl. Kap. 4.1.1), die aneinandergereiht werden (vgl. Collin 1997, 240ff). In Anlehnung an die Verwendung von breaks im HipHop wird dieses Subgenre zunächst als *Breakbeat* bezeichnet. Formationen wie „Shut Up and Dance“ verwenden diese Praxis als Grundlage eigener musikalischer Produktionen, die sich vor allem durch die digital bearbeiteten Schlagzeugsamples von den mit

Rhythmusgeräten generierten Beats unterscheiden. Ein weiteres Charakteristikum des britischen Hardcore werden die subsonischen Bässe. Dabei handelt es sich um einen besonders tiefen Baßton, „der in Frequenzbereichen angesiedelt war, die genau den Übergang markieren zwischen dem, was gehört, und dem was nur noch gefühlt werden konnte“ (Poschardt 1995, 321). Die Entdeckung dieses Effekts für die elektronische Tanzmusik wird mit der Formation „LFO“ aus Leeds in Verbindung gebracht, die 1990 mit einem gleichnamigen Titel debütierte. „LFO war eine Abkürzung und stand für Low Frequency Oscillator, und damit wiederum war ein Drehknopf gemeint, mit dem man bei alten Synthesizern die Baßfrequenzen modulierte.“ (Poschardt 1997, 434) Aus der Verwendung dieses Effektes resultiert ein besonders düsteres Klangbild, weshalb entsprechende Titel auch mit dem Adjektiv „dark“ charakterisiert werden.

Wenig später werden diese musikalischen Grundlagen mit der Tradition des toasting von MCs verbunden und die so entstehende Kombination als *Jungle* bezeichnet. Im Kontext der entsprechenden Tanzveranstaltungen werden auch weitere Praktiken jamaikanischen Ursprungs popularisiert. So bringt das Publikum sein Interesse an einer besonders beliebten Passage bspw. durch das kurzzeitige Aufflackern von Feuerzeugen zum Ausdruck und kann damit deren Wiederholung fordern (vgl. Collin 1997, 258).¹⁰⁷ Auch werden einige der musikalischen Produktionen ausschließlich als Unikate veröffentlicht, die nur für den Gebrauch durch DJs bestimmt sind (vgl. ebd., 260).¹⁰⁸ 1993 erreicht die musikalische Entwicklung mit dem Titel „Terminator“ von Goldie einen weiteren Wendepunkt. Der Klang der konstitutiven Schlagzeugsamples wird bei dieser Produktion erstmals mittels digitaler Technologie, dem sog. „time-stretching“, manipuliert (vgl. Kösch 1995, 115). Die im Anschluß daran entstehenden musikalischen Produktionen werden wegen der im Vordergrund stehenden perkussiven, polyrhythmischen Gestaltung, die gelegentlich durch flächenhafte,

¹⁰⁷ Wenn der DJ auf dieses Ansinnen reagiert und das Abspielen der Platte umgehend stoppt, um die entsprechende Passage zu wiederholen, wird diese Praxis als „rewind“ bezeichnet.

¹⁰⁸ Dieses begrenzt oft abspielbare Unikat wird nicht als Vinyl-Schallplatte gepreßt, sondern in eine mit Acetat beschichtete Metallplatte, die sog. „dubplate“, geschnitten.

tranceartige Synthesizerklänge unterbrochen wird, als *Drum'n'Bass* bezeichnet, der sich deutlich von dem durch das 4/4-Metrum dominierten Techno unterscheidet.

4 PRODUKTION, DISTRIBUTION UND REZEPTION VON TECHNO

4.1 Produktion

4.1.1 Das Instrumentarium

Zur Produktion von Techno-Tracks bedarf es eines elektronischen Instrumentariums, dessen Kombination variiert, wobei grundlegende Funktionen von verschiedenen Geräten erfüllt werden können. Darüber hinaus vereinen viele Geräte verschiedene Funktionen, so daß eine Konzentration auf das gängige Instrumentarium notwendig ist. Zu diesem zählt zunächst der *Synthesizer* als Gerät zur elektronischen Klangerzeugung und -bearbeitung. Dabei finden in der musikalischen Praxis von Techno sowohl ältere, analoge als auch aktuelle, digitale Synthesizer Verwendung. Das praktische Problem der analogen Geräte besteht maßgeblich im komplizierten und zeitaufwendigen Prozeß, in dem Klangeinstellungen manuell vorgenommen werden müssen. Dieses Problem wurde im Verlauf der musiktechnologischen Entwicklung durch sog. Hybridsynthesizer behoben, die sich zur Steuerung und Speicherung der digitalen Technologie bedienen und so die Programmierbarkeit ermöglichen. „Einmal gefundene Klangeinstellungen konnten nunmehr gespeichert und sofort reproduziert werden.“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 116). Mit der Einführung von Mikroprozessoren konnten schließlich auch die analogen Klangerzeugungs- und -bearbeitungseinheiten durch digitale Module ersetzt werden, was nicht nur zu einer qualitativen Verbesserung, sondern sowohl zu einer Miniaturisierung als später auch zu einer zunehmenden Verbilligung von Synthesizern führte. Aus spielpraktischen Gründen sind Synthesizer in der Regel mit einer Klaviatur ausgestattet, wodurch kompakte Geräte in ihrer Ausführung auch anderen Tasteninstrumenten ähneln und wie diese als „Keyboards“ bezeichnet werden.

Eine Alternative zu dieser Art der elektronischen Klangerzeugung stellt das *Sampling* dar. Diese Technologie ermöglicht die Umwandlung analoger Audiosignale in digitale Werte, wodurch existierende Klangereignisse digital gespeichert werden können, „so daß dieses Material für die musikalische

Nutzung und nachträgliche Bearbeitung zur Verfügung steht“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 461).¹⁰⁹ Die Klangeingabe erfolgt durch ein Mikrofon oder den Anschluß eines Abspielgerätes für Tonträger.¹¹⁰ „In der Regel verwendet man zur Steuerung eines Samplers eine Klaviatur (...) wobei die gespeicherten Klänge auf jeder Tonstufe abrufbar sind.“ (ebd., 462) Durch dieses Verfahren können jedoch nicht nur einzelne Klänge kontrolliert wiedergegeben werden, also ähnlich wie ein Synthesizer „gespielt“ werden, sondern je nach Speicherkapazität des verwendeten Gerätes kann auch die aus einem oder mehreren Takten bestehende Sequenz einer musikalischen Aufnahme aufgezeichnet und manipuliert werden. Dabei handelt es sich häufig um rhythmische Figuren, die nun kontinuierlich wiederholt und so zur Grundlage eines Tracks werden können.¹¹¹

Die Funktion der Steuerung und Speicherung der entsprechenden Parameter übernimmt bspw. beim Synthesizer der *Sequencer*. „In einem Sequencer können Folgen (lat. *sequentia* = ‘Aufeinanderfolge, Reihe’) von Funktionsanweisungen für den automatischen Ablauf programmiert werden.“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 484) Durch die Konzentration auf ein spezifisches Spektrum der elektronischen Klangerzeugung und dessen Kombination mit einem Sequencer entstehen einige der für die Produktion von Techno-Tracks konstitutiven Geräte, die sich insbesondere durch kompakte Ausmaße auszeichnen. Dabei handelt es sich bspw. um die TB 303 der Firma Roland, einen analogen Baß-Synthesizer mit integriertem Sequencer. Da dieses Gerät zunächst ein kommerzieller Mißerfolg war und nach seiner Markteinführung 1982 nur 18 Monate produziert wurde, konnten im Anschluß gebrauchte Geräte günstig erworben werden (vgl. Wildermann 1995, 86).

¹⁰⁹ Die Bezeichnung dieser Praxis als Sampling bezieht sich auf den technischen Vorgang der Datenreduktion, durch den dieses Verfahren realisiert wird: Das akustische Ausgangssignal wird abgetastet und dabei werden in regelmäßigen minimalen Zeitabständen Proben (engl. *samples*) entnommen. Dementsprechend wird das dazu verwendete Gerät als Sampler und die dadurch aufgezeichneten Klangereignisse als Samples bezeichnet.

¹¹⁰ Alternativ zur eigenständigen Erarbeitung von Samples können auch auf externen Speichermedien wie CD-Rom oder Diskette vorhandene musikalische Materialien verwendet werden, die im Handel als digitale „Sound-Libraries“ angeboten werden.

¹¹¹ Die so entstehende Endlosschleife wird als „Loop“ bezeichnet.

Erst mit ihrer Verwendung im Kontext von Acid House erfuhr die TB 303 ihre Popularität und inzwischen existieren auch entsprechende Nachbauten.¹¹²

Eine spezifische Kombination von elektronischer Klangerzeugung mit einem Sequenzer zur Produktion rhythmischer Abläufe stellen die verschiedenen Rhythmusgeräte dar. Diese beschränken sich wie die ebenfalls im Techno-Bereich populäre TR 808 der Firma Roland, die ab 1980 produziert wurde, zunächst auf die Imitation von Schlagzeugklängen durch einen analogen Synthesizer.¹¹³ Ab 1980 werden mit dem Linn Drum Computer auch Rhythmusgeräte produziert, die mit digital gespeicherten Originalklängen („Samples“) von Perkussionsinstrumenten ausgestattet sind.

4.1.2 Die Integration des Instrumentariums

Voraussetzung für die Integration der verschiedenen vorgestellten Geräte, die auch von unterschiedlichen Herstellern produziert werden, ist eine Norm, die die digitale Datenübertragung zwischen diesen regelt. Eine entsprechend standardisierte Schnittstelle wurde 1983 mit dem *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI) von einigen Herstellern elektronischer Musikinstrumente eingeführt und hat sich inzwischen international etabliert (vgl. Newquist 1989, 36f). Somit sind seither alle Geräte, die über MIDI verfügen, kompatibel und ältere Modelle lassen sich unter bestimmten Voraussetzungen nachrüsten. Das Konzept des MIDI knüpft an die Steuerung der Klangeinstellungen von Synthesizern durch digitale Impulsfolgen an. Diese Steuerdaten funktionieren nun nicht mehr nur innerhalb des entsprechenden Gerätes, sondern können auch von anderen angeschlossenen Geräten interpretiert werden. Dadurch können verschiedene Geräte synchronisiert und z.B. zentral von einer Klaviatur aus gesteuert werden.¹¹⁴

¹¹² Darüber hinaus besteht inzwischen die Möglichkeit, die Funktion des Gerätes durch die Verwendung einer entsprechenden Software am Computer zu simulieren.

¹¹³ Die Bedeutung dieser Geräte wird auch daran deutlich, daß sie in den (Künstler-) Namen von Formationen oder Personen, die Techno produzieren, Verwendung finden. Vgl. z.B. die britische Formation „808 State“.

¹¹⁴ Diese Klaviatur bedarf keiner eigenen Klangerzeugung und wird als Masterkeyboard bezeichnet. Die von einem Masterkeyboard mittels MIDI gesteuerten Geräte werden ungeachtet ihrer Funktion als Slaves bezeichnet. Insofern es sich bei diesen Slaves um

Die Verwendung der MIDI-Technologie ermöglicht auch die Einbeziehung eines Personal Computers (PC) in ein solches System. Mit der Benutzung einer entsprechenden Software und durch die Ausstattung mit einer MIDI-Schnittstelle ist der PC in der Lage, als Steuergerät zu arbeiten und wird somit vorwiegend als Sequenzer eingesetzt. Im Gegensatz zu sog. Hardware-Sequenzern bzw. in Synthesizer integrierten Sequenzern, zeichnet sich die Benutzung eines computergestützten Software-Sequenzers maßgeblich durch den Bedienungskomfort aus. Der PC bietet eine größere Speicherkapazität sowie einen größeren Bildschirm und die entsprechende Software ermöglicht eine komfortable Bearbeitung der Daten durch eine grafische Benutzeroberfläche.¹¹⁵ Die visuelle Gestaltung der Sequenzerprogramme lehnt sich dabei im Aufbau an das Prinzip der Mehrspuraufnahme durch ein Tonband an. In die verfügbaren Spuren werden die entsprechenden Funktionsanweisungen für die verschiedenen Peripheriegeräte eingetragen und die erarbeiteten musikalischen Muster können als Blöcke dargestellt und im Modus des „cut & paste“ kopiert und kombiniert werden. Die so entstehende Reihung „von völlig identischen Mustern, wie sie nur ein digitaler Sequenzer mit seiner Kopierfunktion setzen kann“ (Jerrentrup 1993, 47), ist für viele Techno-Tracks charakteristisch.

Unter diesen Voraussetzungen werden die betreffenden Parameter und Passagen solange manipuliert, bis ein Ergebnis erreicht wird, das den jeweiligen ästhetischen Vorstellungen entspricht. Zum experimentellen Erarbeiten entsprechender musikalischer Produktionen bedarf es neben den bereits genannten Komponenten eines Mischpults, Verstärkers und Lautsprechern zum Abhören der erzielten Ergebnisse sowie eines Aufzeichnungsgerätes. Durch diese Kombination kann auch ohne weiteren Aufwand die professionelle Aufnahme eines Techno-Tracks erstellt werden. „Da ausschließlich elektronisches Instrumentarium zum Einsatz kommt, sind

Synthesizer handelt, bedürfen diese wiederum keiner eigenen Klaviatur und werden in dieser Form als Expander bezeichnet.

¹¹⁵ Hardware-Sequenzer bzw. in Synthesizer integrierte Sequenzer sowie Sampler verfügen in der Regel nur über ein kleines Display und lassen sich nicht wie der Computer mit einer sog. Maus bedienen. Gleichmaßen lassen sich einzelne Klangereignisse durch eine sog. Editor-Software grafisch darstellen und bearbeiten.

die sonst für ein Studio erforderlichen akustischen Gegebenheiten nicht unbedingt Voraussetzung.“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 323f) Weil in der Regel oft ein Raum genügt, in dem alle Einrichtungen untergebracht sind, wird diese Verfahrensweise als „home recording“ bezeichnet. Die Aufzeichnung des abgemischten musikalischen Materials kann sowohl analog durch ein Tonbandgerät als auch digital durch einen sog. DAT-Recorder erfolgen, wobei es durch die Qualität des Digital Audio Tape (DAT) möglich ist, die entsprechende Aufnahme als Vorlage für eine Tonträgerproduktion zu verwenden.¹¹⁶

4.1.3 Die Auswirkungen auf die ästhetische Praxis

Diese Form der musikalischen Produktion hat im Vergleich zu vorhergehenden Praktiken zunächst zwei Konsequenzen: zum einen kann eine einzelne Person eine komplette musikalische Aufnahme erstellen und zum anderen sind die Kosten dafür geringer als bisher. So ist es nicht notwendig, ein Tonstudio zu mieten, in dem bei Produktionen mit traditionellen Instrumenten in der Regel die Abmischung und Aufzeichnung vorgenommen wird, da die entsprechenden Einrichtungen für eine private Anschaffung zu teuer sind. Obgleich auch die Anschaffungskosten für die grundlegende Ausrüstung eines Home-Recording-Studios mit elektronischen Instrumenten zunächst nicht preiswert sind, lassen sie sich jedoch auf ein Minimum von etwa 5000.- DM senken: Durch die beständigen Produktinnovationen können gebrauchte Geräte günstig erstanden werden¹¹⁷ und die notwendige Software zirkuliert auch in Form nicht lizensierter Kopien. In dieser Perspektive bedingt die Senkung der Kosten für die Erstellung einer professionellen Aufnahme auch die Möglichkeit der Verbreitung dieser Praxis der musikalischen Produktion.

¹¹⁶ Inzwischen ist es bereits möglich, auch die Arbeitsprozesse der Abmischung und Aufzeichnung mit einem PC vorzunehmen, da bei diesem Verfahren des Harddisk-Recording als Speichermedium eine Festplatte (engl. harddisk) verwendet wird. Wenn eine CD als Tonträger hergestellt werden soll, kann durch die Anschaffung eines handelsüblichen CD-Brenners darüber hinaus direkt ein vertriebsfähiges Produkt erstellt werden.

¹¹⁷ Eine Ausnahme stellen in diesem Zusammenhang die als „Kultgegenstände“ gehandelten „Klassiker“ wie die TB 303 dar.

Eine weitere Demokratisierung des Zugangs zu dieser Form der musikalischen Produktion¹¹⁸ stellt die Bedienungsfreundlichkeit in der Anwendung dar, denn die Realisierung bedarf weder ausgereiften spieltechnischen Fähigkeiten noch Notenkenntnissen, und an die Stelle einer entsprechenden Ausbildung tritt die autodidaktische Aneignung der technischen Möglichkeiten sowie ein Produktionsprozeß, der sich am Prinzip von „trial and error“ orientiert. „Die Herstellung von Technomusik ist ein Handeln auf Probe“ (Meueler 1997, 244), denn für „die Schaffung in sich stimmiger Tracks ist der spielerisch-experimentelle Umgang mit dem Computer entscheidend“ (Meueler 1996, 95). Insbesondere in der Kombination mit dem Sampling steht diese Form der musikalischen Produktion den Verfahren der Collage und Montage deutlich näher als konventionellen Kompositionstechniken und legt die Verwendung von musikalischen Zitaten nahe. Durant unterscheidet im Anschluß an Goodwin (1988, 46f) dabei drei verschiedene ästhetische Vorgehensweisen:

„In ‘realist’ sampling, the aim is merely to simulate a particular instrument sound (...). In modernist sampling, juxtaposition of ‘quotes’ serves to ironise or satirise excerpted material, undermining or redefining established connotations; or else its allusions show a kind of identification with a particular tradition. Postmodern sampling is formally similar to modernist sampling but juxtaposes materials in a network of ‘texts’ which refuse any position of judgement on them: the listener has only a tissue of fragmented references which (...) prevent interpretative fixities or certitudes.“ (Durant 1990, 187)

Insgesamt ist mit den dargestellten Entwicklungen somit ein verändertes Verständnis der musikalischen Produktion verbunden, die sich an der Praxis des Mixens beim DJing orientiert. Die Person des DJs ist durch die intime Kenntnis des musikalischen Materials, das als Ressource verwendet werden kann, darüber hinaus auch dafür prädestiniert, diese Konzeption umzusetzen. In diesem Kontext ist die ästhetische Kompetenz nicht mehr durch die Schöpfung angeblich autonomer Artefakte charakterisiert, sondern durch die Fähigkeit zur Selektion und Kombination existierender Kunstwerke.

¹¹⁸ Für eine ausführliche Diskussion der Dimensionen dieser hier als Demokratisierung verstandenen Entwicklung siehe Durant 1990, 188ff.

Die Relativierung der Autorenschaft durch die Praxis des Sampling evoziert jedoch nicht nur ästhetische, sondern auch Fragestellungen, die das Urheberrecht betreffen. Diese Problematik wird für die Akteure relevant, wenn entsprechende musikalische Produktionen den privaten Verwendungszusammenhang verlassen und veröffentlicht werden. Das Sampling kann zu juristischen Folgen führen, wenn die Rechteinhaber der verwendeten musikalischen Zitate deren Benutzung nicht ausdrücklich autorisiert haben. Aus dieser Situation resultierende Rechtsstreitigkeiten werden dann in der Regel ausgehend von Art und Ausmaß der Aneignung entschieden:

„Despite the variety of settlements, the legal status of a sample involves three key issues: the nature of appropriation, the amount in bars or length in number of seconds, and the intention of use, either to compliment or parody and in some way damage the status of the original recording.“ (Sanjek 1994, 354)

Um einen Rechtsstreit über diese Fragen zu vermeiden, müssen vor der Veröffentlichung entsprechender Produktionen deshalb Absprachen getroffen werden, die als „Clearing“ bezeichnet werden. Dieses Verfahren wird dadurch verkompliziert, daß bei Tonträgerveröffentlichungen Urheber und Rechteinhaber häufig nicht identisch sind. Darüber hinaus spielen beim Clearing die finanziellen Forderungen der Rechteinhaber eine entscheidende Rolle. Die Demokratisierung des Zugangs zur musikalischen Produktion durch die Praxis des Sampling bleibt somit durch rechtliche Regelungen begrenzt, deren Angemessenheit sowohl angesichts der musikalischen wie technologischen Entwicklung¹¹⁹ als auch aus kulturhistorischer Perspektive fragwürdig ist. So ist zu konstatieren, daß die Auffassung von Autorenschaft¹²⁰, wie sie sich in der Gesetzgebung manifestiert, in der Tradition der literaten Kultur steht und dementsprechend mit Konzeptionen

¹¹⁹ Sanjek (1994, 355) weist darauf hin, daß das Ziel der entsprechenden Gesetzgebung ursprünglich den Zweck verfolgte, „to protect the reproduction of a whole recording, not the appropriation of separate sounds on that recording, which digital technology permits“.

¹²⁰ Der Begriff der Autorenschaft ist im ästhetischen Diskurs eng mit der Vorstellung von Authentizität verbunden. Zur Problematisierung der Veränderung dieses Verhältnisses durch technologische Innovationen am Beispiel der Pop-Musik vgl. Frith 1986.

der oralen Kultur, die für das Verständnis von populärer Musik relevant sind, konkurriert.¹²¹

Bezogen auf die ästhetische Praxis von Techno bedeutet dies, daß einzelne Titel ihren Anspruch auf Abgeschlossenheit verlieren und die musikalische Produktion zu einem Prozeß der Variation wird, der sich besonders deutlich im (re-)mischen realisiert und dadurch auch die Reduktion der musikalischen Strukturierung relativiert.

„The most important criterion in the genre is that records should provide material for the DJ to manipulate (...). Played individually, and in non-dance contexts, many recordings sound over-redundant, too long, lacking in development and contrast.“ (Langlois 1992, 236).

Aus dieser Perspektive wird schließlich auch deutlich, wie es im Gegensatz zu der von vielen Kritikern elektronisch erzeugter Musik vermuteten Vereinheitlichung (vgl. z.B. Bickel 1989, 565) zu einer Vervielfältigung und Verfeinerung in verschiedensten Subgenres gekommen ist.

¹²¹ Der oralen ist im Gegensatz zur literaten Kultur die Vorstellung eines individuellen Autors fremd, weil Originalität nicht als Eigenschaft eines Textes, sondern als Virtuosität bei der Manipulation narrativer und musikalischer Vorgaben angesichts einer spezifischen Situation verstanden wird. Zur Diskussion dieser Problematik am Beispiel von HipHop vgl. Meyer 1994, 34f.

4.2 Distribution

4.2.1 Labels

Da die Produktion von Techno-Tracks vergleichsweise kostengünstig und unaufwendig ist, besteht gegenüber anderen popmusikalischen Genres ein gesteigertes Angebot an musikalischen Aufnahmen, die für eine Veröffentlichung als Tonträger zur Verfügung stehen. Zur Erstellung und Verbreitung einer Tonträgerveröffentlichung bedarf es eines Unternehmens, das die Herstellung sowie die Vermarktung und den Vertrieb dieses Produkts organisiert. Diese Unternehmen werden in der Musikbranche als Labels¹²² bezeichnet und im Techno-Bereich handelt es sich dabei in der Mehrzahl um Firmen, die als „Minors“¹²³ charakterisiert werden können.

„Diese kleinen Firmen haben zumeist eine charismatische Persönlichkeit - Produzent, Manager oder Musiker - in ihrem Umkreis, dem sie viel künstlerischen Freiraum gewähren. Diese Personen prägen die Identität der einzelnen Unternehmen.“ (Deutsche Ausgabe von *Le Monde Diplomatique* vom 12.6.1998) „Oft sind die Künstler direkte Teilhaber dieser Unternehmen, wenn sie sie nicht sogar gemeinsam mit ihren unmittelbaren Partnern (...) gegründet haben“ (ebd.).

Insofern repräsentiert die jeweilige Veröffentlichungspolitik eher die ästhetischen Vorstellungen der Beteiligten als ausschließlich zweckrationale Erwägungen hinsichtlich der Vermarktbarkeit.

¹²² Das „Label“ bezeichnet zunächst den Markennamen, unter dem ein Unternehmen Tonträger auf den Markt bringt und ist insofern identisch mit dem bei Schallplatten in der Mitte befindlichen kreisrunden Etikett (eng.: label). In diesem Sinne wird der Begriff synonym mit der Bezeichnung für eine Organisationseinheit zur Vermarktung von Tonträgerveröffentlichungen verwendet, die sich an einem bestimmten Musikstil bzw. am Geschmack einer potentiellen Zielgruppe orientiert.

¹²³ Diese Bezeichnung, die von Negus (1992) vorgeschlagen wurde, rekuriert auf die gängige Charakterisierung der in der Musikbranche marktbeherrschenden Plattenfirmen als „Majors“. Diese sind inzwischen Bestandteil international agierender Medienkonzerne und verfügen vor allem über eine eigene Vertriebsorganisation. „Nach diesem Kriterium werden heute lediglich noch sechs Firmen als Majors angesprochen“ (...), die (...) 86 Prozent des Welttonträgermarkts repräsentieren (...).“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 300) Von diesen werden üblicherweise die sog. „Independent-Labels“ unterschieden, die vor allem durch eine geringere Unternehmensgröße charakterisiert sind. Die Konnotation der Konzernunabhängigkeit, die auch zu einer normativen Aufladung dieser Bezeichnung geführt hat, trifft jedoch nicht vollständig zu, da sie zumindest beim Vertrieb häufig auf die Kooperation mit den Major-Labels angewiesen sind. Darüber hinaus existieren verschiedene Formen der Verflechtung, die nur schwer durchschaubar sind, weswegen die Bezeichnung dieser Plattenfirmen als „Minors“ angemessener erscheint.

Unter diesen Bedingungen haben sich die Labels zum eigentlichen Ordnungsprinzip der Techno-Musik entwickelt. Während die Produzenten häufig unter wechselnden Pseudonymen und Projektnamen unterschiedliche Subgenres bedienen, präsentiert das Label in der Regel konstant die spezifische Ausformung einer bestimmten Stilrichtung.¹²⁴ Hinzu kommt die Art des Angebots von Techno-Tonträgern. Dabei handelt es sich in der Mehrzahl um Maxi-Singles als Format, das den Anforderungen von Tanzveranstaltungen entspricht. Da es sich um Produkte handelt, die für ein ausgesprochenes Fachpublikum produziert werden, wird häufig auf das sonst übliche Design der Schallplattenhülle verzichtet.¹²⁵ Da das Cover vielfach einfarbig und ohne Aufdruck ist, gibt ein Loch in der Mitte den Blick auf das kreisrunde Etikett auf dem Tonträger frei, das nur wenige Informationen enthält.

Diese Form der Präsentation entspricht den zunächst zu Promotionszwecken produzierten Platten, die als „white labels“ bezeichnet werden.¹²⁶ Diese werden vor der offiziellen Veröffentlichung in geringer Auflage produziert und ausschließlich an Multiplikatoren, die als Meinungsführer fungieren, distribuiert.

„Record companies utilise the exclusive appeal of these recordings to generate interest in a particular track on dance floors, amongst influential DJs and amongst media publications associated with dance music, and create a demand which can be brought to the notice of the press, radio and television media.“ (Negus 1992, 132)

¹²⁴ Sobald sich das Angebot eines Labels stark diversifiziert, tendiert dieses zur Gründung von Sublabels, um dadurch das Risiko eines Image- bzw. Profilverlustes zu minimieren. Dies gilt gleichermaßen für Major- wie Minor-Labels. „Die Bezeichnung Label wird in diesen Fällen sowohl für die Muttergesellschaft als auch für die untergeordneten Marken verwendet (...).“ (Gruber 1995, 549)

¹²⁵ „Das Cover einer Schallplatte hat im Laufe der Entwicklung der populären Musik einen immer größeren Stellenwert bekommen, was sich in der optischen Gestaltung dieses Verpackungsmittels niederschlägt. So erfüllt es die Funktion eines Kaufstimulus, der die Platte aus der Masse des Angebots optisch herausheben soll.“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 127)

¹²⁶ Weitere Verwendungszusammenhänge außerhalb der Promotion sind ursprünglich folgende: „With its lack of formal information and anonymous aura of mystique, white labels initially signified a rare import, the reproduction of an absolute or obscure recording, or an illegally produced remix of an existing track.“ (Negus 1992, 132)

Da es im Techno-Bereich häufig bei einer geringen Erstauflage bleibt, wird diese sowohl zu Promotionszwecken verwendet als auch zum Verkauf in den einschlägigen Fachgeschäften (siehe Kap. 4.2.3) angeboten.

Die Distribution in Form von white labels reflektiert jedoch nicht nur eine verkaufsfördernde Aura der Einzigartigkeit¹²⁷, sondern ist auch ein Erfordernis der Kostenreduktion. Verbunden mit den vergleichsweise niedrigen Kosten zur Produktion einer veröffentlichungsfähigen Aufnahme sind so im Techno-Bereich bereits kleinere Auflagen von Tonträgern rentabel¹²⁸ und ermöglichen erst die immense Anzahl an entsprechenden Veröffentlichungen.¹²⁹ Zur Systematisierung dieses für den Verbraucher ausgesprochen unübersichtlichen Angebots¹³⁰ und als Möglichkeit zur Absicherung dieser für die Akteure finanziell prekären Praxis werden besonders erfolgreiche Titel in Form von Kompilationen veröffentlicht. Dabei handelt es sich um Alben, auf denen verschiedene Titel eines Künstlers, Labels oder Subgenres vertreten sind. Häufig werden diese Veröffentlichungen in Form von CDs auch von Majors realisiert und auf konventionelle Art und Weise vermarktet (vgl. Fehlmann 1995, 235), so daß sie über die einschlägigen Fachgeschäfte hinaus Verbreitung finden und an ein größeres Publikum verkauft werden können.

Aus dieser Perspektive läßt sich die zentrale Bedeutung der Minors und ihre verschiedenen Formen der Kooperation mit den Majors als Phänomen der „flexiblen Spezialisierung“ (vgl. Piore/Sabel 1985, 286ff) verstehen (vgl. Hesmondhalgh 1996). An die Stelle der Massenproduktion standardisierter Güter durch Großkonzerne tritt zunehmend die postfordistische Produktion spezialisierter Güter für einen fragmentierten Markt durch flexible Firmen. Die Minors profitieren dabei von den technologischen Möglichkeiten, die die

¹²⁷ In diesem Zusammenhang kann die Limitierung der Auflage auch als Marketinginstrument verstanden werden.

¹²⁸ „Mit 1000 bis 1500 verkauften Einheiten ist in der Regel erst einmal das Nahziel erreicht, und das heißt: die Produktionskosten wieder einspielen.“ (Klanten 1995, LOC 1.0/FEA 1.8/VER)

¹²⁹ Pro „Monat erscheinen weltweit 300-500 neue Maxis“ (Fehlmann 1995, 237).

¹³⁰ Viele Titel werden auf diese Art und Weise erst einem größeren Publikum zugänglich, da einmal vergriffene Tonträger nur selten nachgepreßt werden.

Produktionskosten senken, sowie von dem Vertrauen, das ihnen durch persönliche Kontakte seitens der Künstler entgegengebracht wird, denn sie

„räumen ihren Künstlern bei der Erstellung einer Musikproduktion, die wiederum meist mit einem geringeren Budget als bei den Major Labels realisiert werden muß, die weitgehende bis völlige künstlerische Kontrolle über ihr Werk ein, verbunden mit einem vergleichsweise höheren Erlösanteil bei der Vermarktung“ (Zimmermann 1989, 9f).

Insofern die Leitung eines Minor-Labels nicht sogar identisch mit bestimmten Künstlern ist, resultieren aus den Beziehungen der Beteiligten meist (regionale) Netzwerke mit entsprechenden Synergieeffekten. Darüber hinaus fungieren sie durch ihre Marktnähe als Testmarkt für die Majors, die weiterhin über ein bedeutenderes Budget zur Finanzierung einer Tonträgerveröffentlichung verfügen.¹³¹

4.2.2 Vertriebsformen

Während die Labels eigentlich eher eine Schnittstelle zwischen Produktion und Distribution darstellen, ist für die Distribution im engeren Sinne zunächst der jeweilige Vertrieb zuständig. Beim Vertrieb handelt es sich um ein „unabhängiges Großhandels-Unternehmen, das Tonträger und Komplementär-Produkte wie Merchandising an Betriebe der nächst-niedrigen Handelsstufe z.B. Plattenläden weiterverkauft, aber nicht an den Endverbraucher liefert“ (Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 335). Insbesondere für Minors, die nicht über eine eigene Vertriebsorganisation verfügen, stellen diese Firmen einen wichtigen Partner dar, der für die Präsenz der jeweiligen Tonträgerveröffentlichungen in den einschlägigen Ladenlokalen eine entscheidende Bedeutung und dadurch direkten Einfluß auf den kommerziellen Erfolg eines entsprechenden Produktes hat. Auch für den Vertrieb existieren in der Techno-Szene eigenständige Firmen wie bspw.

¹³¹ Laut Wirtschaftswoche vom 14.8.1997 beträgt deren Kapitaleinsatz zur Produktion eines Albums zuzüglich entsprechender Marketingmaßnahmen wie der Produktion von Videoclips bis zu einer Million Mark.

„Discomania“¹³², die zumeist aus Plattenläden hervorgegangen sind¹³³, die sich ihrerseits um eigene Importe von ausländischen Tonträgerveröffentlichungen bemüht haben (vgl. Kap. 4.2.3). Die sich aus diesen Bestrebungen entwickelnden Exklusivverträge mit Labels bilden gemeinhin die Grundlage einer eigenständigen Vertriebsorganisation (vgl. Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 335).

Außer an Plattenläden liefern Vertriebe auch an Versandunternehmen, bei denen die Kunden die gewünschten Produkte aus einem Katalog auswählen und bestellen können. Auch hier existieren Firmen, die vorwiegend Techno-Tonträger anbieten. In Anlehnung an dieses Verfahren der sog. „Mailorder“ haben sich inzwischen auch Anbieter etabliert, bei denen sowohl Auswahl als auch Bestellung über das Internet abgewickelt werden können. Dabei handelt es sich unter der Bedingung, daß die Interessenten über die entsprechenden technologischen Voraussetzungen verfügen, zunächst nur um eine Vereinfachung des Verfahrens. Einen zusätzlichen Service stellt dann die Bereitstellung von kurzen Hörbeispielen dar, denn im Gegensatz zum Ladenlokal besteht bei der Mailorder keine Möglichkeit zum Anhören der angebotenen Tonträger. Die Realisierung dieser Möglichkeit setzt seitens des Konsumenten zusätzlich zum Internetzugang einen sog. „Multimedia-PC“ voraus, der über Verstärker und Lautsprecher verfügt.

Während beim Versand von physischen Tonträgern nur der Einzelhandel eingeschränkt wird, etabliert sich gegenwärtig eine alternative Form der Distribution, die darüber hinaus sowohl die Stellung von Labels als auch von Vertriebsorganisationen bei der Verbreitung von musikalischen Aufnahmen in Frage stellt. Dabei handelt es sich um die Möglichkeit, eine musikalische Aufnahme zu digitalisieren und diese Daten so zu komprimieren, daß sie ohne gravierende Qualitätsverluste via Internet übermittelt werden können. Unter diesen technologischen Voraussetzungen wird bereits eine Vielzahl von Titeln angeboten, die die Kunden im Modus „Music on Demand“ einzeln

¹³² Vgl. dazu „A Decade of Discomania - Faxinterview mit Deutschlands größtem unabhängigen Schallplattenvertrieb und Großhändler“ in Frontpage Nr. 8/1995.

¹³³ Vgl. dazu die Einträge in Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998 zu den als Vertrieben fungierenden Firmen *Container* (89), *Discomania/DMD* (110f) und *Groove Attack* (159).

und gegen die Entrichtung einer Gebühr auf ihrem PC speichern und dort abhören können. Da diese Form des Musikkonsums nicht besonders komfortabel ist, können die Daten mit einem sog. CD-Brenner auch auf einer CD gespeichert und mit einem konventionellen CD-Player abgespielt werden.¹³⁴ Die Produzenten musikalischer Aufnahmen können bei dieser Form der Verbreitung nicht nur musikindustrielle Selektionsmechanismen umgehen¹³⁵, sondern auch einen höheren prozentualen Anteil am jeweiligen Verkaufserlös realisieren.¹³⁶

4.2.3 Ladenlokale

Die Mehrzahl der von Techno-Labels realisierten Tonträgerveröffentlichungen wird in entsprechenden Fachgeschäften verkauft. Dabei handelt es sich zunächst um Plattenläden, die im Gegensatz zu den Tonträger-Abteilungen von Kaufhäusern oder Fachmärkten vorwiegend Vinyl-Schallplatten¹³⁷ sowie Zubehör für DJs verkaufen¹³⁸, aber auch um Geschäfte, die sowohl Tonträger als auch die in der Techno-Szene bevorzugt getragene Kleidung (vgl. Kap. 4.3.3) anbieten. Wie bei den Tonträgern wird ein Teil dieser sog. „clubwear“, die auch in entsprechenden

¹³⁴ Das Speichermedium der CD stellt derzeit zwar den verbreiteten Standard dar, es existieren jedoch bereits konkurrierende Standards, die das gesamte Verfahren der Verwendung via Internet übermittelter Daten für den Bereich „Music on Demand“ vereinfachen, jedoch mit neuen Abspielgeräten verbunden sind (vgl. z.B. den Artikel „The Future Is Better“ in DE:BUG Nr. 15, 9/1998).

¹³⁵ „Für viele - vor allem nicht-prominente Musiker könnten die Online Entwicklungen sehr vorteilhaft sein, da sich hier neue Präsentationsformen ergeben, die nicht unmittelbar von den Konzernen kontrolliert werden können. (...) [Sie; E.M.] könnten via World Wide Web selbständig Musik publizieren und sogar ganz eng mit ihrer eigenen Fangemeinde kommunizieren. Das bislang beherrschende Gesetz der großen Stückzahl könnte daher schon in ein paar Jahren ‚weniger Wirkung haben, eben mit der Folge einer (demokratischeren?) Veränderung der Musiklandschaft.“ (Voullième 1997, 430)

¹³⁶ Diese Einschätzung gilt zumindest für einen Pionier dieser Praxis, das „Internet Underground Music Archive“ (<http://www.iuma.com>): „Für 240 Dollar gestaltet IUMA eine individuelle Homepage, stellt die Musik ins Netz und bietet sie für ein ganzes Jahr dort an. (...) Während sie [die Künstler; E.M.] 8 - 15 Prozent vom Preis einer konventionell verkauften CD bekommen, beteiligt IUMA sie mit 50 Prozent.“ (Wirtschaftswoche vom 20.8.1998)

¹³⁷ Das Angebot auf dem Tonträgermarkt wird derzeit deutlich vom Format der CD dominiert. Zu den Gründen für diese Entwicklung vgl. Gruber 1995, 236ff.

¹³⁸ Die entsprechende Produktpalette reicht von Plattentaschen bzw. -koffern, die durch das Format von Vinyl-Schallplatten deren Transport erleichtern, bis zu Plattenspielern. Für

Boutiquen verkauft wird, in kleinen Stückzahlen und unabhängig von großen Modemarken von Personen hergestellt, die selbst in die Techno-Szene involviert sind.¹³⁹ Dies gilt in der Regel auch für die Betreiber dieser Fachgeschäfte, die fast in jeder bundesdeutschen Kleinstadt bestehen. Inzwischen existieren sogar im Franchise-System betriebene Ladenketten, die wie die Geschäfte namens „Delirium“ in mehreren bundesdeutschen Großstädten vertreten sind.

Für den interessierten Konsumenten von Techno-Tonträgern ist der intensive Kontakt zu einem lokalen Fachgeschäft von zentraler Bedeutung. Da die Mehrzahl der Maxi-Singles nur in geringer Auflage vorliegt, findet kein völlig freier Verkauf statt, sondern die entsprechenden Tonträger werden für persönlich bekannte Interessenten zurückgelegt bzw. erst auf deren Anfrage bestellt.¹⁴⁰

„Ein guter Plattenladen zeichnet sich vorallem auch durch eine eigene Import-policy aus. Das heißt, daß die nicht nur vom Großhändler Platten kriegen, sondern selber direkt aus England und Amerika Platten importieren, also selber da anrufen und sich eine Kiste rüberschicken lassen; und deshalb da Platten haben, die jetzt in den konfektionierten Läden nicht zu haben sind.“ (Westbam 1997, 52f)

Darüber hinaus bieten die Plattenläden die Möglichkeit, sich einen Überblick über die vorhandenen Neuveröffentlichungen zu verschaffen.¹⁴¹ Zu diesem Zweck befinden sich dort in der Regel mehrere Abspielgeräte mit Kopfhörern, die Gelegenheit zum Anhören der vorhandenen Tonträger bieten.

einen Überblick über die angebotenen Artikel vgl. den „Raveline-Recordstore-Ratgeber“ in Raveline Nr. 9 und 10/1998.

¹³⁹ Analog zur Musikindustrie werden die betreffenden Unternehmen der Mode-Branche ebenfalls als Labels bezeichnet.

¹⁴⁰ Daraus können durch Praktiken der sozialen Schließung auch hierarchische Strukturen innerhalb der Szene resultieren. Vgl. dazu einen Bericht über weibliche DJs, sog. „DJanes“: „Erst neulich hätten sie festgestellt, daß sie früher alle Manschetten hatten, die einschlägigen Plattenläden zu betreten, erklärt Aroma. Als sie angefangen habe, als DJane (DJ) zu arbeiten, sei sie immer in einen Plattenladen in München gegangen: ‘Da hockte dann König Tom Novy auf dem Thron und hat neue Platten an seine Schergen verteilt. Ich stand immer in der letzten Reihe und habe mich geärgert, daß ich nur drittklassige Platten abgekriegt habe.’“ (taz-magazin vom 7.2.1998)

¹⁴¹ Dazu gehören nicht nur die regulären Tonträgerveröffentlichungen sondern insbesondere auch die sog. „Bootlegs“, Aufnahmen, die unter Umgehung der Urheberrechte vertrieben werden. Neben den Neuveröffentlichungen spielen selbstverständlich auch Raritäten eine Rolle, die in anderen Ladenlokalen bereits vergriffen sind.

In dieser Perspektive bieten diese Ladenlokale nicht nur die Möglichkeit zum Konsum, sondern auch zur Kommunikation, denn sie dienen als sozialer Ort, an dem interessierte Jugendliche interne Informationen austauschen können.¹⁴² Diesen Zweck reflektiert zuweilen auch die innenarchitektonische Gestaltung mit Sitzgelegenheiten und das häufig vorhandene Angebot an Getränken. Insbesondere bei der Abwesenheit einer lokalen Diskothek, in der ausschließlich Techno-Musik präsentiert wird, bilden die entsprechenden Fachgeschäfte den organisatorischen Mittelpunkt der Szene, denn hier liegen auch die Veranstaltungshinweise und die technospezifischen Gratis-Hefte aus, die über alle Aspekte von Techno berichten (vgl. Kap. 5). Dementsprechend fungieren sie während der Öffnungszeiten als Treffpunkte, an denen Techno-Musik gehört werden kann und Kontakte zu anderen Konsumenten geknüpft werden können. Der Besuch eines Fachgeschäfts findet deshalb vielfach nicht nur zielgerichtet zum Zweck des Kaufs entsprechender Produkte statt, sondern kann als integraler Bestandteil der Freizeitgestaltung verstanden werden.

4.3 Rezeption

Die folgende Darstellung konzentriert sich auf die kollektive Rezeption von Techno. Darüber hinaus existieren verschiedene Möglichkeiten zur individuellen Rezeption. Diese können sowohl durch den Erwerb von Tonträgern¹⁴³ als auch durch den Konsum einschlägiger massenmedialer Angebote realisiert werden. Dabei handelt es sich vor allem um entsprechende Fernseh- und Hörfunksendungen, die hier kurz charakterisiert werden.

¹⁴² Vgl. dazu folgende (Selbst-) Einschätzung, formuliert am Beispiel eines einschlägigen Londoner Ladenlokals: „Black Market (...) is turning into a whole community. A place where people hang out, people talk to people, people get work and make deals with each other. We need spots like that, where kids can hang out and be influenced for the good.“ (Steve Jeviere, zitiert nach Rose 1991, 50)

¹⁴³ In diesem Zusammenhang können auch andere Speichermedien, die wie CD-Roms oder Videos auch visuelle Elemente enthalten, als Tonträger rezipiert werden.

Das dominante audio-visuelle Angebot stellt die Ausstrahlung von sog. „Video-Clips“ durch private Musik-Sender dar. Diese Video-Clips visualisieren einen entsprechenden Musik-Titel¹⁴⁴ und fungieren aus der Perspektive der Musikindustrie primär als Mittel zur Werbung für den jeweiligen Tonträger. In diesem Zusammenhang haben sich vor allem bei MTV und VIVA TV zielgruppenspezifische Sendungen etabliert, in denen von Moderatoren sowohl Video-Clips zu Techno-Titeln als auch redaktionelle Beiträge wie Interviews mit prominenten Protagonisten der Techno-Szene präsentiert werden. Neben diesem Format existieren auch andere institutionalisierte Formen der Fernseh-Inszenierung von Techno, wie bspw. die Sendung „Rave around the world“ des Privatsenders „VOX“, bei der diverse Events ohne weitere Rahmung stilisiert dokumentiert werden.

Analog zu den audio-visuellen Angeboten existieren auch entsprechende Sendungen im Hörfunk, in denen vorwiegend Techno-Musik präsentiert wird. Ein Format, das die Praktiken des DJing im Hörfunk prototypisch repräsentiert, stellt dabei die wöchentlich am Samstagabend gesendete „Clubnight“ im dritten Programm des Hessischen Rundfunks dar. Hier präsentieren seit 1990 regelmäßig prominente DJs fast ohne Unterbrechung ein mehrstündiges musikalisches Programm. Diese Konzeption wird auch von anderen öffentlich-rechtlichen und privaten Radiostationen aufgegriffen¹⁴⁵ und z.B. auch als Live-Übertragung von entsprechenden Events realisiert. Darüber hinaus existiert mit „Evosonic“ seit 1997 ein „DJ

¹⁴⁴ Dabei „dominieren inzwischen eindeutig Genrekonventionen, die musikalische Stile und Spielweisen mit jeweils ganz bestimmten Gestaltungsstandards verbinden“ (Wicke/Ziegenrucker 1997, 351). Für die Visualisierung von Techno-Titeln werden vor allem freie und narrative Konzeptvideos im Gegensatz zu sog. „Performance Videos“ als Aufzeichnung eines Auftritts erstellt (vgl. zu diesen Kategorien ebd., 349f). Dabei werden alle optischen Effektmöglichkeiten vor allem der digitalen Bildbearbeitung ausgenutzt. Für die daraus resultierenden inhaltlichen und strukturellen Charakteristika, die weitgehend mit der grafischen Gestaltung der in Kap. 5 vorgestellten Medien der Techno-Szene korrespondieren, vgl. Richard/Krüger 1997, 160f.

¹⁴⁵ In einigen Städten existieren auch sog. „freie Radios“, die nur eine regionale Reichweite haben und in der Regel von eingetragenen Vereinen betrieben werden. In diesem Zusammenhang engagieren sich häufig auch Akteure aus der Techno-Szene mit eigenen Sendungen.

Radio“ (so die Selbstbezeichnung), das dieses Sendeformat sogar auf die gesamte (24-stündige) Programmgestaltung übertragen hat.¹⁴⁶

4.3.1 Diskotheken

Als Musik, die ihre spezifische Qualität zumeist erst durch die Präsentation bei Tanzveranstaltungen entfaltet, bedarf es geeigneter Örtlichkeiten zur kollektiven Rezeption von Techno. Dabei handelt es sich zunächst um die Diskothek als Ort, an dem der Tanz zu Musik, die auf Tonträgern gespeichert ist, institutionalisiert wurde.¹⁴⁷ Die Durchsetzung der Diskothek als Ort für kommerzielle Tanzveranstaltungen reflektiert sowohl ökonomische als auch technologische Erfordernisse. Zum einen war es zunächst finanziell günstiger, Tanzmusik von Tonträgern durch einen DJ präsentieren zu lassen, als von Live-Musikern¹⁴⁸, zum anderen handelt es sich bei der inzwischen in Diskotheken gespielten Musik um Studioaufnahmen, die sich live nicht adäquat reproduzieren lassen. „So the discotheque eventually became a site of consumption appropriate to music whose site of production is the studio.“ (Thornton 1996, 86) Die Bezeichnung von Diskotheken als Clubs rekuriert auf die häufig zusätzlich zur Erhebung von Eintrittspreisen durchgeführte Selektion des Publikums durch einen Türsteher und impliziert die über den Erwerb einer temporären Mitgliedschaft hinaus gegebene Möglichkeit einer dauerhaften sozialen Schließung durch die Konstitution der Kategorie des Stammgastes. In diesem Kontext kann der Status des Stammgastes nicht allein durch eigene Aktivitäten erworben werden, sondern er wird regelrecht

¹⁴⁶ Dieses Projekt reflektiert gleichzeitig die Problematik von Professionalisierung und Kommerzialisierung, die mit der massenmedialen Repräsentation von Techno verbunden ist. Obgleich „Evosonic“ durch einen eingetragenen Verein namens „NeuKult“ mitfinanziert wird, sind sowohl die organisatorischen als auch finanziellen Voraussetzungen so hoch, daß der Sendebetrieb vom 1.7.1998 bis zum 1.11.1998 eingestellt werden mußte, da Vereinbarungen zur Überlassung von Übertragungsmöglichkeiten nicht eingehalten werden konnten. Vgl. dazu die Pressemitteilung von Evosonic zur Einstellung des Sendebetriebs vom 30.6.1998 und eine entsprechende Erklärung vom 10.7.1998, die beide von Techno-Online (<http://www.techno.de>) veröffentlicht wurden.

¹⁴⁷ Dementsprechend bezieht sich der aus dem Französischen stammende Begriff der „discotheque“ auch auf eine Schallplattensammlung.

¹⁴⁸ Diese Differenz ist inzwischen nur noch bedingt gegeben, da besonders bekannte DJs Abendgagen in bis zu fünfstelliger Höhe verlangen.

„verliehen“. Dabei wird durch die Kontrolle des Einlasses einerseits Exklusivität suggeriert und andererseits durch die jeweilige „Türpolitik“¹⁴⁹ Einfluß auf die Zusammensetzung des Publikums genommen (vgl. Neißer/Mezger/Verdin 1981, 13).¹⁵⁰

Aus der Abwesenheit einer livemusikalischen Darbietung resultieren in der Diskothek eine Reihe von Maßnahmen, die dazu geeignet sind, auf andere Art und Weise eine adäquate Atmosphäre zu kreieren: „Eye-catching interiors were meant to compensate for the loss of the spectacle of performing musicians.“ (Thornton 1996, 56) Eine entsprechende innenarchitektonische Gestaltung wird häufig durch eine Dekoration erreicht, die auch ausgewechselt werden kann. Eine zentrale Bedeutung nimmt die variable Gestaltung des weitgehend abgedunkelten Raums durch bewegliche und auf die Tanzfläche gerichtete Lichtinstallationen ein, die sowohl in Lichtstärke also auch Farbgebung regelbar sind und dadurch mit der dargebotenen Musik korrespondieren können. Je nach Aufwendigkeit dieser Anlage kann sie automatisch gesteuert werden oder es bedarf eines eigenen sog. „Light Jockeys“ (LJ), der die entsprechenden Einstellungen synchron zur Musik vornimmt (vgl. Jerrentrup 1993, 72). Ein besonderes Charakteristikum bei der Präsentation von Techno-Musik ist der exzessive Einsatz von sog. Stroboskopen, die eine Lichtquelle periodisch in schneller Folge unterbrechen, so daß die Bewegungsabläufe auf der Tanzfläche dem Betrachter fragmentiert erscheinen. „Das Stroboskop dient nicht der stimmungsvollen Raumgestaltung, sondern der Erzeugung von Ekstase und Desorientierung, der punktuellen Suspendierung von Raum- und Zeitgefühl.“ (Richard/Krüger 1997, 152) Dieser Effekt wird zuweilen durch den Einsatz von künstlich generiertem Nebel gesteigert. Darüber hinaus finden auch Laser als Lichtquelle Verwendung, mit denen vorwiegend geometrische

¹⁴⁹ „Dabei kann es generelle, formulierbare Beschränkungen geben, zum Beispiel ‘keine Turnschuhe’ oder ‘Krawattenzwang’, einschätzungsbedingte (‘jemand riecht irgendwie nach Ärger’) oder situationsgebundene - wenn zum Beispiel schon zu viele Männer im Laden sind, kommen keine mehr herein.“ (Janke/Niehues 1995, 90) In manchen Fällen dient die Einlaßkontrolle auch dem Zweck, die Besucher nach Drogen oder Waffen zu durchsuchen.

¹⁵⁰ Diese Maßnahmen sollen einen Effekt haben, den Bob Colacello für die legendäre New Yorker Diskothek „Studio 54“ in einem Interview auf folgende Formel gebracht hat: „Eine Diktatur an der Tür und eine Demokratie auf der Tanzfläche.“ (Spiegel Nr. 37/1998)

Figuren variabel im Raum erzeugt werden. Im Gegensatz zu livemusikalischen Darbietungen werden die Lichteffekte nicht zur Überhöhung von Personen auf einer Bühne eingesetzt, sondern beleuchten ausschließlich Tänzer und Tanzfläche (vgl. Marquardt 1995).

Eine besondere Bedeutung kommt natürlich auch der Beschallung zu, die auf klangtechnische Perfektion abzielt. Für die Präsentation von Techno-Musik ist dabei eine extreme Lautstärke charakteristisch. Dies führt im Baß-Bereich dazu, daß die Musik nicht nur gehört, sondern die Schwingungen auch gefühlt werden können. Dadurch entfällt dort die Möglichkeit bzw. der Zwang zur Konversation und die Kommunikation erfolgt vorwiegend nonverbal. Einige Diskotheken haben deshalb mit „Chill-Out-Zonen“ und „VIP-Bereichen“, die nur ausgewählten Gästen zugänglich sind¹⁵¹, eigene Räumlichkeiten eingerichtet, in denen sowohl Sitzgelegenheiten vorhanden sind als auch verbale Kommunikation möglich ist.¹⁵² Dadurch unterscheiden sich auch Diskotheken, in denen vorwiegend Techno-Musik präsentiert wird, von anderen Diskotheken, bei denen die Sitzgelegenheiten in der Regel um die Tanzfläche gruppiert sind und häufig auch Geräte wie Spielautomaten aufgestellt werden. Daraus resultiert schließlich eine tendenzielle Aufhebung der Trennung der Tanzfläche vom Rest des Raumes, wie sie für konventionelle Diskotheken konstitutiv ist (vgl. Richard/Krüger 1995, 98).

„Getanzt wird fast ausschließlich berührungsfrei“ (Lau 1995, 69), wobei sich die Tänzer vornehmlich auf einer Stelle bewegen. „Die Gleichmäßigkeit des Tanzes wird nur durch die ekstatischen Schreie der TänzerInnen, z.B. bei langsameren musikalischen Passagen unterbrochen.“ (Richard/Krüger 1995, 98) Dementsprechend liegen die Höhepunkte der Musik für die Tänzer „nicht unbedingt an der Stelle der größten Lautstärke oder höchsten Komplexität, sondern (...) in der Partie (...), die kurz vor dem dichtesten Abschnitt steht“

¹⁵¹ Analog zu anderen Veranstaltungsformen kann zur Charakterisierung der „Very Important Persons“ (VIPs) in diesem Kontext folgendes festgestellt werden: „Der Status VIP (der insbesondere Freunden, Geschäftspartnern und Presseleuten verliehen wird) verschafft neben dem freien Eintritt eine Reihe von kleinen Privilegien, wie z.B. den Zutritt zu Räumen der Hinterbühne, die ansonsten den DJs und Organisatoren der Veranstaltung vorbehalten sind.“ (Hitzler/Pfadenhauer 1998, 81, Fußnote 11)

(Jerrentrup 1993, 56). Dadurch wird eine körperliche Spannung aufgebaut, die erst mit dem Einsatz aller musikalischen Elemente wieder gelöst wird. Als Reaktion darauf werden auch die Arme in die Luft gereckt und dort bewegt. Getanzt wird häufig bis zur völligen physischen Verausgabung und im Gegensatz zu konventionellen Diskotheken beteiligen sich daran in der Regel Jugendliche beiderlei Geschlechts gleichermaßen: „Das ungleichgewichtige Verhältnis der (meist männlichen) Betrachter zu den (meist weiblichen) Tanzenden wird aufgehoben (Richard 1995, 320).“

In diesem Zusammenhang ist auch eine zeitliche Ausdehnung des Tanzvergnügens zu konstatieren. Je nach Öffnungszeit¹⁵³ erfolgt der Besuch einer Diskothek möglichst spät am Abend bzw. früh am Morgen. Eine Verlängerung dieser Zeit findet am Wochenende, an dem die Mehrzahl der Diskothekenbesuche stattfindet, durch sog. „Afterhour-Parties“ statt, die z.B. nach der Sperrstunde an anderer Orten durchgeführt werden. In diesem Kontext finden sogar Nachmittags Tanzveranstaltungen statt, so daß die Möglichkeit besteht, ein ganzes Wochenende zu tanzen. Darüber hinaus wird dadurch auch Personen, die aufgrund ihres Alters bei Abendveranstaltungen nicht eingelassen werden oder denen der Besuch von den Erziehungsberechtigten nicht gestattet wird, die Gelegenheit zur Partizipation an der kollektiven Rezeption von Techno gegeben.¹⁵⁴

Die Gestaltung des musikalischen Programms obliegt einem DJ, der die Tonträger in der Regel nicht nur auswählt, sondern auch mit technischen Hilfsmitteln nach seinen ästhetischen Vorstellungen manipuliert. Im Mittelpunkt stehen dabei die durch die Kombination von zwei

¹⁵² In Großraumdiskotheken existieren gelegentlich auch getrennte Räumlichkeiten, in denen gleichzeitig die Musik unterschiedlicher Subgenres präsentiert wird.

¹⁵³ Während in einigen bundesdeutschen Großstädten Diskotheken auch wochentags in der Innenstadt zeitlich ausgedehnte Öffnungszeiten haben, kann dies in Kleinstädten häufig nur von Einrichtungen erreicht werden, die bspw. in Industriegebieten liegen, da dort die entsprechenden Emissionen und der Publikumsverkehr mangels Anwohnern nicht als Lärmbelästigung wahrgenommen wird.

¹⁵⁴ Vgl. dazu auch den Beginn von Raves, der bspw. beim Mayday in der Regel um 18.00 Uhr erfolgt.

Plattenspielern¹⁵⁵ mit einem Mischpult¹⁵⁶ realisierten Techniken des Mixens, durch die die Musik ohne Unterbrechung präsentiert werden kann.¹⁵⁷ Die gebräuchlichste Art des Mixens stellt das sog. „cueing“ dar, bei dem die aufeinanderfolgenden Titel in ihrem Tempo mittels eines Geschwindigkeitsreglers am Plattenspieler exakt synchronisiert werden (vgl. Jerrentrup 1993, 74f). „Die Beats pro Minute - bpm - sind teilweise auf den Tonträgern angegeben oder müssen vom Präsentierenden zur Sicherung der Kontinuität seines Programms mit Hilfe sogenannter Beatcounter erarbeitet oder einfach errahnt werden.“ (Lau 1995, 67) In der Regel wird jedoch auf die Orientierung an vorgegebenen Angaben verzichtet, da das sog. „mixing by numbers“ als ein Anzeichen für das Fehlen entsprechender Fähigkeiten des DJs verstanden wird (vgl. Langlois 1992, 233). Statt dessen wird die Angleichung durch die Möglichkeit, den nächsten Titel per Kopfhörer vorzuhören, realisiert. Die Überblendung kann dann schlagartig („cut“) oder langsam durch Senkung der Lautstärke des laufenden Titels bei gleichzeitiger Anhebung der Lautstärke des folgenden Titels erfolgen. Auf diese Art und Weise wird auch eine verbreitete Praxis der Einblendung realisiert:

„Ein neues Stück kündigt sich im vorherigen durch eine sequenzierte, rhythmische Abfolge eines mehr oder minder charakteristischen Wortes, Satzes, Geräusches an, ebenso können Wörter oder Geräusche in die folgende Platte isoliert fortgeführt werden.“ (Westbam 1997, 24)¹⁵⁸

¹⁵⁵ Analog zur Präferenz bestimmter Geräte bei der Produktion von Techno-Tracks (vgl. Kap. 4.1.1) haben sich bei der Präsentation derselben die Plattenspieler der Firma „Technics“ zum Kultgegenstand entwickelt. Dabei handelt es sich insbesondere um den „Technics SL 1200 MK 2“ (silber) und den „Technics SL1210 MK“ (schwarz). Die Popularität dieser Produkte resultiert sowohl aus den diversen Möglichkeiten der Manipulation (z. B. der Laufgeschwindigkeit und -richtung) als auch der Robustheit des Gerätes unter der Bedingung des Transportes sowie des dauerhaften Einsatzes bei der Beschallung einer Veranstaltung.

¹⁵⁶ „Das Mischpult ist das eigentliche Instrument der Synthese. (...) Der Crossfader verbindet im Regelfall die beiden Kanäle, an die die Plattenspieler angeschlossen sind. (...) Durch die Schieberegler für die einzelnen Kanäle kann deren Output variiert werden. Besonders wichtig sind die Kippschalter, mit denen einzelne Kanäle in Bruchteilen von Sekunden an- und ausgeschaltet werden können.“ (Poschardt 1997, 243)

¹⁵⁷ Dabei wird auf vokale Beiträge im Sinne einer Ansage vollkommen verzichtet. Ausnahmen stellen gelegentlich nur knappe Aufforderungen an die Tanzenden dar, die diese zur Bewegung animieren sollen.

¹⁵⁸ Da die Komplexität der Praxis des Mixens aus der Perspektive abstrahierender Deskription nur unzureichend erschlossen werden kann, wird hier auf die dichte Beschreibung dieser Tätigkeit durch den Romancier Rainald Goetz (1998, 83ff) verwiesen.

Darüber hinaus bedient sich der DJ zur Klanggestaltung eines Equalizers. Mit diesem elektronischen Effektgerät lassen sich die verschiedenen Frequenzbereiche unabhängig voneinander anheben oder absenken, so daß Höhen oder Tiefen betont sowie an die räumlichen und technischen Gegebenheiten angepaßt werden können. Diese verschiedenen Verfahren der Manipulation werden vom DJ häufig vorher eingeübt, wobei jedoch nicht die Vorbereitung der vollständigen Programmdramaturgie, des sog. „set“, vorgenommen wird, da er in der Lage sein sollte, die Stimmung des Publikums zu reflektieren und auf die spezifische Situation zu reagieren. Deshalb sind die DJs auch in räumlicher Nähe zu den Tanzenden in einer baulich abgetrennten „Kanzel“ positioniert. „Von dort steuern sie nicht nur die technische Ausrüstung, sondern auch - unterstützt durch gestische und vokale Elemente - das Publikum.“ (Lau 1995, 68) Die DJs, die regelmäßig in einer Diskothek tätig sind, werden als „Resident DJs“ bezeichnet und können so zur zentralen Attraktion einer entsprechenden Einrichtung avancieren.

Da jedoch nur wenige Diskotheken existieren, in denen ausschließlich Techno-Musik präsentiert wird, werden häufig sog. „Clubabende“ veranstaltet (vgl. Thornton 1996, 22). Dabei handelt es sich um regelmäßig organisierte Tanzveranstaltungen, die unter einem Motto stehen, das meist ein spezifisches Subgenre von Techno repräsentiert. Diese Clubabende können an verschiedenen Veranstaltungsorten stattfinden, wobei es sich in der Regel um konventionelle Diskotheken handelt. Darüber hinaus werden auch Lokale oder andere Kultureinrichtungen als Veranstaltungsorte genutzt. Dadurch kann von kommerziellen Veranstaltern auch eine flexiblere Anpassung an musikalische Trends erreicht werden: „By these means, permanent venues attempt to cope with fast-changing fashions, try to avoid identification with any particular scene, prolong their life and defer costly refurbishment.“ (ebd.) Mit der Einrichtung fester Clubabende kann zudem durch die zielgruppenspezifische Ansprache eine homogene Zusammensetzung des Publikums erreicht werden, ohne daß durch eine eigene Türpolitik dafür gesorgt werden muß. Das anwesende Publikum läßt sich durch den Begriff der „crowd“ charakterisieren, der auch im Jargon der Techno-Szene

Verwendung findet. „It is an appropriate term for it implies a congregation of limited time and unity (...); crowds may contain a nucleus of regulars, degrees of integration and clusters of cliques.“ (Thornton 1996, 110) Die daraus resultierende Strukturierung der „crowd“ ist somit weniger durch Konformität als durch Affinität geprägt (vgl. ebd.; 111), die durch gemeinsame ästhetische Präferenzen begründet wird.¹⁵⁹

4.3.2 Raves

Bei einem Rave handelt es sich um eine Techno-Party, die an einem Ort stattfindet, der nicht eigens zur Durchführung von Tanzveranstaltungen errichtet wurde. Raves finden nicht nur in geschlossenen Räumen statt, sondern können auch unter freiem Himmel veranstaltet werden. Die Mehrzahl der Veranstaltungsorte werden von den Organisatoren legal gemietet, kleinere Parties werden aber auch immer wieder konspirativ und ohne die entsprechenden Genehmigungen durchgeführt. In diesen Fällen handelt es sich bei den Veranstaltungsorten häufig um nicht mehr oder noch nicht genutzte gewerbliche Gebäude wie abgelegene Bürohäuser, Industrieanlagen oder Lagerhallen. Der typische Veranstaltungsort für legale Raves sind jedoch große Hallen bzw. Hallenkomplexe wie die Dortmunder Westfalenhalle, in der alljährlich der „Mayday“ stattfindet.

Der „Mayday“ kann in vieler Hinsicht als Vorzeigeveranstaltung bezeichnet werden, die das bundesdeutsche Verständnis der Veranstaltungsform des Raves wesentlich geprägt hat. Diese Einschätzung orientiert sich zunächst daran, daß es sich um eine der ersten Veranstaltungen dieser Art in Deutschland gehandelt hat (vgl. Kap. 3.2.5), die bis heute durchgeführt wird. Darüber hinaus findet der „Mayday“ regelmäßig und in der Regel zweimal im Jahr statt. Desweiteren ist der „Mayday“ ausgesprochen aufwendig

¹⁵⁹ Zur Tendenz der Aufweichung rigider Praktiken der sozialen Schließung entlang musikalischer Genrengrenzen vgl. das von Duric als „Lounging“ bezeichnete Phänomen von Veranstaltungen in Lokalen, bei denen populäre Musik unterschiedlicher Genres von einem DJ gemixt, aber nicht zum Zweck des Tanzens präsentiert wird (vgl. „Freitag“ vom 14.8.1998). Der Begriff der „Lounge“ bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die

organisiert und auch bezogen auf die Besucherzahlen der größte bundesdeutsche Rave, der in geschlossenen Räumlichkeiten stattfindet. Dies entspricht auch dem Anspruch der Veranstalter, die diesen durch die Wahl des jeweiligen Mottos und dessen Erläuterung im programmatischen Einleitungstext im Programmheft zur Veranstaltung dokumentieren.

Legale Raves finden jedoch auch an ausgefalleneren Orten wie stillgelegten militärischen Einrichtungen (z.B. der Open-Air-Rave¹⁶⁰ „Nature One“ bei Hasselbach im Hunsrück) oder zivilen Flughäfen („Rave City“, München), vorübergehend gesperrten Verkehrstunneln (z.B. „Tunnel of Love“, Frankfurt am Main) oder in Kirchen (z.B. „Crusade“, Hamburg)¹⁶¹ statt. Die Wahl des Ortes reflektiert in dieser Perspektive ein weiteres Kriterium für die Kennzeichnung einer Veranstaltung als Rave, nämlich die Größe, denn für einen kommerziellen Rave kann die Anzahl der Teilnehmer wie beim Mayday 6 „Rave Olympia“ am 20.4.1994 in der Dortmunder Westfalenhalle bis zu 25000 Personen betragen (vgl. Klanten 1995, LOC 1.0/CLU 2.13/MAY). Je nach Größe stehen auf einem Rave auch mehrere Tanzbereiche, sog. „areas“ oder „floors“, zur Verfügung, die mit Techno-Musik unterschiedlicher Subgenres beschallt werden. Charakteristisch für Raves ist auch deren Dauer, die sich nicht an der jeweiligen Sperrstundenregelung orientiert. Raves dauern zumindest eine Nacht lang, häufig finden auch mehrtägige

innenarchitektonische Gestaltung der entsprechenden Veranstaltungsorte, die zu einer zwanglosen Atmosphäre beitragen soll (vgl. auch Richard/Krüger 1997, 153f).

¹⁶⁰ Die Veranstaltungsform des offiziellen Open-Air-Raves ähnelt deutlich anderen, auch als „Festivals“ bezeichneten Konzerten, die vorwiegend unter freiem Himmel stattfinden. Sie sind häufig sowohl mit der Übernachtung der Teilnehmer auf ausgewiesenen Campingarealen als auch mit der Einbindung von mobilen Verkaufsständen (die Veranstalter von „Nature One“ charakterisieren dieses Ensemble als „Merchandising-Dorf mit Jahrmarkt-Atmosphäre“; siehe Events 1998) verbunden.

¹⁶¹ Diese Praxis führt in der Regel zu innerkirchlichen Konflikten und öffentlichen Kontroversen um die Angemessenheit der Verwendung sakraler Räumlichkeiten für profane Zwecke. Vgl. dazu zuletzt die vor allem in der Frankfurter Rundschau geführte Diskussion um die daraufhin abgebrochene Veranstaltungsreihe: „cross over & open your mind“ in der Frankfurter Katharinenkirche (siehe z.B. FR vom 21., 23. und 27.7.1998). Von diesen kommerziellen Veranstaltungen sind sog. „Techno-Messen“ zu unterscheiden. Dabei handelt es sich um evangelische Gottesdienste, die sich im Rahmen der protestantischen Liturgie ästhetischer Elemente von Techno bedienen und bspw. in der Berliner Luisenkirche oder beim Kirchentag durchgeführt werden. Darüber hinaus werden von evangelischen Initiativen (z.B. „Rave for Christ“) auch entsprechende Veranstaltungen ohne liturgische Elemente durchgeführt (z.B. „Eternal Rave“, Berlin).

Veranstaltungen statt, die ein ganzes Wochenende umfassen können.¹⁶² Aus diesen Rahmenbedingungen resultiert die Notwendigkeit, ein entsprechendes Aufgebot an diversen DJs und sog. „Live-Acts“¹⁶³ zu präsentieren, deren Auftritt jeweils etwa ein bis zwei Stunden dauert. Dieses sog. „Line-up“ wird im Vorfeld der Veranstaltung vor allem in den szeneeinternen Medien angekündigt und charakterisiert in Verbindung mit der Wahl des Ortes deren verhältnismäßige Einzigartigkeit, die auch einen entscheidenden Anreiz zum Besuch eines Raves darstellt.¹⁶⁴

Im Gegensatz zum Besuch einer Diskothek oder eines Clubabends bedarf es seitens der Teilnehmer eines Raves in der Regel einer aufwendigeren Vorbereitung der Teilnahme. Die Eintrittskarten für eine kommerzielle Großveranstaltung können bzw. müssen bereits im Vorverkauf erworben werden. Dadurch entfällt jedoch auch die Einlaßkontrolle im Sinne der Durchsetzung einer spezifischen Türpolitik. Dementsprechend und bedingt durch die Bereitstellung verschiedener Bereiche, die mit der Musik unterschiedlicher Subgenres beschallt werden, ist bei Raves auch ein relativ heterogenes Publikum präsent. In dieser Perspektive handelt es sich bei Raves im Gegensatz zu Diskotheken und Clubabenden um eine tendenziell egalitäre Veranstaltungsform, die nur durch die Höhe der Eintrittspreise eingeschränkt wird. Diese sind jedoch auf Grund der immensen Produktionskosten beträchtlich und können je nach Art der Veranstaltung bis zu etwa 90.- DM betragen. Hinzu kommen zumindest noch die Kosten für den Konsum von Getränken sowie für die Anreise, da die Raves ein überregionales Publikum anziehen.¹⁶⁵

¹⁶² Im Gegensatz zum Besuch von Diskotheken und Clubabenden finden legale Raves ausschließlich am Wochenende statt bzw. beginnen am Vorabend eines Feiertags.

¹⁶³ Dabei handelt es sich um Formationen, die ein entsprechendes musikalisches Programm unter Verwendung eines elektronischen Instrumentariums präsentieren.

¹⁶⁴ Die zentrale Bedeutung der DJs wird auch dadurch deutlich, daß sie bei Raves in der Regel eine räumlich exponierte Stellung einnehmen.

¹⁶⁵ Die Anreise stellt offensichtlich ein eigenständiges Element der Attraktivität von Raves dar. Obgleich sie individuell erfolgen kann, wird sie vornehmlich kollektiv vorgenommen. Dabei kann es sich sowohl um private Fahrgemeinschaften als auch um organisierte Busreisen handeln. Bei einer Reihe von Veranstaltungen tritt der touristische Aspekt deutlich in den Vordergrund, so daß auch nicht mehr von Raves sondern von Reisen gesprochen werden kann. Im Gegensatz zum konventionellen Pauschalismus zeichnen sich diese Veranstaltungsformen dadurch aus, daß entweder während der Reise (z.B. bei Kreuzfahrten) oder am Zielort von DJs dauerhaft ein musikalisches

Die Ausstattung betreffend zeichnet sich ein Rave in der Regel durch die Steigerung der in Diskotheken verwendeten Elemente zur audio-visuellen Gestaltung aus. Neben den leistungsstärkeren Musikanlagen und Lichtinstallationen ist insbesondere die Dekoration aufwendiger, da es sich häufig um Gebäude handelt, die nach funktionalen Gesichtspunkten gestaltet sind.¹⁶⁶ Zu diesem Zweck werden vor allem Projektionen eingesetzt, durch die große Flächen in ihrem Aussehen verändert werden können (vgl. Klanten 1995, LOC 1.0/ART 7.1/PRO). Neben Standbildern von geometrischen Figuren (bspw. in Form von Mandalas) werden auch Computeranimationen und Videosequenzen projiziert. In Verbindung mit den diversen Lichtinstallationen finden auch eigens hergestellte Objekte, die z.B. von der Decke hängen, Verwendung. Darüber hinaus bedarf es entsprechender Einrichtungen zur Versorgung der Teilnehmer insbesondere mit Getränken. Insgesamt stellt deshalb die Planung und Durchführung eines Raves einen immensen technischen und organisatorischen Aufwand¹⁶⁷ und somit für die Veranstalter ein hohes finanzielles Risiko dar.¹⁶⁸

Dementsprechend geht mit dieser Veranstaltungsform auch eine Professionalisierung des Engagements einher¹⁶⁹, um entsprechende Erlöse zu erzielen. So wird das notwendige Management wie bspw. beim „Mayday“ in Form einer eigenen Unternehmung (GmbH) organisiert, die die kommerzielle Vermarktung der Veranstaltung betreibt. Dabei werden vor allem zusätzlich zu den Einnahmen aus dem Eintritt weitere

Programm präsentiert wird (vgl. die vom Münchner Veranstalter „Die Partysanen“ organisierten Reisen „Rave & Cruise“ oder „Rave & Snow“).

¹⁶⁶ Voraussetzung für eine Vielzahl der verwendeten Gestaltungselemente ist zunächst die Verdunklung des jeweiligen Raumes.

¹⁶⁷ Die Planung des zweitägigen Maydays 7 „The Raving Society“, der am 25. und 26.11.1994 in der Deutschlandhalle in Berlin stattfindet, nimmt „eine 15-köpfige Crew 150 Tage in Anspruch. 200 Techniker und Mitarbeiter von zwölf Firmen sind vier Tage mit dem Aufbau von insgesamt 250 Tonnen Material mit 8 Lasern, 60 Scannern und einer Tonleistung von 500000 Watt beschäftigt. An beiden Abenden arbeiten jeweils ca. 370 Menschen für die 22500 Raver.“ (Klanten 1995, LOC 1.0/CLU 2.13/MAY)

¹⁶⁸ Der Mayday 6 „Rave Olympia“ beanspruchte laut Angaben der Veranstalter ein Budget von über 1,2 Millionen DM (vgl. Klanten 1995, LOC 1.0/CLU 2.13/MAY).

¹⁶⁹ Vgl. die Charakterisierung des „Kostenmanagements“ durch die Veranstalter des Open-Air-Raves „Nature One“: „Eine sorgfältige und genaue Planung und Kalkulation verhindert finanzielle Katastrophen. Eine strenge Kostenkontrolle garantiert die Verpflichtungen gegenüber Lieferanten, Künstlern, Mitarbeitern und dem eigenen Unternehmen einhalten zu können.“ (Events 1998)

Finanzierungsmöglichkeiten erschlossen. Ein wesentliches Element stellt in diesem Zusammenhang die Zusammenarbeit mit einem oder mehreren Sponsoren dar. Die betreffenden Unternehmen, die häufig Markenartikel wie Getränke oder Zigaretten herstellen, stellen dabei Finanz-, Sach- und/oder Dienstleistungen bereit. „Im Gegenzug beabsichtigt der Sponsor, mit Hilfe genau definierter Leistungen seitens des Gesponsorten diese Unterstützung kommunikativ zu nutzen.“ (Fries 1996, 28)

Zur Umsetzung dieser Absicht erhalten die Sponsoren in der Regel das Recht, im Rahmen der Veranstaltung verschiedene Werbemittel einzusetzen. So wird üblicherweise das Logo der Firmen bzw. der jeweils beworbenen Marken in die entsprechenden Ankündigungen integriert. „Darüber hinaus bietet sich das Anbringen von Spanntüchern am Veranstaltungsort“ (Fries 1996, 29) an sowie die Ausstattung des dort beschäftigten Personals mit Kleidungsstücken, die auf den Sponsoren hinweisen.

„Viele Sponsoren führen auch Gewinnspiele bzw. Verlosungen durch, verteilen Produktproben oder präsentieren ihre neuesten Produkte während der Veranstaltung. Eine weitere Möglichkeit bietet die Bewirtung von geladenen Gästen in eigens dafür vorgesehenen Räumlichkeiten“ (Fries 1996, 29f).

Eine weitergehende Form der Kooperation stellt das sog. „Titelsponsoring“ dar, bei dem der Unternehmens- oder Markenname des Sponsors in den Titel der Veranstaltung aufgenommen wird. Hier wird die Grenze zwischen Sponsoring und dem sog. „Event-Marketing“ (vgl. Fries 1996, 32) tendenziell transzendiert, denn die Kooperation kann so weitgehend sein, daß entsprechende Veranstaltungen auf Initiative der an der Techno-Szene interessierten Markenartikler konzipiert werden.¹⁷⁰ Insbesondere diese Formen der kommerziellen Kooperation haben durch die Anzahl und Art der Angebote auch dazu geführt, daß viele Veranstaltungen nicht ausreichend

¹⁷⁰ Vgl. verschiedene Veranstaltungen der „Reynolds Tobacco GmbH“ wie z.B. der 1994 erstmals durchgeführte „Camel Airrave“, bei dem ausgewählte und ausgeloste Teilnehmer mit einem dafür eingerichteten und von DJs beschallten Flugzeug zu einer eigens veranstalteten Party ins Ausland reisen (vgl. Henkel/Wolff 1996, 151ff). 1997 stellt der Tabakkonzern diese und andere Aktivitäten ein (vgl. Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 42f).

besucht wurden. Nicht zuletzt deshalb haben sich viele potentielle Sponsoren zurückgezogen und vor allem jene Veranstaltungen etabliert, die ein eigenständiges Profil entwickeln konnten (vgl. Laarmann 1997, 260).

4.3.3 Stilisierungen des Selbst

Da sich die Zugehörigkeit zur Techno-Szene primär durch die Partizipation an den entsprechenden Tanzveranstaltungen entscheidet, werden die Akteure als „Raver“ bezeichnet. Darüber hinaus signalisieren die Raver die subjektiv wahrgenommene Zugehörigkeit zur Szene durch spezifische Stilisierungen des Selbst, die vorwiegend beim Besuch einer Diskothek oder eines Raves präsentiert werden bzw. aus dieser Rezeptionssituation resultieren. Dabei handelt es sich im Gegensatz zu anderen jugendkulturellen Formationen (wie z.B. Skinheads) nicht um streng kodifizierte Stilisierungen. Die im folgenden aufgeführten Stilmerkmale sind daher besonders auffällige und häufig auftretende Elemente, die jedoch keine definitiven Kriterien zur kollektiven Abgrenzung im Alltag darstellen.

Während es bei den Frisuren keine Kreationen gibt, die als technotypisch bezeichnet werden können, sind zur Stilisierung des Körpers Tätowierungen in Form ornamentaler Muster und die Applikation von Schmuckstücken durch das sog. „Piercing“ besonders beliebt. Zu diesem Zweck werden spezifische Stellen zur Anbringung von Ringen oder Steckern durchbohrt.¹⁷¹ Dabei sind geschlechtsspezifische Präferenzen erkennbar: Bei Ravern männlichen Geschlechts, bei denen diese Form der Stilisierung auch seltener auftritt, wird häufig die Augenbraue „gepierct“, während bei denen weiblichen Geschlechts das Piercing besonders oft am Bauchnabel oder einem Nasenflügel placiert wird. Seltener wird ein entsprechendes Schmuckstück an der Lippe oder Zunge angebracht. Ansonsten gilt offensichtlich die erkennbare Fitness als ein ideales Körperbild, das auch mit dem Konzept des Tanzes als körperlicher Verausgabung korrespondiert.

¹⁷¹ Eine weitere Variante dieser an archaische Techniken zur Stilisierung des Körpers anknüpfenden Praktiken stellt das sog. „Branding“, die absichtsvolle Verzierung der Haut durch Narben von Brandwunden, dar, das jedoch nicht so verbreitet ist.

Mit diesen Stilisierungen des Körpers¹⁷² korrespondiert auch ein Spezifikum der Kleidung, die vor allem bei Ravern weiblichen Geschlechts darauf angelegt ist, diese zur Schau zu stellen. Die eng anliegende Bekleidung tendiert dazu, mehr oder weniger viel Hautfläche nicht zu bedecken, weshalb besonders häufig bauchfreie Tops getragen werden. Bei Veranstaltungen, die mit hohen Temperaturen und der körperlichen Aktivität des Tanzens verbunden sind, reflektiert diese Reduktion der Kleidung aber auch einen funktionalen Aspekt. Dies führt bei männlichen Ravern gelegentlich auch zum völligen Verzicht auf die Bekleidung des Oberkörpers und bei weiblichen zu deren Reduktion auf BHs, Bustiers oder Bikini-Oberteile. In diesem Kontext ist mit dem Tragen von Trainingsjacken und -hosen, Trikots und Turnschuhen auch eine Affinität zu Kleidung aus dem Bereich des Sports zu konstatieren.

Die Gestaltung der Kleidung orientiert sich desweiteren an den Prinzipien „Künstlichkeit“ und „Oberflächlichkeit“ (vgl. Richard 1995a, 319). Bevorzugt werden synthetische Materialien bis zur dysfunktionalen Adaption des in Sex-Szenen als Fetisch fungierenden Latex. In diesem Bereich der Inszenierung sexueller Identitäten sind darüber hinaus weitere Stilisierungen zu beobachten, die die soziale Konstitution des jeweiligen Geschlechts reflektieren. „So sind auf dem Event oder im Club Röcke, Haarspangen und Plateaus [Plateau-Schuhe, Anm. E.M.] für Männer kein Grund zum Erstaunen, weil hier Männer ähnlich wie im Internet das „change sex“ Prinzip erproben.“ (Richard/Krüger 1997, 164) Eine andere Form entsprechender Experimente stellt in diesem Zusammenhang die Selbst-Stilisierung junger Frauen als sog. „Girlies“ dar. Die damit verbundene Konnotation der Kindlichkeit wird durch die Kombination bestimmter Frisuren (z.B. Zöpfe) mit

¹⁷² Im Anschluß an Giddens (1991) lassen sich diese folgendermaßen resümieren: „Der Körper des Ravers, exemplarisch für den Körper in der Postmoderne, wandelt sich vom Schicksal zur Aufgabe, vom Gefäß der Gewohnheiten zum Gegenstand der Gestaltung“ (Hitzler/Pfadenhauer 1998, 88). Zur Bedeutung(szunahme) des Körpers als (jugend-) kulturellem Kapital vgl. Wenzel 1998, insbesondere 160ff.

bestimmten Kleidungsstücken (z.B. Hotpants) und anderen Accessoires (z.B. einem Schnuller) erreicht.¹⁷³

Ein hervorstechendes Merkmal des Designs der Kleidungsstücke sind häufig die Aufdrucke. Dabei handelt es sich zunächst um die Markennamen der Hersteller, die in einer spezifischen Typographie (z.B. „Sabotage“) oder in Verbindung mit einem Logo (z.B. „Stüssy“) aufgedruckt sind. Sie signalisieren somit die Kenntnis von Kleidungsstücken, die eigens für die Techno-Szene produziert werden sowie nur in einschlägigen Fachgeschäften erhältlich und einigermaßen exklusiv sind. Dies gilt in der Regel ebenfalls für Kleidungsstücke die als sog. Merchandise-Artikel mit dem Signet von Techno-Labels oder -Veranstaltungen versehen sind. Desweiteren finden Motive Verwendung, die eine in der Regel in ironischer Absicht vorgenommene Abwandlung der Signets allgemein bekannter Firmen bzw. Marken darstellen. Bei diesen minimalen Manipulationen handelt es sich um das sog. „Bootlegging“¹⁷⁴, bei dem das grafische Erscheinungsbild des jeweiligen Emblems beibehalten und durch einen anderen Begriff ersetzt wird (z.B. wird aus „Jägermeister“ „Ravermeister“).¹⁷⁵ Durch diese Praxis können neben den eigens entworfenen Kollektionen auch entsprechende Motive auf massenhaft produzierten Kleidungsstücken wie T-Shirts, Sweat-Shirts oder Kapuzenpullovern aber auch auf Baseballkappen und Wollmützen, die besonders von männlichen Ravern getragen werden, appliziert und diese auf eine für die Hersteller kostengünstige Art und Weise in die technospezifische Mode integriert werden.

¹⁷³ Insgesamt entsteht so bei den entsprechenden Events häufig der Eindruck der Infantilisierung, den McRobbie als „Kultur der Kindheit, der präsexuellen, präödiipalen Phase“ (McRobbie 1997, 200) charakterisiert und im Hinblick auf die in diesem Zusammenhang häufig gegenwärtigen gesundheitlichen Gefahren wie AIDS folgendermaßen interpretiert: „Scheinbar verspricht die Kultivierung eines hypersexualisierten Erscheinungsbildes, das allerdings durch Schnuller, Pfeife oder Lutscher symbolisch versiegelt oder ‚verschlossen‘ ist, einen Ausweg. Der Körper soll vor ‚Invasion‘ geschützt werden.“ (ebd., 201)

¹⁷⁴ Vgl. analog dazu die als „Bootlegs“ bezeichneten Tonträgerveröffentlichungen (siehe Kap. 4.2.3).

¹⁷⁵ Diese Praxis kann unter Umständen zu juristischen Auseinandersetzungen mit den ursprünglichen Urhebern führen, insofern das betroffene Unternehmen sie als „Rufausbeutung“ interpretiert (vgl. Henkel/Wolf 1996, 18). Zur technischen Realisierung dieser Praxis und ihrer Affinität zum Sampling vgl. Kap. 5.1.

Neben der ausgesprochenen „clubwear“, die z.B. mit der Verwendung von reflektierenden Materialien auf die Lichtverhältnisse bei Tanzveranstaltungen reagiert, werden dort gelegentlich auch Bestandteile spezifischer Berufsbekleidungen getragen wie z.B. die signalfarbenen Sicherheitswesten von Straßenarbeitern. Im Gegensatz dazu ist die ebenfalls dem Bereich der Berufsbekleidung entlehnte sog. „streetwear“ alltagstauglich. Dabei handelt es sich um Oberbekleidung, die aus robusten Materialien hergestellt und bevorzugt in Übergrößen getragen wird. Auch diese Mode hat einen funktionalen Aspekt, denn sie ermöglicht gegenüber konventioneller Kleidung eine gesteigerte Bewegungsfreiheit. Insgesamt ist somit ein „Bekleidungspluralismus“ (Lau) im Sinne einer „Vielfalt unter Vernachlässigung sämtlicher Kombinationsverbote“ (Lau 1995, 71) zu konstatieren. Dementsprechend bezieht sich das in den szeneeigenen Medien und Ankündigungen von Veranstaltungen wiederholt vorgetragene Motto „We are different“ nicht nur auf die Abgrenzung von anderen gesellschaftlichen Gruppen sondern auch auf die individuelle Distinktion innerhalb der Techno-Szene.

Ein Bestandteil der individuellen Inszenierung und Stilisierung des Selbst stellt schließlich der vor allem im Kontext von Tanzveranstaltungen vorgenommene Konsum von Drogen dar.¹⁷⁶ Die Stimulation durch psychoaktive Substanzen, die als „Partydrogen“ bezeichnet werden, ist insofern symptomatisch, als sie mit dem Vollzug der für die Techno-Szene konstitutiven Praktiken der Partizipation korrespondiert. In dieser Perspektive reflektiert insbesondere der Gebrauch von „Ecstasy“ die in Diskotheken und auf Raves durch das Setting erzeugte außeralltägliche Atmosphäre sowie die „enthusiastisch-ekstatischen Körpererfahrungen beim Tanzen“ (Hitzler 1997, 360). Als Ecstasy wird zunächst das Amphetaminderivat MDMA „aber auch

¹⁷⁶ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit allen Aspekten dieses Sachverhaltes wie z.B. der Frage nach psychischer bzw. physischer Abhängigkeit der Konsumenten kann im Kontext dieser Arbeit nicht erfolgen. Auch fehlen dem Verfasser entsprechende eigene Erfahrungen, so daß sich die Angaben auf die einschlägige Literatur stützen. Neben den verwendeten Titeln existieren inzwischen eine Reihe von populärwissenschaftlichen Publikationen, die als Ratgeber angelegt sind. Während die subjektiv erlebte Wirkung dort in Abhängigkeit von der Dosierung und der Qualität der konsumierten Substanzen übereinstimmend dargestellt werden, ist insbesondere die Einschätzung eines damit verbundenen Suchtverhaltens umstritten.

eine Reihe von Substanzen bezeichnet, die mit MDMA chemisch verwandt sind und auch als Ecstasy gehandelt werden“ (Schroers 1997, 93).

Ein spezifisches Merkmal dieser illegalen Droge, die vorwiegend in Tablettenform produziert wird¹⁷⁷, ist, daß sie „beim Konsumenten einen entaktogenen Effekt, das heißt Gefühle der Empathie, bezogen auf die Mitmenschen, zeitigt“ (Meueler 1996, 104). Diese Wirkung korrespondiert mit einigen der für Techno-Veranstaltungen als typisch geltenden Verhaltensweisen wie dem Bemühen der Raver um Körperkontakt in Form fast kindlich anmutender Zuwendungen (vgl. Hitzler/Pfadenhauer 1997,10). Hinzu kommt die Überwindung von Ermüdungserscheinungen, die sowohl durch die Dauer der Veranstaltungen als auch durch den ekstatischen Tanz verursacht werden, denn Ecstasy kann eine aufputschende Wirkung entfalten. Zu diesem Zweck werden auch legale Stimulantien wie die sog. „Energy-Drinks“ (z.B. „Red Bull“) konsumiert, die Wirkstoffe wie Coffein enthalten und so eine höhere Ausdauer ermöglichen sollen. Ebenfalls legal ist das vereinzelt bei Techno-Veranstaltungen angebotene Lachgas, das nach der Abfüllung in einen Luftballon inhaliert werden kann und ebenso wie Ecstasy eine entspannende und euphorisierende Wirkung entfalten kann.

Schließlich können durch die Einnahme von Ecstasy auch halluzinogene Effekte hervorgerufen werden, die bei den Tanzveranstaltungen in Kombination mit der Beschallung, der Bewegung und den Lichtverhältnissen beim Konsumenten zu tranceähnlichen Zuständen führen können, da die Wahrnehmung akustischer und optischer Reize intensiviert werden kann. Ebenfalls eingebettet in diesen Kontext ist der Konsum von Cannabis als einer illegalen Droge, die eine eher sedierende Wirkung entfaltet und somit instrumentell zum Chill-Out eingesetzt werden kann. Insofern ist für drogenkonsumierende Raver ein Mischkonsum charakteristisch, der je nach Situation auch andere illegale Substanzen wie Amphetamin, LSD oder

¹⁷⁷ Durch die orale Einnahme entfallen weitgehend die Rituale des kollektiven Konsums, die für viele andere Drogen konstitutiv sind. Damit verbunden ist auch die vielfach fehlende spezifische Sozialisation der Konsumenten im Sinne der Einübung von Regeln der Dosierung und der Weitergabe von weiterem Wissen (vgl. Schroers 1997, 96).

Kokain umfassen kann (vgl. Schroers 1997, 98) und der Steigerung der technotypischen Erlebnissrationalität dient.

4.3.4 Exkurs: Zum Verhältnis von Risiko, Repression und Selbsthilfe

Insbesondere aus der Praxis des Mischkonsums entsprechender Drogen resultieren jedoch auch eine Reihe von nichtintendierten physischen, psychischen und sozialen Konsequenzen (vgl. Hitzler 1997, 361). Besonders prekär erscheint in diesem Zusammenhang die Kummulation der akuten Gefahren für die Gesundheit der Konsumenten, die durch die Kombination der substanz- mit den settingspezifischen Risiken verschärft werden. So sind unter der Bedingung des Schwarzmarkts, auf dem diese Drogen gehandelt werden¹⁷⁸, keine verlässlichen Informationen über die Qualität und Quantität der Substanzen erhältlich.¹⁷⁹ Insbesondere bei Ecstasy ist die „Variabilität der wirksamen Inhaltsstoffe (...) außerordentlich hoch und variiert von Placebo (= keine psychotrop wirksamen Anteile) bis hin zu extrem hohen Einheiten der Amphetaminderivate“ (Schuster/Wittchen 1997, 81).

Neben das Problem der unbeabsichtigten Überdosierung bzw. Verunreinigung tritt bei der Einnahme von Ecstasy im Kontext von Tanzveranstaltungen die Gefährdung durch Dehydrierung bzw. Hyperthermie (Überhitzung). Dort ist bereits durch die räumlichen Bedingungen und die körperliche Aktivität ein Anstieg der Körpertemperatur gegeben. Diese kann kritische Ausmaße erreichen, wenn keine Maßnahmen zu Kühlung des Körpers bspw. durch (alkoholfreie) Getränke ergriffen werden. Da diese einerseits in den Diskotheken und bei den Raves relativ teuer sind und

¹⁷⁸ Da der Preis je nach Einkaufsmenge und Marktbedingungen extrem variiert, können dazu keine genauen Angaben gemacht werden. In der Literatur wird für eine Konsumeinheit von Ecstasy eine Preisspanne von 4.- DM (Schroers 1997, 94) bis 80.- DM (Schuster/Wittchen 1997, 81) genannt.

¹⁷⁹ Obgleich eine Gebrauchseinheit von Ecstasy in der Regel durch Form, Farbe und Prägung mit Bezeichnungen oder Motiven Identifikationsmerkmale aufweist, erlauben diese keinen Rückschluß auf die tatsächliche Zusammensetzung, denn das Aussehen einer unter den Konsumenten als „gut“ erachteten Pille wird von den Produzenten häufig plagiiert (vgl. Schroers 1997, 96). Regelmäßige Konsumenten versuchen das daraus resultierende Risiko durch den Kontakt zu einem persönlich bekannten Drogen-Dealer zu reduzieren.

andererseits Ecstasy die Wahrnehmung entsprechender Empfindungen, die als körperliche Warnsignale verstanden werden können¹⁸⁰, erschwert, kann es zur Vernachlässigung der erforderlichen Flüssigkeitszufuhr mit den genannten Folgen kommen.

Insbesondere die unter diesen Umständen aufgetretenen Gesundheitsschädigungen bei Ravern haben zu einer Berichterstattung der Medien über das Thema „Techno und Drogenmißbrauch“ im Modus der „moral panic“ sowie zu polizeilichen Maßnahmen zur Durchsetzung der durch das Betäubungsmittelgesetz repräsentierten staatlichen Prohibitionspolitik geführt. Entsprechende Ermittlungen konzentrieren sich häufig auf Personenkontrollen bei Techno-Veranstaltungen und führten in der Folge von Razzien in Diskotheken auch zu deren zumindest vorübergehender Schließung. Im Kontext dieser Situation entstand auch innerhalb der bundesdeutschen Techno-Szene ein Problembewußtsein, das seinen Ausdruck in verschiedenen Initiativen zur Selbsthilfe findet. Ein erster entsprechender Ansatz stellte die Erstellung einer Informationsbroschüre für Raver zur Aufklärung über Partydrogen dar. Die Initiative dazu ging von der „Interessengemeinschaft Frankfurter Diskotheken“ in Kooperation mit dem Drogenreferat des Dezernats für Frauen und Gesundheit der Stadt Frankfurt am Main aus. Mit der Erarbeitung war der Soziologe Helmut Ahrens befaßt, der bereits zu diesem Thema tätig war und die Arbeit einer Selbsthilfegruppe von Ravern in Berlin im Rahmen eines Forschungsvorhabens begleitete.

Die öffentliche Präsentation dieser Broschüre am 5. Juli 1994 durch die Frankfurter Gesundheitsdezernentin Margarethe Nimsch (Bündnis 90/Die Grünen) führte zu einer Kontroverse über deren Konzeption, denn im Gegensatz zur konventionellen Drogenpolitik verfolgt das „safer-use-info zu: ecstasy, speed, Isd, kokain“ keinen Abstinenz- sondern einen Akzeptanzansatz: Ausgehend vom bestehenden Konsum der betreffenden Drogen werden die potentiellen „User“ über die entsprechenden Risiken sowie Regeln zur Riskominderung (*harm reduction*) informiert. Diese

¹⁸⁰ Die betreffenden Substanzen „beseitigen nicht nur das Müdigkeitsgefühl, sondern unterdrücken auch Hunger- und Durstgefühle und blockieren Schutzmechanismen wie

Vorgehensweise veranlaßte insbesondere Vertreter der Frankfurter CDU zur Forderung, das in einer Auflage von 20000 Exemplaren gedruckte Heft im Format einer CD zurückzuziehen. „Begründung: Die Broschüre sei ‘eine Gebrauchsanweisung für die Verwendung von Drogen’ und habe ‘bagatellisierenden Charakter’.“ (FR vom 22.7.1994) Die vehemente Kritik, der sich bspw. auch der Drogenbeauftragte der Bundesregierung, Eduard Lintner (CSU), anschloß (vgl. ebd.) und die in einem Indizierungsantrag des Jugendamtes Offenbach bei der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften gipfelte (vgl. Cousto 1995, 199), führte zunächst dazu, daß die erste Auflage des „safer-use-info“ nicht wie vorgesehen verteilt wurde. Die Entscheidung über die weitere Verfahrensweise wurde an ein bereits etabliertes Gremium aus Vertretern der Stadt, der Staatsanwaltschaft und der Polizei delegiert. Diese sog. „Montagsrunde“ überarbeitete den Text der Broschüre und im Anschluß daran wurde eine veränderte Auflage unter dem Titel „safe-the-night-info“ veröffentlicht und in Verbindung mit einem Beratungsgespräch an Jugendliche in Diskotheken abgegeben.

Als Reaktion auf diese von den Autoren als Zensur wahrgenommene Entwicklung kursierten zunächst Kopien der Originalbroschüre in der Techno-Szene, deren Interesse an dem Text durch die öffentliche Diskussion geweckt worden war. Schließlich gelang es den Autoren durch die finanzielle Unterstützung von Privatpersonen und Veranstaltern aus der Berliner Techno-Szene das „safer-use-info“ in der Originalfassung zu veröffentlichen. Diese Auflage in Höhe von 20000 Exemplaren wurde in Zusammenarbeit mit verschiedenen Berliner Diskotheken vor allem in einer Kampagne am Wochenende vom 29. September bis zum 1. Oktober 1994 an Raver verteilt (vgl. Cousto 1995, 200f) und fand darüber hinaus Verbreitung durch den Abdruck im Techno-Magazin „Frontpage“ (Nr. 10/1994). Bestandteil dieser Aktion waren auch Informationsstände vor Ort, an denen Beratungsgespräche vorgenommen wurden. In diesem Kontext konstituierte sich am 12. Oktober 1994 in Berlin die Initiative „Eve & Rave“¹⁸¹ als eingetragener Verein zur „Förderung der Techno-Kultur und Minderung der

z.B. Muskelkater“ (Schuster/Wittchen 1997, 81).

¹⁸¹ Die Bezeichnung „Eve“ bezieht sich auf Ecstasy.

Drogenproblematik“. Nachdem die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften am 1. Dezember 1994 den Antrag auf Indizierung der Originalfassung der Partydrogen-Broschüre abgelehnt hatte (vgl. Cousto 1995, 201), fand diese bundesweit Verbreitung¹⁸² und der Verein „Eve & Rave“ betreut seitdem im gesamten Bundesgebiet bei Techno-Veranstaltungen entsprechende Informationsstände.

Inzwischen hat sich „Eve & Rave“ innerhalb der Techno-Szene als eine Institution etabliert, die neben der zielgruppenspezifischen Drogenberatung von Ravern¹⁸³, die maßgeblich von den in Fortbildungsveranstaltungen geschulten Mitarbeitern des Vereins im Rahmen der „Safer Use“-Kampagne vorgenommen wird, weitere sekundärpräventive Maßnahmen durchführt. Dazu gehört die „Safer House“-Kampagne als Versuch, die settingspezifischen Risiken des Drogenkonsums bei Techno-Veranstaltungen zu reduzieren. In diesem Kontext werden die Veranstalter dazu aufgefordert, bestimmte Standards bezüglich der Ausstattung (z.B. die Bereitstellung von Ruheräumen) sowie der Angestellten (z.B. die Vorbereitung der Personals auf medizinische Notfälle) zu beachten, um die Gesundheitsgefährdung von Ravern durch entsprechende Rahmenbedingungen zu reduzieren.

Die umstrittenste sekundärpräventive Maßnahme zur Minimierung der substanzspezifischen Risiken ist das Angebot der Substanzidentifikation. Das sog. „Drugchecking“ „impliziert die *systematische* und *kontinuierliche Analyse* der auf dem Schwarzmarkt befindlichen Ecstasypillen *in Kombination* mit einer Identifikation der Substanzen vor Ort (etwa auf Parties, Techno-Veranstaltungen am Wochenende)“ (Schroers 1997, 102; Hervorhebung im Original). Dieses Modell, das insbesondere in den Niederlanden praktiziert wird (vgl. Cousto 1995, 231), erweist sich in der Bundesrepublik zunächst als undurchführbar, da der Besitz und die Weitergabe illegaler Drogen nach dem Betäubungsmittelgesetz strafbar ist.

¹⁸² 1997 liegt die Gesamtauflage der inzwischen überarbeiteten und erweiterten Broschüre nach eigenen Angaben bei 170000 Exemplaren.

¹⁸³ Neben der aufsuchenden Arbeit bei Techno-Veranstaltungen existieren auch anonyme Angebote der telefonischen Beratung („Rave Save Line“).

Ogleich staatlich befugte medizinische Institute von dieser Regelung ausgenommen werden können, sah sich „Eve & Rave“ sowie das vom Verein beauftragte Labor der Berliner Humboldt Universität beim Versuch der Etablierung dieses Verfahrens mit polizeilichen Ermittlungen und der Konfiszierung von Unterlagen konfrontiert (vgl. Focus Nr. 43/1996). Ungeachtet dessen wurden von „Eve & Rave“ im September 1996 im Rahmen des Schweizer Informationsangebotes „Rave Or Die“ im World Wide Web unter der Rubrik „Drugs“ ausführliche Analyseprotokolle von Ecstasy-Einheiten publiziert.¹⁸⁴ In Hannover hingegen wurden durch Absprachen mit der Staatsanwaltschaft der Drogenberatungsstelle „drows“ solche Untersuchungen ermöglicht (vgl. ebd.).

Ogleich die staatliche Prohibitionspolitik somit als ein zentrales Problem der Arbeit von „Eve & Rave“ zu identifizieren ist, sind bislang keine Ansätze zu politischen Kampagnen im Sinne einer Interessenvertretung, die auf die Veränderung der gesetzlichen Rahmenbedingungen abzielt, erkennbar. Das ehrenamtliche Engagement der in diesem Kontext tätigen Initiativen (außer Eve & Rave¹⁸⁵ z.B. das „Institut zur Förderung qualitativer Drogenforschung, akzeptierender Drogenarbeit und rationaler Drogenpolitik e.V.“ in Münster) beschränkt sich weitgehend auf die Unterstützung der Selbsthilfe der Konsumenten und ist in seiner Funktion dem Verbraucherschutz vergleichbar.

¹⁸⁴ Vgl. die entsprechenden Angaben unter http://www.raveordie.com/drugs/xtc/analyidx_d.html

¹⁸⁵ Bis 1997 haben sich in der Bundesrepublik außer in Berlin auch in Nordrhein Westfalen und in Kassel entsprechende eingetragene Vereine etabliert. Andere Gruppen von Eve & Rave wie z.B. in Münster arbeiten als Projekte der AIDS-Hilfe, die sich bspw. auch an der Finanzierung der Partydrogen-Broschüre beteiligt.

5 MEDIEN DER TECHNO-SZENE

Die Bedeutung von Medien in der Techno-Szene resultiert sowohl aus dem Charakter der Kollektivität, der durch Multilokalität und Mobilität geprägt ist, als auch aus der Fokussierung auf partiell explizit einmalige Events, die dem potentiellen Publikum bekannt gemacht werden müssen.¹⁸⁶ Daraus entsteht ein gesteigerter Bedarf an (interner) Kommunikation, der sich unter der Bedingung, daß nicht alle Interessenten persönlich interagieren können, in einem vielfältigen Angebot an Medien manifestiert. Die folgende Darstellung konzentriert sich dementsprechend auf mediale Angebote, die sowohl historisch als auch organisatorisch im Kontext der Techno-Szene entstehen.

5.1 Flyer

Aus historischer Perspektive sind die sog. „Flyer“ das wesentliche Kommunikationsmedium der Techno-Szene. Dabei handelt es sich um flugblattähnliche Schriftstücke, deren primäre Funktion die Ankündigung von Veranstaltungen ist.¹⁸⁷ Ihre Bedeutung resultiert zunächst aus der insbesondere in Großbritannien gegebenen Notwendigkeit der konspirativen Organisation illegaler Raves (vgl. Kap. 3.2.4). Hier fanden Flyer als Ergänzung zur Flüsterpropaganda Verwendung und enthielten dementsprechend neben der Datierung der Veranstaltung nur wenige wichtige und nicht einfach zu memorierende Angaben wie bspw. eine Telefon-Nummer, unter der dann der jeweilige Veranstaltungsort zu erfahren war (vgl. Thornton 1996, 144). Unter diesen Voraussetzungen fand die Verteilung der ein- oder zweifarbigen, kleinformatigen (vorwiegend DIN A 6)

¹⁸⁶ Daraus resultiert eine „Trajektstruktur“ (Hitzler), die folgendermaßen charakterisiert werden kann: „Produktion und Konstruktion von EVENTS sind typischerweise mehrstufige, komplexe Prozesse, innerhalb deren zunächst die Voraussetzungen solcher sozialer Ereignisse geschaffen, dann diese Ereignisse in situ erzeugt und schließlich deren Spuren teils beseitigt, teils sedimentiert werden müssen.“ (Events 1998, Hervorhebung im Original). In dieser Perspektive manifestiert sich die Bedeutung eines Events nicht zuletzt in der Kommunikation, die darüber stattfindet.

¹⁸⁷ Lau weist darauf hin, daß diese Ankündigungsform bereits Anfang der 80er Jahre in der Punk-Szene verwendet wird. Diese Vorläufer der Techno-Flyer „setzten sich zusammen aus handschriftlichen Elementen, wurden im berühmten Schnipsel-Layout unter

und häufig fotokopierten Handzettel auch nicht öffentlich statt, sondern die Weitergabe war im wesentlichen an die personale Interaktion der Interessenten geknüpft.¹⁸⁸

Mit der Etablierung offizieller Raves und regelmäßiger Clubabende bleibt die Funktion der Flyer als Instrument zur Selektion des Publikums im Sinne einer sozialen Schließung zunächst bestehen. Dies reflektiert vornehmlich die Form der Distribution: Die Flyer werden an Orten wie Plattenläden ausgelegt, die von „der Szene“ frequentiert werden.¹⁸⁹ Gleichzeitig werden die Flyer zunehmend zu einem Instrument des Marketings im Sinne einer zielgruppenspezifischen Ansprache potentieller Interessenten. Somit werden genaue Angaben über die Art der Veranstaltung (qualifiziert durch die Nennung von DJs und/oder Genres), den Veranstaltungsort, den Eintrittspreis und gegebenenfalls die Vorverkaufsstellen relevant. Darüber hinaus haben die Flyer nun auch Aufgaben der konventionellen Werbung im Sinne einer Animation zur Teilnahme zu erfüllen. Die Attraktivität der beworbenen Veranstaltung wird dementsprechend durch weitere Texthandlungen wie bspw. eine spektakuläre Betitelung kommuniziert (vgl. Vogelgesang et al. 1998, 93ff).

In diesem Kontext entwickelt sich schließlich die grafische Gestaltung der Flyer zu einem charakteristischen Erscheinungsbild, das maßgeblich durch die Nutzung digitaler Technologien geprägt ist. So ermöglicht der Einsatz eines PCs unter Verwendung entsprechender Software, Speichermedien und Peripheriegeräte insbesondere die relativ einfache Ver- und Bearbeitung bereits existierender visueller Elemente. Als Schlüsseltechnik kann in struktureller Analogie zum Sampling das sog. „Scanning“ verstanden werden, mit dem Bilder als auch Schriften digitalisiert werden können. Die so erfaßten Elemente können dann gespeichert und mittels herkömmlicher Grafikprogramme am Bildschirm manipuliert werden. Die Ausgabe der

Verwendung von Elementen aus Zeitungen, Comics und Werbebroschüren gestaltet und dann kopiert“ (Lau 1995, 70).

¹⁸⁸ In dieser Perspektive stehen die Flyer formal in der Tradition politischer Flugschriften mit kassiberartigem Charakter.

Ergebnisse kann durch handelsübliche Drucker erfolgen, mit denen selbst farbige Vorlagen erzeugt werden können. Zu deren Vervielfältigung bedarf es auch nicht unbedingt kostspieliger Druckverfahren, sondern es können in einem „Copy-Shop“ eigenständig (Farb-) Kopien erstellt werden.

Die Auswirkungen dieser Verfahren des sog. „Desktop Publishing“ auf die grafische Gestaltung der Flyer sind nahezu identisch mit denen, die bereits am Beispiel der musikalischen Produktion und nicht zuletzt im Rückgriff auf Begrifflichkeiten der bildenden Kunst dargestellt wurden (vgl. Kap. 4.1). Der weitgehende Verzicht auf vokale Elemente zur Begleitung der Musik sowie das anfängliche Anonymitätsideal seitens der Akteure bedingt dabei eine Fokussierung der Visualisierung auf übergreifende thematische Aspekte.¹⁸⁹ Unter diesen formalen Voraussetzungen sind verschiedene inhaltliche Vorgaben signifikant (vgl. auch Vogelgesang et al. 1998, 96ff). Dabei bildet die Visualisierung der technologischen Orientierung, wie sie sich insbesondere in der Musik manifestiert, einen Schwerpunkt: Viele Flyer bedienen sich einer futuristischen Ästhetik, die sich an die diversen Subgenres der „Science Fiction“ anlehnt. Dafür sind sowohl Darstellungen aus dem Bereich der Raumfahrt als auch der Versuch der Visualisierung virtueller Welten wie des sog. „Cyberspace“ charakteristisch. Es finden vor allem Formen wie Fraktale oder artifizielle Figuren Verwendung, also Effekte, die durch die digitale Bildbearbeitung ermöglicht werden. Desweiteren werden im Sinne eines nostalgischen oder Retro-Futurismus auch mechanische Geräte wie Roboter oder Maschinen aus dem Bereich der Musiktechnologie abgebildet.

In diesem Zusammenhang wird auch ausgiebig die Ikonographie weiterer Genres bzw. Phänomene der populären Kultur zitiert. Da die Entwicklung der japanischen Gesellschaft als prototypisch für die Projektion technokultureller Trends gilt, finden die verschiedensten visuellen Elemente der japanischen

¹⁸⁹ „Wer also unter der Woche nicht schon an den richtigen Orten ist, wird vom Ereignis des nächsten Wochenende nichts erfahren.“ (Pesch/Weisbeck 1995, 100)

¹⁹⁰ Diese Problematik betrifft u.a. auch die grafische Gestaltung der Cover von Tonträgern, die - insofern es sich nicht um white labels handelt - mit ähnlichen ästhetischen Mitteln wie sie bei den Flyern Verwendung finden, bearbeitet wird (vgl. die von Pesch/Weisbeck 1995 in ihrem Bildband getroffene Auswahl an Illustrationen).

Kultur Verwendung. Dies reicht von der signalhaften Abbildung entsprechender Schriftzeichen bis zur Adaption von Motiven aus den sog. „Mangas“.¹⁹¹ Überhaupt stellen Comics eine weitere Quelle an bildhaften Zeichen dar, die häufig verwendet bzw. verfremdet werden. So werden bekannte Figuren wie Superhelden oder die eher kindgerechten Charaktere Walt Disneys karikiert, indem sie bspw. beim Konsum von Drogen oder dem Vollzug sexueller Praktiken dargestellt werden.

Damit ist ein weiterer Bereich der Bildsprache von Flyern benannt, nämlich die „Theatralisierung und Thematisierung sexuell-erotischer Sujets“ (Vogelgesang et al. 1998, 105). Hier reichen die Darstellungen von historischen Zitate im Stile sog. „Pin-Ups“¹⁹² bis zur Visualisierung von sexuellen Praktiken und damit assoziierten Artefakten, die als exotisch gelten.¹⁹³ Dabei kann einerseits davon ausgegangen werden, daß die Designer die Werbewirksamkeit dieser Abbildungen im Sinne einer „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ einsetzen und, da es sich bei entsprechenden Darstellungen vorwiegend um Körper bzw. Körperteile von Frauen handelt, in sexistischer Art und Weise ausbeuten, andererseits verweist die häufig auftretende Steigerung der Stilisierungen ins Groteske auf deren Ironisierung.

Mit der Etablierung von Techno-Events als Teil eines prosperierenden „Erlebnismarktes“ (Schulze) werden die Flyer ebenso wie die Veranstaltungen immer aufwendiger. Um unter diesen Bedingungen die Einzigartigkeit eines Events zu kommunizieren, wird ein Design erforderlich,

¹⁹¹ Manga ist der japanische Ausdruck für Comic. Aus der Perspektive westlicher Gesellschaften werden mit dieser Bezeichnung vorwiegend grafische und inhaltliche Aspekte von Bildergeschichten japanischer Herkunft assoziiert. Besonders bekannt ist die Verwendung des „Kindchenschemas“ in Kombination mit der relativ expliziten Darstellung von Gewalt und Sexualität in pornographischen Mangas. Vgl. für eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Manga“ Berndt 1995.

¹⁹² Charakteristisch für diese Darstellung von (fast) nackten Frauen ist die Einnahme einer Pose, die inzwischen als ausgesprochen gekünstelt und kitschig wahrgenommen wird. Aus dieser Perspektive können auch Motive aus anderen Genres der populären Kultur als unfreiwillig komisch oder geradezu grotesk wahrgenommen werden und so zum Bestandteil einer Ästhetik werden, die gemeinhin mit der Vokabel „Trash“ (im Sinne von „Schund“) bezeichnet wird.

das nicht mehr im „Do-it-Yourself“-Verfahren realisiert werden kann und daher mit der Professionalisierung dieser Tätigkeit einhergeht.¹⁹⁴ So treten an die Stelle von Kopien zunehmend „vierfarbige Hochglanzdrucke, gefalzt und ausgestanzt, mit Hologrammen und 3-D-Graphiken versehen“ (Spiegel Nr. 28/1995). Ebenso wie bei der Kleidung orientiert sich die grafische Gestaltung dieser Flyer an den Prinzipien „Künstlichkeit“ und „Oberflächlichkeit“ (vgl. Kap. 4.3.3), die sich sowohl in der Verwendung reflektierender Sonderfarben wie Gold oder Silber als auch der Bedruckung von Materialien wie Folien manifestiert.

Auch das Format der Flyer ist von diesen Entwicklungen betroffen. Dies bedeutet vor allem eine Vergrößerung der Fläche (inzwischen in der Regel DIN A 5) und/oder des Umfangs. Für die Vorzeigeveranstaltung „Mayday“ hat sich eine mehrseitige Broschüre im Format DIN A 4 etabliert, die auch die Popularität einzelner Personen reflektiert, da sie unter anderem Fotografien der auftretenden DJs beinhaltet.¹⁹⁵ Der Mayday verfügt darüber hinaus über ein eigenes Markenzeichen, das in der Regel die erste Umschlagseite dominiert. Ähnlich fixierte Zeichenelemente in Form der Verbindung einer spezifischen Typographie mit einem Logo zu einem sog. „Logomark“ existieren auch für andere (regelmäßig durchgeführte) Veranstaltungen. Da diese häufig nicht mehr ohne die Unterstützung von Sponsoren stattfinden, stellen deren Markenzeichen ein weiteres visuelles Element vieler Flyer dar.¹⁹⁶

Diese Veränderung der Flyer bzw. der Veranstaltungen, die durch sie beworben werden, beeinflusst auch die Form der Distribution. Zusätzlich zur Verteilung an szenespezifischen Örtlichkeiten werden sie verschickt. Dazu

¹⁹³ Für eine detaillierte Kategorisierung vgl. Vogelgesang et al. 1998, 105; Fußnote 7. Zur besonderen Bedeutung aglophiler Anspielungen in der populären Kultur vgl. auch Hitzler 1994.

¹⁹⁴ Aus dem Umfeld der Techno-Szene sind somit eine Reihe von Einzelpersonen und Agenturen hervorgegangen, die die grafische Gestaltung von technotypischen Artefakten beruflich betreiben.

¹⁹⁵ Als werbewirksam gelten in diesem Zusammenhang offensichtlich auch Angaben zur technischen Ausstattung der Veranstaltung, die ausführlich dargestellt werden.

¹⁹⁶ Auch hier setzt der Mayday Maßstäbe, da das jeweilige Programmheft darüber hinaus sogar Produktwerbung enthält.

werden die Adressen von Interessenten erhoben und gespeichert. Zumindest zeitweise stellte das von den Veranstaltern des Maydays gegründete *House Network* die zentrale Agentur zur Versendung solcher „Mailings“ dar. Nach eigenen Angaben verwaltete die Firma 1995 über 55000 Adressen aus dem gesamten Bundesgebiet (vgl. Lützenkirchen 1995, 214) und den erfaßten Adressaten ging regelmäßig Post zu, die neben Flyern auch Werbung von anderen Anbietern wie Versandunternehmen für die technische Ausstattung von DJs, Kleidung und Tonträger enthielt.¹⁹⁷

5.2 Fanzines

Ein weiteres wichtiges Medium der Techno-Szene stellen spezielle Sparten-Zeitschriften dar, die hier unter dem Oberbegriff der „Fanzines“ gefaßt werden. Im engeren Sinne handelt es sich bei den „Fan Magazines“ um

„von engagierten Musikliebhabern in relativ bescheidenen Auflagen und ohne Gewinnerzielungsabsicht herausgegebene (...) Musikzeitschriften (...), die neben Musikbeiträgen (Interviews mit Musikern, Platten- und Konzertrezensionen, Vorstellungen von Labels etc.) vereinzelt auch Informationen über andere kulturelle Bereiche (Film, Literatur, Comics etc.), lokale Szene-News, eventuell auch Politik u.a. bringen“ (Gruber 1995, 535).

Da das wesentliche Kriterium dieser Definition ist, daß Fanzines von und für Fans hergestellt werden, werden im folgenden auch solche Special-Interest-Magazine, die sich vorwiegend auf das Phänomen „Techno“ beziehen, jedoch kommerziell verlegt und konventionell vertrieben werden, unter diesem Begriff subsumiert.¹⁹⁸ Darüber hinaus wird das Kriterium einer

¹⁹⁷ Zumindest bundesweit werden diese „Direct-Mailings“ durch das *House Network* nur noch unregelmäßig praktiziert, da mit dem Veranstaltungskalender „Silverpage“ (vgl. Kap. 5.2.2) ein wesentlicher Bestandteil des monatlich zu verteilenden Materials inzwischen nicht mehr hergestellt wird. Es besteht jedoch die Möglichkeit, daß weiterhin spezifische Postleitzahlenbereiche regelmäßig beliefert werden, da diese separat an die Werbekunden vermarktet werden (vgl. Lützenkirchen 1995, 214).

¹⁹⁸ Diese Einordnung erscheint darüber hinaus deshalb berechtigt, weil auch bei den Fanzines, die zum Selbstkostenpreis abgegeben werden, „der Trend seit mehreren Jahren hin zu professioneller Gestaltung und dichterem Vertriebsnetz“ (Gruber 1995, 535) geht. Die Professionalisierung der Gestaltung profitiert dabei von den Möglichkeiten des „Desktop Publishing“ (vgl. Kap. 5.1).

fehlenden Gewinnerzielungsabsicht im Kontext der Techno-Szene dadurch relativiert, daß die Mehrzahl der Magazine zwar kostenlos abgegeben werden, aber allein durch die Einnahmen aus dem Anzeigengeschäft Profite erzielen.¹⁹⁹ Die Distribution dieser im folgenden als „Gratis-Hefte“ bezeichneten Fanzines erfolgt im wesentlichen auf die gleiche Weise wie die der *Flyer*, es existiert aber auch die Möglichkeit des Abonnements.²⁰⁰

5.2.1 Gratis-Hefte

Ein Fanzine, das deutlich in der Tradition des *Flyers* als Medium zur Ankündigung von Veranstaltungen steht, dokumentiert dies nicht zuletzt mit seinem Titel: Der *Flyer* entsteht zunächst als eine redaktionell bearbeitete Selektion von *Flyern*, die ab November 1994 im Format DIN A 6 in Berlin erscheint.²⁰¹ Zum charakteristischen Gestaltungsmerkmal dieser Publikation entwickelt sich neben dem Format das grafische Design der ersten Umschlagseite durch ein „Falschlogo“. Dabei handelt es sich in der Regel um das Bootlegging des Erscheinungsbildes eines bekannten Markenartikels (vgl. Kap. 4.3.3), dessen Name durch den Titel „*Flyer*“ ersetzt wird.²⁰²

In den letzten Jahren entwickelte sich der *Flyer* vom technospezifischen Veranstaltungskalender zu einer Publikation, die eher dem Erscheinungsbild eines konventionellen Stadtmagazins entspricht.²⁰³ Diese Orientierung

¹⁹⁹ Inwiefern diese formalen Voraussetzungen die von anderen Autoren postulierte Funktion von Fanzines als Element einer emphatisch verstandenen „Gegenöffentlichkeit der Fans“ (vgl. z.B. Winter 1997, 48f) beeinträchtigen, kann hier nicht empirisch überprüft werden. Eine entsprechende Evaluation müßte sowohl die Motivation der Akteure explorieren als auch einen inhaltsanalytischen Vergleich verschiedener Formen von Fanzines umfassen.

²⁰⁰ Die Vielfalt der Fanzines wird im folgenden weniger wie die der *Flyer* in chronologischer Perspektive eingeordnet, sondern systematisch kategorisiert, um Differenzierungen exemplarisch darzustellen.

²⁰¹ Zu diesem Zeitpunkt ist die Erscheinungsweise zweiwöchentlich.

²⁰² „Was zunächst Feindseligkeiten bei den Markenartiklern hervorrief und deren Hausjuristen mobilisierte, kehrte sich später in ein gezielt eingesetztes Marketinginstrument um. Ein Großteil der Firmen kauft mittlerweile den *Flyer*-Titel wie eine reguläre Anzeige, und von 'Verballhornung der firmeneigenen Corporate-Identity' spricht mittlerweile keiner mehr.“ (FR vom 24.9.1997)

²⁰³ Diese Einschätzung läßt sich nicht nur an Hand der inhaltlichen Ausrichtung der Artikel und Rubriken belegen sondern entspricht offensichtlich auch dem Selbstverständnis. Vgl. dazu den Titel der regionalen Ausgabe für das Rhein-Main-Gebiet: „*Flyer* - Frankfurt/M. -

manifestiert sich auch in der weiteren Verbreitung des Fanzines in Form von monatlich erscheinenden Regionalausgaben: „Die Magazine werden in Berlin, Hamburg, Frankfurt, München und dem Ballungsgebiet Nordrhein-Westfalen in 1860 Clubs, Kneipen, Boutiquen und Plattenläden verteilt.“ (FR vom 19.7.1997)²⁰⁴ Anfang 1998 liegt die monatliche Gesamtauflage der verschiedenen Ausgaben des *Flyers* nach eigenen Angaben bei 370000 Exemplaren.

Ein Fanzine, das eher der ursprünglichen Definition entspricht, stellt die Zeitschrift *Groove* dar. Bereits der Titel reflektiert die inhaltliche Ausrichtung auf musikalische Themen, denn als „groove“ wird eine sinnliche Qualität von populärer Musik bezeichnet; insbesondere, wenn diese den Rezipienten zur Bewegung animiert (vgl. Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 159). In diesem Sinne handelt es sich bei *Groove* um ein Fanzine, das sich nicht nur auf Techno konzentriert, sondern sich auch mit anderen Genres elektronischer Tanzmusik beschäftigt. *Groove* entsteht Ende 1989 in Frankfurt als zweimonatlich erscheinendes, sechzehenseitiges Fanzine im Format DIN A 4 und mit deutlichem Bezug auf das Rhein-Main-Gebiet.²⁰⁵

Dieser Bezug wird neben der allgemeinen Berichterstattung vor allem in zwei Rubriken hergestellt, die bis Anfang 1994 auch auf der ersten Umschlagseite angekündigt werden. Dabei handelt es sich um die *Clubcharts* sowie die *Partyzone*. In den *Clubcharts* stellen prominente DJs eine hierarchisierte Auswahl von Musiktiteln vor, die sie als Bestandteil ihres Programms präsentieren, und in der Rubrik *Partyzone* wird komplementär dazu über Eindrücke von entsprechenden Veranstaltungen berichtet. Zur Visualisierung

Up-Dates. Das kostenlose Stadtmagazin“ sowie die Kopfzeile über dem Editorial: „Das Stadtmagazin einer neuen Generation“.

²⁰⁴ Darüber hinaus ist der *Flyer* auch im Abonnement erhältlich. Eine ähnliche Gesamtkonzeption verfolgt *Der Partysan*, der im gleichen Format veröffentlicht wird und zunächst in München erschien, als *TechnoHouse-Guide* (so der Untertitel der regionalen Ausgabe für das Rhein-Main-Gebiet) aber eher auf technospezifische Themen spezialisiert bleibt.

²⁰⁵ Diese Orientierung manifestiert sich zunächst im Untertitel, der anfangs „Das kostenlose Musikmagazin für das Rhein-Main-Gebiet“ lautet und später durch die Bezeichnung als „Sound of Frankfurt-Magazin“ dokumentiert wird. Als „Sound of Frankfurt“ werden zeitweise insbesondere die populären Musiktitel Frankfurter Produzenten bezeichnet, die in Kap. 3.2.5 dem Genre *Eurodance* zugerechnet werden.

finden hier einerseits Porträtfotografien der entsprechenden DJs und andererseits Fotografien von Einzelpersonen oder kleinen Gruppen, die bei der jeweiligen Party anwesend waren, Verwendung.²⁰⁶ Mit der Zeit geht der Anteil der regionaler Reportagen zugunsten einer bundesweiten Berichterstattung zurück. Als Instrument zur Selbstreflexion der Szene können die regelmäßig publizierten programmatischen Artikel verstanden werden, die vor allem vom Herausgeber Thomas Koch verfaßt werden und bevorzugt als problematisch eingeschätzte Entwicklungen in den behandelten Bereichen thematisieren.

Einen weiteren wichtigen Bestandteil der an musikalischen Inhalten orientierten Beiträge stellen schließlich die Rezensionen von Tonträgerveröffentlichungen dar. In dieser Perspektive fungieren Fanzines einerseits als „gatekeeper“, indem sie eine entsprechende Auswahl aus dem Angebot an Tonträgern und Veranstaltungen treffen, und andererseits ermöglichen sie durch deren Bewertung (z.B. in Form von Charts) eine weitere Selektion seitens der Leserschaft. Diese Funktion wird bei *Groove* im Lauf der Zeit auf weitere Bereiche ausgeweitet. So existieren entsprechende Rubriken sowohl für diverse Accessoires, die als Hilfsmittel zur individuellen Inszenierung von Ravern verstanden werden können, als auch für die technische Ausstattung von DJs und Personen, die Techno-Tracks produzieren.²⁰⁷ Darüber hinaus hat sich im Heft unter dem Titel *X-Press* eine mehrseitige Fotostrecke etabliert, die vor allem Produkte aus dem Bereich der Bekleidung präsentiert. Insgesamt haben diese Entwicklungen dazu geführt, daß das inzwischen bundesweit in einschlägigen Ladenlokalen ausliegende Fanzine *Groove* mittlerweile einen Umfang von über 100 Seiten und nach eigenen Angaben eine Auflage von 100000 Exemplaren hat.²⁰⁸

²⁰⁶ Diese Darstellungsform ist für viele Techno-Fanzines charakteristisch; zuweilen finden auch Collagen von Fotografien Verwendung.

²⁰⁷ Die Bedeutung dieser Themen manifestiert sich auch außerhalb des redaktionellen Teils bei den Anzeigen, die den Anteil der jeweiligen Inhalte am Heft relativ genau reflektieren.

²⁰⁸ Vgl. die entsprechende Angabe unter <http://www.groove.de>.

5.2.2 Musik-Magazine

Als Musik-Magazine werden im folgenden die (beiden) aus der Techno-Szene hervorgegangenen Fanzines bezeichnet, die im Zeitschriftenhandel zu kaufen sind bzw. waren, zunächst aber als Gratis-Hefte vertrieben wurden. Das Fanzine, das diese Entwicklung als erstes vollzogen hat und sich auch dauerhaft etablieren konnte, ist die *Raveline*. „Im Dezember 1992 wird (...) die erste Ausgabe noch unter dem Namen ‘Trendline’ als 8-seitige DIN-A5-Schwarzweiß-Kopie zur Bewerbung eines Weihnachtsraves fertiggestellt. (...) Monate später folgt die Umbenennung in ‘Raveline’ und das Format wächst auf DIN A4.“ (Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 272) Zu diesem Zeitpunkt ist sowohl die Berichterstattung als auch die Verbreitung auf das Ruhrgebiet beschränkt.

1995 zeichnet sich dann der wesentliche Wandel der *Raveline* ab: Die Herausgeberschaft und Geschäftsführung übernimmt der eigens gegründete A.E.C. Geronimo Verlag. Diese Veränderung wird auch durch die grafische Gestaltung des ersten Heftes nach diesem Wechsel dokumentiert. Dominierte bis dahin ein eher mit einfachen Mitteln realisiertes Layout die Gesamterscheinung der *Raveline*, so sind mit der Ausgabe im September 1995 Ansätze zu einem „Corporate Design“ erkennbar, das sich auch in den folgenden Nummern manifestiert. Als Titelbilder finden nun verfremdete Versionen offensichtlich historischer Fotografien von Personen Verwendung. Dieses Stilmittel wird an verschiedenen Stellen im Heft wieder aufgegriffen. Damit verbunden ist auch eine Neugestaltung des Titelschriftzugs, der sich nun senkrecht über die gesamte Hefthöhe erstreckt und dessen Typographie ebenfalls im Heft wiederkehrt.

Bereits die folgende Novemberausgabe ist mit einer Startauflage von 100000 Exemplaren (vgl. Horizont Nr. 45/1995) und für einen Einzelpreis von 4,50 DM im Zeitschriftenhandel erhältlich.²⁰⁹ Damit gehen weitere Veränderungen einher: So hat die Ausgabe einen Umfang von 100 Seiten und ist im

²⁰⁹ Es kann nur gemutmaßt werden, daß diese Entscheidung mit der Planung des Fanzines „Frontpage“, sich im Zeitschriftenhandel zu etablieren, zusammenhängt.

Gegensatz zu früheren Ausgaben zumindest zum Teil auf Hochglanzpapier gedruckt. Darüber hinaus findet sich in der Heftmitte ein heraustrennbares Poster im Format DIN A 3²¹⁰ und die *Raveline* führt nun den Untertitel „Das Techno-Magazin“.²¹¹ Zu den inhaltlichen Innovationen zählen neben der zunehmenden Ausrichtung der Berichterstattung auf Ereignisse aus dem gesamten Bundesgebiet die Einrichtung eines mehrseitigen Modeteils sowie mehrere auf das Heft verteilte Seiten mit ironisch-satirischen Darstellungen, die in Bezug zur Techno-Szene stehen. Während der Titelschriftzug und seine Platzierung unverändert beibehalten werden, finden später zunehmend Titelbilder von prominenten Vertretern der in der *Raveline* behandelten musikalischen Genres Verwendung und mit dem Umfang (zwischen 120 und 140 Hochglanz-Seiten) steigt auch der Preis auf 6,- DM. „Die Auflage von 140.000 Exemplaren wird im gesamten deutschsprachigen Raum plus Benelux vertrieben.“ (Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 272)

Bei der *Frontpage* handelt sich um das erste Fanzine, das sich mit dem Thema „Techno“ beschäftigt bzw. die Verwendung dieser Bezeichnung als Sammelbegriff für verschiedene Genres elektronischer Musik überhaupt erst einführt. Im Frühjahr 1989 erscheint die erste Ausgabe der *Frontpage* mit einem Umfang von acht Schwarzweiß-Seiten im Format DIN A 5 und einer Auflage von 5000 Exemplaren.²¹² Zu diesem Zeitpunkt fungiert die Zeitschrift im wesentlichen als Werbebroschüre für die in Frankfurt stattfindenden Veranstaltungen des „Technoclub“ (vgl. Kap. 3.2.5), der auch als Herausgeber des „Technozine“ (so der Untertitel der ersten Ausgabe) genannt wird. Dementsprechend wird das kostenlose Heft zunächst im Rhein-Main-Gebiet verteilt, bis die *Frontpage* 1990 zeitweise auch der

²¹⁰ Im Gegensatz zu konventionellen Musikzeitschriften handelt es sich bei den ausgewählten Motiven nicht um Fotografien von prominenten Vertretern der im Heft behandelten Genres, sondern meistens um Elemente der grafischen Gestaltung der *Raveline*.

²¹¹ Dieser Untertitel wird sich im Laufe der Jahre noch mehrmals ändern und reflektiert offensichtlich die Positionierung im Zeitschriftenmarkt sowie die Zusammensetzung der Zielgruppe. Bereits die Januarausgabe 1996 trägt den Untertitel „Das Musikmagazin für Techno & House“. 1997 folgt der Untertitel „Das Monatsmagazin für Techno- und House-Kultur“. 1998 wird kurz der Untertitel „Das Techno & House Magazin“ gewählt, bevor zur Bezeichnung „Visions of Electronic Music“ übergegangen wird.

²¹² Sofern nicht anders angegeben, sind die Angaben zu den ersten fünf Jahrgängen der *Frontpage* der entsprechenden Selbstdarstellung im Localizer 1.0 (Klanten 1995, LOC 1.0/MAG 5.11/FRO) entnommen.

Musikzeitschrift *Network Press* beiliegt, bis diese ihr Erscheinen einstellt. Im Anschluß daran erscheint die *Frontpage* wieder als eigenständiges monatliches Magazin in einer Auflage von inzwischen 15000 Exemplaren.

1991 entwickelt sich die inhaltliche Ausrichtung der *Frontpage* in zwei unterschiedliche Richtungen. Während die Herausgeber und der Chefredakteur Armin Johnert weiterhin ein engeres Verständnis des Techno-Begriffs im Sinne von Genres wie EBM verfolgen, konzentriert sich der inzwischen in Berlin lebende zweite Chefredakteur Jürgen Laarmann auf aktuellere Entwicklungen elektronischer Tanzmusik und den damit verbundenen Veranstaltungsformen. In diesem Zusammenhang ist er sowohl an der Organisation der „Love Parade“ (vgl. Kap. 6.1) als auch des Maydays beteiligt und fördert diese Veranstaltungen dementsprechend in seinen redaktionellen Beiträgen. Dies führt 1992 zum Rückzug des „Technoclub“ von der Herausgeberschaft sowie zum Zerwürfnis zwischen den beiden Chefredakteuren.

Im Juni 1992 erscheint die *Frontpage* dann in alleiniger Verantwortung von Laarmann im Format DIN A 4 sowie mit einem Umfang von 32 Seiten und einer Auflage von 20000 Exemplaren unter dem programmatischen Titel „The Next Generation“. Diese Veränderung manifestiert sich auch in einer zusätzlich zur Datierung eingeführten Nummerierung, die sich an die Bezeichnung von Produktversionen wie beispielsweise bei Software anlehnt (z.B. Nr. 6/92 - 2.01).²¹³ Darüber hinaus erhält der Titelschriftzug eine neue Typographie und erstreckt sich nun senkrecht über den linken Rand der ersten Umschlagseite. Für die Veränderung der gesamten grafischen Gestaltung des Fanzines ist der als Art Director fungierende Alexander Branczyk verantwortlich. Er prägt die für *Frontpage* fortan charakteristische visuelle Erscheinungsweise, die sich durch die Kombination kleiner Schriftgrößen für den Fließtext mit Headlines, die aus der Schichtung von

²¹³ Daraus entwickelt sich die Verfahrensweise der in etwa einjährigen Abständen vorgenommenen, vorwiegend visuellen Veränderung der *Frontpage*. Es folgt im August 1993 die erste vierfarbige *Frontpage*-Version (3.01), im September 1994 folgt die Version 4.01, im August 1995 die Version 5.01 und im Oktober 1996 die Version 6.01.

übereinandergesetzten Schrifttypen bis zu deren Unleserlichkeit entstehen, auszeichnet.²¹⁴

In den folgenden Jahren etabliert die *Frontpage* neben der auch für andere Techno-Fanzines charakteristischen Berichterstattung diverse Rubriken, die das Magazin in verschiedene Richtungen erweitern. Neben einem Kleinanzeigenteil findet sich am Ende des Heftes ein bundesweiter Veranstaltungskalender unter dem Titel „Silverpage“. Dieser Bestandteil des Heftes existiert auch als Sonderdruck, der - erweitert um einen bescheidenen redaktionellen Rahmen und mit dem Untertitel „The Ultimate House- and Techno-Guide“ - einzeln verteilt bzw. verschickt wird (vgl. Kap. 5.1). Diese Seiten werden von der Reynolds Tobacco GmbH finanziert, was sich nicht zuletzt in der Verwendung visueller Elemente des Logomarks der Zigarettenmarke „Camel“ manifestiert. Auch das Thema „Mode“ wird ausführlich behandelt und zum Anlaß genommen, ein eigenes Mode-Magazin zu kreieren, das 1994 unter dem Titel „Sense“ erscheint.

Da es offensichtlich nicht gelingt, *Sense* als eigenständige Publikation zu etablieren, geht dieses Projekt ab August 1995 in der *Frontpage*-Version 5.01 auf, die inzwischen von der „Technomedia GmbH“ verlegt wird. Die folgende Februarausgabe ist dann erstmals für einen Einzelpreis von 5.- DM im Zeitschriftenhandel erhältlich. Inhaltlich tendiert die *Frontpage* nun in Richtung eines „Zeitgeistmagazins“, wie Laarmann anläßlich der Einstellung der Zeitschrift *Tempo* im Editorial der Ausgabe vom Mai 1996 kommentiert. An dieser wie auch an anderen Stellen formuliert er immer wieder programmatisch seine Einschätzung zur Entwicklung der Techno-Szene und

²¹⁴ Grundlegend für diese Innovationen des grafischen Designs, wie sie international vor allem von Neville Brody und David Carson popularisiert wurden (vgl. Bieber 1997, 267ff), sind wiederum die Möglichkeiten digitaler Schrift- und Bildbearbeitung. Branczyk selbst charakterisiert seine Vorgehensweise folgendermaßen: „Die Gestaltung der Doppelseiten ist vollgespickt mit Fälschungerschwernissen. Jede Seite soll wie ein Geldschein sein. Bestandteile unserer Machart werden vor allem bei Produktwerbungen nachgemacht, doch alles auf einmal kriegt keiner hin. Trotzdem muß ich mir schon immer wieder was Neues einfallen lassen. Das ist wie ein Spiel.“ (zit. nach Henkel/Wolff 1996, 116)

versucht, über die Analyse aktueller Tendenzen hinaus, Trends zu prognostizieren bzw. zu kreieren.²¹⁵

Als Reaktion auf diese Situation kann auch der Relaunch des Heftes interpretiert werden, der im Februar 1997 vollzogen wird. Im Gegensatz zu den verschiedenen Versionen handelt es sich hierbei um den Versuch einer strukturellen Neuerung. Das Magazin wird in drei Teile gegliedert, denen die diversen Rubriken zugeordnet werden. Die deutlichste Veränderung stellt der Mittelteil dar: Unter dem Titel „sound;lab“ findet sich in der Heftmitte ein dreißigseitiger redaktioneller Teil, der sich in der gesamten grafischen Gestaltung von den anderen Rubriken abhebt und auch auf Farbfotografien verzichtet. Die inhaltliche Ausrichtung dieses „Heftes im Heft“ deutet die Kopfzeile der ersten „sound;lab“-Seite mit der Angabe „elektronische lebensaspekte“ an. In diesem Kontext findet insbesondere eine Berichterstattung über neue Entwicklungen der elektronischen Musik statt. Darüber hinaus enthält dieser Teil die vorher gegen Ende des Heftes platzierten Rezensionen von Tonträgern sowie die Rubrik, in der unter dem Titel „Techno/logix“ über musiktechnologische Innovationen berichtet wird.

Offensichtlich handelte es sich bei dieser Veränderung jenseits der regelmäßigen Versionen um den Versuch, den Verkauf der *Frontpage* zu fördern, denn im April 1997 muß die Technomedia GmbH Konkurs anmelden und die Zeitschrift stellt ihr Erscheinen ein. Nach dem Rückzug seitens des Sponsors der „Silverpage“ war der Verlag offensichtlich nicht in der Lage, die Verluste durch Einnahmen aus anderen Unternehmensbereichen wie der Beratung von Firmen in Fragen des Jugendmarketings zu kompensieren (vgl. *Wirtschaftswoche* Nr. 29/1997 sowie Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 149).²¹⁶

²¹⁵ Vgl. insbesondere die von ihm in der *Frontpage* Nr. 5/1994 initiierte Diskussion über die „Raving Society“, die mit Meueler (1996, 109) folgendermaßen charakterisiert werden kann: „(...) der Diskurs über die 'Ravende Gesellschaft' [basiert, E.M.] auf der sozialutopischen Idee, durch die Ausweitung der Raver-Kultur auf perspektivisch alle Schichten und alle Altersklassen der Gesellschaft könnte die Grenze zwischen Party und Alltag aufgehoben werden und die Gesellschaft transformiert werden“.

²¹⁶ Nachdem sich Laarmann im Anschluß an diese Entwicklung aus allen (finanziellen) Beteiligungen an Unternehmungen der Techno-Szene zurückzieht, meldet er sich im Herbst 1998 mit einem, nun nicht mehr explizit auf die Techno-Szene bezogenen,

5.2.3 Szene-Zeitung

Aus der *Frontpage* geht wenige Monate nachdem diese ihr Erscheinen eingestellt hat ein Fanzine hervor, das sowohl formal als auch inhaltlich die bis dahin realisierten Konzeptionen transzendiert. Im Juli 1997 erscheint unter dem Titel „*Buzz*“ eine an die Gestaltung von Tages- und Wochenzeitungen anknüpfende „Zeitschrift für Elektronische Lebensaspekte“ (so der Untertitel, der explizit auf das „sound;lab“ der *Frontpage* Bezug nimmt). Das Format der 48-seitigen Zeitung ist DIN A 3 (gefaltet auf DIN A 4 und verteilt auf vier sog. „Folder“) und die Erscheinungsweise monatlich. Neben der Berichterstattung über diverse Genres elektronischer Musik inklusive entsprechender Rezensionen von Tonträgern und unter weitgehendem Verzicht auf die für andere Techno-Fanzines charakteristischen Reportagen über Tanzveranstaltungen nimmt die Thematisierung kultureller Aspekte, die mit der Anwendung digitaler Technologien verbunden sind, einen breiten Raum ein. Dazu zählen über musiktechnologische Entwicklungen hinaus insbesondere Computerspiele, computergestütztes Grafik-Design sowie computervermittelte Kommunikation.

Dementsprechend finden viele Gestaltungselemente aus diesem Bereich wie bspw. Überschriften im Stil von Dateinamen Verwendung und außer dem Namen der Autoren wird - sofern vorhanden - deren E-Mail-Adresse angegeben. Die technokulturelle Orientierung der Zeitung wird weiterhin in der zweiten Ausgabe deutlich, die unter dem Titel „*Re:Buzz*“ erscheint und damit die in der computervermittelten Kommunikation gebräuchliche Abkürzung für „Reply“ verwendet. Mit der dritten Ausgabe wird dann ein dauerhafter Titel gefunden, der wiederum dieses Motiv aufnimmt: *De:Bug* bezieht sich mit dem Begriff „Bug“ auf die Bezeichnung für Fehler bei der Programmierung von Software. In der Zusammensetzung mit dem Präfix „de“

Medium zurück: Er lanciert exklusiv im World Wide Web ein Angebot unter dem Titel „JLs Frontpage“ (<http://www.jlfrontpage.de>). Vgl. dazu das erste Interview, das Jürgen Laarmann nach über einem Jahr der *Raveline* (Nr. 8/1998) gibt, und in dem er sich weitgehend von der Techno-Szene distanziert.

und als Verb verwendet bezeichnet der für den Titel gewählte Terminus die Entfernung entsprechender Fehler.

Bei *De:Bug* ist desweiteren eine diskursive Orientierung zu konstatieren, die sich in Essays und Interviews mit Experten, die sich eher reflexiv als praktisch mit den behandelten Themen auseinandersetzen, manifestiert. In diesem Zusammenhang werden auch Entwicklungen aus Kunst und Wissenschaft, die in dem charakterisierten Kontext stehen, thematisiert. Obgleich sich *De:Bug* damit zumindest inhaltlich von Techno als jugendkulturellem Phänomen im engeren Sinne distanziert hat, findet der Vertrieb primär über einschlägige Plattenläden statt²¹⁷ und auch im Hinblick auf Anzahl und Art der in dieser Zeitung geschalteten Anzeigen repräsentiert *De:Bug* offensichtlich eine relevante (Ziel-) Gruppe innerhalb der Techno-Szene.

5.3 Computervermittelte Kommunikation

Unter dem Begriff der computervermittelten Kommunikation können alle Formen der Kommunikation verstanden werden, die durch die Übertragung von Daten zwischen Computern mittels Techniken der Telekommunikation ermöglicht werden. Als Grundelemente zu unterscheiden sind in diesem Zusammenhang textuelle, visuelle (Fotografien, Grafiken, bewegte Bilder) und akustische Elemente (sog. Audio-Files), die zu multimedialen Dokumenten (vor allem sog. HTML-Seiten) kombiniert werden können.²¹⁸ Die folgende Darstellung konzentriert sich dabei auf diese Dokumente, die über das World Wide Web (WWW) verfügbar sind bzw. andere Internetdienste, die von dort aus angeboten werden.²¹⁹

²¹⁷ Auf der Titelseite wird zwar eine „Schutzgebühr“ von 4.- DM genannt, *De:Bug* wird jedoch kostenlos abgegeben, da den Multiplikatoren ein Paket mit 50 Exemplaren gegen die Zahlung der Portokosten geschickt wird.

²¹⁸ Zur ausführlichen Definition, Deskription und Differenzierung computervermittelter Kommunikation vgl. Bieber 1998, 21ff.

²¹⁹ Die vorgenommene Einschränkung ist dadurch begründet, daß diese Angebote dem Verständnis von Medien entsprechen wie es diesem Kapitel zu Grunde liegt. Aus diesem funktionalen Verständnis von Medien resultiert weiterhin, daß auf die Analyse von Angeboten verzichtet wird, die von Privatpersonen primär zum Zweck der individuellen

Damit entfällt die nähere Auseinandersetzung mit Formen computervermittelter Kommunikation, die schon vor der Verbreitung des WWW Verwendung gefunden haben, aber auch weiterhin genutzt werden. Dabei handelt es sich insbesondere um die sog. „Newsgroups“, die als themengebundene Gesprächsforen fungieren.²²⁰ Die Interessenten können die dort gesammelten Beiträge lesen und darauf entweder öffentlich reagieren oder direkt dem jeweiligen Autor antworten. In der Regel kann auch eine Registrierung als Abonnent vorgenommen werden, um dann alle neuen Beiträge automatisch als E-Mail zu erhalten. Ein Beispiel für ein solches Forum, in dem technospezifische Themen diskutiert werden, ist die Newsgroup mit dem Titel „alt.rave“.

Ebenso wie bei den Flyern und Fanzines die Orte, an denen diese Druckerzeugnisse ausliegen, nicht selbstverständlich bekannt sind, muß auch die Angabe der genauen „Adresse“ (URL), unter der ein entsprechendes Angebot im WWW zu finden ist, erst erschlossen werden. Dazu können sowohl Verweise insbesondere in den technospezifischen Printmedien²²¹ herangezogen, als auch sog. „Suchmaschinen“ im WWW verwendet werden.²²² Darüber hinaus wird der Zugriff auf entsprechende Dokumente durch ein wesentliches Charakteristikum des WWW erleichtert: Die verschiedenen Angebote können durch Querverweise, sog. „Links“, miteinander verbunden werden. Diese Darstellungsform des sog. „Hypertext“

Selbstdarstellung erstellt werden. Vgl. dazu die Charakterisierung sog. „Homepages“ durch Hebecker (1997, 343): „Viele Jugendliche und junge Erwachsene basteln sich ein solches elektronisches Zuhause, in dem sie sich als Individuen durch ein Arrangement von Informationen (...) charakterisieren.“

²²⁰ Die technologische Gesamtheit der Newsgroups wird als „Usenet“ bezeichnet. „Ursprünglich war das Usenet kein Teil des Internet, sondern ein weltweites Netzwerk von Rechnern, die die einzelnen Diskussionsbeiträge untereinander austauschten. Heute ist das Internet der Transportweg, auf dem der größte Teil des Datenaustausches im Usenet stattfindet.“ (Schauecker 1996, 499)

²²¹ Entsprechende Angaben finden sich nicht nur im redaktionellen Teil, sondern auch in den Anzeigen.

²²² Die Wahrscheinlichkeit, ein einschlägiges Angebot durch diese Verfahrensweise aufzufinden, ist nicht zuletzt vom Namen einer sog. „Web-Site“ abhängig. Kommt in diesem Namen ein einschlägiger Begriff wie z.B. „Techno“ vor, so ist die Trefferquote bei einer entsprechenden Recherche selbstverständlich hoch. Voraussetzung für den Erwerb einer prägnanten „Top-Level-Domain“ ist vor allem, daß diese noch nicht vergeben ist. Darüber hinaus werden von verschiedenen Suchmaschinen themenspezifische Adressenlisten erstellt. Vgl. z.B. http://www.yahoo.de/Unterhaltung/Musik/Genres/House_und_Techno/.

führt in der Regel dazu, daß ein einzelnes Angebot mit anderen einschlägigen Adressen „vernetzt“ ist.

Schließlich sind mit dem Besitz bzw. dem Zugang zu einem PC und den entsprechenden Peripheriegeräten die materialen Voraussetzungen für die Anwendung dieser Verfahren zu nennen. Darüber hinaus können Kosten durch die Notwendigkeit entstehen, daß der Zugang zum Internet, der wiederum gegen die Entrichtung einer Gebühr von einem entsprechenden Anbieter ermöglicht wird, von privaten Nutzern über eine Telefonleitung hergestellt werden muß. Während für die Interessenten somit im Gegensatz zur Mitnahme kostenloser Flyer und Fanzines zusätzliche Kosten entstehen können, kann der (finanzielle) Aufwand auf Seiten der Anbieter minimiert werden. So entfallen im Kontext computervermittelter Kommunikation zumindest die Kosten für den Druck entsprechender Erzeugnisse. An die Stelle der Vertriebskosten treten dann vor allem die Aufwendungen für die Speicherung der Daten auf einem sog. „Server“ und dessen Anbindung an das Internet. Insofern diese Voraussetzungen gegeben sind, können Produktion und Publikation von einem mit entsprechenden Peripheriegeräten ausgestatteten PC aus erfolgen.

5.3.1 Digitale Dependancen

Unter den skizzierten Bedingungen sind in den letzten Jahren eine Fülle von technospezifischen Informationsangeboten im WWW entstanden. Dabei handelt es sich zunächst um die mediale Repräsentation von etablierten Institutionen und prominenten Personen, die in der Techno-Szene bereits eine bestimmte Funktion wahrnehmen. Dementsprechend verfügen vor allem Labels (z.B.: <http://www.low-spirit.de>), Clubs (z.B.: <http://www.tresorberlin.de>), besonders bekannte DJs (z.B.: <http://www.drmotte.de>), regelmäßig stattfindende Raves (z.B. <http://www.mayday.de>) sowie Fanzines (z.B.: <http://www.groove.de>) über eigene Web-Sites. Bei Veranstaltungen übernehmen diese Angebote vorwiegend die Funktion eines Flyers und bei Fanzines findet in der Regel eine (partielle) Reproduktion der Druckausgabe statt, die von der Darstellung

des Inhaltsverzeichnisses bis zur Publikation aller Textteile reichen kann. Bei DJs und Labels entsprechen die Inhalte häufig einer Selbstdarstellung mit Angaben über die Biographie bzw. Geschichte sowie die jeweiligen Tonträgerveröffentlichungen.

Neben diesen Inhalten stellt die Ermöglichung der Kontaktaufnahme durch die Angabe einer Adresse, an die den jeweiligen Editoren eine E-Mail geschickt werden kann, einen verbreiteten Bestandteil der Angebote dar. Ein zentrales Element der grafischen Gestaltung von Web-Sites etablierter Institutionen ist im Sinne einer „Corporate Identity“ in der Regel die Berücksichtigung der bereits bekannten Logomarks sowie eine Farbgebung, die sich an diesen orientiert. Bei sog. „Personality Pages“ übernimmt häufig eine Porträtfotografie die Funktion, die Online-Präsentation mit der Offline-Präsenz visuell zu verknüpfen. Insofern eine Vielzahl dieser „virtuellen Visitenkarten“ (Bieber) somit weitgehend auf die Funktion einer „digitalen Dependance“ beschränkt bleiben, sollen im folgenden vor allem einschlägige Angebote, die darüber hinaus gehen, exemplarisch charakterisiert werden.²²³

5.3.2 Web-Zines

Als Web-Zines im engeren Sinne können Angebote verstanden werden, die die Funktion eines Fanzines erfüllen und ausschließlich im WWW publiziert werden. Im folgenden sollen unter dieser Bezeichnung aber auch der Internet-Auftritt von Fanzines subsumiert werden, insofern dieser wesentliche Erweiterungen gegenüber der gedruckten Version umfaßt. Auch in diesem Bereich fungierte die *Frontpage* als Vorreiter für andere Angebote.²²⁴ Ab Februar 1995 ist unter der URL „<http://www.techno.de>“ eine Web-Site mit dem Titel „Techno Online“ erreichbar. Zusätzlich zur Reproduktion von *Frontpage*-Artikeln in Form von Fließtexten verstand sich dieses Angebot von

²²³ Auf Grund der beständigen Revision von Form und Inhalt der Angebote sowie der Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten kann diese Darstellung nur eine Momentaufnahme relevanter Strukturmerkmale sein.

²²⁴ Dementsprechend wird die Entwicklung dieses Angebotes hier exemplarisch dargestellt.

Anfang an als eine Art „Knotenpunkt“, der vor allem die Verknüpfung zu anderen technospezifischen Web-Sites herstellt.²²⁵

Dementsprechend stellt sich die Struktur des Angebots in den folgenden Jahren im wesentlichen folgendermaßen dar: Auf der Homepage werden unter der Überschrift „Techno Online“ alle bereitgestellten Inhalte und Services unter Schlagworten zusammengefaßt und in Form von weiterführenden Schaltflächen, sog. „Buttons“, aufgelistet. Diese führen über Hypertextlinks bspw. zu einem Veranstaltungskalender, einer Übersicht mit Techno-Labels, die - sofern vorhanden - auf deren eigenständige Angebote verweist, und der Online-Ausgabe der britischen Musikzeitschrift *Mixmag*. Ein Teil der Angebote wird auch durch die Möglichkeit der Datenbankabfrage erschlossen: So können bspw. in der Rubrik „Germany Special“ entsprechende Suchangaben in ein Formular eingegeben und nach den Anschriften und Telefon- bzw. Faxnummern von kommerziellen Anbietern aus dem Umfeld der Techno-Szene recherchiert werden. Ab dem 23. Mai 1995 bietet „Techno Online“ unter der Rubrik „Communicator“ Interessenten die Gelegenheit, eigene Beiträge, die per E-Mail eingeschickt werden, zu publizieren. Diese sog. „Postings“ enthalten häufig Hinweise auf einschlägige Veranstaltungen sowie Verweise auf eigene Homepages.

Seit dem 4. März 1996 wird darüber hinaus unter dem Titel „Techno Online Chat“ ein weiterer Dienst angeboten, der für die computervermittelte Kommunikation charakteristisch ist.²²⁶ Neben der Möglichkeit, in diesem Kontext mit anderen am Thema „Techno“ interessierten Personen zu kommunizieren, werden auch Termine angekündigt, bei denen prominente Vertreter des Genres „online“ sind und somit die Gelegenheit besteht, diesen Fragen zu stellen. Im Laufe der Zeit wird desweiteren die unregelmäßige Aktualisierung der Inhalte durch regelmäßige Rubriken ergänzt. Mitte 1996

²²⁵ Obgleich der Begriff des „Knotenpunkts“ die Funktion der Verknüpfung betont, fungiert ein entsprechendes Angebot gleichzeitig auch als „gatekeeper“, da die hergestellten Verbindungen sich selektiv zur Vielfalt der Verknüpfungsmöglichkeiten verhalten.

²²⁶ Bei einem Chat (engl.: Plauderei) handelt es sich um ein online geführtes „Gespräch“, das ausschließlich textbasiert durchgeführt wird. Diese Form der Konversation wird durch den synchronen Kommunikationskanal einer sog. „Chatline“ ermöglicht, d.h. die über die

verfügt Techno Online mit „Techno Today“, „Records Today“ und „Charts Today“ sogar über drei tagesaktuelle Angebote.

Ogleich diese Bereiche mit dem Konkurs der Technomedia GmbH (vgl. Kap. 5.2.2) nicht mehr aktualisiert werden und mit der Einstellung des Fanzines *Frontpage* ein weiterer inhaltlicher Bestandteil des Angebotes entfällt, bleibt „Techno Online“ weiterhin erreichbar.²²⁷ Im Frühjahr 1998 findet dann eine Umgestaltung der Web-Site statt, die nun in neuer Erscheinungsweise im wesentlichen die bisherige Ausrichtung des Angebotes fortführt. Durch den Verzicht auf die aufwendige Bereitstellung eigens erstellter Inhalte fungiert Techno Online somit zwar weniger als bislang als „content provider“, die Funktion des Angebotes als „Knotenpunkt“ wird jedoch gestärkt. So wird auf die Einrichtung tagesaktueller Rubriken verzichtet, es besteht jedoch die Möglichkeit der Registrierung als Interessent an Informationen, die in Form von E-Mails versendet werden.²²⁸ Mit der Plazierung einer Fläche, auf der verschiedene grafisch gestaltete Werbebotschaften für andere Angebote erscheinen (einem sog. „Banner“), findet sich am unteren Ende der Homepage schließlich ein Hinweis auf die Finanzierung der Web-Site.

5.3.3 Event-Sites

Neben den relativ statischen Strukturen findet sich auch auf der Homepage von Techno Online wiederholt die prominent plazierte Ankündigung von technospezifischen Veranstaltungen, verbunden mit dem Verweis (Link) auf weiterführende Informationen. In der Regel handelt es sich dabei um Angebote, bei denen die Aktualisierung der Inhalte und Serviceleistungen temporär auf das jeweilige Ereignis bezogen ist. Insbesondere bei regelmäßig stattfindenden Veranstaltungen wie dem Mayday handelt es sich

Tastatur eingegebenen Äußerungen erscheinen umgehend auf den Bildschirmen aller Teilnehmer, die zur gleichen Zeit einen gemeinsamen sog. „Channel“ kontaktieren.

²²⁷ Diese Entwicklung demonstriert auch, daß sich die Web-Site nicht auf die Funktion der medialen Repräsentation des Fanzines *Frontpage* reduzieren läßt.

²²⁸ In der Rubrik „Mailinglists“ können mehrere dieser Dienste auch anderer Anbieter wie „Low Spirit“ oder „Mayday“ abonniert werden.

dabei um Web-Sites, die dauerhaft unter einer Top-Level-Domain erreichbar sind. Neben diesen offiziellen Anlaufstellen etablieren auch andere Anbieter entsprechende Web-Sites, die von der Popularität der jeweiligen Veranstaltung im Sinne einer „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ profitieren, indem sie auf das Event bezogene Informationen und Dienstleistungen zusammenstellen.²²⁹

Bereits im Vorfeld der jeweiligen Veranstaltung erfüllen diese Angebote verschiedene Funktionen, die zunächst im wesentlichen denen der Flyer entsprechen. Über die ausführliche Ankündigung hinaus besteht dabei vor allem die Möglichkeit, Angaben, die z.B. die Änderung des Programms betreffen, umgehend zu aktualisieren. Solche kurzfristigen Korrekturen können nicht nur über die Web-Site kommuniziert werden, sondern es wird den Interessenten häufig auch angeboten, sich im Rahmen einer sog. Mailingliste als Empfänger eines Newsletters, der per E-Mail verschickt wird, registrieren zu lassen.²³⁰ In diesem Zusammenhang werden teilweise auch Angebote zur Koordination von Anreise und gegebenenfalls Übernachtung gemacht.

Insbesondere für Interessenten, die nicht an der Veranstaltung teilnehmen, fungieren diese Web-Sites darüber hinaus als Medium einer (exklusiven) Berichterstattung. Dies entspricht zunächst im wesentlichen der von den Fanzines wahrgenommenen Funktion der Herstellung einer spezifischen

²²⁹ Diese Entwicklung ist vor allem für die alljährlich in Berlin stattfindende Loveparade (vgl. Kap. 6) charakteristisch. So versuchen sich die Veranstalter von anderen Anbietern bereits dadurch abzugrenzen, daß ihre Web-Site 1998 sowohl unter der URL „<http://www.loveparade.de>“ als auch unter „<http://www.loveparade.com>“ zu erreichen ist und beim Aufrufe der Homepage in der Kopfzeile des Browsers der Titel: „The Official Love Parade Server ‘98“ erscheint. Ein zumindest ebenso umfangreiches Angebot zur Veranstaltung stellte 1998 der von verschiedenen Berliner Zeitungen betriebene Dienst „Berlin Online“ unter der URL „<http://loveinfo.berlinonline.de>“ zusammen, und unter dem Titel „lovedates.de“ wurde sogar eine weitere Top-Level-Domain zum Thema registriert.

²³⁰ So existierten bspw. zur Love Parade 1998 zumindest zwei Mailinglisten: Einerseits der von der offiziellen Homepage (<http://www.loveparade.de> bzw. [-com](http://www.loveparade.com)) aus angebotene Dienst, über den jedoch nur eine Meldung verbreitet wurde, andererseits das entsprechende Angebot von „Techno Online“. Die Abonnenten dieser Mailingliste erhielten sechs sog. „Newsletter“ (fünf im Vorfeld und einen resümierenden im Anschluß) mit vielfältigen Angaben zur Veranstaltung, die sowohl in deutscher als auch englischer Sprache verfaßt waren. Zusätzlich erhielten die Empfänger eine nicht autorisierte E-Mail, in der für die Gegenveranstaltung „Fuckparade“ (vgl. Kap. 6.1) geworben und die Love

Teilöffentlichkeit. Als Vorteil gegenüber den Fanzines kann in diesem Zusammenhang vor allem die zeitliche Nähe zum Ereignis verstanden werden, bei der die Distanz zum Geschehen in den letzten Jahren immer weiter reduziert wurde. Bei der Berichterstattung handelt es sich zunächst um textuelle Beiträge in Form von Reportagen oder Interviews, die während oder kurz nach der Veranstaltung erstellt und publiziert sowie gelegentlich von Bildern begleitet werden. In Abhängigkeit von den technischen Möglichkeiten sowohl auf Seiten der Anbieter als auch der potentiellen Nutzer, tritt die Bereitstellung von Audio- und Video-Files hinzu, die Teile der jeweiligen Veranstaltung dokumentieren. Inzwischen werden auf diesem Weg bereits verschiedene Formen der „Live“-Übertragung von Bildern und Tönen realisiert.²³¹ Ergänzt werden diese Formen der medialen Repräsentation im WWW gelegentlich auch durch die Einrichtung eines befristeten Kommunikationskanals im „Internet Relay Chat“ (IRC), in dem sich das Publikum ebenfalls „in Echtzeit“ austauschen kann.²³²

Zusätzlich zur synchronen tritt im Anschluß an die jeweilige Veranstaltung die diachrone Dimension einer medial vermittelten Partizipation am Event. Neben der Nachbereitung durch die Veranstalter sowie gegebenenfalls der Dokumentation von Pressestimmen werden die Teilnehmer häufig dazu aufgefordert, eigene Eindrücke zu formulieren und per E-Mail an die Editoren der jeweiligen Web-Site einzuschicken.²³³ Diese dokumentieren dann die vor

Parade kritisiert wird. Bis zum 02.06.1998 waren nach eigenen Angaben 6698 Personen in dieser Mailingliste eingetragen (vgl. Love Parade News 98/04 vom 3.6.1998).

²³¹ Vgl. dazu z.B. die Angaben in den Love Parade News (98/05), die dort in Form einer Auflistung verfaßt sind (hier durch Kommata abgetrennt): „Es sind folgende Uebertragungen geplant: www.fritz.de/love uebertraegt das Loveradio per RealAudio, www.novedia.de/lovecam uebertraegt Bilder von der Parade, www.mcy.com/the_stream uebertraegt per RealAudio die Tresor/Globus Parties und die Glaushaus/ Arena Events, www.mikro.org uebertraegt per Netcaster die WMF Parties, www.loveparade.de plant eine RealAudio und -Video Uebertragung der Parade“.

²³² Im Bereich des (Internet-) „Broadcasting“ setzten die Veranstalter des Mayday ab 1995 Maßstäbe. Zusätzlich zur Bereitstellung der Daten in Form von Audio- und Video-Files sowie der Belegung eines IRC-Kanals boten sie Interessenten im Programmheft zum Mayday am 16.12.1995 die Einrichtung eines zeitlich befristeten sowie eingeschränkten Internetzugangs an und annoncierten als weiteren Service deren Ausstattung mit entsprechender Software.

²³³ Im Rahmen der offiziellen Loveparade-Homepage (da diese Web-Site mit sog. „Frames“ operiert, ist keine genaue Lokalisierung der entsprechenden Files möglich) wurde 1998 sogar ein interaktives Formular angeboten, in das die Nutzer Antworten auf folgende

allem in Form von Texten aber auch Bildern eingehenden Beiträge in entsprechenden Rubriken.²³⁴ In dieser Perspektive wird deutlich, daß vor allem bereits besonders populäre Veranstaltungen für die Begleitung durch Event-Sites prädestiniert sind: Verschiedene Formen medialer Repräsentation verstärken sich hier wechselseitig und mit der Anzahl von Einzelereignissen (z.B. die verschiedenen Parties, die am gesamten Wochenende vor und nach der Loveparade stattfinden) und potentiellen Teilnehmern daran, steigt ex ante der Bedarf an entsprechenden Informationen sowie ex post die Möglichkeit der Berichterstattung. Durch die interaktive Inklusion der Interessenten vereinen die über die Schnittstelle der technospezifischen Web-Sites realisierten Formen computervermittelten Kommunikation nicht nur die Funktionen der bereits dargestellten Medien der Techno-Szene, sondern erweitern sie darüber hinaus um die Möglichkeit einer „virtuellen“ Vergemeinschaftungsform.²³⁵

Fragen eintragen sollten: „Was war dein einschneidenstes Parade Erlebnis 1998? Was war für dich der schönste Wagen? Die wievielte Love Parade war dies für dich?“

²³⁴ Vgl. z.B. folgende Aufforderung in den Love Parade News (98/05): „Wer die Loveparade gut uebersteht, fuer den ist noch lang nicht Schluss. Techno Online bringt die Paraden Nachberichterstattung. Uns interessiert alles: Wie fandet die Parade? [sic.] Was war die Beste Party? Was war der grosste Flop? Verewigt Eure Eindruecke Online in den Kategorien Parade Reviews und Party Reviews. (<http://www.techno.de/love98>) Schiesst Bilder von Eurer Anreise, Eure Sicht der Parade und Euren Parties. Techno Online bietet Euch an, Eure Schnappschüsse zu veröffentlichen. Schickt uns Eure Fotos: Wir scannen diese und schicken Sie umgehend an Euch zurück“.

²³⁵ Wie bereits angedeutet existieren über die exemplarisch dargestellten Angebote hinaus eine Vielzahl von individuell erstellten Homepages, deren Betreiber sich nicht zuletzt durch den Bezug (insbesondere die Links) zu den professionell betriebenen Web-Sites als Bestandteil der Techno-Szene positionieren. So ergab eine stichprobenartige Anfrage bei der Suchmaschine „Fireball“ (<http://www.fireball.de>) am 17.11.1998 die Angabe von 1415 Links auf die Homepage von Techno Online. Eine weitere Form der Partizipation an den etablierten Angeboten stellt schließlich deren unautorisierte Veränderung dar. Die sog. „Hacker“ verschaffen sich durch Datenfernübertragung Zugang zum betreffenden Angebot und manipulieren dies. Ein Beispiel dafür stellt die offizielle Loveparade-Homepage dar, die am 19.7.1998 verändert wurde. In diesem Fall handelt es sich offensichtlich nicht um einen aggressiven Akt, da die ursprüngliche Version nicht zerstört wurde sowie mit der veränderten Web-Site per Link verbunden blieb. Neben grafischen Elementen aus Comics ist das Dokument mit freundlichen Grüßen an verschiedene Vertreter der Techno-Szene versehen. Dementsprechend wurde dieses Dokument von den verantwortlichen Editoren der Web-Site auch nicht vollständig vom Server entfernt, sondern war im Anschluß an die Wiederherstellung der Homepage unter „<http://www.loveparade.de/lp98/hackers.html>“ weiterhin abrufbar. Zum Begriff der „virtuellen Gemeinschaft“ vgl. Rheingold 1994.

6 DIE LOVE PARADE

Während die Mehrzahl der für Techno typischen kulturellen Praktiken in geschlossenen Räumen vollzogen werden, okkupiert die seit 1989 alljährlich in Berlin als Demonstration durchgeführte Love Parade den öffentlichen Raum. Dabei handelt es sich um die zentrale Manifestation der bundesdeutschen Techno-Szene, an der sowohl 1997 als auch 1998 etwa eine Million Menschen teilnahmen. Dementsprechend steht diese Veranstaltung seit Mitte der 90er Jahre im Mittelpunkt öffentlicher Diskussionen, die vor dem Hintergrund der Erscheinungsweise des Ereignisses verschiedene Fragen fokussieren, die insbesondere mit der Anmeldung respektive Genehmigung der Veranstaltung als Demonstration verbunden sind.

Um diese Debatte im Kontext des sozialwissenschaftlichen Diskurses über die Transformation sozialer Aggregation und politischer Artikulation (vgl. Kap. 1.1) zu reflektieren, wird zunächst die Entstehung und Entwicklung der Love Parade sowie die öffentliche Auseinandersetzung über diese Veranstaltung rekonstruiert. Schließlich soll das Phänomen in den kulturhistorischen Kontext verschiedener Formen kollektiver Artikulation im öffentlichen Raum eingeordnet werden, um eine resümierende Charakterisierung der Veranstaltungsform zu erreichen.

6.1 Entstehung und Entwicklung

Die erste Love Parade findet im Sommer 1989 in Berlin statt und steht damit im Kontext der Entstehung der bundesdeutschen Techno-Szene (vgl. Kap. 3.2.5) und unter dem Eindruck der Popularität des Phänomens „Acid House“ in Großbritannien, die durch die Rede vom „summer of love“ charakterisiert wird (vgl. Kap. 3.2.4). Bereits diese, auf die Hippie-Bewegung bezogene Bezeichnung, verweist auf ein zumindest zu diesem Zeitpunkt zentrales

Motiv der Techno-Szene, nämlich den Eindruck, daß insbesondere die Veranstaltungsform der Raves auch sozialutopische Elemente reflektiert.²³⁶

Einer der in Berlin besonders bekannten Protagonisten der Techno-Szene ist zu diesem Zeitpunkt der DJ Matthias Roeingh alias Dr. Motte. Als Organisator von Acid House-Parties hat er die Idee, eine Veranstaltung, die den entsprechenden Eindruck vermittelt, in aller Öffentlichkeit durchzuführen. Deshalb meldet er für den 1. Juli 1989 die Love Parade als Demonstration für „Friede, Freude, Eierkuchen“ an. Dieser Titel wird von den Veranstaltern als politische Parole im Sinne konventioneller Demonstrationen gedeutet: Friede stehe für „Abrüstung“, Freude für „die bessere Völkerverständigung“ und Eierkuchen für die „gerechte Verteilung von Nahrungsmitteln“.²³⁷ Diese Formulierung hat inzwischen kanonischen Charakter, denn sie findet - in leicht abgewandelter Form - auch später bspw. zur Bezeichnung des Versammlungsgegenstandes im Antrag auf Genehmigung zur Durchführung der Love Parade als Demonstration Verwendung.²³⁸

So versammeln sich am betreffenden Samstag-Nachmittag etwa 150 Personen auf dem Kurfürstendamm. Der Umzug, der vom Wittenbergplatz bis zum Adenauerplatz und zurück zum Ausgangspunkt führt, wird von Kraftfahrzeugen begleitet, die Musikanlagen mit Lautsprechern transportieren. Statt parolenartiger Durchsagen wird jedoch elektronische Musik präsentiert und die Teilnehmer bewegen sich tanzend voran. Zur Finanzierung der entsprechenden organisatorischen Voraussetzungen merkt Roeingh retrospektiv an:

„Schon damals hatten wir einen Sponsor, der uns das bezahlt hat. 750 Mark hat die erste Love Parade gekostet.“

²³⁶ So charakterisiert Meueler (1996, 22) diese Dimension folgendermaßen: „Raven erscheint als ein individuell erlebbarer, temporärer Dispens des die westlichen Industriegesellschaften beherrschenden Prinzips der formalen Rationalität (...)“

²³⁷ Als Quelle auch für die Veranstaltungen der folgenden sieben Jahre läßt sich das anlässlich der Love Parade 1995 im Technomedia Verlag erschienene Heft „Love 95 - The Berlin Love Weekend Magazine“ heranziehen, aus dem - soweit nicht anders angemerkt - die entsprechenden Angaben entnommen sind.

²³⁸ Vgl. z.B. die Reproduktion des entsprechenden Dokuments im Localizer 1.0 (Klanten 1995, LOC 1.0/CLU 2.1/LOV). Ob es sich dabei um eine ausschließlich ironische bzw. funktional zur Erlangung der Demonstrationsgenehmigung getätigte Aussage handelt, darüber kann an dieser Stelle nur spekuliert werden.

Der Klamottenladen in der Potsdamer Straße hat uns damals das Geld gegeben.“ (zit. nach Henkel/Wolff 1996, 58)

Mit der Öffnung der Berliner Mauer im November 1989 beginnt dann insbesondere in Berlin die Techno-Szene zu prosperieren. Diese Entwicklung reflektiert auch die Love Parade im darauf folgenden Jahr, die unter dem Motto „The Future is Our's“ steht. Dabei stellen Berliner Techno-Clubs sechs Lastwagen, die als mobile „sound systems“ fungieren, und es nehmen etwa 2000 Personen teil. Am Abend der Demonstration findet dann eine Abschlußparty in dem damals besonders populären Club „UFO“ statt.

1991 wird die Love Parade dann erstmals bundesweit durch das Fanzine *Frontpage* beworben, die auch ein eigenes Programmheft erstellt. In dessen grafischer Gestaltung zeichnet sich auch die in den folgenden Jahren weiterhin Verwendung findende Visualisierung der Veranstaltung ab.²³⁹ Dabei handelt es sich um die abstrakte Stilisierung einer Sonne, in deren Mitte sich ein Herz befindet. Nicht zuletzt durch den gesteigerten Aufwand bei der Ankündigung beteiligen sich in diesem Jahr neben den etwa 5000 Teilnehmern auch Vertreter aus Frankfurt und Köln mit eigenen Wagen an der Demonstration, die unter dem Motto „My house is your house and your house is mine“ stattfindet.²⁴⁰ Im Anschluß an die Veranstaltung findet in einer Berliner Großbaustelle ein Rave statt, in dessen Programm auch DJs aus Frankfurt berücksichtigt werden. Nicht nur von den Veranstaltern wird diese Parade als Katalysator für die Entwicklung einer kollektiven Identität der Techno-Szene im gesamten Bundesgebiet bewertet.²⁴¹

²³⁹ Vgl. die Reproduktion der Titelseite des Dokuments im Localizer 1.0 (Klanten 1995, LOC 1.0/CLU 2.1/LOV).

²⁴⁰ Dieser Slogan rekurriert auf den Text des populären House-Titels „Can You Feel It“ der Chicagoer Formation „Fingers Inc.“ von 1988. Dabei handelt es sich um „eine mythische Schöpfungsgeschichte, die quasi biblisch von den Anfängen der House-Musik spricht“ (Poschardt 1995, 243). Dort heißt es seitens des fiktiven Schöpfers mit dem Namen „Jack“ u.a.: „And this is my House, And in my House there is only House music. But I am not so selfish, Because once you entered my House, It them becomes our House and our House music.“ (zitiert nach Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 347).

²⁴¹ Vgl. z.B. die Berichterstattung in Groove Nr.11, 8-9/1991: „Die deutsche 'Unity' wurde erfolgreich gefördert. Jede Stadt hatte vor der Parade ihre eigene geschlossene Szene. Niemand wußte etwas vom Anderen. Die Love Parade hat dieses Jahr einen großen Teil dazu beigetragen das 'Miteinander' zu verbessern.“

Am 4. Juli des folgenden Jahres kommen dann etwa 15000 Besucher zur Love Parade nach Berlin und die teilnehmenden Lastwagen kommen bereits aus zehn bundesdeutschen Großstädten. Neben den Musikanlagen transportieren diese inzwischen auch Abordnungen der Ausrichter, die tanzen und die den Wagen begleitenden Fußgänger sowie die Teilnehmer, die den Umzug am Straßenrand stehend an sich vorbeiziehen lassen, durch gestische und vokale Elemente animieren, um das Motto der Demonstration, das „The Spirit Makes You Move“ lautet, zu realisieren. Bei der Love Parade am 3. Juli 1993 verdoppelt sich die Teilnehmerzahl auf etwa 30000 Personen, die inzwischen auch aus dem Ausland anreisen. Der gesteigerte organisatorische Aufwand wird dadurch bewältigt, daß das Berliner Label „Low Spirit“, dem auch die Veranstaltung der Mayday-Raves obliegt, mit der Durchführung betraut wird.²⁴² Die Finanzierung dieser Voraussetzungen wird in den folgenden Jahren vor allem durch die Ausweitung des Sponsoring bspw. seitens der Reynolds Tobacco GmbH (*Camel*) ermöglicht.

1994 entstehen dann erstmals Probleme bei der Genehmigung der Love Parade als Demonstration. Am 3. Juni erteilt das Berliner Polizeipräsidium einen ablehnenden Bescheid auf den entsprechenden Antrag. Die Begründung des Bescheids erfolgt unter Verweis auf die Vorjahresveranstaltung, bei der es nach Einschätzung der zuständigen Behörde „zu keinerlei (...) politischen oder öffentlichkeitsrelevanten Aussagen kam, weder durch das Zeigen von Transparenten, dem Verteilen von Flugblättern, noch durch Ansprachen“. Nach Eingang des entsprechenden Schreibens suchen die Veranstalter deshalb den Kontakt zum Berliner Senat, von dem sie sich die Unterstützung ihres Anliegens erhoffen. Darüber hinaus beauftragen sie einen Rechtsanwalt mit der Wahrnehmung ihrer Interessen. Während die Veranstalter die Vorbereitungen für die Love Parade trotz der unsicheren Rechtslage weiter vorantreiben, legen sie am 14. Juni Widerspruch gegen den ablehnenden Bescheid ein.

²⁴² Vgl. Frontpage Nr. 7/1994. Dieser Ausgabe, in der auch eine Auswahl entsprechender Dokumente reproduziert ist, sind auch die folgenden Angaben zur Auseinandersetzung um die Genehmigung der Love Parade 1994 entnommen.

Inzwischen zeigen die lokalen Medien Interesse an der Auseinandersetzung, und auch der Berliner Jugendsenator Thomas Krüger (SPD) setzt sich öffentlich für die Durchführung der Veranstaltung ein. Am 17. Juni teilt daraufhin die Pressestelle des Polizeipräsidenten mit, daß die „Versammlungsbehörde (...) nach nochmaliger Prüfung des Veranstaltungszwecks (...) zu der Auffassung gelangt [ist; E.M.], daß die Veranstaltung (...) als ‘Demonstration’ im Sinne des Versammlungsgesetzes anzusehen ist“. Dementsprechend versammeln sich am 2. Juli etwa 100000 Teilnehmer um rund 40 Lastwagen, die inzwischen aus Sicherheitsgründen auch von Ordnern begleitet werden. Damit hat die Demonstration eine Dimension erreicht, die sich auch in einem beträchtlichen Ausmaß an Abfall manifestiert, den die Jugendlichen auf dem Kurfürstendamm hinterlassen, so daß die Berliner Stadtreinigung (BSR) bis in die frühen Morgenstunden des folgenden Tages mit dessen Beseitigung beschäftigt ist. Im Kontext der Love Parade finden darüber hinaus von Freitag bis Sonntag zahlreiche Parties statt und die Radiostation „Kiss FM“ sendet ein sechzig-stündiges Rahmenprogramm.

1995 versuchen die Veranstalter frühzeitig die Voraussetzungen für die Durchführung der Love Parade als Demonstration zu schaffen. Bereits am 13. März meldet Roeingh die Veranstaltung unter dem Titel „Love Parade Berlin - Peace On Earth“ für den 1. Juli beim Polizeipräsidenten an.²⁴³ In diesem Schreiben reflektiert der Verfasser offensichtlich die Einwände gegen die Vorjahresveranstaltung und formuliert daher im Hinblick auf verschiedene, zu diesem Zeitpunkt aktuelle militärische Konflikte:

„Mit dieser Demonstration wollen wir für einen ungeteilten Frieden auf der ganzen Welt demonstrieren. Insbesondere fordern wir einen sofortigen Waffenstillstand in Bosnien, Tschetschenien und Mexiko.“

Der genannte Termin wird in der Folge revidiert, da für den selben Tag mit dem sog. „Christopher Street Day“ bereits eine Demonstration angemeldet wurde, und außerdem anlässlich der Verhüllung des Reichstages durch den

²⁴³ Dieses Schreiben liegt dem Verfasser als Faksimile vor.

Künstler Christo eine erhebliche Anzahl von Touristen erwartet wird. Darauf hin schlagen die Veranstalter den 8. Juli als Termin für die Durchführung vor. Bereits im Vorfeld haben sie den Kontakt zum Berliner Senat gesucht, um entsprechende Vorabsprachen mit der Stadtregierung zu erreichen. Die zuständige Stelle signalisiert den Veranstaltern, daß diese ein Konzept zur Müllvermeidung sowie zur Gewährleistung der Sicherheit vorlegen sollen. Daraufhin erarbeiten die Veranstalter verschiedene Vorschläge zur Umsetzung entsprechender Vorhaben und geben diese den Verantwortlichen zur Kenntnis.

Trotz dieser Vorleistungen gibt der Polizeipräsident am 24. Mai bekannt, daß der Love Parade die Genehmigung im Sinne des Versammlungsgesetzes verweigert wird (vgl. taz vom 26.5.1995).²⁴⁴ Die Begründung der Entscheidung folgt im wesentlichen der Argumentation zur ersten Ablehnung im Vorjahr und verweist darauf, daß es sich dabei nicht um ein Verbot der Veranstaltung handelt. Daraus resultiert jedoch, daß die Organisatoren im Falle einer Genehmigung der Love Parade als Musikveranstaltung insbesondere die Maßnahmen zur Müllentsorgung eigenständig finanzieren müssen.²⁴⁵ Obgleich dieses Problem durch die Zusage des privaten Entsorgungsunternehmens „ALBA“, die Müllbeseitigung in Zusammenarbeit mit der Berliner Stadtreinigung (BSR) kostenlos zu übernehmen (vgl. ebd.), gelöst wird, legen die Veranstalter gegen den entsprechenden Bescheid umgehend Widerspruch sowie eine Verwaltungsbeschwerde ein (vgl. taz vom 2.6.1995). Auf einer Pressekonferenz kündigt William Röttger, Geschäftsführer des Labels „Low Spirit“ und Mitorganisator der Love Parade, darüber hinaus an:

²⁴⁴ Dies geschieht offensichtlich auf Weisung des Berliner Innensenators Dieter Heckelmann (CDU), der bereits am 23. Mai das entsprechende Anliegen öffentlich ablehnt (vgl. WOZ vom 4.8.1995). In diesem Zusammenhang wird in der Frontpage Nr. 6/1995 kolportiert, daß der von den Organisatoren zur Müllvermeidung vorgeschlagene Verzicht auf die Verteilung von Flyern als Indikator dafür gewertet wurde, daß im Kontext der Veranstaltung keine Meinungskundgabe beabsichtigt sei.

²⁴⁵ „Das könnte die Organisatoren etwa 250.000 Mark kosten“ (taz vom 26.5.1995). Es kann davon ausgegangen werden, daß die ablehnende Haltung der Stadtregierung vor allem durch die Absicht motiviert war, die Übernahme dieser Kosten, die die Stadt im Falle einer Genehmigung der Love Parade als Demonstration zu tragen hat, zu vermeiden.

„(...) notfalls werden wir für die Freiheit des Demonstrationsrechts vor Gericht gehen und versuchen, eine einstweilige Verfügung zu erwirken“ (ebd.).²⁴⁶

Nach einer Anhörung mit Vertretern des Innensenats, der Polizei, des Straßenverkehrsamts und den Veranstaltern am 6. Juni wird dann die Genehmigung der Demonstration signalisiert.²⁴⁷ Eine Rolle bei dieser Entscheidung spielte offensichtlich das vorgelegte Konzept zur Müllentsorgung, das mehrere Seiten umfaßt und detailliert die geplanten Maßnahmen aufführt.²⁴⁸ Auch wird der Beginn der Love Parade von 14.00 Uhr auf 16.00 Uhr verlegt und so den Bedenken der Händlergemeinschaft „AG City“ Rechnung getragen, die auf Grund der Vorjahresveranstaltung Umsatzverluste befürchtete (vgl. WOZ vom 4.8.1995). Darüber hinaus steht die gesamte Diskussion im Kontext der anstehenden Neuwahl des Berliner Senats und wird so zu einem lokalpolitischen Thema, das von der Senatorin für Jugend und Familie sowie SPD-Spitzenkandidatin Ingrid Stahmer bis zur Fraktion von Bündnis '90/Die Grünen positive Stellungnahmen provoziert. So haben sich „Politiker aller Parteien, auch der CDU, (...) nach Bekanntgabe des Verbots auch prompt durch die öffentliche Unterstützung der Love Parade als jugendpolitische Vorreiter zu profilieren versucht“ (ebd.).²⁴⁹

²⁴⁶ Bereits seit den Durchsetzungsproblemen des Vorjahres besteht darüber hinaus seitens der Veranstalter folgende Überlegung: „Wir haben schon oft drüber nachgedacht, wie es wäre, wenn z.B. tatsächlich die Love Parade verboten werden würde. Tatsächlich weiß doch jeder von uns, daß wir trotzdem alle kommen würden...“ (Frontpage Nr. 1/1995, Hervorhebung im Original). Informell wird auch erwogen, diese Anwesenheit in Form einer Demonstration anzumelden, die sich dann gegen das Verbot der Durchführung der Love Parade als Demonstration richtet.

²⁴⁷ Diese und andere Angaben zur Love Parade 1995 können den Pressemitteilungen der Veranstalter entnommen werden, die dem Verfasser in Kopie, aber jedoch undatiert vorliegen. Dort wird der Staatssekretär des Berliner Innensenats Kuno Böse anlässlich der Anhörung mit den Worten „Es wird eine Demonstration“ zitiert. In der Presse wird kolportiert, daß für diese Einschätzung die Intervention des Regierenden Bürgermeisters Eberhard Diepgen (CDU) ausschlaggebend ist (vgl. z.B. Spiegel Nr. 27/1995).

²⁴⁸ In diesem Konzept, das dem Verfasser in Kopie vorliegt, werden u.a. der Einsatz sog. „Trash Terminators“ (Freiwillige, die die Benutzung eigens aufgestellter Müllcontainer betreuen sollen) sowie diverse präventive Maßnahmen (insbesondere die Einrichtung eines Informationspools zur Sammlung der Partyankündigungen, durch den die Anzahl der vor Ort verteilten Flyer minimiert werden soll sowie eines von der Zigarettenfirma Reynolds gesponsorten Pfandbechersystems für die Getränkeversorgung) zur Reduktion der Müllmenge genannt.

²⁴⁹ Als weitere Kontextvariable, die die Entscheidung beeinflusst haben soll, nennen Henkel und Wolff (1996, 103), daß die Stadt Frankfurt am Main den Veranstaltern 1 Million Mark für die Verlegung der Love Parade nach Frankfurt geboten habe. Die Glaubwürdigkeit dieser Angabe, die dort nicht durch Quellen belegt wird und in keiner anderen Publikation

Die kurzfristige Organisation wird dann unter Mitarbeit der Agentur „planetcom“, deren Büro als Anlaufstelle für alle Fragen fungiert und von dem aus eine professionelle Pressearbeit betrieben wird, koordiniert. Zur Ankündigung werden neben der Werbung in verschiedenen Fanzines auch ein Programmheft sowie Plakate in einer Auflage von 150000 Exemplaren gedruckt.²⁵⁰ Am 8. Juli erscheinen dann etwa 300000 Teilnehmer²⁵¹, die sich um über 30 Wagen versammeln. Die Anzahl der beteiligten Fahrzeuge stellt dabei einen Kompromiß zwischen den Anmeldungen (nach Angaben der Veranstalter 78) und dem Ziel, die Zahl der Wagen gegenüber dem Vorjahr aus Sicherheitsgründen zu reduzieren, dar.²⁵² Diese Lösung wird dadurch erreicht, daß mehrere Bewerber dazu bewegt werden, sich gemeinsam einen Wagen zu teilen.

1995 wird auch die Love Parade GmbH gegründet, die im Besitz der Rechte am Markenzeichen der Love Parade ist und diese fortan verwertet.²⁵³ Zu den Gesellschaftern gehören zu diesem Zeitpunkt Laarmann, Röttger, Roeingh, Sandra Mollzahn sowie Ralf Regitz (vgl. Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 214).²⁵⁴ Als Hauptaufgabe der GmbH wird von den Gesellschaftern die

Erwähnung findet, konnte nicht nachgeprüft werden. Jedoch werden auch an anderer Stelle entsprechende Bemühungen der Stadt Frankfurt konstatiert (vgl. taz vom 26.5.1995). So kann davon ausgegangen werden, daß die Berliner Stadtregierung die Möglichkeit eines Imageverlusts im Falle einer Absage der Love Parade erwogen hat.

²⁵⁰ Die Verteilung erfolgt u.a. durch ein direct mailing des House Network. Die Angaben zu Umfang und Art der Ankündigungen entstammen den von den Veranstaltern veröffentlichten Mediadaten zur Love Parade.

²⁵¹ Die Angaben zur Teilnehmerzahl stellen ab 1995 eine Näherung dar, die aus den Angaben von Veranstaltern, Polizei und Presse gebildet wird.

²⁵² Die für die Wagen verantwortlichen Anmelder kommen inzwischen aus dem gesamten Bundesgebiet sowie dem Ausland. Dabei handelt es sich 1995 vor allem um Fanzines, Labels, Radiosender und Ausrichter von Techno-Veranstaltungen. Neben dem Sponsor „ALBA“ vermerkt die von Techno Online im Rahmen der Live-Berichterstattung um 18.50 Uhr publizierte Wagenliste auch die „Junge Union“ (<http://www.techno.de/love/live/wagen2.html>).

²⁵³ „So ist (...) das Logo und Markenzeichen ‘Love Parade’ seit 1992 national, seit 1994 international geschützt.“ (Tagesspiegel vom 11.7.1998)

²⁵⁴ Damit ist die Love Parade GmbH personell auf vielfältige Weise mit anderen Unternehmen verflochten, die aus der Techno-Szene hervorgegangen sind. „So ist Sandra Mollzahn außerdem Gesellschafterin sowohl beim weltgrößten Indoor-Techno-Spektakel ‘Mayday’ als auch beim Schallplattenlabel ‘Low Spirit’“ (Tagesspiegel vom 11.7.1998). Dies gilt ebenso für Röttger (vgl. ebd.). „Regitz ist Chef des exekutiven Arms der Love Parade GmbH, der Firma planetcom GmbH und des (...) E-Werks, des wohl bekanntesten Techno-Clubs Europas.“ (ebd.) 1996 wird der Anwalt Andreas

Akquisition finanzieller Mittel für die Durchführung der Love Parade genannt, die „durch einen Mix aus Sponsoring, Medienpartnerschaften und eigenen Merchandising-Produkten“ (Ralf Regitz, zitiert nach Raveline Nr. 7/1998) realisiert wird.

Bereits Anfang des folgenden Jahres beginnt die öffentliche Diskussion um die Love Parade 1996. Vor allem vor dem Hintergrund der stetig wachsenden Teilnehmerzahl erwägen die Veranstalter frühzeitig eine veränderte Streckenführung, für die sie den Boulevard „Unter den Linden“ favorisieren. Als Termin für die Demonstration ist der 13. Juli vorgesehen und das Motto wird mit „We are one Family“ angegeben (vgl. Die Zeit vom 23.2.1996). Gleichzeitig wird im Umfeld der Organisatoren die Verlegung der Veranstaltung nach Frankfurt am Main diskutiert (vgl. Frontpage Nr. 2/1996), die offensichtlich als Drohung gegenüber dem neu gewählten Berliner Senat fungieren soll.

Die Senatsverwaltung signalisiert zwar die grundsätzliche Genehmigungsfähigkeit der Love Parade als Demonstration, schlägt aber eine Streckenführung „entlang der Karl-Marx-Allee vom Alexanderplatz nach Friedrichshain“ (SZ vom 3.5.1996) vor. Die Ablehnung der von den Veranstaltern vorgeschlagenen Route wird dabei insbesondere damit begründet, daß der Schutz der an der Strecke liegenden und erst kurz zuvor renovierten Baudenkmäler nicht zu gewährleisten sei.²⁵⁵ Diesen Vorschlag lehnen die Organisatoren jedoch als eine unzumutbare räumliche Marginalisierung ab: „Wir lassen uns nicht an den Rand der Stadt drängen“, so das einhellige Motto der Veranstalter.“ (Frontpage Nr. 4/1996)

Am 10. April einigen sich die Beteiligten schließlich darauf, daß der Umzug „vom Ernst-Reuter-Platz über die Siegessäule bis kurz vor das Brandenburger Tor“ (taz vom 13.4.1996) geführt wird. Von dort aus werden

Scheuermann, der auch Prominente aus dem Bereich der populären Musik vertritt, Gesellschafter (vgl. Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 214), und nach dem Konkurs der Technomedia GmbH scheidet Laarmann aus (vgl. Raveline Nr. 8/1998).

²⁵⁵ Diese Haltung, die vor allem von Innensenator Jörg Schönbohm (CDU) eingenommen wird, vertreten auch der Landeskonservator Helmut Engel (vgl. SZ vom 2.4.1996) sowie der betroffene Bezirksbürgermeister von Berlin-Mitte, Joachim Zeller (CDU).

Wagen wie Teilnehmer zum „Großen Stern“ zurückkehren, an dem erstmals eine Abschlußkundgebung stattfinden soll, für die Roeingh eine Ansprache ankündigt. Mit der Verlegung des Veranstaltungsortes verlagert sich auch die mit der Love Parade verbundene Problematik. Da die Strecke nun durch den Tiergarten führt, befürchten bspw. Vertreter des Bundes für Umwelt und Naturschutz Deutschland e.V. (BUND) eine Beeinträchtigung von Fauna und Flora (vgl. taz vom 12.7.1996). Auch der betroffene Bezirksbürgermeister Jörn Jensen (Bündnis 90/Die Grünen) sieht sich vor vollendete Tatsachen gestellt und mit den zu erwartenden Kosten für entsprechende Aufräumarbeiten im Tiergarten überfordert (vgl. ebd.).

Obwohl im Vorfeld der Veranstaltung die Einbeziehung öffentlicher Verkehrsmittel bei den Planungen zur Beförderung der Teilnehmer berücksichtigt werden²⁵⁶, kommt es am Wochenende der Love Parade insbesondere in der Berliner Innenstadt, aber auch bei der Anfahrt auf verschiedenen Autobahnen zu erheblichen Behinderungen. Etwa 600000 Jugendliche versammeln sich auf der Straße des 17. Juni um rund 40 Sattelschlepper (bei etwa 100 Bewerbungen) mit Musikanlagen, deren Leistung auf Bitten der Veranstalter 15000 Watt nicht überschreiten sollen.²⁵⁷

Neben den bereits in den Vorjahren vertretenen Akteuren, die mit eigenen Wagen an der Love Parade teilnehmen, sind weitere hinzugekommen, die sich vom etablierten Ensemble abheben: So steht eines der sog. „Love Mobile“ unter dem Motto „Rave for Christ“ und wird von einer Initiative christlicher Raver finanziert. Ein anderer Wagen wird privat von Studenten der Berliner Humboldt-Universität angemeldet, die damit gegen finanzielle Kürzungen im Hochschulbereich demonstrieren wollen (vgl. den Berliner

²⁵⁶ So setzt die Deutsche Bundesbahn für den Fernverkehr 25 Sonderzüge ein, die von verschiedenen Orten aus Berlin am Wochenende der Love Parade anfahren (vgl. taz vom 13.7.1996). Im Nahverkehr bietet die Berliner Verkehrsbetriebe Gesellschaft (BVG) einen Fahrschein an, der das ganze Wochenende Gültigkeit im Streckennetz besitzt und verstärkt die U- sowie S-Bahn- und Buslinien (vgl. den Berliner Lokalteil der taz vom 13.7.1996). Diese Maßnahmen werden in gesteigertem Umfang auch in den folgenden Jahren ergriffen.

²⁵⁷ Der von dem Label „Low Spirit“ finanzierte Tieflader soll hingegen eine Musikanlage mit der Leistung von 40000 Watt transportieren. Bei voller Ausnutzung dieser Kapazität können 132 Dezibel erreicht werden, was in etwa der Lautstärke eines startenden Flugzeugs entspricht (vgl. den Berliner Lokalteil der taz vom 13.7.1996).

Lokalteil der taz vom 13.7.1996). Die Umweltschutzorganisation „Greenpeace“ geht mit einem Gefährt auf die Strecke, das Solarenergie nutzt. Als Medienpartner beteiligt sich schließlich auch der Fernsehsender „MTV“, der die Love Parade live überträgt, mit einem eigenen Wagen am Umzug.²⁵⁸

Auf der gegen 20.00 Uhr beginnenden Abschlußkundgebung wird dann von verschiedenen prominenten DJs ein musikalisches Programm präsentiert.²⁵⁹ Dazu sind um die Siegestsäule herum Bühnen errichtet worden, von denen aus die Beleuchtung und Beschallung des bis weit in die einmündenden Straßen hinein mit Publikum angefüllten Platzes stattfindet. Während die DJs nur wenige animierende Aufforderungen äußern, richtet Roething einige Sätze an die Anwesenden, in denen er zu Frieden und Völkerverständigung durch Musik aufruft.²⁶⁰

Eine weitere Neuerung gegenüber dem Vorjahr stellt auch der im Rahmen der Veranstaltung von den Organisatoren verbreitete Aufruf zur Gründung eines „Vereins zur Förderung der Love Parade“ dar. Damit soll nicht nur ein Instrument zum Lobbying geschaffen, sondern über den geplanten Mitgliedsbeitrag auch eine weitere Finanzierungsquelle erschlossen werden.²⁶¹ Finanzielle Fragen stehen auch im Anschluß an die Parade im

²⁵⁸ Als Hauptsponsoren sind desweiteren die Firmen „Langnese“ und „Reynolds“ (*Camel*) mit eigenen Fahrzeugen vertreten. Darüber hinaus verfügt fast jeder Wagen über einen eigenen Sponsor, der Mittel für die Finanzierung der Startgebühren sowie der Ausstattung bereitstellt.

²⁵⁹ Sowohl bei der Love Parade 1996 als auch 1997 war der Verfasser vor Ort anwesend, so daß entsprechende Angaben eigenen Beobachtungen entnommen werden können. Darüber hinaus liegen dem Verfasser auch verschiedene Videoaufzeichnungen von Fernsehberichten über die Veranstaltungen von 1996-1998 vor, die deskriptive Aussagen über das Geschehen zulassen.

²⁶⁰ Obgleich sich die Ansammlung im Anschluß daran langsam auflöst, bleiben die Besucher während der gesamten Nacht und auch am nächsten Tag noch in der Stadt präsent. Diese Präsenz beschränkt sich nicht nur auf die zahlreichen Veranstaltungen im Rahmenprogramm (vgl. z.B. die Angaben im Berliner Lokalteil der taz vom 13.7.1996), sondern manifestiert sich auch im öffentlichen Raum bei spontanen Zusammenkünften, die sich bspw. um mit Musikanlagen ausgestatteten privaten Kraftfahrzeugen gruppieren. Dies gilt auch für die Veranstaltungen in den folgenden Jahren.

²⁶¹ Vgl. den folgenden Auszug aus dem während der Love Parade 1996 verteilten Aufruf: „Die Love Parade soll unabhängig von äußeren Einflüssen, Medien und Sponsoren bleiben und ihren Charakter als Veranstaltung für die ganze Szene behalten. Die Parade 1997 darf nicht davon abhängen, daß ein Sponsor mitmacht oder nicht. (...) Der Förderverein ist Sprachrohr und Lobby der Love Parade. Er trägt das ganze Jahr über die

Mittelpunkt der Diskussion. So wurde der Tiergarten sowie das mit einer Ligusterhecke bepflanzte Rondell um die Siegessäule durch die Menschenmassen in erhebliche Mitleidenschaft gezogen und insbesondere durch den nicht genehmigten privaten Verkauf von Getränken in Dosen auch die Müllmenge im Vergleich zum Vorjahr überproportional gesteigert.

Bereits im September 1996 meldet Roeingh die Love Parade 1997 für den 12. Juli mit der Streckenführung über die „Straße des 17. Juni“ an (vgl. Groove Nr. 47, 8-9/1997). Das zunächst geplante Motto „Save our planet“ wird im Verlauf der Diskussion im Vorfeld der Veranstaltung in „Let the sun shine in your heart“ geändert.²⁶² Obgleich bei der Bestätigung der Anmeldung im Februar des folgenden Jahres seitens der Berliner Senatsverwaltung die Bereitschaft zur Kooperation signalisiert wird (vgl. ebd.), gestalten sich die konkreten Verhandlungen wieder sehr schwierig. Insbesondere der betroffene Bezirk lehnt die vorgeschlagene Streckenführung durch den Tiergarten kategorisch ab, um eine weitere Schädigung des Parkes sowie entsprechende Sanierungskosten zu vermeiden.²⁶³ Genauso kategorisch lehnen die Organisatoren alternative Vorschläge ab und begründen dies vor allem mit der Sicherheit der Teilnehmer, die nur bei der durch den Tiergarten führenden Route zu gewährleisten sei.²⁶⁴

In der daraus resultierenden öffentlichen Debatte um die Genehmigung der Versammlung engagieren sich in der Folge auch Anlieger, die durch die Durchführung der Veranstaltung im Tiergarten Persönlichkeitsrechte beeinträchtigt sehen. Besondere Beachtung findet das juristische Vorgehen

Idee der Love Parade nach draußen, in andere Städte und Länder, in die Medien, in die Institutionen, zu Politikern und Bürokraten.“ Diese Konzeption wird in den folgenden Jahren jedoch nicht weiter verfolgt und der Verein ist offensichtlich nicht über die Gründungsphase hinaus gekommen: „Angeblich ist das Geld, das letztes Jahr gespendet wurde, komplett dafür draufgegangen, den Verein administrativ einzurichten und zu bewerben.“ (Groove Nr. 47, 8-9/1997)

²⁶² Offensichtlich hängt dieser Wechsel mit der Diskussion um die von den Teilnehmern verursachten Schäden und Verunreinigungen zusammen.

²⁶³ Für die Behebung des 1996 angerichteten Flurschadens müssen 231000 DM aufgewendet werden (vgl. Spiegel Nr. 23/1997).

²⁶⁴ Im Falle eines Vorfalls wären nur hier ausreichende Ausweichmöglichkeiten für die erwarteten Menschenmassen gegeben (vgl. Groove Nr. 47, 8-9/1997).

im Namen der einjährigen Philine Partsch von Bismarck, deren Eltern in der Nähe des Tiergartens wohnen. Sie befürchten gesundheitliche Gefahren für das Kleinkind, die insbesondere durch die Lärmbelastung zu erwarten seien. Neben diesen Privatpersonen engagiert sich auch der BUND, der in Berlin wie in einigen anderen Bundesländern stellvertretend für die Allgemeinheit eine Klagebefugnis in ökologischen Belangen besitzt.

So wird „zunächst im Namen der Bismarcks und der Umweltschützer beim Senat und im Bezirksamt [...; beantragt; E.M.], die Love Parade nicht als politische Demonstration anzuerkennen“ (Spiegel Nr. 23/1997). Diese Vorgehensweise gegen den Status der Veranstaltung resultiert vor allem aus den juristischen Voraussetzungen, die eine Klage gegen die konkrete Streckenführung nicht erfolgversprechend erscheinen lassen.²⁶⁵ Nachdem der entsprechende Antrag zurückgewiesen wird, wird versucht, vor dem Verwaltungsgericht eine einstweilige Anordnung zu erwirken (vgl. FR vom 10.6.1997). Zusätzlich ergreift der betroffene Bezirk im Rahmen seiner Kompetenzen mögliche Maßnahmen zur Verhinderung der Veranstaltung. So lehnt der zuständige Baustadtrat Horst Porath (SPD) die entsprechenden Anträge der Organisatoren auf die Erteilung von auf die geplante Strecke bezogenen Sondernutzungsrechten, die bspw. für den Verkauf von Speisen und Getränken eingeholt werden müssen, ab (vgl. taz vom 9.6.1997).

Derweil melden sich weitere Kritiker der Love Parade zu Wort. Ab Anfang Juni kursieren insbesondere in den Berliner Bezirken Kreuzberg und Prenzlauer Berg Flugblätter, die sich gegen die „entpolitisierende Wirkung von Techno“ richten und deren Autoren den sog. „Autonomen“ zugerechnet werden (vgl. FR vom 10.6.1997).²⁶⁶ Etwa zur gleichen Zeit erscheinen weitere Aufrufe, die die Love Parade zum Anlaß für gegen diese gerichtete

²⁶⁵ Darüber hinaus hätte der Entzug der Demonstrationsgenehmigung zur Folge, daß bei einer Beantragung als private Veranstaltung die entsprechende Behörde des Bezirks zuständig wäre und dann die Genehmigung im Gegensatz zur Stadtregierung verweigern würde (vgl. Spiegel. Nr. 23/1997).

²⁶⁶ Es liegen dem Verfasser keine Informationen vor, die eine Bewertung der Ernsthaftigkeit der in diesem Zusammenhang geäußerten Anliegen erlauben. Dies gilt ebenso für die Initiative eines Mitglieds der Berliner Philharmoniker, der für den 12. Juli eine Aktion plant, bei der die Teilnehmer an der Love Parade mit klassischer Musik konfrontiert werden sollen (vgl. taz vom 12.6.1997).

Aktionen nehmen. So kursieren in der Punk-Szene bundesweit Flugblätter, die dazu aufrufen, am 12. Juli in Berlin präsent zu sein, um die Veranstaltung in eine „Hate Parade“ umzufunktionieren.²⁶⁷

Diesen Titel hat bereits der Frankfurter DJ Martin Kliehm alias Trauma XP für eine Gegenveranstaltung anderer Art gewählt. Ebenfalls für den 12. Juli hat er in Berlin eine „Hateparade“ angemeldet, bei der auch von mit Musikanlagen ausgestatteten Wagen aus ein musikalisches Programm präsentiert werden soll. Dabei soll es sich aber ausschließlich um Subgenres von Techno handeln, die als *Hardcore* qualifiziert werden (vgl. Kap. 3.3).²⁶⁸ Inhaltlich richtet sich die Veranstaltung insbesondere gegen die Love Parade und die Kommerzialisierung von Techno. Einen konkreten Anlaß stellt darüber hinaus die Schließung des Techno-Clubs „Bunker“, in dem vorwiegend *Hardcore*-Techno wie *Gabber* präsentiert wurde, durch die Berliner Behörden dar.²⁶⁹ Relativ unspezifisch richtet sich der Veranstalter darüber hinaus „gegen Nazis“²⁷⁰ sowie „gegen den Ausverkauf des Berliner Scheunenviertels“. Beginnen soll der Umzug um 15.00 Uhr vor dem „Bunker“, um dann durch Berlin-Mitte zum „Roten Rathaus“ zu gelangen, wo die Abschlußkundgebung stattfinden soll.

²⁶⁷ Ein entsprechender Aufruf ist bspw. im Punk-Fanzine „ZAP“ (Nr. 7/1997) dokumentiert. In diesem Schreiben wird die genannte Absicht mit den üblicherweise in Hannover stattfindenden sog. „Chaostagen“ in Verbindung gebracht. Auf diese soll verzichtet werden und statt dessen die Love Parade als Rahmen für entsprechende Aktionen genutzt werden (vgl. dazu auch die taz vom 1.7.1997).

²⁶⁸ Die Angaben zur „Hateparade“ entstammen u.a. der Homepage des Veranstalters unter <http://hardcore.alienz.org/hateparade/>. Unter <http://hardcore.alienz.org/hateparade/1997/flyer.html> ist auch der Flyer zur Veranstaltung als Faksimile reproduziert. Als grafisches Element findet ein Bootlegging des Love Parade-Logos Verwendung, in dessen Mitte sich statt des Herzens eine Handgranate befindet.

²⁶⁹ Der „Bunker“ wurde bereits im Dezember 1996 von der Polizei versiegelt, jedoch verschafften sich am 14.12.1996 einige Interessenten Einlaß in den ehemaligen Luftschuttkeller, um eine Abschiedsparty durchzuführen. Diese Veranstaltung wurde von der Polizei aufgelöst, woraufhin die Party auf dem angrenzenden Gelände unter freiem Himmel fortgeführt wurde. (vgl. die Darstellung unter <http://hardcore.alienz.org/berlin/lastnight.html>).

²⁷⁰ In der taz vom 5.7.1997 wird diese Aussage zur Hateparade im Anschluß an eine Pressekonferenz des Veranstalters folgendermaßen kontextualisiert: „So soll sie auch eine Demonstration gegen Nazis sein, die sich immer stärker mit Springerstiefeln und „Sieg Heil!“-Rufen unter die Gabba-Szene mischten.“ (Die Schreibweise „Gabba“ bezieht sich auf die Selbstbezeichnung einer einschlägigen Formation mit dem Namen „Gabba Nation“.)

Am 24. Juni weist das Berliner Verwaltungsgericht die gegen die Love Parade anhängigen Anträge zurück. Während die Gesundheit des Kleinkindes betreffend zumutbare Möglichkeiten zur Vermeidung von Gefahren konstatiert werden, wird dem BUND die Klagebefugnis im vorliegenden Fall abgesprochen (vgl. Darmstädter Echo vom 26.6.1997). Dementsprechend wollen die Kläger nun das Oberverwaltungsgericht (OVG) anrufen. Während wenige Tage vor der Veranstaltung auch entsprechende behördliche Genehmigungen seitens der Bezirksbürokratie noch ausstehen, denken die Organisatoren der Love Parade öffentlich über deren Dezentralisierung respektive Verlegung an andere Orte in den kommenden Jahren nach (vgl. taz vom 4.7.1997). Gleichzeitig gipfeln die gegen die Durchführung der Veranstaltung gerichteten Aktionen in einem anonymen Drohbrief, dessen Absender sich als „Nationales Einsatzkommando Cottbus“ bezeichnen: „Um die ‚Amerikanisierung‘ Deutschlands aufzuhalten, werde man während der Megaparty drei Panzerminen im Tiergarten zünden“ (FR vom 11.7.1997).²⁷¹

Schließlich stellt das OVG fest, daß der BUND nicht antragsberechtigt sei und weist die Klage somit aus formalen Gründen ab (vgl. taz vom 5.7.1997).²⁷² Auch das Problem der Finanzierung, daß sich den Veranstaltern während der Vorbereitung gestellt hat, wurde inzwischen gelöst. Neben dem Tabakkonzern „Reynolds“ tritt die ARD-Vorabendserie „Marienhof“ als einer der Hauptsponsoren auf²⁷³ und an der Stelle von MTV übernimmt der bundesdeutsche Musiksender VIVA TV die Fernsehübertragung. Am 12. Juli versammeln sich dann anlässlich des 39

²⁷¹ Auch über die Ernsthaftigkeit dieser Ankündigung kann nur spekuliert werden. Die Polizei nahm die Drohung jedenfalls zum Anlaß, am 9. Juni eine Razzia im rechtsextremistischen Milieu durchzuführen. Hinweise darauf, daß die Drohung wahr werden könnte, fanden die Ermittler auch nach der Durchsuchung von 31 Wohnungen nicht (vgl. FR vom 11.7.1997).

²⁷² Obwohl die juristischen Voraussetzungen somit wenige Tage vor der Love Parade gegeben sind, blockieren einzelne Bezirksbehörden weiterhin entsprechende Vorbereitungen. So werden die Schlüssel für die Tunnelhäuser, die den Zugang zur Siegestsäule ermöglichen, erst etwa 18 Stunden vor dem Beginn der Veranstaltung ausgehändigt (vgl. Groove Nr. 47, 8-9/1997).

²⁷³ Dies manifestiert sich in einem eigenen Wagen, auf dem einige der prominenten Protagonisten vertreten sind. Darüber hinaus werden während der Love Parade einige Szenen für die Fernsehserie gedreht.

Wagen umfassenden Umzugs²⁷⁴ etwa eine Million Menschen in Berlin. Dabei kommt es zwar zu massiven Verkehrsbehinderungen²⁷⁵, aber nicht zu den angekündigten Störungen der Veranstaltung.²⁷⁶

Trotzdem ergibt sich eine erhebliche Verzögerung bei der Abfahrt der Wagen, so daß die Abschlußkundgebung erst gegen 21.00 Uhr beginnen kann. Dazu sind 20 der Wagen zugelassen, um im Rondell Aufstellung zu nehmen. Das von der Siegestsäule aus präsentierte musikalische Programm wird dabei über eine Funkfrequenz auf die einzelnen „sound systems“ übertragen, um eine optimale Beschallung zu erreichen. Die abschließende Ansprache von Roeingh versucht das Motto „Let the sun shine in your heart“ zu reflektieren und durch die Aufforderung zu gemeinsamen Gesten, bei denen die Arme in die Luft (zur Sonne) gereckt werden sollen, zu symbolisieren, was von vielen Anwesenden mit Pfiffen quittiert wird.²⁷⁷

Noch am nächsten Tag beginnt die Bestandsaufnahme der durch die Teilnehmer verursachten Schäden. Obgleich die Organisatoren mit dem Berliner Senat ein Verkaufsmonopol für die Veranstaltung vereinbart und sich daraufhin zur Beteiligung an den Reinigungskosten in einer Höhe von 280000 DM verpflichtet haben, werden vom Bezirksamt Tiergarten mehrere Genehmigungen für den Getränkeverkauf ausgestellt (vgl. Tagesspiegel vom 13.7.1997). Dadurch sowie durch die zahlreichen Schwarzhändler, die insbesondere Getränkedosen anboten, konnte die Müllmenge erneut nicht

²⁷⁴ Besonders auffällig ist der ausgediente sowjetische Panzer vom Typ T34, der vom Berliner Ensemble angemeldet wurde. Er führt auch ein Transparent mit der Aufschrift „Spaß haben, die Welt verändern und dabei Geld verdienen“ mit sich (vgl. taz vom 14.7.1997). Da die Veranstalter auf eine Publikation der Wagenliste verzichten, können keine vollkommen verlässlichen Angaben zum Konvoi gemacht werden. Fotografisch dokumentiert ist aber nicht zuletzt die Beteiligung der Jugendorganisation des Deutschen Gewerkschaftsbundes, deren Signet zumindest auf eine Wagenwand appliziert wurde (vgl. die Titelseite der Wochenzeitung „Freitag“ vom 18. Juli 1997).

²⁷⁵ Diese betreffen nicht nur die Berliner Innenstadt, sondern auch die Anfahrt bspw. auf der A 24: „Nach einem Unfall zwischen Zarentin und Wittenburg tanzten hunderte Raver auf der Fahrbahn. Die Polizei mußte die jungen Leute mehrfach auffordern, einzusteigen und weiterzufahren.“ (Tagesspiegel vom 13.7.1997)

²⁷⁶ Von der Polizei werden 40 Personen festgenommen, die angeblich den Umzug blockieren wollen und in der Presse als Punker identifiziert werden (vgl. BZ vom 14.7.1997).

²⁷⁷ Bei den Parties im Rahmenprogramm kommt es schließlich teilweise zu Problemen bezüglich der geringen Anzahl der Teilnehmer. „Stattdessen gab es Spontan-Partys an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, wo 5000 Raver die ganze Nacht feierten.“

reduziert werden. Darüber hinaus wird eine immense Schädigung des Tiergartens konstatiert, die sich vor allem in einer erheblichen Bodenverdichtung manifestiert (vgl. FAZ vom 15.7.1997). Ein weiteres wesentliches Problem stellt trotz der Bereitstellung von Toilettenwagen die Belastung der Böden durch Urin dar.²⁷⁸

Nicht zuletzt wegen dieser Vorkommnisse wird direkt im Anschluß an die Veranstaltung wieder deren Verlegung gefordert.²⁷⁹ Genauso umgehend spricht sich jedoch Berlins Innensenator Jörg Schönborn (CDU) aus Sicherheitsgründen für den gefundenen Standort aus (vgl. taz vom 15.7.1997). Darüber hinaus findet eine weitere Erwägung Eingang in die Debatte um den Veranstaltungsort: Sollte die bspw. von Rupert Scholz (CDU) vorgeschlagene Regelung zur Durchsetzung einer Bannmeile um den Berliner Reichstag realisiert werden, wäre die Love Parade in Zukunft davon betroffen (vgl. Wirtschaftswoche Nr. 31/1997).

Ungeachtet dieser Überlegungen wird die Love Parade, die für den 11. Juli 1998 unter dem Motto „One World - One Future“ angemeldet wird, Ende März genehmigt (vgl. taz vom 1.4.1998). Unter Beibehaltung der Streckenführung soll der etwa 50 Fahrzeuge umfassende Konvoi in diesem Jahr von zwei verschiedenen Ausgangspunkten beginnen: Während die eine Hälfte der Wagen wie in den Vorjahren vom Ernst-Reuter-Platz aus starten soll, soll die andere Hälfte der Wagen vom Brandenburger Tor aus die Siegessäule anfahren, wo sich beide Kolonnen zur Abschlußkundgebung vereinigen.²⁸⁰ Bereits frühzeitig lehnen die Veranstalter auf Grund der bisherigen Erfahrungen mit getroffenen Vorabsprachen jegliche Beteiligung

(Tagesspiegel vom 13.7.1997) Auch zur „Hateparade“ versammeln sich nur etwa 500 Personen um fünf Lastwagen (vgl. taz vom 14.7.1997).

²⁷⁸ „Um wenigstens dem Uringestank abzuwehren, setzte Berlins Polizei am Sonntag Wasserwerfer ein. Statt auf Demonstranten richteten sie den Strahl diesmal auf die mit Urin getränkten Böden.“ (BZ vom 14.7.1997)

²⁷⁹ So plädiert ein Vertreter des BUND dafür, „im kommenden Jahr mit der Love Parade auf den Flughafen Tempelhof oder die Avus auszuweichen“ (BZ vom 14.7.1997).

²⁸⁰ Damit werden auch Überlegungen der Berliner PDS aufgegriffen, die vom Umzug ausgehende Belastung durch die Organisation in Form eines Sternmarsches zu minimieren (vgl. taz vom 14.7.1997)

an den entstehenden Kosten ab, die von den öffentlichen Haushalten getragen werden müssen (vgl. den Berliner Lokalteil der taz vom 6.5.1998).

Mit dieser Bekanntmachung beginnt die alljährliche Diskussion über die Veranstaltung in der Berliner Öffentlichkeit.²⁸¹ Mit dem Verweis auf die entsprechende Berichterstattung meldet sich auch der Organisator der letztjährigen Gegenveranstaltung „Hateparade“ zu Wort. Kliehm kündigt in einer Pressemitteilung vom 7. Mai die Durchführung eines Umzugs mit dem Titel „Fuckparade“ an, der auf einer ähnlichen Strecke wie im Vorjahr stattfinden soll.²⁸² Er kritisiert das Desinteresse der Organisatoren an der Refinanzierung der Reinigungskosten und bezieht sich dabei auf die zuvor in der Presse (vgl. z.B. ebd.) veröffentlichten Einnahmen der Veranstalter aus der Vermarktung des eingetragenen Warenzeichens der Love Parade sowie die Erhebung von Gebühren für die Beteiligung mit einem Wagen. Darüber hinaus kritisiert Kliehm die Berufung auf die Demonstrationsgenehmigung, die die Veranstalter von der Beteiligung an den entstehenden Kosten entbindet.²⁸³

Mitte Juni präsentieren die Veranstalter der Love Parade schließlich ein Projekt, das die geforderten Leistungen von privater Seite finanzieren soll. Unter dem Motto „Wir für den Tiergarten“ werden vor allem Unternehmen dazu aufgerufen, einen Beitrag zu leisten, der die Reinigung des Tiergartens sichern soll. In den entsprechenden Fonds haben zu diesem Zeitpunkt bereits die Partnerhotels der Berlin Tourismus Marketing GmbH (BTM)

²⁸¹ So verbreiten die Organisatoren allein im Mai drei Pressemitteilungen, in denen sie die Probleme thematisieren und insbesondere die Kritik seitens Berliner Vertretern von Bündnis '90/Die Grünen zurückweisen. Diese Pressemitteilungen vom 7., 18., und 29. Mai sind unter <http://www.loveparade.de> publiziert.

²⁸² Dieser Titel wird gewählt, um eine Verwechslung mit der von der Punk-Szene 1997 angekündigten „Hate Parade“ auszuschließen (vgl. die entsprechenden Pressemitteilungen, die unter <http://hardcore.alienz.org/fuckparade> publiziert sind).

²⁸³ Offensichtlich löst diese Kritik Reaktionen seitens der Veranstalter bzw. Gesellschafter aus, denn bereits am 10. Mai publiziert Kliehm eine weitere Pressemitteilung, in der er seine Angaben unter Verweis auf verschiedene Presseberichte zu belegen sucht. Diese Auseinandersetzung manifestiert sich auch in der Mailingliste „list-love@techno.de“, zu der sich nicht-autorisierte Personen Zugang verschafft haben, um dort für die „Fuckparade“ zu werben und die Love Parade zu kritisieren.

60000 DM und die BSR sowie ALBA jeweils 25000 DM eingezahlt.²⁸⁴ Die BTM veröffentlicht wenig später auch einen guten Grund für die Beteiligung der Berliner Wirtschaft an dieser Initiative. Sie

„geht davon aus, daß jeder auswärtige Besucher der Veranstaltung im Durchschnitt 204 Mark in der Stadt ausgeben wird. BTM-Chef Hanns Peter Neger: 'Wir schätzen, daß der Gesamtumsatz in Berlin rund 200 Millionen Mark beträgt. Unter den Einzelveranstaltungen ist die Love Parade der wichtigste Wirtschaftsfaktor Berlins.' Rund 20 Millionen Mark werden voraussichtlich als Steuern in die Landeskasse fließen“ (Berliner Morgenpost vom 10.7.1998).

Auch in den letzten Tagen vor der Parade konzentriert sich die öffentliche Diskussion auf die kommerzielle Dimension der Veranstaltung. So wird bekannt, daß sich der Sender Freies Berlin (SFB) für die Fernsehberichterstattung über die Love Parade zu einem Produktionsvolumen von 800000 DM verpflichtet hat sowie dazu,

„der Love Parade GmbH die Bilder anschließend zur Vermarktung zur Verfügung zu stellen. Außerdem verlangen die 'de facto Hausherren des Großen Sterns' (laut SFB-Justitiar Magnus Schiebe) eine 'Präsentation' des Tonträgers von Low Spirit in 'angemessenem Umfang'.“ (Tagesspiegel vom 11.7.1998)²⁸⁵

Neben verschiedenen Anstalten der ARD übertragen der Sponsor „RTL 2“, der auch mit einem eigenen Wagen beim Umzug vertreten ist, sowie der Sender „VIVA“ das Ereignis live.

Auch diverse Politiker wollen im Vorfeld der Bundestagswahl vom 27. September an der Popularität der Parade partizipieren. So richtet die CDU am 9. Juli in der Kantine des Berliner Abgeordnetenhauses ein sog. „Raver-Café“ ein, in dem der Geschäftsführer der Berliner CDU zu Gesprächen mit interessierten Jugendlichen bereitsteht (vgl. SZ vom 13.7.1998). Sowohl die

²⁸⁴ Bis zum Veranstaltungstermin werden insgesamt 130000 DM gespendet (vgl. FR vom 13.7.1998). Der „Bund Junger Unternehmer“ stiftet darüber hinaus Ligusterbüsche zur Bepflanzung der in den Hecken um die Siegessäule herum entstandenen Lücken (vgl. Berliner Morgenpost vom 13.7.1998).

²⁸⁵ Mit dem genannten Tonträger ist die von Dr. Motte und Westbam veröffentlichte Hymne zur Love Parade 1998 unter dem Titel „One World - One Future“ gemeint.

SPD als auch die PDS kündigen an, im Rahmen der Love Parade Informationsmaterialien zu verteilen.²⁸⁶ Die Jugendorganisation der FDP ist ebenso wie die Jugendorganisationen der IG-Metall und der Deutschen Postgewerkschaft mit einem eigenen Wagen am Umzug beteiligt.²⁸⁷ Während der Love Parade sind auch Innensenator Schönboom sowie der Senator für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Peter Radunski, (beide CDU) vor Ort präsent (vgl. ebd.).

Am 11. Juli versammeln sich dann nicht zuletzt wegen des regnerischen Wetters weniger Menschen als im Vorjahr in Berlin.²⁸⁸ Zur Kundgebung an der Siegessäule wurden zwei Bühnen errichtet und Roeingh hält dort gegen 20.00 Uhr seine Ansprache²⁸⁹, an die sich bis etwa 23.00 Uhr die alljährliche Abschlußparty anschließt. So endet die zehnte Love Parade und wie im Vorjahr setzt sich der Konflikt um die Veranstaltung direkt im Anschluß an diese fort, da die eingegangenen Spenden seitens Berliner Unternehmen die bei den Aufräumarbeiten entstandenen Kosten nicht decken.²⁹⁰

²⁸⁶ Diese Angaben verbreitet die Nachrichtenagentur Reuters am 10.7.1998, sie werden im Online-Magazin „Wired News“ (<http://www.wired.com/news/news/culture>) unter dem Titel „German Poles Rave the Vote“ wiedergegeben.

²⁸⁷ Mit dem früheren französischen Kulturminister Jack Lang, der die Durchführung einer ähnlichen Veranstaltung in Paris anregt, ist sogar ein (ehemaliger) Politiker auf dem Wagen des deutsch-französischen Jugendwerkes vertreten (vgl. taz vom 13.7.1997).

²⁸⁸ Bei dieser Love Parade divergieren die Angaben über die Teilnehmerzahl erheblich. So geht die Polizei nur von etwa 350000 Personen aus, während die BSR auf Grund der geringeren Müllmenge etwa 600000 Teilnehmer schätzt (vgl. Berliner Morgenpost vom 13.7.1998). Durch die Witterungsbedingungen kann jedoch davon ausgegangen werden, daß die Teilnehmerzahl noch etwas höher ist, denn die Schauer halten viele Anwesende von einer dauerhaften Präsenz ab, was zu einer erhöhten Fluktuation am Veranstaltungsort beiträgt. Zur „Fuckparade“ versammeln sich etwa 1000 Personen um elf Wagen (vgl. taz vom 13.7.1998).

²⁸⁹ Obgleich er aus der Kritik in den Vorjahren die Konsequenz gezogen hat, andere an deren Vorbereitung zu beteiligen (im Rahmen seiner Homepage unter <http://www.drmmotte.de> können in ein interaktives Formular entsprechende Vorschläge eingetragen werden), werden seine Aussagen zum „liebvollen, fröhlichen und toleranten Umgang miteinander“ (zitiert nach der taz vom 13.7.1998) allgemein als nicht angemessen bewertet (diese Einschätzung reicht von Fanzines bis zu den Tageszeitungen).

²⁹⁰ Die Veranstalter schlagen deshalb vor, daß der betroffene Bezirk diesen Fehlbetrag durch die Kooperation mit den von ihm an der Strecke genehmigten Dienstleistern erbringt. So wurde der Firma Nareyka von den Bezirken Charlottenburg und Tiergarten eine Lizenz zur Standvermietung entlang der Strecke erteilt (vgl. FR vom 10.7.1998). „Den Einwand von Baustadtrat Horst Porath, die Einnahmen durch Straßensondernutzungsgebühren würden an den Landeshaushalt fließen und könnten nicht für den Tiergarten verwendet werden, ließ Regitz nicht gelten. (...) Porath dagegen sieht schwarz: ‘Letztes Jahr hat uns die Finanzverwaltung statt einer Überweisung

6.2 Die Argumentation der Akteure

Nachdem die Entstehung und Entwicklung der Love Parade dargestellt wurde, sollen im folgenden die Artikulationen der an der Debatte um die Durchführung der Veranstaltung beteiligten Akteure im Hinblick auf die verfolgten Argumentationen zusammenfassend charakterisiert und gegebenenfalls kontextualisiert werden.²⁹¹

Eine breitere öffentliche Auseinandersetzung um die Love Parade beginnt erst, nachdem sie 1993 mit 30000 Teilnehmern eine Größenordnung erreicht hat, die sie offensichtlich aus der Vielzahl der in Berlin stattfindenden Demonstrationen heraushebt.²⁹² Denn obgleich die Love Parade in den ersten fünf Jahren ihrer Durchführung ein weitgehend gleichbleibendes Erscheinungsbild aufweist, kommt die zuständige Behörde 1994 erstmals zu der Ansicht, daß „die Veranstaltung nicht nach Versammlungsrecht (...) zu beurteilen“ sei. Diese Einschätzung wird unter Verweis auf einen auszugsweise zitierten Artikel der „Berliner Morgenpost“ vom 5. Juli 1993 begründet, in dem über die Vorjahresveranstaltung berichtet und vor allem die vom Umzug ausgehende Lärmbelästigung dargestellt wird. Darüber hinaus hätten diverse Anwesende auf Nachfragen bekundet, sie würden an einer „Techno-Fete“ teilnehmen. Aus diesen Aussagen und Darstellungen wird der Schluß gezogen, daß es sich bei der Love Parade um „eine reine - sich bewegende - Musikveranstaltung“ handelt. Selbst der inhaltliche Einwand, daß es „zu keinerlei (...) politischen oder öffentlichkeitsrelevanten Aussagen kam“, wird formal am Fehlen von Transparenten, Flugblättern und Ansprachen (vgl. Kap. 6.1) festgestellt. Somit vertritt das Berliner Polizeipräsidium hier den grundsätzlichen Einwand gegen eine

lediglich einen Bruchteil unserer Schulden erlassen. Davon kann ich keine neuen Pflanzen kaufen.“ (Berliner Morgenpost vom 13.7.1998)

²⁹¹ Dabei soll davon abgesehen werden, die verfassungsrechtliche Dimension dieser Diskussion im Hinblick auf das unter Art. 8 GG formulierte Grundrecht auf Versammlungsfreiheit zu thematisieren, da es sich hier um keine juristische sondern diskursanalytische Bestandsaufnahme handelt.

²⁹² Vgl. dazu den Hinweis des zuständigen Berliner Staatssekretärs Böse, es gebe allein im Mai 500 Demonstrationen in Berlin (vgl. Spiegel Nr 29/1996).

entsprechende Genehmigung, nämlich, daß die Love Parade weder formal noch inhaltlich den Vorstellungen einer politischen Demonstration entspricht.

Wenig später wird von gleicher Stelle aus auch das grundlegendste Gegenargument formuliert, denn die Genehmigung der Veranstaltung als Demonstration im Sinne des Versammlungsgesetzes vom 17. Juni 1994 verweist auf den „Veranstaltungszweck“. Daraus resultiert eine Position, die eine politische Demonstration nicht von der Erscheinungsweise aus beurteilt, sondern von der vom Veranstalter formulierten Intention ausgeht. Dementsprechend versucht Roeingh diese Absicht im folgenden Jahr durch die Formulierung einer friedenspolitischen Forderung in der Anmeldung der Love Parade als Demonstration zu akzentuieren. Damit ist 1995 eine Politisierung der Argumentation seitens der Veranstalter eingetreten, die durch die erneute Verweigerung der Genehmigung im Sinne des Versammlungsgesetzes noch forciert wird. Nunmehr sehen die Organisatoren „die Freiheit des Demonstrationsrechts“ gefährdet und drohen damit, die Entscheidung gerichtlich prüfen zu lassen.²⁹³

Gleichzeitig entsteht eine weitere Argumentationslinie, die bis heute die Debatte um die Durchführung der Love Parade dominiert. Diese Argumentation abstrahiert zunächst von der Frage, ob die Veranstaltung eine politische Demonstration sei und thematisiert primär deren Auswirkungen auf die Allgemeinheit. Im Zentrum stehen dabei die durch die Veranstaltung entstehenden Kosten insbesondere durch die Beseitigung des von den Teilnehmern verursachten Abfalls. Diese Argumentation läßt sich jedoch nur formal von der Problematisierung des Status der Love Parade trennen, da deren Genehmigung als Demonstration die Übernahme dieser Kosten durch öffentliche Haushalte zur Folge hat. Dementsprechend führen im

²⁹³ Es kann nur darüber spekuliert werden, ob dieses Engagement auch politisch motiviert ist. So steht außer Frage, daß die Veranstalter wegen der zusätzlich entstehenden Kosten auch aus ökonomischen Gründen kein Interesse an einer anderen Veranstaltungsform haben können. Doch schon die in der Frontpage Nr.1/1995 gemachte Andeutung, daß trotz eines Verbots viele Interessenten zum angekündigten Termin nach Berlin kommen würden, wird dort mit folgendem Selbstverständnis begründet: „Dann wird sich zeigen, daß Techno keineswegs unpolitisch ist und alle Raver konsumgeil-desinteressiert, sondern Kämpfer für größere persönliche Freiheit in dieser Gesellschaft.“

wesentlichen zwei Wege zur beabsichtigten Privatisierung der Kosten: So können sich die Veranstalter respektive entsprechende Sponsoren zu deren Übernahme freiwillig bereit erklären. Ist dies nicht der Fall, wird von den betreffenden Akteuren versucht, den Status der Love Parade als Demonstration in Frage zu stellen, um eine Anmeldung als private Veranstaltung zu erreichen. Wenn sich die Veranstalter unter dementsprechend veränderten Voraussetzungen trotzdem für eine Durchführung entscheiden würden, wären sie dann von vorneherein dazu verpflichtet, die Finanzierung der fraglichen Kosten zu gewährleisten.

Insbesondere im Jahr der Senatswahl wird jedoch deutlich, daß diese primär haushaltspolitischen Erwägungen mit anderen Interessen der (partei-) politischen Akteure bzw. ihrer Klientel konfliktieren können. Im Verlauf der Debatte wird dabei vor allem eine Argumentation verfolgt, die eine Kompensation der Kosten durch spezifische „Leistungen“ der Love Parade konstatiert. Diese können sowohl materieller (z.B. Steuereinnahmen) als auch immaterieller (z.B. Imagegewinn²⁹⁴) Art sein. Auch für diese Argumentationsfigur ist der Status der Veranstaltung indirekt relevant, insofern gewährleistet werden soll, daß sie stattfindet.

Diese pragmatische Argumentation einer Kosten-Nutzen-Relation deckt sich formal mit der diverser privater Akteure, die ökonomisch motiviert ist. So verweisen bspw. am Kurfürstendamm anliegende Einzelhändler auf Umsatzeinbußen durch die Veranstaltung und fordern daher zumindest deren Verlegung. Gleichzeitig vertreten inzwischen auch Akteure aus dem Umfeld der Veranstalter, vor allem die Love Parade GmbH, aber z.B. auch Organisatoren von Veranstaltungen, die während der Love Parade besucht werden, ökonomische Interessen, die von einer Absage beeinträchtigt

²⁹⁴ Die Annahme eines Imagegewinns hat wiederum verschiedene Dimensionen. Sie kann einerseits als individueller Imagegewinn eines politischen Akteurs, der sich für die Veranstaltung einsetzt, verstanden werden. Der Akteur würde aus utilitaristischer Perspektive dann davon ausgehen, daß er von seinem Engagement profitieren würde. Das im vorliegenden Fall verbreitete Verständnis bezieht sich jedoch auf das Image der Stadt Berlin. In diesem Zusammenhang werden insbesondere in der Presse verschiedene Gründe für einen Bedarf an entsprechenden Maßnahmen genannt, die in der Regel mit der Entscheidung für Berlin als bundesdeutscher Hauptstadt sowie mit dem Scheitern anderer entsprechender Vorhaben (z.B. der Bewerbung um die Ausrichtung einer Olympiade) in Verbindung gebracht werden (vgl. z.B. Spiegel Nr. 29/1996) In dieser

werden würden. Hier muß also aus der Perspektive einer Positionierung zu diesen Anliegen ebenfalls eine Abwägung zwischen den verschiedenen Einzelinteressen vorgenommen werden.

Daraus resultiert, daß 1996 zunächst die Wahl des Veranstaltungsortes im Mittelpunkt der öffentlichen Auseinandersetzung steht.²⁹⁵ Die Verlegung der Streckenführung wird dabei zunächst unter pragmatischen Gesichtspunkten diskutiert: Ausgehend von der Anzahl der erwarteten Teilnehmer werden seitens der administrativen Akteure zunächst vor allem die Auswirkungen auf den Veranstaltungsort in Betracht gezogen, weswegen der Vorschlag der Veranstalter, die Love Parade über den Boulevard „Unter den Linden“ zu führen, abgelehnt wird.

Über diese pragmatische Argumentation hinaus, werden in dieser Debatte auch Aspekte der politischen Topographie verhandelt. Aus dem Vorhaben der Veranstalter ist die Absicht zu erkennen, die Demonstration an zentraler Stelle und unter Einbeziehung eines wesentlichen Symbols der Stadt sowie des vereinigten Deutschlands, dem Brandenburger Tor, durchzuführen.²⁹⁶ Der Vorschlag der Senatsverwaltung, die Strecke entlang der Karl-Marx-Allee vom Alexanderplatz nach Friedrichshain zu führen, reflektiert diese Dimension nicht. In der Presse werden unter dem Aspekt der politischen Topographie darüber hinaus die Konnotationen diskutiert, die mit dem jeweiligen Veranstaltungsort in historischer Perspektive verbunden sind²⁹⁷:

Perspektive kann aus einem Imagegewinn auch ein materieller Profit erwachsen, der bspw. über eine Zunahme von Touristen realisiert werden könnte.

²⁹⁵ Der Status der Veranstaltung wird zwar nicht explizit diskutiert, die Organisatoren berücksichtigen jedoch mit der Einbeziehung einer „Abschlußkundgebung“, auf der auch eine „Ansprache“ gehalten wird, einen Aspekt an der formalen Kritik, daß die Love Parade nicht der Erscheinungsweise einer konventionellen Demonstration entspricht. Auch der Versuch der Gründung eines Vereins, der u.a. als Interessenvertretung fungieren soll, deutet in diese Richtung.

²⁹⁶ Darüber hinaus wird seitens des BUND der Verdacht geäußert, daß die Veranstalter der Love Parade bei der Wahl des Ortes nicht nur pragmatische und symbolische Erwägungen in Betracht ziehen, sondern auch ökonomische. Dies sei die Erklärung für ihre Ablehnung des Vorschlags zur Verlegung der Love Parade auf den Flughafen Tempelhof: „Insider wissen: TV-Bilder vom prominenten Brandenburger Tor verkauft Planetcom einfach teurer als vom Flughafen.“ (Leserbrief des Landesgeschäftsführers des BUND im Berliner Lokalteil der taz vom 18.7.1997)

²⁹⁷ Bereits die bisherige Streckenführung über den Kurfürstendamm hat eine politische Bedeutung, da sie an die Tradition der Nutzung dieser Straße für demonstrative Aktionen anknüpft: „Fast alle Protestbewegungen und mehrere Protestgenerationen bemühten

So wird die vorgeschlagene Verlegung in den Osten der Stadt mit den dort in der DDR insbesondere am 1. Mai durchgeführten Paraden in Verbindung gebracht (vgl. SZ vom 3.4.1996).

Schließlich kommt es zu einem Kompromiß zwischen den pragmatischen Erwägungen und denen, die die politische Topographie betreffen. Die „Straße des 17. Juni“ ermöglicht sowohl eine zentrale Streckenführung als auch die Einbeziehung des Brandenburger Tors an einem Ende derselben.²⁹⁸ Diese Entscheidung hat jedoch die Formierung neuer Akteure zur Folge, die die vorgenommene Abwägung der Interessen als defizitär in Frage stellen. Die Vertreter des BUND sowie des betroffenen Bezirks sehen in der vorgenommenen Kosten-Nutzen-Kalkulation die ökologischen bzw. finanziellen Folgekosten der Streckenführung nicht berücksichtigt. Es gelingt ihnen jedoch nicht, die Berücksichtigung ihrer Belange diskursiv durchzusetzen.

Nachdem es diesen Akteuren auch im Vorfeld der folgenden Veranstaltung nicht gelingt, Einfluß auf die entsprechende Entscheidung zu nehmen, ist 1997 eine Veränderung der Vorgehensweise zu konstatieren. Mit dem BUND, der im Interesse der nicht artikulationsfähigen Flora und Fauna agiert, sowie einem Anlieger, der ein individuelles Interesse vertritt, gehen zwei der Akteure nun gerichtlich gegen die Veranstaltung vor. Unter den gegebenen juristischen Voraussetzungen ist damit ein Wandel der Argumentation verbunden. So sollen die angerufenen Instanzen nicht die Rationalität der Kosten-Nutzen-Relation, die zur Wahl der Strecke geführt hat, überprüfen, sondern die Rechtmäßigkeit der Demonstrationsgenehmigung und somit den Status der Veranstaltung.

sich dort Präsenz zu zeigen und ihr jeweiliges Anliegen öffentlichkeitswirksam zu plazieren.“ (Balistier 1996, 177)

²⁹⁸ Die „Straße des 17. Juni“ ist aus der Perspektive der politischen Topographie mehrfach konnotiert: So resultiert der Ausbau der Strecke zur heutigen Straßenbreite aus der Absicht, sie während des Nationalsozialismus als Aufmarschstrecke für Massenkundgebungen zu nutzen (vgl. FAZ vom 12.7.1997). Diese Konnotation wird jedoch von der Nutzung als Veranstaltungsort für Militärparaden der alliierten Siegermächte überlagert (vgl. ebd.). Als weitere Bedeutungsebene ist mit der

Eine moralische Dimension führen andere Akteure in die Diskussion ein. Dabei handelt es sich maßgeblich um den Ausrichter der Gegenveranstaltung „Hateparade“. Obgleich auch in diesem Zusammenhang das Argument Verwendung findet, daß die Veranstaltung nicht politisch sei, ist die Argumentation zunächst nicht gegen den Status der Love Parade als Demonstration gerichtet.²⁹⁹ Vielmehr wird die Repräsentationsfunktion der Veranstaltung in Frage gestellt, da die dort präsentierten Subgenres von Techno nicht authentisch seien.³⁰⁰ Im Aufruf zur „Hateparade“ heißt es dementsprechend: „The Love Parade is mainstream, so it is non-political, trying to please the masses like any mainstream music. But come to a decent gabber party, there you will find lots of texts to scream along.“³⁰¹

In dieser Argumentation manifestiert sich auch eine sceneinterne Polarisierung. Während die Veranstalter der Love Parade offensichtlich in der Lage sind, ihre Anliegen u.a. unter Verweis auf deren Popularität gegenüber dem politisch-administrativen System durchzusetzen, fühlen sich andere Akteure der Techno-Szene, die über ein geringeres Popularitätspotential verfügen, in dieser Perspektive marginalisiert. Der Verweis auf die Schließung des Techno-Clubs „Bunker“ durch die Behörden kann in diesem Zusammenhang als exemplarisch verstanden werden, da insbesondere in Berlin eine Vielzahl von Veranstaltungsorten von ähnlichen Maßnahmen betroffen sind.

Bezeichnung als „Straße des 17. Juni“ die Erinnerung an den antistalinistischen Aufstand von 1953 in der DDR zu identifizieren (vgl. Spiegel Nr. 29/1996).

²⁹⁹ Da die Veranstaltungsform der Love Parade im Rahmen der „Hateparade“ im wesentlichen übernommen wird, kann sich die Argumentation vor allem nicht gegen die Durchführung der Demonstration als Umzug, bei dem von Fahrzeugen aus vorwiegend Musik präsentiert wird, richten.

³⁰⁰ Vgl. dazu die in der Presse kolportierte Maßnahme der Veranstalter, für die während des Umzugs präsentierte Musik „die Zahl der Beats auf 130 pro minute“ (sic, taz vom 12.7.1997) zu beschränken.

³⁰¹ Vgl. <http://hardcore.alienz.org/hateparade>. Eine ähnliche Argumentationslinie verfolgen offensichtlich auch die anonymen Autoren, die in Flugblättern die entpolitisierende Wirkung von Techno skandalisieren. Obgleich zumindest vom Ausrichter der „Hateparade“ noch zwischen verschiedenen Ausprägungen des Phänomens differenziert wird, deckt sich diese Position im Grundsatz mit den Ansichten der konservativen Kulturkritik zum Thema „Techno“.

Diese Situation resultiert vor allem aus der Entstehungsgeschichte der betroffenen Etablissements unter der Bedingung ungeklärter Eigentumsverhältnisse während „der Wende“ (vgl. Kap. 3.2.5). Durch die Klärung der Eigentumsverhältnisse verändern sich diese Voraussetzungen. So laufen seit 1995 viele der abgeschlossenen Zwischennutzungsverträge aus (vgl. Henkel/Wolff 1996, 168), und nach der Entscheidung für Berlin als bundesdeutsche Hauptstadt steigen insbesondere im zukünftigen Regierungsbezirk Berlin-Mitte die Mieten für die entsprechenden Objekte. Gleichzeitig beenden die Berliner Behörden im Kontext dieses umfassenden Gentrifizierungsprozesses die bis dato dominierende Tolerierung von Ordnungswidrigkeiten beim Betrieb betreffender Clubs.³⁰² Während es einigen besonders populären und damit auch finanziell potenten Lokalen gelingt, zumindest zeitweise eine Legalisierung zu erreichen³⁰³, können insbesondere die Betreiber kleinerer Clubs die geforderten Voraussetzungen nicht realisieren.³⁰⁴

1998 führt der Veranstalter der Gegendemonstration ein bereits angedeutetes Element der moralischen Dimension seiner Argumentation dementsprechend weiter aus: Der 1997 formulierte Vorwurf des

³⁰² So führt der Gewerbeaufsichtsdienst des Landeskriminalamtes zahlreiche Razzien durch. „Die meisten Clubs hatten 1995 keine Konzession für Ausschank oder Gewerbe“ (Henkel/Wolff 1996, 168). Diese Situation resultiert aus den entsprechenden Auflagen, deren Erfüllung mit erheblichen finanziellen Aufwendungen verbunden ist. Eine von Akteuren der Berliner Techno-Szene verfolgte Strategie zur Umgehung der mit dem öffentlichen Betrieb einer Lokalität verbundenen Restriktionen stellt die Gründung eines eingetragenen Vereins dar, der dann exklusiv für die Mitglieder ein „Vereinsheim“ betreibt (vgl. den „Verein zur Erhöhung der Lebensfreude durch Tanz, Extase und andere Lustbarkeiten“; siehe dazu Frontpage Nr. 1/1995).

³⁰³ Dabei erhält z.B. der Techno-Club „E-Werk“ im Konflikt mit der Treuhand Liegenschaftsgesellschaft (TLG) als zeitweiliger Eigentümerin des ehemaligen Elektrizitätswerkes im Kontext der Wahl des Berliner Senats 1995 eine erhebliche Unterstützung seitens der lokalen politischen Akteure (vgl. SZ vom 6.9.1995). Diese Intervention steht auch im Zusammenhang mit einer Pressekampagne der Betreiber und führt sogar zur überregionalen Beachtung der Problematik (vgl. z.B. Spiegel Nr. 42/1995). Trotzdem muß das E-Werk Mitte 1997 seinen dauerhaften Betrieb einstellen (vgl. Darmstädter Echo vom 24.7.1997).

³⁰⁴ Hierbei handelt es sich jedoch nicht nur um ein finanzielles Problem. Selbst dort, wo wie z.B. beim „Bunker“ eine entsprechende Bereitschaft besteht, sehen sich die Betreiber mit bürokratischen Problemen bei der Umsetzung ihres Vorhaben konfrontiert: Vgl. die folgende Darstellung: „Die Oberfinanzdirektion, die für die Verwaltung des Bunkers zuständig ist, will bis heute keine Baugenehmigung erteilen. ‘Ohne Schankerlaubnis’, heißt es da, könne ‘keine Umbaugenehmigung erteilt werden.’ Dumm nur, daß das Gewerbeamt diese Schankerlaubnis verweigert, solange die erforderlichen Umbauten nicht erfolgt sind.“ (Berliner Lokalteil der taz vom 13.7.1996)

„Ausverkaufs“ authentischer Ausdrucksformen wird am Beispiel der Love Parade folgendermaßen konkretisiert:

„Wenn wir uns gegen die Kommerzialisierung des Techno wenden, dann heißt das, daß wir dagegen sind, Kommerz vor Inhalte zu stellen. Von Sponsoren darf man sich nicht diktieren lassen, welche Musikrichtungen auf Raves oder der Love Parade erwünscht sind und welche nicht. Kommerzialisierung drückt sich aber nicht nur an Wagen von Vorabendserien auf der Love Parade aus, es äußert sich auch in ideenlosen, immer gleich gestrickten Musikstücken, die einzig auf Massentauglichkeit und Chartgängigkeit abzielen.“ (Pressemitteilung vom 10.5.1998)

Erst vor dem Hintergrund dieses Verständnisses von Kommerzialisierung und bei der gleichzeitigen Ablehnung der Refinanzierung der Reinigungskosten durch die Organisatoren der Love Parade kritisiert Kliehm die von den Veranstaltern vorgetragene Berufung auf den Status als Demonstration:

„Uns ist daran gelegen, den finanziellen Hintergrund der Love Parade aufzudecken, da wir es eine Frechheit finden, wenn ein Unternehmen mit Millionen-Umsätzen um jeden wiederzubepflanzenden Busch und jedes Klohäuschen feilscht und schließlich das Land Berlin auf den Kosten sitzenläßt.“(ebd.)³⁰⁵

Ogleich er somit feststellt, daß es sich um „ein riesiges Geschäft unter dem Deckmantel der Demonstration“ (Pressemitteilung vom 7.5.1998) handelt, stellt dieser Vorwurf kein grundsätzliches Argument gegen die gewählte Veranstaltungsform dar, sondern nur gegen die konkrete Ausgestaltung durch die Organisatoren, die er mit dem Vorgehen bei der „Fuckparade“ kontrastiert.³⁰⁶

³⁰⁵ Dieses moralische Argument findet bereits 1997 seitens des BUND Verwendung, der es zur Begründung seines Vorgehens gegen den Status der Veranstaltung formuliert (vgl. Darmstädter Echo vom 11.7.1997).

³⁰⁶ Indirekt bestätigen die Veranstalter der Love Parade die von Kliehm im Modus der Moralkommunikation vorgetragene Vorwürfe. Ogleich sie sich grundsätzlich auf das Demonstrationsrecht berufen, führen auch sie wiederholt pragmatische Argumente in die Diskussion ein, sofern sie opportun sind. Diese Berücksichtigung des Kosten-Nutzen-Kalküls reicht von dem auch von ihnen vorgetragenen Verweis auf die Bedeutung der Veranstaltung für das Image Berlins bis zur Akzeptanz der Privatisierung der durch die

Somit läßt sich resümierend konstatieren, daß nur eine der im Rahmen der dargestellten Diskussion vorgetragenen Argumentationen die Durchführung der Love Parade als Demonstration grundsätzlich in Frage stellt, nämlich der zu Beginn der Debatte seitens des Berliner Polizeipräsidiums formulierte Einwand, daß die Veranstaltung weder formal noch inhaltlich den Vorstellungen einer politischen Demonstration entspreche. Da die Behörde selbst die Berufung auf das inhaltliche Kriterium revidiert, soll im folgenden vor allem der formale Vorwurf an Hand einer Einordnung der im Kontext der Love Parade verwendeten expressiven Elemente aus vergleichender Perspektive diskutiert werden.

6.3 Einordnung der expressiven Elemente

Sowohl in der öffentlichen Diskussion als auch in einigen sozialwissenschaftlichen Publikationen (z.B. Schwendter 1995) wird die Love Parade in phänomenologischer Perspektive mit verschiedenen Formen der temporären Transformation des urbanen öffentlichen Raums (ausgehend von den diesen in kapitalistischen Gesellschaften dominierenden, primär ökonomischen Funktionen des Transports von Personen und Waren) verglichen, um die Veranstaltung zu charakterisieren. Damit stellen vor allem andere Arten von Straßen-Umzügen einen geeigneten Bezugspunkt dar.

Obgleich die Bezeichnung der Veranstaltung als Parade eine Analogie zu militärischen Paraden nahelegt, ist die Diskrepanz zu dieser Veranstaltungsform besonders offensichtlich. Insbesondere das Moment der Kontrolle, das sich beim militärischen Defilee in der deutlichen Trennung von Akteuren und Publikum sowie den vorgegebenen Bewegungsabläufen manifestiert (vgl. Matta 1984, 218), ist im Kontext der Love Parade nicht gegeben. Die Analogie zu militärischen Paraden wird in der öffentlichen Diskussion daher nicht über die *Veranstaltungsform* sondern über den *-ort*

Veranstaltung entstehenden Kosten durch die Beteiligung von Berliner Unternehmen im Rahmen der Aktion „Wir für den Tiergarten“.

hergestellt. Dies wird vor allem in der Debatte um die Verlegung der Love Parade deutlich. Die Konnotationen der politischen Topographie sollen in dieser Perspektive eine Analogie suggerieren, die sich bis auf die Wahl einer zentralen urbanen Örtlichkeit nicht in der Erscheinungsweise der Veranstaltung manifestiert.

Dies gilt ebenso für den Vergleich mit faschistischen Massenaufmärschen, der ausgehend von der Streckenführung gezogen wird. Deshalb wird dieser Vergleich auch in Verbindung mit der Charakterisierung der Art der Ansammlung und Anzahl der Anwesenden als „Masse“ vorgetragen.³⁰⁷ In einer kulturkritischen Perspektive manifestiert sich die konstitutive Dimension der Kontrolle nicht durch die hierarchische Disziplinierung der Teilnehmer, sondern durch eine freiwillige Gleichförmigkeit.³⁰⁸ Diese Argumentation stützt sich auch auf Aussagen von Akteuren, die als Belege für eine entsprechende Bereitschaft gedeutet werden, wie z.B. die Aussage des Ravers und Romanciers Rainald Goetz, bei der Love Parade handle es sich um einen „Aufmarsch der Affirmation“ (Zeitmagazin Nr. 29/1997). Somit abstrahiert dieser Vergleich jedoch von der konkreten Form der Veranstaltung und postuliert eine (politische) Potentialität, die aus dieser unspezifischen Perspektive den verschiedensten populären Veranstaltungsformen unterstellt werden kann.

Ähnlich punktuell wie militärische Paraden finden auch religiöse Prozessionen in einem räumlich wie zeitlich genau definierten Bereich des öffentlichen Raumes statt (vgl. Matta 1984, 222). Da gezeigt werden konnte, daß diese Grenzen im Kontext der Love Parade durch die Vielzahl der Veranstaltungen im Rahmenprogramm sowie das Verhalten der Teilnehmer auch außerhalb dieser Veranstaltungen transzendiert werden, bestehen hier

³⁰⁷ So erklärt Arnd Wesemann in der FR vom 11.7.1998 die Love Parade ausgehend vom Veranstaltungsort, „dem Areal nationalsozialistischer Aufmärsche“, zum „größten Open Air-Massenmedium seit dem Ende der NSDAP“.

³⁰⁸ Vgl. auch dazu Wesemann (FR vom 11.7.1998), der hervorhebt, daß bei der Abschlußkundgebung an der Siegessäule die Lastwagen „ihre PAs gleichschalten (!)“. PA ist die Abkürzung für Power Amplifier und bezeichnet eine „Tonübertragungsanlage für große Veranstaltungen mit entsprechend leistungsfähigen Verstärkern (...) und entsprechend dimensionierten Lautsprechersystemen“ (Schäfer/Schäfers/Waltmann 1998, 254).

Übereinstimmungen mit modernen Formen des (Straßen-) Karnevals.³⁰⁹ Obgleich diese sich häufig um einen organisierten Umzug zentrieren, ist die partielle Aufhebung der räumlichen Trennung der Akteure sowie die Partizipation des „Publikums“ für diese Veranstaltungsform charakteristisch.³¹⁰

Insbesondere der Vergleich mit dem brasilianischen Karneval in Rio de Janeiro hat bereits Eingang in die öffentliche Diskussion wie auch in sozialwissenschaftliche Publikationen gefunden. Auch dieses Phänomen kulminiert in einer Inszenierung, die um die ästhetischen Ausdifferenzierungen eines populären musikalischen Genres und dessen Rezeption im Medium des Tanzes zentriert ist.³¹¹ Besonders prägnant ist in diesem Kontext die strukturelle Analogie zwischen den Ausrichtern der Wagen der Love Parade und den Samba-Schulen (vgl. Schwendter 1995, 21), um deren kreative Konkurrenz sich diese Veranstaltungsform konstituiert. Vor allem die vertretenen Clubs und Labels repräsentieren ebenso wie die Samba-Schulen die ästhetische Ausformung spezifischer Subgenres der jeweiligen performativen Gattung und fungieren über das gesamte Jahr als Fokuse der betreffenden kulturellen Praxis, die sich vorwiegend in geschlossenen Räumlichkeiten vollzieht.³¹² Analog zum Engagement von Sponsoren bei der Love Parade besteht auch bei den Samba-Schulen die Möglichkeit der Beteiligung von Personen, die nicht direkt an deren kultureller Praxis partizipieren und sich nur engagieren, um sich beim Umzug zu präsentieren.³¹³

³⁰⁹ Der Vergleich bezieht sich in dieser Perspektive primär auf formale Elemente und nicht auf das Verständnis des Karnevals als prämoderner (Volks-) Kultur wie sie Bachtin (1969 und 1987) begründet. Vgl. zu dieser Differenz auch Lachmann 1987.

³¹⁰ Die Animation der Anwesenden ist sogar ein ästhetisches Kriterium für viele defilierende Akteure. Vgl. z.B. für den brasilianischen Karneval die Darstellung von Matta (1984, 230).

³¹¹ Ebenso wie „Techno“ ist die Bezeichnung des betreffenden Phänomens als „Samba“ eine mehrdimensionale semantische Domäne (vgl. Kap. 1.1): „A samba is not only a particular rhythm and the dance and music based on it, it is also often an occasion on which people meet to dance and play music.“ (Taylor 1982, 302)

³¹² Vgl. für den brasilianischen Karneval Taylor 1982, 302.

³¹³ „This is a privilege which can be bought at prices that vary according to the saliency of the place in the parade which a person (...) wishes to occupy.“ (Taylor 1982, 304)

Auch der 1966 erstmals durchgeführte Londoner Notting Hill Carnival³¹⁴ findet seit 1982 unter Beteiligung von Sponsoren statt (vgl. Cohen 1993, 47). Entstanden im Kontext der sozialräumlichen Segregation von Immigranten afro-karibischer Herkunft im betreffenden Stadtteil, hat er sich durch die daraus resultierende Integration von „sound systems“ Mitte der siebziger Jahre (vgl. ebd., 36f) inzwischen auch als ein jugendkulturelles Phänomen etabliert, bei dem u.a. aktuelle Ausformungen von Genres elektronischer Tanzmusik präsentiert werden. In dieser Perspektive kann der Notting Hill Carnival als ein Vorbild für die Veranstaltung der Love Parade verstanden werden (vgl. Richard 1995a, 321).

Obgleich die dargestellten Formen des Karnevals ebenso wie die Love Parade auch ein Element der „Festivalisierung urbaner Räume“ (Bette 1998) geworden sind, bedeutet dies nicht nur die Formalisierung der Festivitäten und ihre Funktionalisierung für kathartische und kommerzielle Zwecke.³¹⁵ Sowohl in der (argumentativen) Auseinandersetzung um die Reglementierung³¹⁶ als auch in der Ausnutzung der temporären Tolerierung von Verstößen gegen die offizielle Ordnung manifestiert sich eine Form der Opposition gegen die Regulierung des öffentlichen Raums.

Diese Dimension stellt auch den Bezugspunkt zu verschiedenen demonstrativen Aktionsformen des modernen Straßenprotests dar. Deren Entstehung im frühen 19. Jahrhundert weist deutliche Bezüge zu populären Geselligkeitsformen auf, die „im politischen Bewußtsein der Zeit keine polizeiliche und justitiable Angelegenheit“ (Kaschuba 1991, 77) darstellen. Während bspw. die bürgerlichen „nationalen Oppositionsfeste“ die Inszenierungen der „spätabolutistischen Repräsentations- und Festkultur“

³¹⁴ Der Notting Hill Carnival geht ebenso wie die Love Parade auf die Idee einer einzelnen Person zurück (vgl. Cohen 1993, 10).

³¹⁵ Beim brasilianischen Karneval setzt diese Tendenz bereits in den 30er Jahren ein. Parallel zur Realisierung des touristischen Potentials übernimmt eine Einrichtung der Stadtverwaltung Rio de Janeiro die Organisation der zentralen Veranstaltungen (vgl. Taylor, 1982, 302f).

³¹⁶ Vgl. sowohl für den brasilianischen als auch den Notting Hill Karneval (siehe Cohen 1993, 3) den Versuch der jeweiligen Stadtverwaltung zur Verlegung der Veranstaltungen, der in Rio de Janeiro damit begründet wird, „that this will avoid the immense expense of setting up facilities for spectators of the parades in the city center“ (Taylor 1982, 307).

(ebd., 69) reflektieren, werden lokale Aktionen plebejischen Aufbegehrens von einem ereignishaften Charakter dominiert, dessen unmittelbares Ziel zunächst die Störung von „Ruhe und Ordnung“ ist.³¹⁷

Erst mit der Arbeiterbewegung entwickelt sich das „Modell des organisierten Massenaufmarsches“ (Kaschuba) zur dominanten Form oppositioneller Artikulation im urbanen Raum.³¹⁸ An die Stelle „der ‘Rotte’ als prototypischer Formation des sozialen Protests“ (Kaschuba 1991, 72) tritt der disziplinierte Demonstrationzug und an die Stelle „des Prinzips spontaner Gruppierung (...) das Prinzip organisierter Formierung“ (ebd., 74). In dieser (Selbst-) Inszenierung werden weniger Elemente der Volkskultur als Ordnungsmuster der bürgerlichen und obrigkeitlichen Festkultur zitiert. Dadurch repräsentiert die Form des friedlich-festlichen Straßen-Umzugs nicht nur die beteiligten sozialen Gruppen und deren politische Anliegen im öffentlichen Raum, sondern verdichtet diese darüber hinaus zum szenischen Entwurf einer alternativen „Ordnung“.

Die Tendenz zur Pluralisierung existenter Kundgebungsformen wird besonders im Kontext der Neuen Sozialen Bewegungen (NSB) deutlich, die im Gegensatz zur Arbeiterbewegung u.a. durch die „Zurückweisung von formalisierten und bürokratisierten Organisationsformen“ (Roth/Rucht 1991, 16) charakterisiert sind. Die daraus resultierende Heterogenität manifestiert sich auch in der Erscheinungsweise der nach wie vor dominanten Veranstaltungsform der Demonstration (vgl. Balistier 1996, 10), die jedoch weniger einheitlich ist, als Möglichkeiten zur expressiven Eigentätigkeit der Akteure eröffnet.

Gleichzeitig bedingt gerade der Verzicht auf rigide Organisationsformen die Notwendigkeit zur massenhaften Mobilisierung der Akteure, da bereits deren Anzahl nicht durch den Verweis auf eine entsprechende Mitgliedschaft belegt

³¹⁷ Elemente entsprechender Artikulationsformen werden später wieder als Mittel zur expressiven Zuspitzung aufgegriffen. Vgl. z.B. an die Charivari-Tradition des frühen 19. Jahrhunderts anknüpfende „Lärmdemonstrationen“ (vgl. Balistier 1996, 46).

³¹⁸ Vgl. für eine ausführliche Charakterisierung dieser Entwicklung Balistier 1996, 29ff.

werden kann. Deshalb bedarf es besonders der „Präsentation des Mobilisierungspotentials durch Anwesenheit“ (Hellmann 1996, 239):

„Die Bewegung muß sich und ihrer Umwelt Proteste in außeralltäglichen Momenten 'vorführen' (...). Dazu bedarf es neben der physischen Manifestation von Gemeinschaft, d.h. dem gelegentlichen zeitlichen und örtlichen Zusammenziehen möglichst aller Kräfte im Akt der des Massenprotests (...) weiterer expressiver Formen von Gemeinschaft. (...) Je weniger elaboriert die Ideologie und Argumentation der Bewegung, um so mehr scheinen diese symbolisch-expressiven Formen der Gemeinschaft an Bedeutung zu gewinnen.“ (Rucht 1995, 15)

Somit werden die entsprechenden Aktionen vor allem zum Anlaß, „um sich selbst mit vielen anderen als Teilhaber einer kollektiven Gesinnung zu zeigen“ (Soeffner 1995, 525), d.h. diese öffentlich zu *demonstrieren*. Die Monumentalität der modernen Massendemonstration reflektiert in diesem Zusammenhang auch das Erfordernis zur Einbeziehung der Öffentlichkeit. Diese Dimension der Inszenierung betrifft nicht mehr nur die gegebene Straßenöffentlichkeit in Form von Passanten, sondern auch das durch die Repräsentation der Veranstaltung vor allem in den audio-visuellen Medien zu erschließende Publikum.³¹⁹

Prototypisch für diese Entwicklungen sind insbesondere die zentralen Kundgebungen der bundesdeutschen Friedensbewegung, deren Großdemonstrationen bisweilen die Dimension von „symbolischen Stadtbesetzungen“ (Balistier) erreicht haben.³²⁰ Betreffende Veranstaltungen wie der Abschlußtag der „Aktionswoche für den Frieden“ am 22. Oktober 1983 stellen gleichzeitig mit 500000 Teilnehmern bei der zentralen

³¹⁹ So weist Soeffner (1995, 545) darauf hin, daß sich bspw. die Monumentalität einer sog. „Menschenkette“ nicht unmittelbar erschließt, „sondern erst am Abend in der *Tagesschau* (...): Vom Hubschrauber aus aufgenommen (...) erhält sie durch das Medium die intendierte Gestalt.“ (Hervorhebung im Original) Zur Bedeutung von Massenmedien und Publikum als Referenzpunkte sozialer Bewegungen vgl. Rucht 1994. Die Dimension der medialen Repräsentation manifestiert sich bei der Love Parade vor allem in der Diskussion um den Veranstaltungsort. Während durch die ab 1996 getroffene Wahl der Streckenführung ein Verlust an Straßenöffentlichkeit zu konstatieren ist, wird dieser durch die verschiedenen Formen der Live-Übertragung kompensiert.

³²⁰ Vgl z.B. folgende Charakterisierung der Veranstaltung, „die eine ganz Stadt in den Rhythmus und den Wirbel einer von Subkulturen getragenen, expressiv beschwingten Massenveranstaltung hereingezogen“ (Habermas 1985, 80) hat.

Kundgebung in Bonn³²¹ den Mobilisierungshöhepunkt dieser Massendemonstrationen dar (vgl. Balistier 1996, 120). Diese Demonstrationen kulminieren in der Regel in Kundgebungen, die durch die Redebeiträge prominenter Protagonisten der Bewegung und ein kulturelles Programm bewegungsaffiner Künstler gerahmt werden. Darüber hinaus lagern sich am Rande der Veranstaltung verschiedene Verkaufsstände an, die die Versorgung der Teilnehmer mit Nahrungsmitteln, Informationsmaterialien und weiteren Waren, die die Bewegungsinhalte und -ziele symbolisieren oder realisieren, gewährleisten. Dadurch lassen sich diese Veranstaltungen nicht auf die Funktion einer politischen Versammlung beschränken, sondern durch die Atmosphäre auch als alternatives Volksfest charakterisieren.

Die Politik der körperlichen Präsenz im und einer parteiischen Deutung des urbanen Raums manifestiert sich auch in den Paraden von Homosexuellen anlässlich des Christopher Street Day (CSD), die sich inzwischen um Umzüge mit Wagen und musikalischer Beschallung formieren.³²² Ebenso wie entsprechende Veranstaltungen der Arbeiterbewegung (z.B. anlässlich des 1. Mai) und der NSB (z.B. die sog. „Ostermärsche“) reflektiert dessen Institutionalisierung das dauerhafte Anliegen der Akteure, das auch thematisch aktualisiert werden kann, in Abgrenzung zu Aktionen, die als konkrete Reaktionen auf einen Anlaß des Protestes konzipiert sind. Diese Kontinuierung in Form eines regelmäßigen offiziellen bzw. gegenkulturellen Feier-Tags realisiert bzw. demonstriert den Anspruch der Akteure auf Anerkennung, bedingt in der Regel jedoch auch eine Ritualisierung der entsprechenden Artikulationsformen.

Bei der Durchführung des CSD als „Parade“ wird die demonstrative Dimension des Defilees übernommen, ohne jedoch die Bewegungen der

³²¹ Da gleichzeitig dezentrale Kundgebungen stattfanden kann die Teilnehmerzahl an diesem Tag insgesamt auf fast 1,5 Millionen Menschen geschätzt werden (vgl. Balistier 1996, 120)

³²² Die Bezeichnung der Veranstaltungen als „Christopher Street Day“ rekuriert auf die militante Reaktion von Homosexuellen auf die Razzien der New Yorker Polizei, wie sie sich in der dortigen Stonewall-Bar in der Christopher Street im Juni 1969 manifestierte.

Beteiligten zu kontrollieren.³²³ Statt dessen übernehmen diese Paraden Gestaltungselemente aus karnevalistischen Phänomenen und steigern so die bereits in den Demonstrationen der NSB zu konstatierende präsentativ-expressive Form der Selbstdarstellung³²⁴, die mit dem weitgehenden Verzicht auf verbale Artikulation in Form von Redebeiträgen oder Sprechchören korrespondiert.

Diese Veranstaltungsform kann als direkter Vorläufer der Love Parade verstanden werden (vgl. Richard 1995a, 321) und aus der Perspektive einer kulturhistorisch-komparativen Einordnung wird schließlich deutlich, daß im Rahmen der Love Parade nicht nur formale Elemente der Erscheinungsweise von Demonstrationen übernommen werden, sondern auch Motive und Elemente der organisatorischen Strukturierung von kulturorientierten Bewegungen.³²⁵ Dies manifestiert sich auch in der Selbsteutung der Szene wie sie in den Aufrufen zur Love Parade als Stilisierung zur Bewegung formuliert wird. So wird die Durchsetzung der Demonstrationsgenehmigung 1995 im Begleitheft zur Veranstaltung folgendermaßen kommentiert:

„Diese Entscheidung ist einer der größten Siege in der Geschichte des House- und Technomovements. Inzwischen gibt es viele Millionen Anhänger von House und Techno, die den Geist der Love Parade weiterverbreiten, was natürlich eine politische Dimension hat, auch wenn sich die House und Techno Bewegung nicht konventioneller politischer Begriffe und Strukturen bedient.“

Im Ringen um die Anerkennung der Veranstaltungsform wird somit eine Deutungsstrategie expliziert, die in Abgrenzung zu machtorientierten

Die Veranstaltungen finden inzwischen weltweit jedes Jahr in der Zeit zwischen Juni und August vor allem in den Großstädten westlicher Gesellschaften statt.

³²³ Diese Verknüpfung antagonistischer Motive ist bereits für verschiedene Veranstaltungen der NSB charakteristisch (vgl. Soeffner 1995, 527f). Besonders prägnant ist in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „Friedens-Marsch“, die strukturell der Bezeichnung „Love Parade“ entspricht.

³²⁴ Vgl. für die Friedensbewegung Soeffner 1995, 527 und zum allgemeinen Befund einer Abnahme diskursiv-argumentativer Darstellungsformen im politisch-kulturellen Handlungsraum zugunsten einer Zunahme der Selbstemblematisierung sozialer Gruppen ders. 1989, 160.

Bewegungen folgender Deskription entspricht: „Anstatt einen politischen Gegner ins Visier zu nehmen und niederringen zu wollen, setzen kulturorientierte Bewegungen auf die Überzeugungskraft ihrer Praxisformen“ (Rucht 1994, 351). Oder wie es im Aufruf zur Love Parade 1997 in Reaktion auf den Vorwurf mangelnder verbaler Artikulation heißt: „Inhalte werden nicht mehr gefordert sondern gelebt, die Grenzen zwischen Ziel und Wirklichkeit lösen sich auf.“ Aus dieser Perspektive wird auch die zu konstatierende Fixierung auf die Massenmobilisierung verständlich, denn die Quantität der Anwesenden soll sowohl die Legitimität des Anliegens als auch den Erfolg der lebenspraktischen Strategie demonstrieren. Bewegungen tendieren deshalb dazu, „bei den Akteuren ein optimistisches Selbstbewußtsein vom tendenziell grenzenlosen Anwachsen der Mobilisierung und der Wirkung zu erzeugen“ (Scherer 1988, 43). So wird 1995 die bis dahin erreichte Steigerung der Teilnehmerzahlen im Begleitheft zur Veranstaltung folgendermaßen interpretiert:

„Wenn sich die Teilnehmerzahl der Love Parade genau so entwickelt wie in den letzten Jahren (ständige Verdopplung) herrscht im Jahr 2010 Weltfrieden!“

Auch die in der öffentlichen Diskussion wiederholt vorgetragene Kritik dieser Legitimation im Hinblick auf die Kommerzialisierung der Veranstaltung kann nicht als grundsätzliches Argument gegen die dargestellte Analogie gelten. So haben auch die NSB eine „Erwerbswirtschaft von Aktivisten“ ausgebildet, die sowohl „die Mitglieder der Bewegungen mit Gütern und Dienstleistungen, die Bewegungsziele und -inhalte symbolisieren oder realisieren“ (Beywl 1991, 281), versorgt als auch als Reproduktionsbasis für die Akteure, die dort ihren Lebensunterhalt verdienen, fungiert. Nur durch diese Form der Rekrutierung von (ökonomischen) Ressourcen können die utopischen Momente der außeralltäglichen Manifestationen von Bewegungen auf (relative) Dauer gestellt werden, um die Verwirklichung der Ziele auch in der alltäglichen Praxis Einzelner exemplarisch vorzuleben.³²⁶

³²⁵ Zur Differenzierung von sozialen Bewegungen in macht- und kulturorientierte Bewegungen vgl. z.B. Scherer 1988, 58.

³²⁶ Waren die entsprechenden Projekte der sog. „Alternativökonomie“ zunächst primär postmateriell motiviert, so ist nicht zuletzt unter der Bedingung einer sich

Sowohl die Selbstdeutung als auch die Verfügung über eine professionelle Infrastruktur können als organisatorische Voraussetzungen dafür verstanden werden, daß die Techno-Szene in der Lage ist, sich selbst unter der Bedingung von Individualisierung und Pluralisierung jugendkultureller Stile zu stabilisieren und die Akteure dieser Praxis im dargestellten Ausmaß zu mobilisieren. Dabei hat die Veranstaltungsform der Love Parade vor allem im deutschsprachigen Raum aber auch darüber hinaus als öffentliche Manifestation der Techno-Szene Verbreitung gefunden.³²⁷ Gleichzeitig manifestiert sich die Attraktivität darin, daß diese demonstrative Konzeption in andere kulturelle und politische Handlungszusammenhänge diffundiert ist. Einerseits wird sie in ihrer Gesamtheit, jedoch in Verbindung mit anderen musikalischen Genres, bspw. bei der sog. „Hanfparade“ in Berlin oder dem sog. „Schlagermove“ in Hamburg übernommen³²⁸, andererseits werden entsprechende Elemente in existierende Veranstaltungsformen integriert. Dies manifestiert sich bspw. am 1. Mai 1998 sowohl in einer offiziellen Kundgebung der Arbeiterbewegung bei der Durchführung einer sog. „Job Parade“ in Schwerin³²⁹ aber auch anlässlich der vor allem von alternativen Gruppierungen getragenen sog. „Revolutionären Demonstration“ in Berlin.³³⁰ Damit hat sich die demonstrative Konzeption der Love Parade vorerst als Bestandteil des Darstellungsrepertoires von verschiedenen Akteuren und Anliegen im öffentlichen Raum etabliert.

6.4 Exkurs: Zum Verhältnis von Repression und Politisierung

verschlechternden Arbeitsmarktsituation eine materiell motivierte Professionalisierung zu konstatieren (vgl. Beywl 1991, 284).

³²⁷ Vgl. vor allem den „Generation Move“ (Hamburg), den „Union Move“ (München), die „Free Party“ (Wien), die „Street Parade“ (Zürich) und die „Dance Party“ (Rotterdam). Für einen Überblick vgl. Raveline Nr. 5/1998. 1998 wurden auch entsprechende Veranstaltungen in Paris und Tel Aviv durchgeführt.

³²⁸ Vgl. für beide Veranstaltungen FR vom 25.8.1998.

³²⁹ „Siebzehn Laster dröhnten techno-befeuert durch die Straßen der Hansestadt (...). Job Parade (...) war gleichzeitig die größte Veranstaltung des Deutschen Gewerkschaftsbundes (DGB) am 1. Mai.“ (ötv-magazin Nr. 6-7/1998)

Im folgenden sollen zwei Fallbeispiele vorgestellt werden, die zeigen, daß die demonstrative Konzeption der Love Parade nicht nur von politischen Akteuren zum Zweck der Selbstdarstellung adaptiert wird, sondern in diesem Zusammenhang durch bestimmte Konfliktkonstellationen auch andere Protestformen und -koalitionen hervorgebracht werden.

6.4.1 Fallbeispiel „Großbritannien“

Anfang der 90er Jahre okkupiert auch die Acid-House-Szene in Großbritannien im Rahmen einer Veranstaltungsform den öffentlichen Raum. Unter den gegebenen Voraussetzungen manifestiert sich dieses Phänomen zunächst nicht im urbanen, sondern im ruralen Raum. Hierbei handelt es sich um die bereits durch diverse subkulturelle Formationen praktizierte Nutzung des sog. „Common Land“. „Common Land ist das Land, das seit dem Mittelalter der Allgemeinheit für Vieh- und Jahrmärkte, Zirkus und dergleichen (...) zur Verfügung stehen sollte.“ (Künzler 1995, 229) Diese Disposition betreffender ländlicher Bereiche wird im Kontext der Hippie-Bewegung in Form sog. „Free Festivals“ aufgegriffen und aktualisiert. Dabei handelt es sich um meist mehrtägige Open-Air-Festivals, bei denen für die Darbietungen kein Eintritt erhoben wird.³³¹ In diesem Zusammenhang etabliert sich ein Zyklus von Veranstaltungen, die über den Sommer verteilt und vorwiegend von fahrenden Kollektiven, den sog. „Travellers“³³², ausgerichtet werden.³³³

³³⁰ „Statt des üblichen (...) Lautsprecherwagens hatten die Organisatoren diesmal einen Laster mit bombastischen Boxen aufgefahren, der sich auch auf der Techno-Demo Love Parade gut gemacht hätte“ (taz vom 4.5.1998).

³³¹ Die „Free Festivals“ umfassen sowohl traditionelle als auch aktuelle performative Genres wie livemusikalische Darbietungen und Straßentheater. Sie werden zunächst weniger offiziell annonciert als ad hoc mit geringem organisatorischen Aufwand realisiert.

³³² Die „Travellers“ führen eine nomadische Existenz. Sie reisen in eigenen Kleinbussen und campieren in ländlichen Gegenden. Einen Teil ihres Lebensunterhalts verdienen sie durch die Durchführung von „Free Festivals“.

³³³ In diesem Zusammenhang ist eine Präferenz für Orte und Termine mit mythischem Charakter zu konstatieren, die sich z.B. in der Durchführung von Veranstaltungen zur Sommersonnenwende in „Stonehenge“ manifestiert.

Im Kontext der „Campaign for Nuclear Disarmament“ (CND) findet eine Politisierung dieser Praxis statt und die Zusammenkünfte werden unter dem Namen „Peace Convoy“ zum Bestandteil des Protests gegen die atomare Bewaffnung Großbritanniens (vgl. Collin 1997, 185). Die bis dato dominierende Tolerierung der Veranstaltungen seitens der Polizei wird in der Folge von deren Repression abgelöst³³⁴, die sich 1986 auch in einer entsprechenden Gesetzgebung manifestiert: „the Public Order Act incorporated a section specifically aimed at preventing convoys from massing, the first of many attempts following to make an itinerant existence impossible“ (Collin 1997, 186).

Ende der 80er Jahre kommt es zur Verbindung dieses Phänomens mit kulturellen Praktiken der Acid-House-Szene durch die zunächst punktuelle und dann dauerhafte Beteiligung von „sound systems“³³⁵ an entsprechenden Veranstaltungen und damit zu deren Popularisierung bei einem jugendlichen Publikum (vgl. Collin 1997, 193ff).³³⁶ Der daraus resultierende „festival/traveller/rave crossover“ (McKay) kulminiert im Mai 1992 bei einer entsprechenden Veranstaltung auf dem „Castlemorton Common“. Trotz des Versuchs der Polizei die Durchführung des alljährlich in dieser Gegend stattfindenden „Avon Free Festivals“ zu verhindern, kann sich eine beträchtliche Anzahl von Travellern und anderen Teilnehmern vor Ort versammeln und nicht zuletzt durch die begleitende Berichterstattung in den Massenmedien wächst die Ansammlung insgesamt auf mehrere zehntausend Personen an (vgl. Collin 1997, 211f).

Da sich somit zeigt, daß die gesetzlichen Grundlagen für ein Vorgehen gegen die Veranstaltungen offensichtlich nicht ausreichen und in der Folge

³³⁴ Besonders bekannt ist der sog. „Battle of Beanfield“, bei dem 1985 die Durchführung eines „Free Festivals“ zur Sommersonnenwende in Stonehenge durch einen massiven Polizeieinsatz verhindert wird. Seit dem finden dort keine entsprechenden Veranstaltungen mehr statt.

³³⁵ Die Bezeichnung „sound systems“ bezieht sich hier auf die soziale Formation, die sich um das entsprechende „Equipment“ zentriert. Die für das vorliegende Phänomen bekannteste Formation verweist mit dem Namen „Spiral Tribe“ auf die Orientierung an der nomadischen Existenz der Traveller.

³³⁶ Das Interesse von Aktivisten der Acid-House-Szene an den „Free Festivals“ steht im Kontext der in Kap. 3.2.4. dargestellten legislativen Maßnahmen gegen illegale Raves und administrativen Maßnahmen zur Förderung von legalen Veranstaltungsorten.

weitere „Free Parties“ auf „Common Land“ stattfinden, wird seitens der konservativen Regierung unter Premierminister John Major eine Verschärfung der Gesetzgebung erwogen. Schließlich wird Anfang 1994 mit dem „Criminal Justice and Public Order Bill“ ein Gesetzentwurf vorgelegt, der im Gesamtzusammenhang einer Politik steht, die sich vor allem gegen Gruppen richtet, die wie Hausbesetzer oder Jagdsaboteure durch ihre Praxis bestimmte individuelle Eigentumsrechte in Frage stellen. Beabsichtigt ist in diesem Kontext insbesondere eine Kriminalisierung von Vergehen, die bislang als Ordnungswidrigkeiten geahndet wurden und nun als Straftatbestände verfolgt werden sollen (vgl. Collin 1997, 222). Daraus resultiert auch, daß die Palette der Maßnahmen zur Prävention von Verstößen gegen entsprechende Regelungen erweitert wird.

Die besondere Betroffenheit der Acid-House-Szene von diesem Vorhaben³³⁷ wird nicht zuletzt durch die explizite Nennung von „Raves“ (vgl. McKay 1996, 164) und die nähere Charakterisierung der betreffenden Musik im Gesetzestext dokumentiert: „Music includes sounds wholly or predominantly characterized by the emission of a succession of repetitive beats.“ (zitiert nach ebd.)³³⁸ Ebenso explizit wird das zur Amplifizierung der Musik verwendete „sound equipment“ einbezogen, für dessen Beschlagnahme bzw. Beschädigung durch die Einsatzkräfte die Betroffenen sogar eine Gebühr entrichten müssen (vgl. ebd).

Als Reaktion auf dieses Vorhaben kommt es nicht nur zur Politisierung von fahrenden „sound systems“, die bereits 1993 Vereinigungen zur Vertretung ihrer Interessen etablieren (vgl. Collin 1997, 222), sondern darüber hinaus

³³⁷ Diese Dimension wird auch in der bundesdeutschen Techno-Szene zur Kenntnis genommen und z.B. folgendermaßen kommentiert: „Wir dürfen es gar nicht soweit kommen lassen, daß wir so an den Rand gedrängt werden, wie die englische Raveszene. Wir müssen für unsere Positionen rechtzeitig kämpfen (wie jetzt bei der Love Parade)“ (Frontpage Nr.7/1994). Diese Stellungnahme zeigt, daß die dargestellte Entwicklung in Großbritannien auch als Kontextvariable für die Politisierung der Argumentation der Organisatoren der Love Parade in der Auseinandersetzung um die Genehmigung der Veranstaltung als Demonstration insbesondere 1994 verstanden werden kann.

³³⁸ Diese konkrete Formulierung wird als einmalig in der britischen Rechtsgeschichte bezeichnet (vgl. Collin 1997, 222) und mit der nationalsozialistischen Definition von Jazz verglichen (vgl. McKay 1996, 164).

wird sowohl eine umfassende Mobilisierung aller besonders betroffenen gesellschaftlichen Gruppen als auch deren Solidarisierung³³⁹ (vgl. ebd., 227) in Form einer außerparlamentarischen Opposition erreicht.³⁴⁰ In diesem Zusammenhang kommt es auch zu einer Verallgemeinerung der Veranstaltungsform der Raves als Element des Protests gegen den Gesetzentwurf, die von der Funktion des Fundraising (vgl. ebd., 228) bis zur Begleitung entsprechender Demonstrationen durch „sound systems“ reicht. Die Proteste kulminieren am 9. Oktober 1994 in einer zentralen Kundgebung in der Londoner Innenstadt, zu der sich mehrere zehntausend Teilnehmer versammeln (vgl. ebd., 230).³⁴¹

Aus der Verabschiedung des Gesetzes, das am 3. November 1994 in Kraft tritt, resultiert in Bezug auf die Durchführung von „Free Parties“, daß vor allem die Vorbereitung größerer Veranstaltungen effektiv verhindert wird³⁴², während kleinere Zusammenkünfte toleriert werden. In der Folge dieser Praxis kommt es zu einer Verlagerung vieler Veranstaltungen zurück in geschlossene Räumlichkeiten (vgl. ebd., 234). Trotzdem finden Raves auch weiterhin als Element der kollektiven Artikulation im urbanen Raum Verwendung. So greifen britische Anti-Auto-Aktivisten die Veranstaltungsform im Kontext der Kampagne „Reclaim the Streets“ auf:

„These (...) actions took over key traffic junctions in Camden, Islington and Greenwich in the summer of 1995, and a year later occupied (...) a section of the M41 motorway in west London (...).“ (Collin 1997, 237)

³³⁹ So ging bspw. mit der Popularisierung der Free Festivals bzw. Parties auch eine Pluralisierung des Publikums einher, die zur Polarisierung zwischen traditionellen und technokulturellen Travellern führte. Paradigmatisch für die divergenten Interessen ist z.B. der Konflikt um die Beschallung entsprechender Veranstaltungen durch akustische oder amplifizierte Musik (vgl. McKay 1996, 147).

³⁴⁰ Zum Verhalten der parlamentarischen Opposition vgl. folgende Darstellung von Collin (1997, 229): „Labours Tony Blair had decided that his party should abstain from voting on the Bill, effectively removing any serious opposition to it within Parliament (although some forty Labour MPs disregarded his dictum and voted against).“

³⁴¹ Bezeichnenderweise wird von den betreffenden Behörden die Beschallung der Demonstration durch sound systems untersagt, was im Verlauf der Veranstaltung durch die Anwesenheit einer mobilen Musikanlage zu Auseinandersetzungen mit der Polizei führt (vgl. McKay 1996, 172).

³⁴² Vgl. den Versuch, am 7. Juli 1995 eine Veranstaltung in der Dimension von Castlemorton durchzuführen und damit gegen den Criminal Justice and Public Order Act zu demonstrieren (siehe ausführlich dazu: Mixmag Nr. 9/1995).

Die auch als „Rave against the machine“ bezeichneten unangemeldeten Aktionen funktionieren mittels der Beschallung durch sound systems die betreffenden Flächen temporär in „street parties“ um (vgl. Mixmag Nr. 9/1995). Somit läßt sich resümierend konstatieren, daß es durch die Repressionen zumindest zu einer temporären Politisierung der betroffenen Akteure aus der Acid-House-Szene gekommen ist, deren kulturelle Praktiken sich als Bestandteil des Repertoires unkonventioneller Formen politischen Protests etabliert haben.³⁴³

6.4.2 Fallbeispiel „Frankfurt am Main“

Ab Mitte der 90er Jahre kommt es in Frankfurt am Main im Kontext der dortigen „Club-Kultur“ zu einer Verbindung der bereits dargestellten Formen der Artikulation im öffentlichen Raum. Das spezifische Anliegen der lokalen Akteure resultiert aus der im Vergleich zu einigen anderen bundesdeutschen Großstädten relativ restriktiven Sperrstundenregelung. Dementsprechend sind von der Problematik nicht nur Veranstaltungsorte betroffen, die wie bspw. in Berlin ohne eine offizielle Genehmigung betrieben werden, sondern auch etablierte Einrichtungen, deren Konzession insbesondere in der Innenstadt jedoch meist nur bis 1 Uhr reicht. Diese Situation wird insbesondere von Protagonisten jugendkultureller Praktiken, die wie in der Techno-Szene auch nach dieser Uhrzeit vollzogen werden, als Defizit wahrgenommen. Bereits im Mai 1995 werden diese Interessen bei einer Aktion in der Frankfurter Innenstadt unter dem Motto „Save Our Night“ in Form einer unangemeldeten nächtlichen Zusammenkunft mit musikalischer Beschallung öffentlich artikuliert.³⁴⁴

Gleichzeitig kommt es zu den auch an anderen Orten zu konstatierenden Konflikten zwischen Akteuren, die gegen entsprechende Regelungen verstoßen, und der Polizei, die diese durchzusetzen versucht. Im Kontext

³⁴³ Die Etablierung manifestiert sich in der Fortführung und Ausweitung entsprechender Aktionen. Zum aktuellen Stand der Kampagne vgl. die Homepage von „Reclaim the Streets“ unter <http://www.gn.apc.org/rts>.

einer Party am 14. Oktober 1995 eskaliert diese Konfliktkonstellation, als bei einem Polizeieinsatz auch Beteiligte verletzt werden.³⁴⁵ Nicht zuletzt auf diesen Vorfall wird bei einer Veranstaltung im folgenden Jahr Bezug genommen, die in der Nacht vom 13. auf den 14. Juni 1996 unter dem bereits bekannten Motto durchgeführt wird. Dabei handelt es sich um eine nicht angemeldete und konspirativ organisierte Demonstration, die sich in Form eines Umzugs, der von einigen Fahrzeugen, die Musikanlagen transportieren, beschallt wird, vollzieht. Anlässlich der Veranstaltung erscheint eine Zeitung mit dem Titel „Nachtexpress - Save Our Night II“, in der sowohl der dargestellte Hintergrund der Aktion erläutert wird als auch verschiedene Forderungen wie z.B. die Abschaffung der Sperrstunde erhoben werden. Ein entsprechender Aufruf wird vor allem von betroffenen Veranstaltungsorten aber auch politischen Akteuren wie den „Jungdemokraten/Junge Linke“ unterstützt. Gegen diese Aktion, an der sich je nach Angaben zwischen 450 und 2500 Personen beteiligen, wird wie im Vorjahr von der anwesenden Polizei nicht vorgegangen (vgl. FR vom 15.6.1996).

Auch Mitte des folgenden Jahres erscheint eine von ähnlichen Akteuren wie im Vorjahr finanzierte Ausgabe des „Nachtexpress“, die im Kontext einer Aktionswoche gegen „Ausgrenzung, Privatisierung und Sicherheitswahn“ steht. Die sog. „Innenstadt-Aktion“ wird vom 2. bis 8. Juni 1997 in diversen bundesdeutschen Großstädten durchgeführt und von verschiedenen Initiativen, die vom politischen Selbstverständnis her vorwiegend dem linken Spektrum zuzuordnen sind, veranstaltet.³⁴⁶ Gegenstand der Kritik sind insbesondere urbane Entwicklungen, die mit Mike Davis (1994) als Tendenzen zur „Abschaffung des öffentlichen Raumes“ verstanden werden können. Gleichzeitig kursieren im Rhein-Main-Gebiet Flyer im Format DIN A 7, die neben der Abbildung einer Trillerpfeife die Aufschrift „Lärm 97“ tragen sowie Angaben zu Ort und Zeit.

³⁴⁴ Vgl. die Darstellung im von den Organistoren der folgenden Veranstaltung herausgegebenen „Nachtexpress - Save Our Night II“ (1996).

³⁴⁵ Vgl. die Berichterstattung über den daraus resultierenden Gerichtsprozeß in der FR vom 18.6.1997.

³⁴⁶ Vgl. dazu die Beilage „INNEN!STADT!AKTION“ zur taz vom 2.6.1997.

Dementsprechend versammeln sich am 5. Juni gegen 24.00 Uhr zahlreiche Personen im Frankfurter Bahnhofsviertel. Im Vorfeld dieser Veranstaltung wurde auch die Presse informiert und gebeten, diese Informationen nicht zu veröffentlichen (vgl. den Regionalteil der FAZ vom 7.6.1997).³⁴⁷ Trotzdem erfährt das Frankfurter Ordnungsamt von dem Vorhaben, wie in den beiden Vorjahren eine unangemeldete Demonstration durchzuführen. Da angeblich entsprechende Verantwortliche nicht in Erfahrung gebracht und kontaktiert werden können, beschließt die Behörde ein Versammlungsverbot. Unter diesen Voraussetzungen ist die Polizei gemäß des Versammlungsgesetzes (§ 15, Abs. 3) dazu verpflichtet, entsprechende Ansammlungen aufzulösen. Daraus resultiert die Präsenz von mehreren Hundertschaften der Bereitschaftspolizei vor Ort, die versucht, die Formierung eines Demonstrationzuges zu unterbinden. Da sich kleinere Gruppen auch nach entsprechenden Aufforderungen nicht entfernen und in Bewegung setzen, kommt es zu einer Eskalation der Situation. Dabei werden Demonstranten sowohl wegen des Verdachts des Landfriedensbruchs festgenommen als auch durch den Einsatz von Zwangsmaßnahmen verletzt. Darüber hinaus kommen beim polizeilichen Vorgehen gegen die den Umzug begleitenden Fahrzeuge auch Musik-Anlagen zu Schaden.

Die Entscheidung zum Verbot der Versammlung, die das Vorgehen der Polizei abgesehen von der Frage der Verhältnismäßigkeit der eingesetzten Mittel rechtlich begründet, steht dabei im Kontext der kommunalpolitischen Situation. So wurde vom zuständigen Ordnungsdezernenten Udo Corts (CDU) zunächst eine „Politik der Liberalisierung“ (Corts, zitiert nach der FR vom 7.6.1997) von entsprechenden Reglementierungen betrieben. Gleichzeitig steht Corts ab Anfang Juni mit der konservativen Kandidatin Erika Steinbach in Konkurrenz um den Kreisvorsitz der CDU.³⁴⁸ Dieser Hintergrund läßt sich zusätzlich zu der Angabe, daß die Veranstaltung in den

³⁴⁷ Die folgende Darstellung der Geschehnisse stützt sich soweit nicht anders angegeben auf die Berichterstattung der Frankfurter Rundschau, die auch die betreffende Debatte des Ausschusses für Recht und Sicherheit des Stadtparlaments umfaßt (vgl. FR vom 7., 9., 16. und 18.7.1997).

³⁴⁸ Die Entscheidung von Corts zur Kandidatur wird am Tag nach der Demonstration öffentlich bekannt. Vgl. z.B. die Frankfurter Ausgabe der BILD-Zeitung vom 7. Juni in der über beide Ereignisse berichtet wird.

Vorjahren den Behörden im Vorfeld nicht bekannt wurde³⁴⁹, als Erklärung für die Vorgehensweise heranziehen. Hier bestand offensichtlich für den als liberal geltenden Corts³⁵⁰ durch die Demonstration von Entschlossenheit die Möglichkeit der parteiinternen Profilierung (vgl. taz vom 17.7.1997).

In der Folge der Ereignisse kommt es in Frankfurt zu einer öffentlichen Diskussion insbesondere um die Verhältnismäßigkeit des Einsatzes und die betroffenen Akteure nehmen sie zum Anlaß, für den 3. Juli um 23.00 Uhr eine Demonstration in gleicher Form anzumelden, die auch genehmigt wird. Darüber hinaus werden im Vorfeld verschiedene Absprachen zwischen den Organisatoren und den Behörden getroffen, die den Verlauf der Veranstaltung betreffen (vgl. FR vom 3.7.1997). Dementsprechend versammeln sich etwa zwei- bis dreitausend Demonstranten³⁵¹ unter dem Motto „Lärmschutz '97“ zu einem entsprechenden Umzug, bei dem es zu keinerlei Auseinandersetzungen kommt (vgl. FR vom 5.7.1997).

Dieses Fallbeispiel zeigt, daß die demonstrative Konzeption der Love Parade selbst zum Anlaß von Repressionen werden kann. Dabei überwiegt in der öffentlichen Inszenierung im Gegensatz zum demonstrativen Moment der Massenmobilisierung das provokative Element der Störung von „Ruhe und Ordnung“, das sich sowohl in der Terminierung als auch dem zunächst vorliegenden Verzicht auf eine offizielle Genehmigung manifestiert. Dadurch wird von den Akteuren eine Konfliktkonstellation erreicht, in der sich durch die Reaktion der Kontrollinstanzen eine Dynamik entfaltet, die als (Selbst-) Politisierung der betreffenden kulturellen Praxis verstanden werden kann.

³⁴⁹ Vgl. die Aussage des Leiters der Schutz- und Kriminalpolizei in Frankfurt, Heinrich Bernhardt: „Im übrigen wurden diese Demos nur faktisch toleriert, weil die Polizei nicht ausreichend Kräfte zur Verfügung hatte.“ (zitiert nach FR vom 13.6.1997)

³⁵⁰ Vgl. folgende Charakterisierung von Corts: „Ein Mann, den der ehemalige Straßenkämpfer und aktuelle Europaabgeordnete der Bündnisgrünen, Dany Cohn-Bendit, bis dato für den 'modernsten und liberalsten Christdemokraten' der Kommune hielt.“ (taz vom 17.6.1997)

³⁵¹ Neben der Mobilisierung durch die Berichterstattung der lokalen Medien erscheint auch der „Nachtexpress“ als „Sonderausgabe zur Nacht.Tanz.Protest.Demo“. Neben dem Demonstrationsaufruf und Darstellungen der Ereignisse vom 5.6. beinhaltet diese Ausgabe auch einen Bericht über die Aktionen von „Reclaim the Streets“.

7 ZUSAMMENFASSENDE DISKUSSION DER ERGEBNISSE

Vor dem Hintergrund der in Kapitel 2.4 dargestellten Dimensionen des Wandels der Jugendkultur wie er sich aus der Perspektive der sozialwissenschaftlichen Jugendforschung konzeptualisieren läßt, und auf der Grundlage der durchgeführten empirischen Exploration lassen sich am Beispiel der Techno-Szene abschließend einige Entwicklungen explizieren, die die (kultur-) kritischen Konnotationen, die mit den Prozessen der Mediatisierung, Kommerzialisierung und Individualisierung verbunden werden, relativieren.

7.1 Mediatisierung

Die Bedeutung technologischer Innovationen für die Genese von Jugendkulturen wird mit dem Begriff der Mediatisierung vor allem als Konsum von kulturindustriellen Angeboten und dessen soziokulturellen Auswirkungen gefaßt. Daraus resultiert eine Fokussierung auf die Formen der Rezeption, die dann in Abhängigkeit von der jeweiligen Perspektive oder dem jeweiligen Phänomen als passiv oder kreativ charakterisiert werden. Die empirische Exploration der Techno-Szene gibt demgegenüber Anlaß zu der Annahme, daß die dichotomische Trennung von Produktion und Rezeption im vorliegenden Fall nicht aufrecht erhalten werden kann.

Diese Einschätzung basiert im wesentlichen auf der konstitutiven Bedeutung des DJing für die kulturelle Praxis von Techno, da die Praktiken der Techno-DJs sowohl die Rezeption von Artefakten als auch deren Dekonstruktion und kreative (Re-) Kombination beinhalten. Die Techno-Szene zentriert sich zunächst nicht um die Rezeption des musikalischen Materials, das die DJs verwenden, sondern um die Präsentation der Ergebnisse ihrer Tätigkeit bei Tanzveranstaltungen. Erst dadurch, daß die DJs selbst zu Produzenten von eigenen Musik-Titeln werden, gewinnt die Rezeption der entsprechenden Tonträger an Bedeutung. Diese Entwicklung ist jedoch weder mit einem Bedeutungsverlust der Partizipation an der kollektiven Rezeption bei

Tanzveranstaltungen verbunden, noch bleibt die Produktion von Titeln und Tonträgern einem extrem exklusiven Kreis von Akteuren vorbehalten.

Dieser Effekt basiert im wesentlichen auf einer spezifischen Aneignung digitaler Technologien. Die technologische Entwicklung führt in diesem Bereich zunächst zu einer Verbilligung des für die Produktion von Techno-Titeln grundlegenden elektronischen Instrumentariums (vgl. Kap. 4.1.1), das dadurch auch für die Freizeitgestaltung erschwinglich wird. Unter der Voraussetzung einer umfassenden Verbreitung individuell verfügbarer Personal Computer in alltäglichen Handlungszusammenhängen stellt deren Nutzung zur Integration des Instrumentariums die zentrale Innovation dar. Daraus resultiert nicht nur eine Vereinfachung der Verfahren zur Umsetzung einer künstlerischen Konzeption (vgl. Kap. 4.1.2), sondern auch die Möglichkeit, ohne erheblichen zusätzlichen finanziellen wie organisatorischen Aufwand eine veröffentlichungsfähige Aufnahme zu erstellen. In dieser Perspektive wird sowohl der Zugang zu dieser Form der musikalischen Produktion als auch zum potentiellen Publikum demokratisiert und ermöglicht einer Vielzahl von Akteuren die ästhetische Artikulation im Medium der Techno-Musik (vgl. Kap. 4.1.3).

Diese Entwicklung gilt in ähnlicher Art und Weise auch für andere Artefakte, die im Kontext der Techno-Szene produziert und rezipiert werden. In diesem Zusammenhang wird durch die Verwendung digitaler Technologien nicht nur die Produktion professioneller Printmedien erleichtert (vgl. Kap. 5.2), sondern durch die Aneignung der Möglichkeiten computervermittelter Kommunikation entstehen vor allem mit den entsprechenden Angeboten im *World Wide Web* auch neue mediale Gattungen, deren Relevanz für die kulturelle Praxis von Techno aufgezeigt werden konnte (vgl. Kap. 5.3). Insbesondere durch die interaktive Ausrichtung vieler einschlägiger Angebote bis hin zum interpersonellen Austausch mit Abwesenden wird auch hier die dichotomische Trennung von Produktion und Rezeption tendenziell transzendiert. Darüber hinaus konterkarieren die analysierten Angebote die These von der Substitution von Sozialkontakten durch die Rezeption elektronischer Medien, da sie in der Regel funktional auf deren Vollzug

bezogen sind. Vielmehr korrespondiert die Ausweitung medialer Angebote mit der Popularität der personalen Partizipation an der kollektiven Rezeption von Techno in Form der entsprechenden Veranstaltungen.

Darüber hinaus wird die konstitutive Bedeutung technologischer Innovationen für die kulturelle Praxis von Techno auch in der Erscheinungsweise der entsprechenden Artefakte artikuliert. Sowohl die musikalische wie auch die grafische Gestaltung reflektiert in der Regel die Entstehung der Artefakte als Ergebnis des Einsatzes digitaler Technologien. Dies manifestiert sich insbesondere in deren Verwendung als Instrument zur Synthese von existierenden Elementen, deren Herkunft bei den Verfahren des „Sampling“ (vgl. Kap 4.1) und „Scanning“ (vgl. Kap. 5.1) häufig erkennbar bleibt. Die Beurteilung entsprechender Artefakte aus der Perspektive individueller Autorenschaft, wie sie sich nicht nur in der Kulturkritik, sondern auch im Urheberrecht manifestiert, ist dabei weder Art und Ausmaß der Eigentätigkeit der Akteure angemessen, noch kann sie im Fall des musikalischen Materials die Relevanz der kollektiven Rezeptionssituation reflektieren (vgl. Kap 4.1.3). Dieses Fehlverständnis führt auch zur Annahme, daß die Technologisierung der ästhetischen Praxis zu einer Nivellierung und Standardisierung von Ausdrucksformen führt. Im Gegensatz dazu konnte gezeigt werden, daß sie im vorliegenden Fall u.a. der Ausgangspunkt für eine erhebliche Ausdifferenzierung von Techno in zahlreiche Subgenres ist (vgl. Kap. 3.3).

Insofern die angenommenen destruktiven Auswirkungen im vorliegenden Fall nicht hinreichend belegbar sind, kann die (kultur-) kritische Dimension der Mediatisierung nur im Rekurs auf den Begriff der Authentizität entfaltet werden. In dieser Perspektive wird von der Analyse der Artefakte sowie der Art ihrer Aneignung weitgehend abstrahiert und statt dessen von der *Organisation* ihrer Produktion, Distribution und Rezeption ausgegangen. Diese Annahme impliziert eine weitere Dichotomie, nämlich die zwischen der Entstehung entsprechender Ausdrucksformen und ihrer Erscheinungsweise in Form von Waren und Dienstleistungen.

7.2 Kommerzialisierung

Insbesondere die Annahme einer einseitigen Vereinnahmung (authentischer) Ausdrucksformen und deren Verbreitung durch die Kulturindustrie trifft für die Produktion, Distribution und Rezeption von Techno nur eingeschränkt zu. Statt dessen sind verschiedene Formen der Kooperation zu konstatieren, wie sie sich sowohl im Bereich der Musikindustrie am Beispiel des Verhältnisses von Major- und Minor-Labels (vgl. Kap. 4.2.1) als auch bei der Veranstaltung von Raves mit der Unterstützung von Sponsoren (vgl. Kap. 4.3.2) und schließlich bei der Finanzierung von Fanzines (vgl. Kap. 5.2) manifestieren. In dieser Perspektive sind die Akteure, die die betreffenden Ausdrucksformen hervorbringen, vielfach identisch mit denen, die ihre Vermarktung organisieren.

Die Charakterisierung dieser Entwicklung als Extension der Kulturindustrie trifft nur bedingt zu, denn sie kann als Voraussetzung dafür verstanden werden, daß Ausdrucksformen, die als authentisch gelten und solche, die als inkorporiert wahrgenommen werden, koexistieren können. Dadurch wird gleichzeitig die Hierarchie von Ausbreitung, Ausbeutung und Auflösung jugendkultureller Stile, wie sie in der These von deren Temporalisierung und Trivialisierung zum Ausdruck kommt, in Frage gestellt. Vor diesem Hintergrund und vermittelt durch eine Radikalisierung des Prinzips der „Bricolage“ (vgl. Kap. 2.3) läßt sich die (subversive) Bedeutung des Stils nicht allein durch die Praxis der Signifikation, sondern nur situativ rekonstruieren.

Unter diesen Bedingungen kann auch die Einschätzung der Authentizität von Ausdrucksformen nicht durch die Fokussierung auf die Frage nach der Organisation von Produktion, Distribution und Rezeption beantwortet werden, wie Thornton am sog. „Ausverkaufsvorwurf“ zeigt:

„(...) ‘selling out’ refers to the process by which artists or songs sell beyond their initial market which, in turn, loses its sense of possession, exclusive ownership and familiar belonging. In other words, ‘selling out’ means *selling* to *outsiders*“ (Thornton 1996, 124; Hervorhebung im Original).

Die Polarisierung sceneinterner Akteure resultiert in dieser Perspektive nicht aus der Kooperation einzelner Akteure mit der Kulturindustrie, die analog zu Formen der öffentlichen Subventionierung von kulturellen Praktiken auch als eine Kompensation des Mangels an Ressourcen zur eigenständigen Realisierung von entsprechenden Vorhaben verstanden werden kann, sondern entsteht vor allem im Falle eines dadurch verursachten Verlusts an Autonomie, wie am Beispiel der Argumentation der sceneinternen Kritiker an der Kommerzialisierung der Love Parade gezeigt werden konnte (vgl. Kap. 6.2).

Wird die Kommerzialisierung von Ausdrucksformen in dieser Perspektive als deren Bereitstellung in Form von kulturellen Gütern und Dienstleistungen verstanden, bedeutet dies also nicht per se einen Verlust an Autonomie für die betreffenden Akteure. In diesem Zusammenhang kann auch eine Professionalisierung von Fähigkeiten, die die Akteure durch die Teilhabe an der kulturellen Praxis von Techno im Kontext ihrer Freizeitgestaltung erworben haben, konstatiert werden. Daraus resultieren verschiedene Verdienstmöglichkeiten, die in der Techno-Szene selbst realisiert werden können und von der subkulturellen Schattenökonomie über entstandardisierte bis zu etablierten Formen der Erwerbsarbeit reichen. Neben der Kombination von (Teilzeit-) Beschäftigungen, die für viele dieser Tätigkeiten charakteristisch ist³⁵², können auch verschiedene Formen der kaufmännischen Selbständigkeit konstatiert werden. Der Umfang dieser Unternehmungen umfaßt sowohl „Spielarten des Handwerkskapitalismus“, (Clarke 1979, 151) als auch die Kapitalgesellschaften, die die Großveranstaltungen organisieren.

Diese ökonomische Organisationsweise trägt gleichermaßen den Erfordernissen eines fragmentierten Marktes nach Diversifizierung und Flexibilisierung Rechnung (vgl. Kap. 4.2.1), wie sie als Reaktion auf eine prekäre Arbeitsmarktsituation verstanden werden kann. In dieser Perspektive

³⁵² Vgl. die Darstellung von Langlois (1992, 232) für die Situation vieler britischer DJs: „Given the precarious nature of this kind of work, most DJs are also involved in other employment, though often in another side of the music-industry, perhaps working in record shops, promoting raves, music-journalism or re-mixing.“

konstituiert die Techno-Szene auch ein Netzwerk, das zur materiellen Existenzsicherung einiger Akteure beitragen kann und dementsprechend für diese über die Dauer der Jugendphase hinaus an Relevanz gewinnt. Obgleich diese Dimension nur für eine „Organisationselite“ (Hitzler) zutrifft, manifestiert sich in diesem Phänomen besonders deutlich die im Kontext des Paradigmas der Normalität postulierte Tendenz, daß in einer Situation, in der sich die „Korridore des Übergangs“ (Schulze) verengen, altershomogene Beziehungen nicht nur transitorischen Charakter haben, sondern auch zur Phase des Einstiegs in eine längerfristige Existenzform mit jugendlichem Habitus, aber erwachsenem Geltungsanspruch werden können.

Aus struktur-funktionalistischer Perspektive können somit im Kontext der Techno-Szene Kompetenzen erworben werden, die dazu geeignet sind, die Defizite anderer Sozialisationsinstanzen zu kompensieren. Die Bedeutung einer „Sozialisierung in eigener Regie“ (Tenbruck) wird im Sinne einer oftmals autodidaktischen Aneignung von Fähigkeiten, die eine konventionelle Ausbildung nicht ausreichend vermitteln kann, radikalisiert. Diese Entwicklung ist nicht nur eine Reaktion auf den gesellschaftlichen Strukturwandel, der die integrative Funktion der Jugendphase in Frage stellt, sondern auch eine Voraussetzung dafür, daß im vorliegenden Fall eine partielle Kontrolle über die Produktion und Distribution der entsprechenden Artefakte realisiert werden kann.

Diese Dimension des Wandels der Jugendkultur läßt sich daher nur unzureichend mit dem Begriff der Kommerzialisierung beschreiben. Zumindest existieren neben der kulturindustriellen Vereinnahmung auch Formen der Vereinnahmung der Kulturindustrie, die mit Phänomenen der Selbstprofessionalisierung verbunden sind. Die in diesem Kontext zu konstatierenden Formen der sozioökonomischen Selbstorganisation indizieren auch Vergemeinschaftungseffekte, die sich entlang ästhetischer Affinitäten entfalten und darauf hinweisen, wie sich der sozialstrukturelle Prozeß der Individualisierung auf jugendkulturelle Formationen auswirkt.

7.3 Individualisierung

Die Charakterisierung der soziokulturellen Auswirkungen von Kommerzialisierung und Mediatisierung am Beispiel der Techno-Szene zeigt, daß diese kulturelle Praxis ihr kollektivierendes Potential nicht trotz, sondern vor allem wegen der kodifizierten Aneignung spezifischer Waren und Dienstleistungen entfaltet. In dieser Perspektive ist die Voraussetzung zur Teilhabe daran zunächst die Verfügung über ein bestimmtes Budget an Freizeit und Geld. Die Bereitschaft, dieses für den Erwerb der entsprechenden Artefakte und den Besuch der einschlägigen Veranstaltungen zu verausgaben, gründet jedoch primär auf deren ästhetischer Attraktivität und nicht auf einer sozialen Verpflichtung, die bspw. durch die Zugehörigkeit zu einem Milieu bedingt ist. Insofern ist zu konstatieren, daß die Techno-Szene eine Form der Vergemeinschaftung unter der Bedingung individualisierter Sozialzusammenhänge darstellt, da die Mitgliedschaft auf der Grundlage eines freien Entschlusses erworben werden kann.

Die Erfahrung der Gruppenzugehörigkeit wird dabei vor allem durch die kollektive Partizipation an den einschlägigen (kommerziellen) Erlebnisangeboten vermittelt, zu denen der Zugang unterschiedlich selektiv ist. Während die Diskotheken neben der Erhebung von Eintrittspreisen durch die Kontrolle des Einlasses über einen weiteren Selektionsmechanismus verfügen (vgl. Kap. 4.3.1), regeln die Raves den Zugang vor allem über den Verkauf der Eintrittskarten (vgl. Kap. 4.3.2). Daneben existieren Veranstaltungsformen, die durch die konspirative Organisation bereits die Integration in entsprechende Interaktionszusammenhänge voraussetzen, da das Wissen über Ort und Zeitpunkt der betreffenden Ereignisse nicht öffentlich bekannt gemacht wird. In diesem Zusammenhang konnte gezeigt werden, daß auch die einschlägigen Ladenlokale über die Distribution der konstitutiven kulturellen Güter hinaus als soziale Orte für die Vergemeinschaftung relevant sind (vgl. Kap. 4.2.2). Am wenigsten selektiv sind schließlich die öffentlichen Veranstaltungen der Techno-Szene in Form der als Demonstrationen durchgeführten Paraden (vgl. Kap. 6).

Dementsprechend ist die Techno-Szene als soziale Aggregation weniger homogen als andere jugendkulturelle Formationen, die rigide Formen der sozialen Schließung praktizieren. Die entsprechenden Veranstaltungen stellen außeralltägliche Anlässe zur demonstrativen Inszenierung von Andersartigkeit dar. Die vor allem in diesem Zusammenhang präsentierten Stilisierungen des Selbst sind somit im Gegensatz zu anderen jugendkulturellen Formationen kein dauerhaftes Distinktionskriterium. Die Zugehörigkeit wird daher weniger durch die soziale Verbindlichkeit eines Stils als durch die fakultative Partizipation an der kulturellen Praxis entschieden. Die Freiwilligkeit der temporären Teilnahme weist damit auch auf die Möglichkeit von Mitgliedschaften in anderen Vergemeinschaftungsformen hin.

Was der Techno-Szene somit an struktureller Stabilität fehlt, wird durch die Intensität und Serialität der raum-zeitlich limitierten Manifestationen der Kollektivität kompensiert. Die Akteure werden bei den Veranstaltungen nicht nur als Rezipienten der von den DJs präsentierten Darbietung angesprochen, sondern physisch und psychisch umfassend involviert. Damit korrespondiert auch die für den Vollzug dieser Praktiken der Partizipation symptomatische Stimulation durch psychoaktive Substanzen, die die in Diskotheken und auf Raves durch das aufwendige Setting erzeugte außeralltägliche Atmosphäre reflektiert (vgl. Kap. 4.3.3). Die durch Drogenkonsum und/oder dauerhaften Tanz induzierten ekstatischen Erlebnisse der Körpererfahrung knüpfen dabei an archaische Rituale der Kollektivierung an, die die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft als Erlebnis erfahrbar machen.

Die Wahrnehmung dieser Praktiken als Ausdruck einer ausschließlich hedonistischen Haltung hat vor dem Hintergrund eines Bedeutungsverlusts des Engagements in politischen Parteien und sozialen Bewegungen (vgl. Kap. 1.1) zu der Einschätzung der Entpolitisierung von Jugendlichen beigetragen. Wie die empirische Exploration der Techno-Szene gezeigt hat, resultieren aus deren kultureller Praxis jedoch auch Phänomene der Politisierung, die jedoch nicht auf eine gegenkulturelle Transformation der

Gesellschaft abzielen, sondern primär an der Einschränkung individueller Autonomie anknüpfen. Wird die Möglichkeit der Wahlfreiheit als ein wesentliches Kriterium zur Charakterisierung von individualisierten Sozialzusammenhängen verstanden, resultieren diese Phänomene der Politisierung aus deren Beschränkung.

Dies zeigt sich im vorliegenden Fall zunächst an der Reaktion auf die Risiken des Drogenkonsums. Da die staatliche Prohibitionspolitik nicht die Regulierung der Risiken bewirkt, sondern nur eine Kriminalisierung der Konsumenten erreicht, konstituieren sich sceneinterne Institutionen der Selbsthilfe (vgl. Kap 4.3.4). Diese versuchen nicht die Wahlfreiheit der Akteure einzuschränken, sondern deren Entscheidung auf der Grundlage umfassender Information zur reflexiven Risikokalkulation zu rationalisieren. Insofern das politisch-administrative System den Ansatz der Abstinenz statt einer Strategie der Akzeptanz verfolgt, stellt es für die betreffenden Akteure keinen adäquaten Adressaten dar. Statt einer Entpolitisierung ist somit jedoch eine Entwicklung zu konstatieren, die Beck mit dem Begriff der „Subpolitik“ bezeichnet (vgl. Beck 1993). In diesem Kontext konstituieren sich veränderte Formen politischer Subjektivität, die sich jenseits der Sphäre des Staates in selbstbezüglichen „life-politics“ (Giddens) manifestieren, die vor allem die Kultivierung des Körpers als Konstante der Selbstkonstitution des Subjektes reflektieren (vgl. Baumann 1995, 229).

Auch die Konflikte um illegal betriebene Etablissements, als Orte, die für die Vergemeinschaftung bedeutsam sind, bzw. die restriktive Regelung der Dauer, an denen die Interessenten dort verweilen können, entzünden sich an der Einschränkung der Wahrnehmung von Selbstgestaltungsmöglichkeiten. Hier sind sowohl Initiativen zur Selbsthilfe zu konstatieren, die sich praktisch für die Ausnutzung von ordnungspolitischen Freiräumen engagieren, als auch Formen der Artikulation von Interessen, die als Protest an das politisch-administrative System adressiert sind und die Veränderung der entsprechenden Rahmenbedingungen verfolgen. Im Gegensatz zur Selbsthilfe existieren dabei keine konventionellen Institutionalisierungen der Selbstorganisation, sondern nur lose Lebensstilkoalitionen wie das

Fallbeispiel der in Frankfurt am Main durchgeführten demonstrativen Aktionen gezeigt hat (vgl. Kap. 6.4.2).

In dieser Perspektive läßt sich im Hinblick auf die in der Einleitung formulierte Frage nach mobilisierungsfähigen Motivlagen für den vorliegenden Fall mit Baumann resümieren:

„Die deutlichste soziale Spannung unter postmodernen Bedingungen ist die zwischen *Verführung und Repression*: zwischen Wahlfreiheit und fehlender Wahlfreiheit, zwischen der Fähigkeit zur Selbstkonstitution und aufgezwungenen Kategorisierungen, die als beschränkend und lähmend empfunden werden.“ (Baumann 1995, 233)

Ogleich die Love Parade nicht als Reaktion auf eine konkrete Intervention in die Wahrnehmung von Selbstgestaltungsmöglichkeiten entsteht, artikuliert sich auch hier in der Auseinandersetzung um die Genehmigung der Veranstaltung als Demonstration ein Anspruch auf Anerkennung partikularer Interessen, der vor allem durch den Verweis auf die Popularität der (re-)präsentierten Praxis legitimiert wird (vgl. Kap 6). Die Veranstaltungsform der (Massen-) Demonstration wird dabei in ihrer konstitutiven Funktion als Medium zur öffentlichen Selbstdarstellung eines kollektiven Akteurs aufgegriffen und zur expressiven Inszenierung von Lebensstilanliegen genutzt.

Die Ästhetisierung des Alltagslebens stellt somit nicht nur einen Ausgangspunkt für veränderte Formen sozialer Aggregation dar, sondern auch für Tendenzen zur Transformation der politischen Artikulation. Die spektakuläre Stilisierung resultiert dabei auch aus der Konkurrenz verschiedener Vergemeinschaftungsformen um die Allokation von Aufmerksamkeit als Ressource, die für die öffentliche Wahrnehmung der Akteure und ihrer Anliegen konstitutiv ist. Im Hinblick auf die in der Einleitung formulierte Problemstellung zeigt sich somit, daß sich auch in der Techno-Szene „Ansätze für ein neues Politikverständnis herausgebildet haben, die mit den traditionellen Vorstellungen von Interessenartikulation nur schwer zu erfassen sind“ (Gille et al. 1996, 17).

Wird die Techno-Szene aus der Perspektive der politischen Soziologie als „Prototyp posttraditionaler Vergemeinschaftung“ (Hitzler/Pfadenhauer) verstanden, so ist davon auszugehen, daß dieses Phänomen nicht nur Ausdruck eines Wandels der Jugendkultur ist, sondern eine exemplarische Bedeutung für die Formierung politischer Akteure in individualisierten Gesellschaften hat. „Danach haben wir es am Ende des 20. Jahrhunderts vornehmlich mit einem Typus gesellschaftlicher Konflikte zu tun, der sich als ‘Kampf um Anerkennung’ (...) öffentlich Ausdruck verschafft.“ (Berking 1996, 491). Dementsprechend stellt die Auseinandersetzung mit diesem Sachverhalt eine strukturelle Herausforderung für das politisch-administrative System dar, die nicht durch konventionelle Maßnahmen der politischen Bildung bearbeitet werden kann, sondern angemessene Angebote für veränderte Formen politischer Partizipation jenseits etablierter Beiteiligungsverfahren erfordert.

8 LITERATUR

Agar, Michael H. (1996): *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. San Diego et. al. (2. Aufl.).

Anz, Philipp/Walder, Patrick [Hg.] (1995): *Techno*. Zürich.

Anz, Philipp/Meyer, Arnold (1995): Die Geschichte von Techno. In: ders./Walder, Patrick: *Techno*. Zürich, S. 8-21.

Arbeitsgruppe Bielefelder Sozialforschung (1990): Das Individualisierungstheorem. Bedeutung für die Vergesellschaftung von Jugendlichen. In: Heitmeyer, Wilhelm/Olk, Thomas (Hg.): *Individualisierung von Jugend. Gesellschaftliche Prozesse, subjektive Verarbeitungsformen, jugendpolitische Konsequenzen*. Weinheim/München, S. 11-34.

Artmaier, Hermann et al. [Hg.] (1997): *Techno zwischen Lokalkolorit und Universalstruktur. Dokumentation zum Workshop im Haus der Jugendarbeit in München am 24. und 25. Januar 1997*. München.

Baacke, Dieter (1970): *Beat - die sprachlose Opposition*. München (2. Aufl.).

Baacke, Dieter (1993): *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung*. Weinheim/München (2., überarbeitete Aufl.).

Baacke, Dieter/Ferchhoff, Wilfried (1995): Von den Jugendsubkulturen zu den Jugendkulturen. Der Abschied vom traditionellen Jugendsubkulturkonzept. In: *Forschungsjournal NSB*, Jg. 8, Heft 2/1995. S. 33-46.

Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München.

Bachtin, Michail (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M..

Baethge, Martin (1989): Jugend - Postadoleszenz in der nachindustriellen Gesellschaft. In: Markefka, Manfred/Nave-Herz, Rosemarie (Hg.): *Handbuch der Familien- und Jugendforschung*. Bd. 2: *Jugendforschung*. Neuwied/Frankfurt a.M., S. 155-166.

Balistier, Thomas (1996): *Straßenprotest. Formen oppositioneller Politik in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1979 und 1989*. Münster.

Bamberg, Heinz (1989): *Beatmusik. Kulturelle Transformation und musikalischer Sound*. Pfaffenweiler (Musikwissenschaftliche Studien; Bd. 13).

Batel, Günther/Salbert, Dieter (1985): Synthesizermusik und Live-Elektronik. Geschichtliche, technologische, kompositorische und pädagogische Aspekte der elektronischen Musik. Wolfenbüttel/Zürich.

Baumann, Zygmunt (1995): Ansichten der Postmoderne. Hamburg/Berlin.

Beadle, Jeremy J. (1993): Will Pop eat itself? Pop Music in the Soundbite Era. London/Boston.

Beck, Ulrich (1986): Die Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a.M..

Beck, Ulrich (1993): Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung. Frankfurt a.M..

Bell, Robert R. (1961): The Adolescent Subculture. In: Education Magazine, S. 1-3.

Bell, Robert R. (1965): Die Teilkultur der Jugendlichen. In: Friedeburg, Ludwig von (Hg.): Jugend in der modernen Gesellschaft. Köln/Berlin, S. 83-86.

Berking, Helmut (1996): Lebensstile, Identitätspolitiken und Gestaltungsmacht. In: Gewerkschaftliche Monatshefte Nr. 8/1996, S. 488-493.

Berndt, Jaqueline (1995): Phänomen Manga. Comic-Kultur in Japan. Berlin.

Berrisch, Sigmar (1996): Klänge aus einer fremden Welt. Die Anfänge elektronischer Klangerzeugung. In: testcard - beiträge zur popgeschichte. Nr. 3, Themenheft „Sound“, S. 150-158.

Bette, Karl-Heinrich (1998): Urbane Trendsportarten. Die Rückeroberung von Körper und Raum. In: gdi-impuls, 16. Jg., Nr. 1/1998, S. 62-72.

Beywl, Wolfgang (1991): Selbstorganisierte Betriebe im Kontext neuer sozialer Bewegungen. Zum sichtbaren Teil der alternativen Ökonomie. In: Roth, Roland/Rucht, Dieter (Hg.): Neue soziale Bewegungen in der BRD. Bonn (2. überarbeitete und erweiterte Auflage), S. 280-297.

Bickel, Peter (1989): RealtimeWaveshapingCrossfadeSamplestacking Dumprequest. Musiker, Musik und Musikproduktion unter dem technologischen Diktat der Musikmaschinen? In: Media Perspektiven Nr. 9/1989, S. 559-571.

Bieber, Christoph (1997): Vom Protest zur Profession? Jugendkultur und grafisches Design. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim, S. 263-272.

- Bieber, Christoph (1998): Online-Kommunikation und politische Öffentlichkeit - Politische Projekte im Internet (maschinenschriftl. Manuskript der Dissertation).
- Brake, Mike (1981): Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung. Frankfurt a.M./New York.
- Buchmann, Marlis (1989): Subkulturen und gesellschaftliche Individualisierungsprozesse. In: Max Haller/Hans-Jürgen Hoffmann-Nowotny/Wolfgang Zapf (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Frankfurt a.M./Zürich, S. 627-638.
- Buschmann, Uwe (1995): Westbam. In: Anz, Philipp/Walder, Patrick (Hg.): Techno. Zürich. S. 73-77.
- Bussy, Pascal (1995): Kraftwerk. Synthesizer, Sounds und Samples - die ungewöhnliche Karriere einer deutschen Band. München.
- Clarke, John et al. [Hg.] (1979a): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt a.M..
- Clarke, John et al. (1979b): Subkulturen, Kulturen und Klasse. In: ders. et al. (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt a.M., S 39-131.
- Clarke, John (1979): Stil. In: ders. et al. (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt a.M., S. 133-157.
- Cohen, Abner (1993): Masquerade Politics. Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements. Berkley/Los Angeles.
- Cohen, Stanley (1972): Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and the Rockers. Oxford.
- Collin, Mathew [mit John Godfrey] (1997): Altered State. The Story of Ecstasy Culture and Acid House. London/New York.
- Cousto, Hans (1995): Vom Urkult zur Kultur. Drogen und Techno. Solothurn.
- Cross, Brian (1993): It's not about a salary. Rap, Race and Resistance in Los Angeles. London/New York.
- Davis, Mike (1994): City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles (und neuere Aufsätze). Berlin/Göttingen.
- Dery, Mark (1994): Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: ders. (Hg.): Flame Wars. The Discourse of Cyberculture. Durham/London, S.179-222.

Durant, Alan (1990): A New Day for Music? Digital technologies in contemporary music-making. In: Hayward, Philipp (Hg.): Culture, technology and Creativity in the late Twentieth Century. S. 175-196.

Eisenstadt, Shmuel N. (1966): Von Generation zu Generation. Altersgruppen und Sozialstruktur. München.

Events (1998): Events. Produktion und Konstruktion jugendkultureller Erlebniswelten. Eine Tagung in Dortmund (maschinenschriftl. Manuskript).

Fehlmann, Marc (1995): Das Techno-Geschäft. In: Anz, Philip/Walder, Patrick (Hg.): Techno. Zürich.

Ferchhoff, Wilfried (1990): Jugendkulturen im 20. Jahrhundert. Von den sozialmilieuspezifischen Jugendsubkulturen zu den individualitätsbezogenen Jugendkulturen. Frankfurt a.M. et al..

Ferchhoff, Wilfried/Neubauer, Georg (1997): Patchworkjugend. Eine Einführung in postmoderne Sichtweisen. Opladen.

Ferchhoff, Wilfried/Sander, Uwe/Vollbrecht, Ralf [Hg.] (1995): Jugendkulturen - Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten. München.

Fischer, Arthur/Münchmeier, Richard (1997): Die gesellschaftliche Krise hat die Jugend erreicht. Zusammenfassung der zentralen Ergebnisse der 12. Shell Jugendstudie. In: Jugendwerk der Deutschen Shell (Hg.): Jugend '97. Zukunftsperspektiven, Gesellschaftliches Engagement, Politische Orientierungen. Opladen, S. 11-23.

Flick, Uwe (1995): Qualitative Forschung in Psychologie und Sozialwissenschaften. Theorie, Methoden, Anwendung. Hamburg.

Fries, Joachim (1996): Techno und Konsum - Chancen der bedeutendsten Jugendbewegung der neunziger Jahre für das Marketing. Arbeitspapier Nr. 20 der Forschungsgruppe „Konsum und Verhalten“. Frankfurt a.M..

Frith, Simon (1986): Art versus technology: the strange case of popular music. In: Media, Culture and Society, Vol. 8, S. 263-279.

Frith, Simon/Goodwin, Andrew [Hg.] (1990): On Record. Rock, Pop and the Written Word. London.

Fritzsche, Yvonne (1997): Jugendkulturen und Freizeitpräferenzen: Rückzug vom Politischen? In: Jugendwerk der Deutschen Shell (Hg.): Jugend '97. Zukunftsperspektiven, Gesellschaftliches Engagement, Politische Orientierungen. Opladen, S. 343-377.

Giddens, Anthony (1991): Modernity and self-identity: self and society in the late modern age. Oxford et al..

Gille, Martina/Krüger, Winfried/Rijke, Johann de/Willems, Helmut (1996): Das Verhältnis Jugendlicher und junger Erwachsener zur Politik: Normalisierung oder Krisenentwicklung? In: APuZ B19/96, S. 3-17.

Gillis, John R. (1980): Geschichte der Jugend. Weinheim/Basel.

Gilroy, Paul (1987): There ain't no Black in the Union Jack. The cultural politics of race and nation. London.

Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L. (1967): The Discovery or Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research. New York.

Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L. (1984): Die Entdeckung gegenstandsbezogener Theorie: Eine Grundstrategie qualitativer Sozialforschung. In: Hopf, Christel/Weingarten, Elmar (Hg.): Qualitative Sozialforschung. Stuttgart (2. Aufl.), S. 91-111.

Glogauer, Werner (1995): Die neuen Medien verändern die Kindheit. Nutzung und Auswirkungen des Fernsehens, der Videofilme, Computer- und Videospiele, der Werbung und Musikvideo-Clips. Weinheim (3., erweiterte Auflage).

Goetz, Rainald (1998): Rave. Frankfurt a.M..

Goodwin, Andrew (1988): Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction. In: Critical Quarterly, Vol. 30, Nr. 3/1988, S 34-49.

Gruber, Siegfried (1995): Das Konsumentenverhalten bei Independent-Tonträgern. Eine empirische Untersuchung der Käuferschaft von „unpopulärer Populärmusik“. Unter besonderer Berücksichtigung methodischer Erkenntnisinteressen. Frankfurt a.M.

Habermas, Jürgen (1985): Die neue Unübersichtlichkeit. Frankfurt a.M..

Hager, Steven (1984): Hip Hop. The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Graffiti. New York.

Hall, Stuart/Jefferson, Tony [Hg.] (1976): Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain. London.

Hall, Stuart/Whannel, Paddy (1990): The Young Audience. In: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (Hg.): On Record. Rock, Pop, and the Written Word. London, S. 27-37 (Orig. 1964).

Hanstein, Christian (1992): Spex-Register 1980-1991. Hrsg. vom Archiv für alternatives Schrifttum in NRW, Duisburg.

Hebdige, Dick (1976): Reggae, Rastas and Rudies. In: Hall, Stuart/Jefferson, Tony (Hg.): Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain. London, S. 135-154.

Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The meaning of style*. London.

Hebdige, Dick (1983): *Subculture - Die Bedeutung von Stil*. In: ders./Diederichsen, Diederich/Marx, Olaf-Dante (1983): *Schocker - Stile und Moden der Subkultur*. Reinbek.

Hebecker, Eike (1996): *Rhythmus, Roots & Robotron. Kraftwerk und die Folgen*. In: *testcard - beiträge zur popgeschichte*. Nr. 3, Themenheft „Sound“, S. 116-120.

Hebecker, Eike (1997): *Generation @. Jugend in der Informationsgesellschaft*. In: SPoKK (Hg.): *Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Mannheim, S. 334 - 345.

Heitmeyer, Wilhelm/Olk, Thomas [Hg.] (1990): *Individualisierung von Jugend. Gesellschaftliche Prozesse, subjektive Verarbeitungsformen, jugendpolitische Konsequenzen*. Weinheim/München.

Hellmann, Kai-Uwe (1996): *Systemtheorie und Neue Soziale Bewegungen. Identitätsprobleme in der Risikogesellschaft*. Opladen.

Henkel, Oliva/Wolff, Karsten (1996): *Berlin Underground. Techno und HipHop zwischen Mythos und Ausverkauf*. Berlin.

Hesmondhalgh, David (1996): *Flexibility, post-Fordism and the music industries*. In: *Media, Culture & Society*. Vol. 18, S. 469-488.

Hitzler, Ronald (1993): *Verstehen: Alltagspraxis und wissenschaftliches Programm*. In: Jung, Thomas/Müller-Doohm, Stefan (Hg.): *„Wirklichkeit“ im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Frankfurt a.M., S. 223-240.

Hitzler, Ronald (1994): *Rituale der Ungleichheit: S/M-Erotik in Lebenswelt und Medienalltag*. In: Mörth, Ingo/Fröhlich, Gerhard (Hg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile*. Frankfurt a.M./New York, S. 193-206.

Hitzler, Ronald (1997): *Der Pillen-Kick. Ekstasetechniken bei Techno-Events*. In: *Neue Praxis. Zeitschrift für Sozialarbeit, Sozialpädagogik und Sozialpolitik*. Nr. 4/1997, S. 357-363.

Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela (1997): *Die Techno-Szene: Prototyp posttraditionaler Vergemeinschaftung?* In: Artmaier, Hermann et al. (Hg.): *Techno zwischen Lokalkolorit und Universalstruktur. Dokumentation zum Workshop im Haus der Jugendarbeit in München am 24. und 25. Januar 1997*. München.

Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela (1998): *„Let your body take control!“ Zur ethnographischen Kulturanalyse der Techno-Szene*. In: Bohnsack, Ralf/Marotzki, Winfried (Hg.): *Biographieforschung und Kulturanalyse. Transdisziplinäre Zugänge qualitativer Forschung*. Opladen, S. 75-92.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark [Hg.] (1996): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin.

Honer, Anne (1993): *Das Perspektivenproblem in der Sozialforschung. Bemerkungen zur lebensweltlichen Ethnographie*. In: Jung, Thomas/Müller-Doohm, Stefan (Hg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 241-257.

Hündgen, Gerald (1989): *Englands längste Nacht: Northern Soul*. In: ders. (Hg.): *Chasin' a Dream. Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis HipHop*. Köln, S. 180-191.

Jäckel, Michael (1997): *Wer trägt die Verantwortung? Zur Mediennutzung von Kindern und Jugendlichen*. In: *APuZ*, B19-20/97, S. 3-12.

Janke, Klaus/Niehues, Stefan (1995): *Echt abgedreht. Die Jugend der 90er Jahre*. München.

Jerrentrup, Ansgar (1993): *Techno - vom Reiz einer reizlosen Musik*. In: Helmut Rösing (Hg.): *Stationen populärer Musik. Vom Rock'n'Roll zum Techno*. Baden-Baden, S. 46-84.

Joe, Radcliffe A. (1980): *This Business of Disco*. New York.

Kaschuba, Wolfgang (1991): *Von der „Rotte“ zum „Block“*. Zur kulturellen Ikonographie der Demonstration im 19. Jahrhundert. In: Wareken, Bernd Jürgen (Hg.): *Massenmedium Straße: Zur Kulturgeschichte der Demonstration*. Frankfurt a.M./New York, S. 68-96.

Klanten, Robert [Hg.] (1995): *Localizer 1.0 - the techno house book*. Berlin.

Kösch, Sascha (1995): *Jungle/British Hardcore*. In: Anz, Philipp/Walder, Patrick (Hg.): *Techno*. Zürich. S. 110-117.

Künzler, Hanspeter (1995): *Die Politik der Sound Systems*. In: Anz, Philipp/Walder, Patrick (Hg.): *Techno*. Zürich.

Laarmann, Jürgen (1997): *Fuck the depression - We are alive! Warum Techno nicht stirbt und was wirklich draufgeht...* In: SPoKK (Hg.): *Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Mannheim, S. 256-262.

Lachmann, Renate (1987): *Vorwort*. In: Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M..

Langlois, Tony (1992): *Can you feel it? DJs and House Music culture in the UK*. In: *Popular Music*, Vol. 11, No. 2/1992, S. 229-238.

Larkin, Colin (1994): *The Guinness who's who of rap, dance and techno*. London.

Lau, Thomas (1995): Raving Society. Anmerkungen zur Technoszene. In: Forschungsjournal NSB, Jg. 8, Heft 2/1995. S. 67-75.

Lau, Thomas (1996): Rave New World. Ethnographische Notizen zur Kultur der „Technos“. In: Knoblauch, Hubert (Hg.): Kommunikative Lebenswelten. Zur Ethnographie einer geschwätzigen Gesellschaft. Konstanz, S. 245-259.

Leggewie, Claus (1995): Die 89er. Porträt einer Generation. Hamburg.

Leggewie, Claus (1996): „Ihr kommt nicht mit bei unseren Änderungen!“ Die 89er - Generation ohne Eigenschaften? In: Transit, 11/1996, S. 3-17.

Lindner, Rolf (1979): Editorial. In: Clarke, John et al.: Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt a.M., S. 7-14.

Lindner, Rolf (1981): Jugendkultur und Subkultur als soziologische Konzepte. (Nachwort) In: Brake, Mike: Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung. Frankfurt a.M./New York.

Lützenkirchen, Peter (1995): Technokommunikation für Members. In: Deese, Uwe et al.: Jugendmarketing. Düsseldorf/München, S. 212-215.

Mannheim, Karl (1964): Das Problem der Generationen. In: Wolff, K.H. (Hg.): Karl Mannheim: Wissenssoziologie. Berlin/Neuwied, S. 509-565.

Markefka, Manfred (1989): Jugend und Jugendforschung in der Bundesrepublik. In: ders./Nave-Herz, Rosemarie (Hg.): Handbuch der Familien- und Jugendforschung. Bd. 2: Jugendforschung. Neuwied/Frankfurt a.M., S. 19-40.

Marquardt, Volker (1995): Klang und Körper. Von der Selbstfindung in der Musik. In: Kursbuch, Heft 121, S. 79-94.

Matta, Roberto Da (1984): Carnival in Multiple Planes. In: John J. Mac Aloon (Hg.): Rite, Drama, Festival and Spectacle. Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance. Philadelphia, S. 208-240.

McKay, George (1996): Senseless Acts of Beauty. Cultures of Resistance since the Sixties. London/New York.

McRobbie, Angela (1994): Postmodernism and Popular Culture. London.

McRobbie, Angela (1997): Shut up and dance. Jugendkultur und Weiblichkeit im Wandel. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim, S. 192-206.

McRobbie, Angela/Garber, Jenny (1976): Girls and Subcultures: An Exploration. In: Hall, Stuart/Jefferson, Tony (Hg.): Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain. London, S. 209-222.

- Meueler, Christof (1996): „Techno“ und Gesellschaft. Soziologische Aspekte der computergenerierten Tanzmusik (maschinenschriftliches Manuskript der Diplomarbeit).
- Meueler, Christof (1997): Auf Montage im Techno-Land. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim, S. 243-250.
- Meyer, Erik (1994): Rap als politische Kommunikation. Ein Beitrag zu einer Analyse der Konstruktion kollektiver Identität (maschinenschriftliches Manuskript der Magisterarbeit).
- Meyer, Erik (1997): XY ungelöst. Zum Phantombild einer Generation ohne Gestalt. In: Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim, S. 388-392.
- Mezger, Werner (1980): Discokultur. Die jugendliche Superszene. Heidelberg.
- Müller, Martin (1997): Spex-Register 1992-1996. Hrsg. vom Archiv für alternatives Schrifttum in NRW, Duisburg.
- Mitterauer, Michael (1986): Sozialgeschichte der Jugend. Frankfurt a.M..
- Negus, Keith (1992): Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry. London et al..
- Neißer, Horst F./Mezger, Werner/Verdin, Günter (1981): Jugend in Trance. Diskotheken in Deutschland. Heidelberg (2., durchgesehene Auflage).
- Newquist, H. P. (1989): Music and Technology. New York.
- Oswald, Hans (1989): Zur Konzeptualisierung der Jugend als Subkultur. In: Max Haller/Hoffmann-Nowotny, Hans-Jürgen/Zapf, Wolfgang (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Frankfurt a.M./Zürich, S. 600-613.
- Parsons, Talcott (1942): Age and sex in the social structure of the United States. In: American Sociological Review, 7/1942, S. 604-616.
- Pausch, Rolf (1974): Diskotheken. Kommunikationsstrukturen als Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse. In: Alberts, Jürgen et al.: Segmente der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a.M., S. 174-214.
- Piore, Michael J./Sabel, Charles F. (1985): Das Ende der Massenproduktion. Studie über die Requalifizierung der Arbeit und die Rückkehr der Ökonomie in die Gesellschaft. Berlin.
- Pesch, Martin/Weisbeck, Markus (1995): Techno Style. Musik, Grafik, Mode und Party-Kultur der Techno-Bewegung. Zürich.
- Poschardt, Ulf (1995): DJ-Culture. Hamburg.

Poschardt, Ulf (1997): DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur. Reinbek (überarbeitete und erweiterte Neuauflage).

Redhead, Steve [Hg.] (1993): Rave Off. Politics and deviance in contemporary youth culture. Aldershot et al..

Rheingold, Howard (1994): Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers. Bonn et al..

Richard, Birgit (1995a): Love, peace and unity. Techno - Jugendkultur oder Marketing-Konzept? In: deutsche jugend, Jg. 43, Heft 7-8/1995, S. 316-324.

Richard, Birgit (1995b): Todesbilder: Kunst, Subkultur, Medien. München.

Richard, Birgit/Krüger, Heinz-Hermann (1995): Vom "Zitterkäfer" (Rock'n'Roll) zum "Hamster im Laufrädchen" (Techno). Streifzüge durch die Topographie jugendkultureller Stile am Beispiel von Tanzstilen zwischen 1945 und 1994. In: Ferchhoff, Wilfried/Sander, Uwe/Vollbrecht, Ralf (Hg.): Jugendkulturen - Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten. München, S. 93-109.

Richard, Birgit/Krüger Heinz-Hermann (1997): Welcome to the Warehouse. Zur Ästhetik realer und medialer Räume als Repräsentation von jugendkulturellen Stilen der Gegenwart. In: Jutta Ecarius/Martina Löw (Hg.): Raumbildung - Bildungsräume. Über die Verräumlichung sozialer Prozesse. Opladen, S. 147-166.

Roth, Roland/Rucht, Dieter (1991): Die Veralltäglicung des Protests. Einleitende Bemerkungen zur Wahrnehmung der neuen sozialen Bewegungen in Öffentlichkeit, Politik und Wissenschaft. In: dies. (Hg.): Neue soziale Bewegungen in der BRD. Bonn (2. überarbeitete und erweiterte Auflage), S.11-28.

Rose, Cynthia (1991): Design after Dark. The story of dancefloor style. London.

Rose, Tricia (1994): Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Hanover/London.

Rucht, Dieter (1994): Öffentlichkeit als Mobilisierungsfaktor für soziale Bewegungen. In: Neidhardt, F. (Hg.): Öffentlichkeit, öffentliche Meinung, soziale Bewegungen. Opladen, S. 337-358 (Sonderheft 34 der KZfSS).

Rucht, Dieter (1995): Kollektive Identität. Konzeptionelle Überlegungen zu einem Desiderat der Bewegungsforschung. In: Forschungsjournal NSB, Jg.8, Heft 1/1995, S. 9-23.

Sanjek, David (1994): "Don't have to DJ no more": Sampling and the "Autonomous" Creator. In: Woodmansee, M./Jaszi, P. (Hg.): The Construction of Authorship. Textual Appropriation and the Law. Durham/London, S. 343-360.

Schäfer, Sven/Schäfers, Jesper/Waltmann, Dirk (1998): Techno-Lexikon. Berlin (hrsg. v. Raveline-Magazin).

Schäfers, Bernhard (1994): Soziologie des Jugendalters. Eine Einführung. Opladen (5. aktualisierte und überarbeitete Auflage).

Schaeuecker, Renée (1996): Unbarmherzig technischer Ausklang. Anschlüsse, Provider, Dienste. In: Bollmann, Stefan/Heibach, Christiane (Hg.): Kursbuch Internet. Anschlüsse an Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur. Mannheim, S. 481-510.

Scherer, Klaus-Jürgen (1988): Jugend und soziale Bewegung. Zur politischen Soziologie der bewegten Jugend in Deutschland. Opladen.

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1993): Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Hamburg.

Schroers, Artur (1997): Der gegenwärtige Ecstasygebrauch bei Jugendlichen als Herausforderung an Forschung und Praxis der Drogenarbeit. Forschungsstand, forschungspraktische Aufgaben und Sekundärpräventive Maßnahmen. In: Artmaier, Hermann et al. (Hg.): Techno zwischen Lokalkolorit und Universalstruktur. Dokumentation zum Workshop im Haus der Jugendarbeit in München am 24. und 25. Januar 1997. München, S. 93-108.

Schuler, Michael (1995): Gabber + Hardcore. In: Anz, Phillip/Walder, Patrick (Hg.): Techno. Zürich.

Schulze, Gerhard (1989): Spontangruppen der Jugend. In: Markefka, Manfred/Nave-Herz, Rosemarie (Hg.): Handbuch der Familien- und Jugendforschung (Bd. 2). Neuwied, S. 553-570.

Schulze, Gerhard (1992): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a.M./New York.

Schuster, Peter/Wittchen, Hans-Ulrich (1997): Ecstasy- und Halluzinogengebrauch bei Jugendlichen. Gibt es eine Zunahme? In: Artmaier, Hermann et al. (Hg.): Techno zwischen Lokalkolorit und Universalstruktur. Dokumentation zum Workshop im Haus der Jugendarbeit in München am 24. und 25. Januar 1997. München, S. 79-91.

Schwendter, Rolf (1993): Theorie der Subkultur. Frankfurt a.M. (4. Aufl.).

Schwendter, Rolf (1995): Gibt es noch Jugendsubkulturen? In: Ferchhoff, W./Sander, U./Vollbrecht, R. (Hg.): Jugendkulturen - Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten. München, S. 11-22.

Slovenz, Madeline (1988): „Rock the House“: The Aesthetic Dimensions of Rap Music in New York City. In: New York Folklore, Vol. 14, No. 3-4/1988, S. 151-163.

Soeffner, Hans-Georg (1984): Hermeneutik - Zur Genese einer wissenschaftlichen Einstellung durch die Praxis der Auslegung. In: ders. (Hg.): Beiträge zu einer Soziologie der Interaktion. Frankfurt a.M./New York, S. 9-52.

Soeffner, Hans-Georg (1986): Stil und Stilisierung. Punk oder die Überhöhung des Alltags. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt a.M., S. 317-314.

Soeffner, Hans-Georg (1989): Emblematische und symbolische Formen der Orientierung. In: ders.: Auslegung des Alltags der Alltag der Auslegung: zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik. Frankfurt a.M., S. 158-184.

Soeffner, Hans-Georg (1995): Rituale des Antiritualismus - Materialien für Außeralltägliches. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M., S. 519-546.

Spiegel, Josef (1995): Mr. Robot - Der künstliche Mensch in der Pop-Musik. In: Seim, Roland/Spiegel, Josef (Hg.): Roboter-Alltag. Zur Soziologie und Geschichte des künstlichen Menschen. Münster, S. 151-160.

SPoKK (1996): Music for those who know: Techno/White Kids can jump: Streetball. In: Transit Nr. 11/1996, S. 145-152.

SPoKK (1997): Fast Forward. In: dies. (Hg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim; S. 10-12.

SPoKK (1998): Aktie X - Diskurskorrekturen an der Generationenbörse. In: Büchergilde Gutenberg (Hg.): Jugend, Politik, (Sub)Kultur: Eine große Weigerung? Frankfurt a.M./Wien, S. 51-71.

Steffen, Alfred (1997): Portrait of a generation. The Love Parade Family Book. Köln.

Tankel, Jonathan David (1990): The Practice of Recording Music: Remixing as Recoding. In: Journal of Communication 40/3, S. 34-46.

Taylor, J.M. (1982): The Politics of Aesthetic Debate: The Case of Brazilian Carnival. In: Ethnology, Vol. 21, S. 301-311.

Tenbruck, Friedrich H. (1962): Jugend und Gesellschaft. Freiburg.

Thornton, Sarah (1996): Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital. Hanover/London.

Toffler, Alvin (1980): The Third Wave. New York.

Toop, David (1991): Rap Attack 2. African Rap to Global Hip Hop. London/New York.

Toop, David (1995): Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sounds and Imaginary Worlds. London/New York.

Uhlenbruch, Jörg/Klose, Dagmar/Wendt, Birgit de (1995): Robotermusik. In: Seim, R./Spiegel, J. (Hg.): Roboter-Alltag. Zur Soziologie des künstlichen Menschen. Münster, S. 131-150.

Vogelgesang, Waldemar (1994): Jugend- und Medienkulturen. Ein Beitrag zu einer Ethnographie medienvermittelter Jugendwelten. In: KZfSS Nr. 3/1994, S. 464-491.

Vogelgesang, Waldemar (1997): Jugendliches Medienhandeln: Szenen, Stile und Kompetenzen. In: APuZ, B19-20/97, S. 13-27.

Vogelgesang, Waldemar et al. (1998): Techno: Design als Sein. Ein Forschungsbeitrag zur Ästhetisierung und Instrumentalisierung von Werbung in Jugendszenen. In: Jäckel, Michael (Hg.): Die umworbene Gesellschaft. Analysen zur Entwicklung der Werbekommunikation. Opladen/Wiesbaden, S. 81-112.

Vollbrecht, Ralf (1995): Die Bedeutung von Stil. Jugendkulturen und Jugendszenen im Licht der neueren Lebensstildiskussion. In: ders./Ferchhoff, Wilfried/Sander, Uwe (Hg.): Jugendkulturen - Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten. München, S. 23-37.

Vollbrecht, Ralf (1997a): Von Subkulturen zu Lebensstilen. Jugendkulturen im Wandel. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim, S. 22-31.

Vollbrecht, Ralf (1997b): Jugendkulturelle Selbstinszenierungen. In: merz Nr. 1/1997, S. 7-14.

Voulliéme, Helmut (1997): „... and Rock goes Online and CD-Rom“ - Rockmusik und interaktive Medien. In: Baacke, Dieter (Hg.): Handbuch Jugend und Musik. Opladen, S. 421-435.

Westbam [mit Rainald Goetz] (1997): Mix, Cuts & Scratches. Berlin.

Wenzel, Steffen (1998): Streetball - Ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive (maschinenschriftl. Manuskript der Dissertation).

Wicke, Peter/Ziegenrucker, Kai-Erik und Wieland (1997): Handbuch der populären Musik. (3., überarbeitete und erweiterte Auflage).

Wildermann, Gregor (1995): Acid. In: Anz, Philipp/Walder, Patrick (Hg.): Techno. Zürich, S. 85-91.

Willis, Paul (1981): „Profane Culture“ Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur. Frankfurt a.M..

Willis, Paul (1991): Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur. Hamburg.

Winter, Rainer (1997): Medien und Fans. Zur Konstitution von Fan-Kulturen. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim, S. 40-53.

Zimmermann, Thomas (1989): Determinanten des Kaufverhaltens bei Independent-Tonträgern. Köln (maschinenschriftl. Manuskript der Diplomarbeit).
