



Mitteilungen des Instituts für Europäische
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad
marginem

Inhalt

Oliver Kautny: Techno als Wirkungspotential und Wahrnehmungsstrategie. Clubkulturforschung im Zusammenspiel soziokultureller und musiktheoretischer Analysen	3
Bibliographische Notizen	33
Diskographische Notizen	39
Berichte aus dem Institut	40
▪ Stiftungen	40
▪ Aktivitäten der Institutsangehörigen	41
▪ Veröffentlichungen	46
Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. 2021	48

ad marginem – Randbemerkungen zur Europäischen Musikethnologie
Mitteilungen des Instituts für Europäische Musikethnologie der Universität zu
Köln

Tel. 0221/470-2747

Fax 0221/470-6719

E-Mail: europaeische-musikethnologie@uni-koeln.de

<http://ifem.uni-koeln.de>

Die Zeitschrift erscheint einmal jährlich und wird Interessenten auf Anforderung
kostenlos zugesandt. Nachdruck mit Quellenangabe gestattet.

Herausgeber: Institut für Europäische Musikethnologie

ISSN 0001-7965

Druck: Hausdruckerei der Universität zu Köln

Verfasser der Beiträge:

Linus Eusterbrock, Köln

Prof. Dr. Oliver Kautny, Köln

Prof. em. Dr. Günther Noll, Köln

Dr. Eckehard Pistrick (P.), Köln

Dr. Gisela Probst-Effah (P.-E.), Köln

Dr. Astrid Reimers (AR.), Köln

Prof. Dr. Christian Rolle, Köln

Prof. em. Dr. Wilhelm Schepping (S.), Köln / Neuss

Oliver Kautny

Techno als Wirkungspotential und Wahrnehmungsstrategie

Clubkulturforschung im Zusammenspiel soziokultureller und musiktheoretischer Analysen

1. Auf dem Weg zu einer ethnographisch-musikanalytischen Clubkulturforschung

Vor elf Jahren veröffentlichte ich unter dem Titel *Technoide Zeitparasiten – Die Überlistung der beschleunigten Welt* einen Aufsatz, in dem ich Techno sowohl aus soziokultureller als auch musikanalytischer Sicht zu begreifen suchte (Kautny 2009a). Dass dieser Text nun in dieser Zeitschrift überarbeitet¹ erneut publiziert wird (Teil 2), gibt mir die Möglichkeit, meine Reflexionen zur Zeitwahrnehmung im Techno mit Blick auf die Clubkulturforschung neu zu kontextualisieren (Teil 1). Besonderes Augenmerk werde ich dabei auf die Entwicklung ethnographisch-musikanalytisch fundierter Studiendesigns legen, die ich als vielversprechende Fortentwicklung meiner hermeneutischen Fallstudie betrachte. Abschließend möchte ich andeuten, dass sich in dieser Methodenreflexion nicht nur ein Spezialproblem der Popular Music Studies zeigt, sondern auch eine grundsätzliche Frage: die Grundfrage nach dem Musikbegriff, die derzeit in beiden Arbeitsbereichen des Autors, in der Musikwissenschaft wie auch in der Musikpädagogik, verstärkt diskutiert wird.²

Retrospektiv betrachtet hat sich sowohl die Clubkultur als auch die Forschung zu Clubkultur und Electronic Dance Music (EDM³) in den dreizehn bzw. elf Jahren, die zwischen Beginn bzw. Abschluss und Wiederabdruck der Forschungsarbeit liegen, stark verändert.

Vor allem der Kontrast, der sich im Vergleich zwischen der Clubkultur der Jahre 2007–2009 und 2020 offenbart, könnte nicht größer sein. Dieser Reprint erscheint inmitten der Corona-Pandemie, die aufgrund der Covid-19-Bestimmun-

¹ Es wurden u.a. einige Fußnoten eingefügt bzw. überarbeitet und aktualisiert, Gender-Schreibweisen geändert, Hinweise auf illegale Raves in Corona-Zeiten ergänzt, das Begriffspaar ‚Zeitparasiten – Koexistenz‘ noch einmal präzisiert und schließlich die Frage nach ‚gesellschaftlicher Macht durch Zeitgewinn‘ etwas zurückhaltender beantwortet als noch 2009. Zudem stelle ich den Originaltext (Teil 2) nun – gemeinsam mit dieser 2020 neu verfassten Einleitung (Teil 1) – in einen bestimmten Kontext: die Suche nach Methoden der Clubkulturforschung. Schließlich wurden im Fußnotenbereich des 2. Teils Querverweise zu meinen aktuellen Überlegungen aus dem 1. Teil eingepflegt. Die Literatur wurde aktualisiert, aus dem Fußnotenapparat herausgelöst und an das Ende des gesamten Textes gesetzt.

² Mit der Frage nach dem Musikbegriff setzen sich überdies u.a. auch die Sound Studies auseinander (Chion 2016). Sie beschäftigen sich neben der Erweiterung des Musikbegriffes auch mit "noise" als einer eigenen Kategorie. Ein besonderes Interesse besteht in diesem neuen disziplinären Bereich dabei an den historisch-kulturellen sowie medien- und technologiespezifischen Faktoren, die Hörerfahrungen bedingen und beeinflussen.

³ Hier als Metagenre von Techno verstanden (Nye 2016).

gen dazu führte, dass Clubs überall auf der Welt meist vollständig geschlossen sind. Die Plattenteller der DJs drehen sich – zumindest an offiziellen Party-Orten – nicht mehr und die ‚musikalische Zeit der Clubs‘ steht buchstäblich still. Mein Text, der damals die Technokultur und ihre Potentiale für eine ‚rasante, temporeiche Überlistung der Zeit‘ beschrieb, entstand hingegen inmitten eines rauschenden Booms der EDM-Szene; eine solche Blüte elektronischer Tanzkultur hatte es seit den Berliner Love Parades und Raves der 1990er Jahre nicht mehr gegeben. Prominenteste Metropole dieser Entwicklung war erneut Berlin als einer der wichtigsten Standorte für internationale Clubkultur (Nye 2016). Räumlich lokalisierbarer Inbegriff dieser Entwicklung war das Berghain, der weltweit vielleicht bekannteste Club für EDM der letzten beiden Jahrzehnte; und das hiermit assoziierte Sub-Genre hieß Minimaltechno (ebd.). Das aktuelle Programm des Berliner Clubs, der zwischenzeitlich primär seine Ausstellungssparte für bildende Kunst in den Vordergrund rückte (Dilger 2020), könnte zur Fülle des Partylebens vor Corona nicht stärker kontrastieren.

EDM erlebte als Phänomen in den 2000er Jahren – vor allem im Vergleich zur Rave-Kultur der 1990er Jahre – nicht nur eine enorme symbolische Aufwertung durch Literatur und Journalismus (Nieswandt 2002; Rapp 2009), sondern geriet auch vermehrt in den Fokus der Forschung, die sich ziemlich genau zur Zeit des Erscheinens meines Techno-Artikels im Umbruch befand:

Das vor 2009 erschienene, mit EDM befasste Schrifttum lässt sich nach meiner Einschätzung grob in drei Fraktionen unterteilen. Erstens gab es eine bis heute wachsende Zahl an soziologischer und kulturwissenschaftlicher Literatur (z. B. Thornton 1995; Meyer 2000; Hitzler/Pfadenhauer 2001; Vogt 2005; Otte 2006, 2007), die insbesondere im deutschsprachigen Raum an Techno als Jugendszene bzw. -kultur interessiert war. Zweitens gab es Überblickswerke, deren Fokus auf größeren historischen Zusammenhängen der EDM und ihren Sub-Stilen lag (Brewster/Broughton 1999, 2006; Poschardt 2001). Die dritte Gruppe der Publikationen setzte sich mit konkreten musikalischen Praxen des DJing auseinander, z.B. in Form von DJ-Handbüchern (Brewster/Broughton 2002) oder dezidiert musiktheoretischen Analysen einzelner DJ-Tracks (Keller 1999; Butler 2006), denen z.T. der Status von Musikwerken zugeschrieben wurde (Volkwein 2003).⁴

Der von mir vorgelegte Text beschritt einen anderen Weg, der bis dahin in den Popular Music Studies im Allgemeinen ausgesprochen selten (z.B. Krims 2001), mit Blick auf EDM im Speziellen nur in Teilaspekten angedacht wurde (z. B. Pfeleiderer 2006; 2008).⁵ Mir ging es nämlich darum, soziologische bzw. kulturwissenschaftliche und musiktheoretische Fragestellungen und Methoden systematisch miteinander zu kombinieren. Die Frage, die ich mir damals stellte, lau-

⁴ Vgl. zum Forschungsstand inkl. der 1990er Jahre auch: Feser und Pasdziorny 2016.

⁵ Martin Pfeleiderers Verdienst ist es m.E. insbesondere, die wahrnehmungspsychologische Dimension in die Musikanalyse von Populärmusik methodisch einzubeziehen, vgl. etwa Pfeleiderer 2006.

tete, wie sich jenes musikalische *Wirkungspotential* in Techno-Tracks so konkret wie möglich beschreiben lässt, das sich in bestimmten räumlichen, zeitlichen und somit sozialen Konstellationen eines Techno-Clubs *aktualisieren kann*. Theoretisch gerahmt wurde mein Vorhaben durch Hartmut Rosas Entwurf einer Zeitsoziologie (2005) sowie durch einen vor mir in vorhergehenden und nachfolgenden Studien angewandten rezeptionstheoretischen, d.h. geöffneten, dynamischen Musikbegriff (Kautny 1999; 2002; 2009b)⁶. Vor diesem Hintergrund interpretierte ich meine musiktheoretischen Analyseergebnisse sowie meine zwischen 1998 und 2007 gesammelten eigenen, im deutschen Clubkontext gesammelten Erfahrungen zum Zeit-, Körper- und Raumerleben des Techno.

Was meinem Beitrag damals allerdings noch fehlte, war eine methodische Absicherung der eigenen Beobachtungen im Feld. Wie dies umgesetzt werden kann, lässt sich diversen Studien zur Clubethnographie entnehmen, die ab den 2000er Jahren vermehrt entstanden (Vogt 2006; Schwanhäüßer 2010). Exemplarisch sei insbesondere auf das Themenheft *Doing Nightlife Fieldwork* der seit 2009 erscheinenden wissenschaftlichen Zeitschrift *dancecult* verwiesen mit Beiträgen u.a. von Luis-Manuel García (2013). Eine interdisziplinäre Rückbindung ethnographischer Zugänge an die Musikanalyse fand hier m.W. zunächst nicht statt. Als weiterer Schritt auf dem Weg zu einer m.E. wünschenswerten, ethnographisch-musikanalytischen Clubkulturforchung seien exemplarisch Beiträge von André Doehring (2012) sowie der Sammelband *Techno Studies* von Kim Feser und Matthias Pasdzierny (2016) genannt. Ihr Buchprojekt ist vom Wunsch einer interdisziplinären Erweiterung der Popular Music Studies getragen. Aus diesem Geist heraus luden Feser und Pasdzierny zahlreiche unterschiedliche Akteur*innen aus Kulturwissenschaft, Sound Studies, Musikethnologie, musiktheoretisch informierter Musikwissenschaft usw. ein, um über Möglichkeiten der Techno-Studies zu reflektieren. Allerdings stehen die hier präsentierten unterschiedlichen Methoden oft noch recht unverbunden nebeneinander oder werden in ihrem Zusammenspiel – aufgrund der notwendigen Kürze der Beiträge – nicht ausführlich entfaltet (Papenburg 2016).

Ein in hohem Maß kohärentes, interdisziplinär konzipiertes Forschungsdesign, das ich vor dem Hintergrund meines Textes für folgerichtig und notwendig halte, findet sich in einem aktuellen, bisher noch nicht abgeschlossenen Forschungsvorhaben zu EDM aus Österreich: André Doehring, Kai Ginkel und Eva Krisper (2019) nähern sich österreichischen Clubkulturen (v. a. in Graz) mit einem Mix aus praxissoziologisch fundierten ethnographischen Methoden und kontextsensitiven Musikanalysen. Auf die Ergebnisse ihrer Arbeit darf man gespannt sein.

Letztlich verweist die Suche nach geeigneten interdisziplinären Forschungsansätzen für die Clubkulturforchung auf eine übergeordnete Frage der Musikwissenschaft, die zugleich eine kontrovers diskutierte Grundfrage der Musikpäda-

⁶ Hier sehe ich eine große Nähe zum Musikbegriff bei Doehring, Ginkel und Krisper 2019.

gogik ist, in der ich als Forscher primär beheimatet bin: Was verstehen wir unter Musik (Doehring 2012; vgl. hier im Beitrag: Teil 2.4.)? Analysierbare Musikwerke? Musikalische Praxen? Oder – wie ich es im folgenden, zweiten Teil dieses Textes vorschlage – ein Zusammenwirken von musikalischen Wirkungspotentialen, subjektiven ästhetischen Erfahrungen und situativen, soziokulturellen Faktoren? Dass der Musikbegriff⁷ als Gelingensbedingung interdisziplinären Arbeitens sowohl in der Musikwissenschaft wie auch in der Musikpädagogik seit einiger Zeit verstärkt diskutiert wird (Rappe 2010; Burkhalter, Jacke, Passaro 2012; Weidner 2015; Just 2019; Schatt 2021 u.a.), halte ich für begrüßenswert. Denn hierin erkenne ich Potentiale für eine kooperative, interdisziplinäre Zusammenarbeit in meiner Forschungsdomäne, in der sich Fragestellungen, Gegenstände und Methoden der Musikpädagogik und der Musikwissenschaft überschneiden.

2. Technoide Zeitparasiten – Die Überlistung der beschleunigten Welt

2.1. Einführung

Die Frage nach dem Verhältnis von Techno zur Gesellschaft scheint hinreichend beantwortet: Bisherige soziologische Analysen interpretieren diese Tanzkultur mehrheitlich als Flucht aus dem Alltag, bestenfalls als spielerische, unpolitische und hedonistische Rebellion, nicht selten als Abgrenzung zur 68er-Generation und ihren politischen Programmen (Rösing 2001: 177, 182). Lediglich im Kontext der Verbote von Technoveranstaltungen in Großbritannien (Raves: 1980er-1990er Jahre) oder in Deutschland (Love Parade: Berlin, ab 1989)⁸ wird auf eine *nachträgliche* Politisierung der Techno-Bewegung hingewiesen, die jedoch nur das individuelle ‚Recht auf Feiern‘ habe einklagen wollen und keine „Transformation der Gesellschaft“ zum Ziel gehabt habe (Meyer 2000: 159). Peter Wicke weist in diesem Zusammenhang auf die frühzeitig geschlossene Allianz von Techno-Kultur und Wirtschaft hin (Wicke 2001: 279). Nur wenige Autoren, wie Ulf Poschardt, sehen in der (alternativen) Techno-Szene – als Teil einer Untergrund-DJ-Kultur – ein ernstzunehmendes gesellschaftliches Widerstandspotential: Underground als herrschaftsfreie Mikrogesellschaft.⁹

Betrachtet man Techno mit den herkömmlichen Unterscheidungskriterien (,poli-

⁷ Musik, Noise, Sound sind hierbei unterschiedliche Perspektiven, die unterschiedliche disziplinäre Verortungen nach sich ziehen. Beispielsweise unterscheidet sich eine Forschungsperspektive mit Fokus auf die soziale Bedingtheit von Musik als "humanly organized sound" (John Blacking) grundsätzlich von einer Forschungsperspektive, die sich auf die technologischen Aspekte der Erzeugung, Konservierung und Transmission musikalischer Phänomene bezieht.

⁸ Diskutiert wird in Zeiten der Pandemie aktuell etwa, ob es – ggfs. auch *gegen* die Covid-19-Bestimmungen – ein Recht gäbe, illegale Techno-Partys zu feiern, und ob dieser Praxis ein politisches Potential innewohne (Kurianowicz und Leister 2020).

⁹ Poschardt 2001: 144 (Underground-DJs), 402 (positive Auswirkungen der DJ-Kultur auf Pop-Diskurse).

tisch vs. apolitisch', ‚Mainstream vs. Underground', ‚kommerziell vs. nicht-kommerziell', ‚Stammkultur/dominante Kultur vs. Subkultur'), so muss m.E. Techno-Clubkultur zwangsläufig als Fluchtbewegung bewertet werden, als reine Genusskultur, die in der Regel keine Botschaften transportiert,¹⁰ wie wir es (übrigens stark idealisiert) beispielsweise von der Hippie-Bewegung annehmen. Poschardts Vision eines herrschaftsfreien Miteinanders erscheint in diesem Licht z.T. idealisiert und mag möglicherweise auf wenige und zudem nur schwer überprüfbare historische Situationen zugetroffen haben (z.B. Gay-Clubs: *The Sanctuary* um 1970 oder *Paradise Garage* um 1980; z.B. Parties im privaten Rahmen).

Ich glaube jedoch, dass das Verhältnis von Techno zur Gesellschaft anders bestimmt werden kann, indem man nämlich nicht länger nach politischen Botschaften, wirtschaftlichen Verstrickungen oder etwaig herrschaftsfreien Kommunikationsstrukturen fragt, sondern nach einem Phänomen, das in der Musik auf besondere Weise angelegt ist und zu den zentralen Aspekten ihrer ästhetischen Erfahrung gehört: die Zeit.

Denn das Phänomen ‚Zeiterfahrung' ist nicht nur für das Verständnis von Techno überaus wichtig, was oftmals angemerkt (Steffen 1999: 240; Jerrentrup 2001: 197, 199), aber bisher kaum untersucht wurde, sondern auch für das Verstehen (spät-)moderner, hochentwickelter Gesellschaften, in denen Techno schließlich getanzt wird. Diesem Verbindungspunkt von Techno und Gesellschaft möchte ich im Folgenden nachgehen.

Theoretischer Bezugspunkt hierfür ist die von Hartmut Rosa (2005) vorgelegte soziologische Zeittheorie: In seiner umfassenden Analyse moderner Gesellschaften stellt Rosa dramatische Beschleunigungsprozesse fest.¹¹ Das Tempo sozialen und technischen Wandels sowie das Tempo individuellen Lebens werde immer höher und habe tiefgreifende Folgen für unsere Lebensgestaltung, die zunehmend vom vergeblichen Wettlauf gegen die Zeit, von einem rasenden ‚Auf-der-Stelle-Treten' und einem Gefühl des Zeitverlustes geprägt sei. Die letzte große Beschleunigungswelle datiert Rosa auf das Ende der 1980er Jahre, die sich vor allem durch den Zusammenbruch der Sowjetunion und einer fortschreitenden Globalisierung sowie durch die weltweite Verbreitung digitaler Medien geäußert habe. Zur gleichen Zeit setzte sich Techno – neben HipHop – als zweite große musikalische Jugendbewegung seit den 1980er Jahren weltweit durch. Dass sich diese im Vergleich zu Disco/Dancefloor z.T. deutlich be-

¹⁰ Mit Ausnahme von Phänomenen wie Underground Resistance.

¹¹ Diese Betrachtung korreliert teilweise auch mit Paul Virilios Analysen zur Zeiterfahrung, besonders in Bezug auf Geschwindigkeit und Beschleunigung als einem Symptom moderner Gesellschaften (Virilio 2006). Eine alternative Betrachtung würde auf "Trance" als eine Art "Zeitlosigkeitserfahrung" fokussieren. Gilbert Rouget (1985) stellt dabei Ekstase als einen immobilen, kontemplativen Zustand dem Trance-Zustand, der durch sensorische (Über-)Stimulation, Körpereinsatz und musikalische Praktiken gekennzeichnet ist, gegenüber. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Eckehard Pistrick, Universität zu Köln.

schleunigte Musik (Disco: ca. 100–120 bpm vs. Gabber: ca. 200 bpm)¹² solcher Beliebtheit erfreute, betrachtet Rosa keineswegs als Zufall, sondern vielmehr als ein weiteres Indiz für seine Beschleunigungsthese. Rosas zeitsoziologische Interpretation der Techno-Kultur möchte ich im Folgenden vertiefen und modifizieren. Kritisch werde ich Rosas Behauptung diskutieren, dass die Techno-Generation jeglichen Widerstand gegen die Beschleunigung der Gesellschaft aufgegeben habe:

„Bisherige Bewegungen – die 68er, die Hippies, die Grünen, New-Age-Gruppen etc. – waren neben anderem geprägt vom Widerstand gegen die Beschleunigungszwänge (der Gesellschaft und der Maschinen). Sie sind allesamt zumindest in dieser Hinsicht gescheitert. Die heutige ‚Techno-Generation‘ hat daraus vielleicht die Lehren gezogen und den Widerstand aufgegeben: Ähnlich wie seinerzeit die (verschwindend kleine Gruppe der) *Futuristen* setzen sich ihre Vertreter an die Spitze der Beschleunigungsprozesse, benutzen alle Zeitsparmaschinen und die schnellsten Medien und Technologien, um auf diese Weise ihre Zeit- und Techniksouveränität zurückzugewinnen und den Maschinen ihren Willen aufzuzwingen, anstatt sich im sinnlosen Widerstand gegen sie zu zerreiben.“ (Rosa 2005: 154f.)

Ich möchte im Folgenden zeigen, dass Rosa in diesem Punkt zu einer zu einseitigen Einschätzung kommt, weil seine makrosoziologische Perspektive Details der musikalischen Phänomene zu wenig in den Blick nimmt, insbesondere die Zeitstruktur von Techno. Hierbei scheint es mir ratsam, das zeitliche *Wirkungspotential* von Techno-Tracks¹³ bzw. Techno-DJ-Mixes und ihre mögliche *Rezeption* im Clubkontext zueinander in Beziehung zu setzen. Techno wird dadurch nicht als einheitliche Subkultur/Mikrogesellschaft der Kultur/der Gesellschaft gegenübergestellt. Techno erweist sich aus rezeptionsästhetischer Perspektive (auch) als *Handlungsmöglichkeit*, als *Wahrnehmungsstrategie*, die nicht von allen Clubgänger*innen und mit jeder Musik dieses Genres realisiert werden muss oder kann. Das Verhältnis von Techno und gesellschaftlicher Beschleunigungsdynamik wird daher anders zu bestimmen sein, als Rosa es vorschlägt: weder als kollektiv demonstrierter Widerstand noch als widerstandslose Einwilligung, sondern als eine mögliche (paradoxe) Strategie des Zeitgewinns. Denn die von Rosa beobachtete (partielle) Wiedererlangung der Zeitsouveränität glückt Techno-Fans nicht so sehr durch Beschleunigung, sondern – paradoxerweise mittels rasender, aber gleichbleibender Geschwindigkeit – durch Entschleunigung. Techno-Clubs fungieren im günstigen Falle als wochenendliche Zeitoasen. Rasend entschleunigte Techno-Tänzer*innen bezeichne ich daher als Zeitparasiten der Beschleunigung. Bevor ich diese Hypothese näher erläutere,

¹² Ab ca. 200 bpm dürfte Musik jedoch nicht mehr auf dem Grundschatz tanzbar sein und nur noch auf der halben Zählzeit körperlich nachvollzogen werden.

¹³ Der Begriff ‚Track‘ (Spur, Tonspur) ersetzt den Begriff ‚Stück‘/ ‚Song‘, weil Tracks als halbfertige ‚Tonspur‘ für den DJ-Mix angesehen werden.

möchte ich zunächst Rosas Zeittheorie in den für diesen Zusammenhang notwendigen Grundzügen skizzieren.

2.2. Beschleunigung

Die besondere Leistung von Rosas Theorieentwurf ist es, in den Zeitkonzepten einer Gesellschaft zentrale Faktoren sozialer Integration zu sehen, d.h., dass sich Gesellschaften maßgeblich darüber definieren, in welchen Zeiteinheiten, in welchen Rhythmen, in welchem Tempo Individuen (a) ihre Alltagsgegenwart bzw. (b) ihre biographische Lebensspanne bzw. (c) ihr Leben ‚zeitgemäß‘ im Kontext einer Epoche gestalten möchten bzw. gestalten müssen. Diese Doppelnatur der Frage, wie jeder sein Leben ‚in der Zeit‘ verbringen *möchte* bzw. *soll*, wirkt – im Bilde gesprochen – als soziales Bindemittel einer Gesellschaft. Denn einerseits erleben viele – forciert seit der calvinistischen Arbeitsethik und dem Aufkommen des Kapitalismus – den individuellen Wunsch nach Beschleunigung, die eine Steigerung der Handlungsmöglichkeiten und dadurch letztlich ein erfüllteres, glücklicheres Leben durch eine Mengensteigerung pro Zeiteinheit verheißt (von Handlungen, Erlebnissen, übermittelten Informationen, transportierten Waren usw.). Die Tatsache übrigens, dass dieser bereits sozial vermittelte Wunsch als ‚natürlich‘ und genuin individuell empfunden wird, erleichtert es individualisierten, modernen Gesellschaften, ihre (Zeit-)Normen durchzusetzen (Rosa 2005: 26).

Andererseits hat dieser ‚individuelle‘ Wunsch auch eine bewusst als normativ empfundene Schattenseite. Es ist der Anpassungszwang an eine sich immer weiter ausdifferenzierende, komplexer werdende, sich modernisierende Umwelt, die uns auffordert, in vielen Bereichen auf dem Laufenden zu bleiben und unser Lebenstempo an die Beschleunigung anzupassen. Dies ist ein Zwang, der Beschleunigungsverweigerern mitunter androht, sie von der Teilhabe an bestimmten sozialen Bereichen auszuschließen. Ein alltägliches Beispiel ist die Notwendigkeit, ein Smartphone zu besitzen oder andernfalls aus ganzen Kommunikationsbereichen ausgeschlossen zu sein. Ein weiteres Beispiel ist die ökonomische Seite der Zeitgestaltung; ‚Zeit ist Geld‘ bringt den Zusammenhang von Beschleunigung und wirtschaftlichen Anpassungsnotwendigkeiten in einer arbeitsteiligen Gesellschaft auf den Punkt (Rosa 2005: 257ff.). Dieser Zwang wird in modernen, westlichen Gesellschaften anscheinend immer öfter als bedrohlicher Zeitstrudel empfunden, der alles mit sich reißt, vor allem weil der Wettlauf gegen die Zeit, der Wunsch nach Zeitgewinn durch Beschleunigung immer weniger erfolgreich zu sein scheint: „Wir haben keine Zeit, obwohl wir sie im Überfluss gewinnen.“ (Rosa 2005: 11, im Original kursiv)

Wichtig ist es nun, Geschwindigkeit und Beschleunigung voneinander zu unterscheiden. Während Geschwindigkeit physikalisch im herkömmlichen Sinne als zurückgelegte Wegstrecke pro Zeiteinheit gemessen wird, schlägt Rosa vor, Beschleunigung als Zunahme von Menge pro Zeiteinheit zu definieren (Rosa 2005: 115). Ein hohes Tempo in der Musik wird daher, nach einer gewissen Zeit der

Gewöhnung, nicht als Beschleunigung empfunden werden, weil sich die Menge der Schläge pro Minute relativ gesehen nicht verändert. Insgesamt unterscheidet Rosa drei Bereiche, in denen sich gesellschaftliche Beschleunigung in modernen Gesellschaften seit der Neuzeit fundamental bemerkbar macht:

- a) technischer Wandel (Transport, Kommunikation)
- b) sozialer Wandel (Moden, Lifestyle, Familie, Lebenspartner, Werte, Arbeitsbiographien usw.)
- c) Lebenstempo im Alltag (Rosa 2005: 16, 113, 124–138)

Dadurch entsteht eine paradoxe Situation. Obwohl die Menschen viele Zeitsparmaschinen (siehe a.) nutzen, verbreitet sich mehr und mehr das Gefühl des Gehetztseins, der Schrumpfung von Gegenwart (Rosa 2005: 184), d.h., dass es angesichts des Diktats der Termine und des Credos des Multitaskings immer schwieriger wird, stabile Zeiteinheiten und Handlungseignisse zu erleben, in denen genügend Zeit bleibt, Erlebnisse zu Erfahrungen reifen zu lassen (Rosa 2005: 135f.). Dass sich dabei ungewollte Zeitlöcher auftun können – z.B. durch Mobilität (und ihre Grenzen, z.B. Verkehrsstaus) sowie durch instabile technische Neuerungen (nicht funktionierende Internet-Telefonie) – macht die Situation nicht besser, sondern eher schlimmer, da über diese Wartezeiten nicht verfügt werden kann. Im imaginären Hintergrund dieser nutzlosen, unfreiwillig verlebten Zeit rast die wertvolle, verlorene Zeit hinweg und forciert das bereits beschriebene Gefühl zeitlicher Ohnmacht.¹⁴

Zudem diagnostiziert Rosa: „Was jeweils wann, mit welcher Dauer, in welchem Rhythmus und in welcher Reihenfolge eintritt, entscheidet sich immer öfter erst im Handlungsvollzug“ (Rosa 2005: 478), das betrifft die Verabredung mit dem Handy genauso wie das Verfassen von Weblogs via Handy in Echtzeit, das so genannte Twittern.

Es ist aber nicht nur das Gefühl, durch Innovationsanfall unter Zeitdruck zu geraten (z.B. durch permanentes Abarbeiten und Reinigen des Email-Postkastens). Es ist die Instabilität sozialer Verhältnisse (z.B. von Arbeitsbiographien), die als bedrohlich empfunden wird: Rosa benutzt das Bild vom Leben auf ‚rutschenden Abhängen‘ (Rosa 2005: 190), auf denen es schwierig ist, stets mit den Veränderungen der Welt Schritt zu halten. „We dance faster and faster just to stay in place.“ (John Robinson und Geoffrey Godbey zit. n. Rosa 2005: 193)

2.3. Der rasende Stillstand

Rosa konstatiert, dass rasende Beschleunigung in Stillstand umschlagen kann, vergleichbar vielleicht mit dem Phänomen beschleunigter Autoradfelgen, die sich ab einer gewissen Geschwindigkeit nicht mehr zu drehen *scheinen*. Hierbei

¹⁴ Für diese Anregungen danke ich Dr. Markus Meyer. Rosa spricht in diesem Zusammenhang von Zwangschleunigung, ebd.: 59.

handelt es sich um ein paradoxes Wahrnehmungsphänomen, das für Rosas Techno-Zeitanalyse besonders wichtig ist:

(a) Auf der historisch-gesellschaftlichen Zeitebene wandele sich die Welt, so Rosa, durch die rasante Beschleunigung des globalisierten Welthandels sowie durch die Genese des ‚virtuellen digitalen Dorfes‘ zwar schnell und permanent, aber letztlich verändere sich in der Wahrnehmung vieler Menschen kaum etwas Essentielles: Es herrsche das Primat des Pragmatischen und Situativen; Gesellschaftsentwürfe oder politische Visionen gebe es scheinbar kaum mehr. Politik und Gesellschaft treten nach dem Ende des Kalten Krieges und dem vielfach proklamierten Ende der Geschichte scheinbar ohne Vision auf der Stelle (Rosa 2005: 16, 41, 47–50).¹⁵

(b) Auf der biographischen oder alltäglich erlebten Zeitebene zeigen sich – so Rosa – ähnliche Symptome. Immer mehr Menschen hätten das Gefühl, vor lauter Gehetztsein – im Diktat des jeweils Nächstliegenden – nicht mehr zu den wichtigen Dingen zu kommen, ein bisweilen langweiliges, nicht erfülltes Leben zu leben: „Starving for time does not result in death, but rather [...] in never beginning to live“ (Rosa 2005: 44).

Diese gesellschaftliche Symptomatik spiegele sich demnach auch in kulturellen Ausdrucksformen, besonders augenfällig in der Techno-Kultur: Wie anderen Autor*innen bereits zuvor fällt Rosa nämlich der (wörtlich zu verstehende) rasende Stillstand der auf der Stelle tanzenden Raver*innen auf (Klein 2001: 173f.), deren Zeitwahrnehmung trotz des hohen Tempos zu erstarren scheine (Rosa 2005: 77).

An dieser Stelle möchte ich etwas näher auf die Argumentation eingehen, denn hier ergeben sich – so naheliegend der Vergleich auf den ersten Blick sein mag – einige Fragen, die die nachfolgende Zeitanalyse von Techno gedanklich vorbereiten werden:

1. Wie ist es möglich, Techno zugleich als Beschleunigungsphänomen sowie als Stillstand in einem (gleichbleibend) hohen Tempo zu verstehen? Scheidet man die Begriffe Tempo und Beschleunigung mit Bezug auf Techno sauber voneinander, wird einiges vielleicht klarer:

Sicher kann man ab den 1980er Jahren einen Beschleunigungsschub in der elektronischen Tanzszene erkennen, der sich jedoch in unterschiedlichen Subszenen abspielte, der mit dem Subgenre Gabber einen Höhepunkt fand und der für die Rezipienten vor allem jeweils punktuell im Moment der Einführung eines jeweils noch schnelleren Stils besonders spürbar gewesen sein mag. Was aber für die folgende Zeitanalyse von besonderem Interesse sein wird, ist nicht diese etwaige historisch-punktuelle Rezeption und genauso wenig die (bis heute) für jedes Cluberlebnis denkbare Umstellung von Alltagszeit auf Techno-Zeit am

¹⁵ Diese politische Wertung ist auf Rosas dezidiert moderne, implizit an Habermas u.a. angelehnte Denkungsart zurückzuführen.

Anfang eines Abends bzw. beim Wechsel vom Chill-out-Raum auf die Tanzfläche, sondern die technotypische stundenlang/tagelang währende Rezeption von zeitlichem Gleichmaß. Denn hier kommt es auf die gesamte Dramaturgie der Nacht gesehen in der Regel selten zu gravierenden Tempoveränderungen. Vorstellbar wäre evtl. ein Beschleunigungseffekt allenfalls im warm-up, der Aufwärmphase des Abends (z.B. von Ambient zu Techno), um von da an auf einem Geschwindigkeitsplateau zu verweilen. Betrachtet man die Tracks/Mixe isoliert von ihrer ohnehin wenig variierten Tempo-Dramaturgie, so ist hier das Tempo sogar extrem konstant und unbeschleunigt, weil die maschinelle Exaktheit, das roboterhafte Gleichmaß im Gegensatz zur Agogik anderer Musikformen (einige Ausdrucksformen des Jazz, der Klassik sowie der Volksmusik) geradezu genredefinierend ist. Dies bedeutet, dass in der technospezifischen Analyse der Zeitwahrnehmung *Tempokonstanz auf hohem Geschwindigkeitsniveau* zentral ist und gerade nicht das Phänomen *Beschleunigung*. Dies muss der Ausgangspunkt für weitere Überlegungen sein, die zu einer angemessenen funktionalen Einordnung in die gesellschaftliche *Beschleunigungsdynamik* führen.

2. Zudem ist unklar, wieso im Kontext Techno der Stillstand der Zeit als qualitativ positiv erlebt wird, wenn doch die strukturell angeblich gleiche Ausgangslage in der Alltagszeit oft weniger positiv eingeschätzt wird?

3. Wie kann ein Techno-Club-Abend im rasenden Tempo als lang, als zeitlich erstarrt erlebt werden, wenn – wie Rosa behauptet – ein Diskoabend dagegen als kurz(weilig), erinnerungsarm und dadurch als rasend empfunden wird? (Rosa 2005: 233, Fußnote 99)¹⁶

4. Ist – dieser Vorstellung von Kurzweil folgend – ein Techno-Abend etwa nicht erfüllt von verschiedensten Sinnesreizen und Erlebnissen, wo doch gerade hier eine Überstimulation der Sinnesorgane beobachtet wird? (Rösing 2001: 182)

Ganz offensichtlich ist mit dieser etwaigen strukturellen Parallele zwischen dem rasenden Stillstand hier (beschleunigte Welt) wie dort (Techno-Club) zu wenig über die Qualität der potentiellen Zeiterfahrung von Techno gesagt, solange die Musik selbst nicht näher in den Blick genommen wird.

Dies führt schließlich zu der Notwendigkeit, sowohl musikalische wie außermusikalische Spezifika eines Techno-Club-Erlebnisses auf ihre Zeitpotentiale zu befragen und dabei diese nicht auf einfache Tempo- bzw. Beschleunigungsrelationen zu reduzieren. Die folgende Analyse wird nämlich zeigen, dass in Techno-Tracks bzw. im DJ-Mix unterschiedliche, z.T. konträre Zeitstrukturen angelegt sind, die es mit von Rosa an anderer Stelle eingeführten Zeitarten (zyklisch, linear zielorientiert, offen) zu gewichten gilt.

¹⁶ Davon abgesehen ist unklar, ob Disko/Disco als Genre verstanden wird und/oder als Ort. Müssen Techno-Clubs aus Rosas Sicht begrifflich von Diskos/Discos geschieden werden?

2.4. Die Zeitstruktur von Techno

Methode

Möchte man über die Beeinflussung von Zeitwahrnehmung durch Musik sprechen, so liegt es nahe, einen rezeptionstheoretischen Ansatz zu wählen. Im Anschluss an Hans Robert Jauß (Jauß 1992: 996–1004) betrachte ich die musikalischen Strukturen von Techno als zeitliches Wirkungspotential, das sich je nach Rezeptionskontext unterschiedlich entfalten kann. In unserem Fall sei idealtypisch folgender Kontext skizziert:¹⁷

- musikalisches Material: Techno-Tracks innerhalb des DJ-Mix
- Ort/Zeit: Club-Nacht
- Rezipient*in: technokundige Tanzende, ‚auf zeitlich rutschenden Abhängen‘ lebend

Zunächst muss jedoch noch eine Vorüberlegung zum Analysegegenstand angestellt werden: Techno wird im Folgenden als vereinfachter Überbegriff für elektronische Tanzmusik, unter den gewöhnlich andere Subgenres (Techno [sic], Garage House, Deep House, Minimal, Trance usw.) subsumiert werden, verstanden. Für diesen heuristischen Zusammenhang mag dies als Arbeitsdefinition genügen. Viel wichtiger, als im hyperausdifferenzierten Genre Techno viele Worte über ohnehin fast unmögliche Stilklassifikationen zu verlieren, wird es sein, über konkretes Klangmaterial zu reden. Ein methodisches Problem liegt darin, dass Techno, wie jede vom DJ live gemischte Musik, analytisch allerdings (noch) schwieriger zu beschreiben ist als durch Noten oder Aufnahmen fixierte musikalische Ausdrucksformen. Das Prinzip dieser Clubmusik besteht ja gerade darin, dass der DJ verschiedene (werkorientiert betrachtet) ‚unabgeschlossene‘ Tracks (Schallplatten/mp3s/CDs¹⁸) miteinander zu mischen versteht und aus ihrer Kombination einmalig erklingende Musik entstehen lässt.

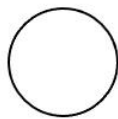
Daher werde ich im Folgenden sowohl auf einzelne Tracks (insbesondere *Red I* von Dave Clarke [1994]) als auch auf zwei auf CD bzw. DVD erhältliche Aufnahmen eingehen, auf denen Mischtechniken dokumentiert sind (James Holden live im Studio [2006], Richie Hawtin live in einer Clubnacht [2005]). Dabei ergänzen sich die eher als historisch einzustufende Aufnahme der 1990er Jahre mit aktuellen Einspielungen. Im Zentrum der Betrachtung eines vom Mix isolierten Tracks steht der Techno-Klassiker *Red I* (1994). Im Anschluss an Manuela Kellers rhythmisch-strukturelle Analyse möchte meine darauf aufbauende Zeitanalyse als Annäherung an eine Club-Rezeption verstanden werden. Dieses Vorgehen halte ich für legitim, weil *Red I* in seinem techno-typischen Soundde-

¹⁷ Vgl. zum Musikbegriff auch Doehring (2012); Doehring, Ginkel und Krisper (2019).

¹⁸ Zur Entwicklung des digitalen DJing ab den 2000er Jahren: vgl. Analog vs. Digital. Ein Roundtablegespräch mit Ricardo Villalobos, Richie Hawtin, Michael Mayer, Patrick Bodmer, Ronny Krieger, Torsten Pröfrock. In *Groove*, März/April 2007, Nr. 105, 52–61; siehe auch: Attias 2011; Levitt 2015; Plett 2019 (zum Aufkommen des DJings auf Basis von Streamings).

sign schulmäßig ist und sich einige zentrale Merkmale hieran sehr gut zeigen lassen. Dieser Track, als potentieller Baustein eines Mixes, enthält, wie wir bei Hawtin und Holden sehen werden, bereits viele jener (Zeit-)Strukturen, die ein DJ durch Mischtechniken noch verstärkt hätte. Hier offenbart sich die innere Verwandtschaft von Track und Mix, die bereits in den 1970er Jahren Discoproduktionen prägte, die den Live-Mix des DJs im Remix produktionstechnisch nachzuahmen suchten (Poschardt 2001: 124; Jerrentrup 2001: 197). Die nachfolgende Track-Analyse versucht also den Mix als Kontext des Tracks idealtypisch mitzudenken, genauso wie andere Aspekte der Clubrezeption (z.B. Lichtdramaturgie, Drogen, Tanz: individuelle und soziale Körperlichkeit) in die Zeitanalyse einfließen. Um die etwaige Zeitwirkung von Track und Mix deuten zu können, möchte ich drei verschiedene Zeitformen voneinander unterscheiden:

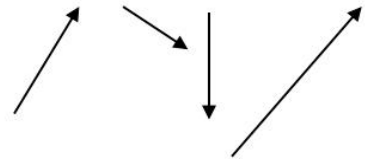
- a. zyklische Zeit: Wiederkehr des Gleichen
- b. lineare Zeit mit klarer Führung auf *ein* Ziel
- c. (lineare) Zeit mit offenem Ziel; unterschiedliche Ziele können punktuell angesteuert werden (Rosa 2005: 26f.)¹⁹



a. zyklische Zeit



b. lineare Zeit



c. Zeit mit offenem Ziel

Schließlich muss die erinnerte Zeitwahrnehmung der gesamten Erlebenszeit eines Clubabends (rückblickend: z.B. ‚...der Abend verging wie im Flug‘) von der Zeitwahrnehmung *im* Cluberlebnis (z.B. ‚Ich habe gar nicht mehr auf die Zeit geachtet‘) unterschieden werden. Um letztere soll es im Folgenden vor allem gehen.

Analyse

Mit ca. 137 bpm liegt *Red I* im Rahmen der Tempokonvention des Genres Techno. Dieses Tempo bleibt knapp fünf Minuten konstant, im Rahmen eines klassischen Techno-Sets Mitte der 1990er Jahre darf angenommen werden, dass das Tempo wahrscheinlich kaum mehr als zwischen 120 und 150 bpm geschwankt haben dürfte (Jerrentrup 2001: 190f.), und das ist z.B. bei einem Set des DJ-Stars Richie Hawtin heute auch noch so.²⁰ Wäre Tempo die einzige Referenz für Zeiterleben, wäre wie oben bereits erwähnt, die Analyse an dieser

¹⁹ Hier bezieht sich Rosa auf Otthein Rammstedt (1975). Der Hinweis auf die flexible Ausrichtung der linear-ziellosen Zeitachsen stammt von mir.

²⁰ Meine eigenen Beobachtungen seiner Sets und die Ausschnitte seiner DVD (*DE 9. Transitions*, Minus 2005) untermauern diese Hypothese.

Stelle schon beendet. Ich will aber im Folgenden versuchen, die komplexen und z.T. widersprüchlichen zeitlichen Potentiale der verschiedenen Merkmale/Merkmalsrelationen dieser Musik herauszuarbeiten.

a. Bass-Drum

Fundamentalstes und scheinbar banalstes Element ist die in *Red I* bis zum Break nahezu durchgehend hörbare *Bass-Drum*, die nach dem genretypischen Four-to-the-Floor-Prinzip im Viertonmetrum durchläuft. Kein Merkmal dieser an sich schon repetitiven Musik ist derart minimalistisch und von der Wiederkehr des Gleichen geprägt. Dies ist der basale Bewegungsstimulus für das monotone auf der Stelle-Stampfen der Raver*innen, das Fundament für unendlich treibendes Tanzen, das jederzeit die Gefahr der Langeweile und Monotonie, aber zugleich auch die Möglichkeit eines gesteigerten Körpergefühls in sich birgt. Diese zyklische Zeitstruktur reduziert die Ereignisdichte auf ein Minimum und steigert die Erwartungsstabilität, nach Rosa eine zentrale Voraussetzung für das Erleben von Gegenwart ohne Zeitdruck, zu einem Maximum. In dieser Wiederholung auf hohem Temponiveau geschieht nichts, die Zeit ist gedehnte Gegenwart, der Stillstand rast, die Tänzer*innen im Idealfall auch. Gerne wird in diesem Zusammenhang auf das Phänomen der Trance verwiesen, jene Erfahrung von Zeit-, Raum- und Körperlosigkeit. Ich will nicht abstreiten, dass dieser Extremzustand von vielen Technoiden – insbesondere im Verbund mit Drogenkonsum – erlebt werden kann, doch glaube ich, dass gerade die Bass-Drum häufig zu einem viel leichter erfahrbaren Bewusstseinszustand führen kann, die aus dem Dauerlauf bekannt ist: der so genannte ‚tote Punkt‘. Irgendwann wird die permanent wiederholte körperliche Anstrengung nicht mehr spürbar, wandelt sich in Glücksgefühl, Leichtigkeit und vermeintliche Gewissheit, ewig weiterrennen bzw. -tanzen zu können. Die Zeitlosigkeit verselbständigt sich so in körperlichen Prozessen. Im Zusammenhang mit der technospezifischen Dramaturgie eines Clubabends werden wir auf diesen Aspekt noch einmal zurückkommen.

b. Gegenrhythmus: Clap



Abb. 3.1.: *Notation bei Keller*

Die Klammern rahmen bei Keller die punktierten Achtel auf den Zählzeiten 2 und 4 ein und signalisieren eine gewisse notationstechnische Unschärfe.

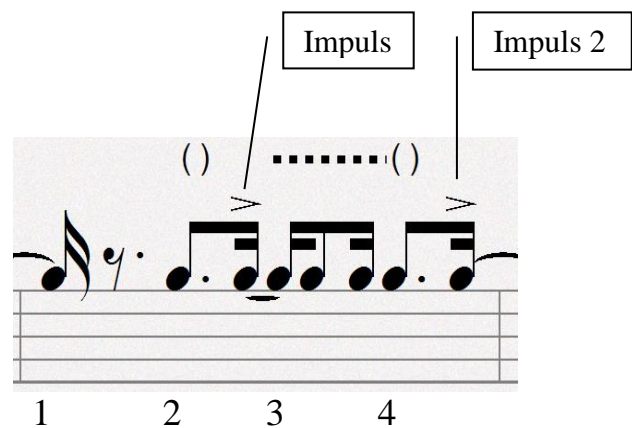


Abb. 3.2.: *Notation modifiziert*

Die Akzente > zeigen die beiden zentralen Impulse an. Die gepunktete Linie markiert die im Stereopanorama verhaltenen Notenwerte, die nicht notierbar sind.

Hi-Hat 2 <u>closed-</u> <u>open</u>																				B R E A K													
	Becken 1																																
	Synth. 2																						*	*									
	Synth. 1																																
	“Snare”																																
	Hi-Hat 1																																
	Clap																																
	Drum-Set																																
	BD 1*																																
	Takte	16	8	8	4	4	8	4	8	8	8	2	2	2	8	8	8	12	8		16	24	1	8	8	4	4	4***					
	Zeit						1,06											2,19						3,59									
	Takte fortlaufend	16	24	32	36	44	48	52	60	68	76	84	96	112	128	152	161	165	169		175												
	Takte gesamt																											179					

Abb. 2: Dave Clarke: Red I (1994) - formaler Aufbau¹

* Wirbel, kleinere Breaks etc. sind hier nicht verzeichnet ** Synth. 2 wird ca. ab Takt 137 eingefadet

*** Der Track endet auf Zählzeit 1 von Takt Nr. 180

¹ Manuela Keller hat eine rhythmische und formale Analyse von Red I vorgelegt, die hier überarbeitet und modifiziert wurde: Keller 1999.

Ansgar Jerrentrup weist auf das Kuriosum hin, dass eine so sehr auf duale Rhythmen reduzierte Tanzmusik überhaupt eine derartige Tanzfaszination ausüben könne und führt den technospezifischen Reiz auf oftmals vorkommende polyrhythmische Strukturen zurück. Es ist also nicht das rhythmische Raffinement einzelner Patterns (Jerrentrup 2001: 194) – wie etwa im Jazz (Bebop, Freejazz) oder Funk –, sondern das Zusammenspiel unterschiedlicher rhythmischer Loops untereinander, das mithilfe, Techno als Tanz attraktiv zu machen und das zu den zentralen ästhetischen Bewertungskriterien²¹ vieler Clubgänger*innen für einen gelungenen Mix gehört.

Solche Gegenrhythmen finden sich auch in *Red 1*: Über die Notation des ab Takt eins bereits einsetzenden Gegenrhythmus bei Keller (vgl. Abb. 3.1.) kann man sich streiten, da das Sounddesign (s.u. zum Verhältnis der Klanglichkeit und Zeitwahrnehmung) die Zeitwerte bewusst als Wechselspiel von Schärfe und Verschwommenheit gestaltet: Während man einen kurzen Impuls mit extrem kurzer Einschwingphase gestochen scharf wahrnimmt, werden die im Stereopanorama verhallenden (Sechzehntel?-)Synkopen (Viertel = 137) entgrenzt und unscharf. Erst bei sehr klarer, höhenbetonter Soundeinstellung auf Nahfeldboxen oder durch Verlangsamung eines Sequenzerprogramms lässt sich Kellers Notation hörend teilweise nachvollziehen und bestätigen. Es erscheint einem vielmehr als bewusstes Design, diese unscharfen Zeitwerte nicht ‚zählen‘ zu können, vor deren diffusem Hintergrund die deutlich lokalisierbaren Synkopen umso schärfer hervorstechen. Entscheidend ist also der vorgezogene Sechzehntelakzent (Impuls 1) kurz vor der Zählzeit 3 und der noch härtere Impuls 2, der kurz vor Zählzeit 1 einsetzt, um sofort danach abgeschnitten zu werden (hier ist Keller nicht ganz exakt; evtl. ist die Synkope hier eine Sechzehntel, die aber mit Sicherheit nicht als überbundene, vollständig erklingende Viertel auf Zählzeit 1 aufzufassen ist; die Sechzehntel auf Zählzeit 1 in Abb. 3.2., die ich hier notiere, ist als Annäherungswert aufzufassen). Dies kann jene lustvolle Differenz zwischen Bass-Drum und Clap erzeugen, die Tänzer*innen zum Tanzen antreibt, die Ereignisdichte leicht erhöht. Gegenrhythmen, die zusammen eine wirkliche Polyrhythmik erzeugen, finden sich 60 Takte vor dem Break, wenn beide Synthesizerklänge (Synth. 1 + 2, vgl. Abb. 2) und die Bass-Drum gegeneinander gesetzt sind (ab Minute 2,19; Synth. 2 ist evtl. mit einem Vocoder generiert). Polyrhythmische Schichtungen finden sich auch bei James Holden, u.a. im Übergang von *Some Polyphony* (Petter Nordkvist alias Petter, 2006) zu dem dazu gemischten Track *Metro Pop* von Vox Sola (2006).

c. Schichtungs-Dramaturgie

Manuela Keller weist richtigerweise auf die technotypische Schichtung hin, die wir bei vielen Tracks mehr oder minder ausgeprägt vorfinden.²² Hierin unterscheiden sie sich quantitativ, aber nicht qualitativ von einem gelungenen Club-

²¹ Techno generiert und bedient ein „taste public“ (Fox/Wince 1975).

²² So etwa bei Sven Väths *Accident in Paradise* sowie bei Westbams *Celebration Generation*.

Mix, der durch Beatmixing (Hinzufügen von Beats), Einspielung anderer Sounds (Flächenklänge: pads; Melodien: hooks etc.) oder Manipulation des Frequenzbereiches am Equalizer (Filter) etc. solche Steigerungen verstärkt²³ oder manchmal erst erzeugt.

Wenn Rosa darauf hinweist, dass Erwartung, Erwartungsstabilität und Zeiterleben direkt miteinander zusammenhängen (Erwartungsstabilität = Gegenwartsgewinn; Kontingenz = Gegenwartsschrumpfung), und Manuela Keller bemerkt, dass die Schichtungstechnik ein Spiel mit Spannung und Entspannung ist (Keller 1999: 172), was nur auf der Grundlage von Erwartung und Erfüllung geschehen kann, wäre genauer zu beantworten, welche Elemente erwartbar sind und welche kontingent, also zufällig. Aus diesen beiden Polen ist wiederum Zeitpotential ableitbar. Das zentrale Kriterium für diese Schichtungs-Dramaturgie von Klängen ist ja die Frage, wann Sounds hinzukommen und andere wegfallen. Extrem stabil und normiert ist nicht so sehr die Dauer ihres Erklingens (längste Dauer in *Red I*: Bass-Drum, 142 Takte), sondern der Zeitpunkt, an dem Loops hinzutreten oder wegfallen. Sehr häufig ist dies nach 4, 8, 16 oder spätestens nach 32 Takten der Fall. Hierauf kann sich die Tänzerin oder der Tänzer in der Regel verlassen, so dass die Ereignis-/Erlebnisdichte in gewisser Hinsicht quantitativ kontrolliert und voraussehbar wechselt. Wir haben es mit einem musikalisch linearen Verlauf zu tun, der sehr häufig, auch hier bei *Red I*, auf eine wellenartige Steigerung der Klangdichte hinausläuft, die es immer wieder erlaubt, mit Vorfreude der nächsten zu erwartenden Steigerung entgegenzutreten und diese Freude mit den Mittänzer*innen zu teilen (verstärkt wird dies durch breakartige Markierungsklänge gegen Ende von vier- und achttaktigen Strukturen, die eine Veränderung überdeutlich ankündigen). Zudem ist häufig zu beobachten, dass Tracks sich Schicht für Schicht auf- und abbauen, z.B. werden häufig der Bass-Drum zunächst Sechzehntel-Hi-Hats, dann Snare-Schläge auf den Zählzeiten 2 und 4 und schließlich Becken auf dem Offbeat hinzugefügt: Solche Steigerungs-dramaturgien, die wir in ähnlicher Form auch in den ersten 36 Takten bei *Red I* finden, sind relativ linear und zielgerichtet und laufen oft auf einen Break und anschließende weitere Höhepunkte hinaus.²⁴ Flankiert wird diese Verdichtung des Klan-

²³ Vgl. James Holdens Umgang mit *Some Polyphony* von Petter (Cd 1, Ende von Track 5 bis zum Anfang von Track 7).

²⁴ Gerade die Breaks stimulieren die Freude am Tanzen. Vgl. Richie Hawtins Set: Die Herausnahme der Bassfrequenzen und das dadurch kurzzeitige Ausblenden der Bass-Drum lässt Vorfreude auf die Wiederkehr der pausierenden Klänge bzw. noch gesteigerte Klangerlebnisse aufkommen und sorgt somit für eine wellenartige Steigerung. Wunderbar ist der Steigerungsverlauf von Minute 8 bis Minute 11 des Livesets (Richie Hawtin: *DE 9*). Interessant ist, dass *Red I* die normalerweise zu erwartende maximale Steigerung nach dem langen Modulationsteil von Synthesizer 1 und 2 (mit abschließendem Break) verweigert und einen eher dürftigen Schlussteil anbietet. Hier fehlt m.E. der Kontext des DJ-Mixes, der hier ab Takt 153 evtl. mit einem weiteren, ‚hinzugemischten‘ Track die Klangdichte erhöht hätte.

ges im DJ-Mix vor allem in der Kernzeit meist zwischen ca. 2 und 4 Uhr morgens von einer *zusätzlichen* Anhebung des Lautstärkepegels durch den DJ.²⁵

Erwartungsstabilität (zeitlich oft vorhersagbarer Patternwechsel) auf der einen Seite und zeitraffende, von der Erwartung auf Neues gespeiste Vorfreude bzw. lineare Steigerung der Erlebnisdichte (Klangdichte, Dynamik) auf der anderen Seite stehen sich gegenüber: Hier liegt moderates Potential für die Verdichtung und Raffung von Zeiterleben vor.

Interessant sind jedoch nun die Aspekte, die überhaupt nicht vorhersagbar sind. Welche Sounds auf Dauer wegfallen und welche hinzukommen, ist mit Ausnahme oben genannter Regeln und bestimmter Soundkonventionen vollkommen unvorhersagbar. Hier dominiert der Überraschungseffekt. Mit Rosa müsste man eigentlich vermuten, dass das Enttäuschen von Erwartungen durch neue, unvorhersehbare Eindrücke eher zu einer unruhigen beschleunigten Zeitschicht führen könnte. Ich glaube hingegen, nach zahlreichen Selbstversuchen und Gesprächen mit Clubgänger*innen, dass hier das Gegenteil der Fall sein kann und dass zu den bereits genannten Zeitpotentialen (Bass-Drum: zyklisch, entschleunigend; Steigerungsverläufe: linear, moderat beschleunigend) ein weiteres gegenwartsdehnendes Moment hinzukommen kann. Vorausgesetzt die Tanzenden liefern sich den unvorhersagbaren Klängen ‚erwartungsfrei‘²⁶ aus, so können sie (bei einem qualitativ hochwertigen Mix/Track) befreit von linearen, auf ein übergeordnetes Ziel ausgerichteten Dramaturgien von Klang zu Klang ‚wandern‘ und dabei die linear vergehende Zeit vergessen.

Die Voraussetzungen für Zeitvergessenheit sind hier andere als bei der zyklischen Wirkungsstruktur der Bass-Drum: Während die Wiederholung der Bass-Drum die Erwartung permanent bestätigt, ihr die Spannung nimmt und so im Idealfall die Zeit vergessen lässt, ermöglicht die offene Zeitstruktur ein interessenloses, befreites und zeitgedehntes Vagabundieren in Klanglichkeit.

d. Sound, Raum und Zeit

Jerrentrup ist der Ansicht, dass Techno sich aufgrund seines stundenlangen, oft gleichbleibenden Klangstromes nicht für eine kontemplative Perzeption eigne (Jerrentrup 2001: 191). Wie bereits gesehen, mag dies auf die extrem monotonen, stabilen Elemente dieser Musik zutreffen; so habe ich etwa noch nie von Clubgänger*innen gehört, die von einer kontemplativen Klangbetrachtung einer Bass-Drum schwärmten (im Gegensatz zu der fast wissenschaftlichen Beschäftigung der Produzent*innen, die mitunter tagelang an einem einzigen Sound ar-

²⁵ So waren z.B. bei einem Clubabend im Kölner Studio 672 (18.5.2007) mit DJ Jan-Eric Kaiser zwei deutliche Höhepunkte wahrzunehmen, die von den Tänzer*innen begeistert aufgenommen wurden: Als der DJ um ca. 2.30 Uhr u.a. Fairmonts *Gazelle* (2005) bzw. um ca. 3.40 Uhr Gui Borratos *The Rising Evil* (2006) auflegte, zog er zugleich den Lautstärkereglertaste deutlich nach oben.

²⁶ Diese sprachliche Neuschöpfung ist bewusst gegen das negativ besetzte ‚erwartungslos‘ gesetzt. Gemeint ist eine aufmerksame und doch gelassene Offenheit.

beiten, ihn wieder und wieder kontrollierend abhören). Dort aber, wo die Kraft des Sounddesigns einsetzen kann, eröffnen sich Klanglandschaften, die geradezu zur genussvollen und versunkenen Betrachtung herausfordern und – wie wir weiter unten sehen werden – ein ganz spezifisches, mitunter kontemplatives Zeitpotential anbieten. Auch möchte ich Jerrentrups Auffassung widersprechen, dass die „gewöhnliche Zeitvorstellung“ sich in eine „alternative [musikalische] Erlebniswelt“ verliere, „weil sich deren Merkmalsveränderungen, [sic] aufgrund der Digitalästhetik nicht mehr finden lassen“ (Jerrentrup 2001: 199). Natürlich ist eine solche Rezeption – eine gewisse Dumpfheit im Verbund mit exzessivem Drogenkonsum – grundsätzlich vorstellbar. Ich glaube jedoch, dass in der Wahrnehmung von Tracks/Mixes aber auch das genaue Gegenteil der Fall sein kann: der bewusste Genuss von Merkmalen und Merkmalsänderungen; vielleicht nicht für ganze Nächte oder durchtanzte Wochenenden, aber doch für eine gewisse Zeit eines herausragenden, mitreißenden DJ-Sets. In diesem kontemplativen Sich-Ausliefern an die – wie Jerrentrup an anderer Stelle selbst bemerkt: mitunter erstaunliche (Jerrentrup 2001: 203) – Klanglichkeit des Tracks/Mixes liegt ein wesentlicher qualitativer Unterschied zwischen Clubgänger*innen und Jogger*innen auf dem Laufband eines Fitness-Studios, denen die gegenwärtig erlebte Zeit jenseits des ‚toten Punktes‘ ebenfalls zeitlos und gedehnt erscheinen kann (Rosa 2005: 193, Fußnote 44). Welche ästhetischen und damit zeitlichen Komponenten im Techno-Erlebnis ggfs. hinzutreten, möchte ich nun u.a. bei *Red I* konkretisieren. Dabei beziehe ich mich primär auf das komponierte Sounddesign und Raumeffekte, die bei der elektronischen Produktion des Tracks potentiell angelegt werden. Die unterschiedliche Wirkung dieser synthetischen Raumeffekte in den akustischen Gegebenheiten von realen physischen Räumen, etwa den Clubs, lasse ich dabei weitgehend unberücksichtigt.

Ich möchte dabei zunächst noch einmal auf die Bass-Drum und den Clap-Sound am Anfang des Tracks eingehen. Der Kontrast zwischen dem satten, kraftvollen Bass-Kick und den hellen Claps, teils scharf konturiert, teils verhallt, könnte nicht plastischer sein. Es ist aber nicht nur ein Rezeptionsangebot, das die Betrachtung und Differenzierung von Helligkeitswerten ermöglicht. Allein in diesen beiden Klängen eröffnet sich das Potential für Räumlichkeitserleben, das in seiner Rezeption freilich immer auch von den akustischen Bedingungen des Hör- und Tanzraums abhängig ist. Auf einer hochwertigen Club-Box mit vierstelliger Wattzahl und sauber klingenden Hochtönern ist die Differenz von Frequenzwerten (Bass – tief, Clap – hoch) natürlich keine akademische Gehörübung. Die Tänzer*innen fühlen die Vibrationen der extremen Tiefschwingungen (auch und gerade die nicht mehr hörbaren) höchst körperlich in der Körpermitte, fühlen sich selbst dazu im Gleichmaß tanzen, ‚beschauen‘ sich und ihre Körper *im* Klang, im Einklang mit anderen tanzenden Körpern auf der Tanzfläche: Dies ist „Selbstgenuss im Fremdgenuss“ (Jauß zit. n. Marquardt 1994: 84) im mehrfachen Sinne. Der monotone Tiefklang der Bass-Drum kann dadurch als ‚Dreifachpotential‘ des Klangs aktualisiert und erlebt werden: a. als externer Tiefklang der Boxen, b. als individuelle, körperliche Tiefe im Vibrieren

der Eingeweide und c. als sozial verkörperlichter Einklang im kollektiven, mitunter erotischen Tanzen. Über dieses verinnerlichte Klangfundament eröffnet sich ein weiterer Raum (jener der Claps), der von Tänzer*innen durch die höhere Frequenzzahl als höher liegend, über der eigenen Körpermitte imaginiert werden kann. Interessant wird das potentielle Raumverhältnis erst jedoch durch den Einsatz des Halls. Die Claps sind so konzipiert, dass man sich fragen könnte, ob es sich um elektronisches ‚Klatschen‘ handelt oder vielmehr um virtuell konstruiertes ‚Würfelklackern‘, an die ‚clicks & cuts‘-Ästhetik Ende der 1990er Jahre vorausweisend. Ferner wird nun vorstellbar, dass die Klangmodulation der Claps durch Hall einen völlig anderen Raum mit anders gearteten akustischen Eigenschaften voraussetzt als die satten, aber rasch verklingenden Bass-Schläge, die eine dumpfe Klanglichkeit suggerieren. Wir ‚tanzen‘ also bereits in zwei musikalisch-komponierten Klangräumen zugleich. Die Clap- bzw. Würfelklänge scheinen nämlich von harten Wänden und Decken abzuprallen. Oder befinden wir uns vielleicht auf einem von hohen Mauern umgebenen Platz unter offenem Himmel? Durch Verschleifung und unterschiedliche Hallgrade der Klänge kommen möglicherweise folgende Fragen für die Rezipient*innen hinzu: Bewegen sich die Würfel im Raum? Oder bewegen sich die Wände wie in Umberto Boccionis kubistischem Gemälde *La strada entra nella casa* (1911) (vgl. Abb. 4)?

Und was geschieht räumlich potentiell in jenem Moment, wenn der nach Zählzeit 4 einsetzende perkussive, dynamische Hauptimpuls der Claps (Impuls 2, hart geschnitten nach Zählzeit 1) völlig hallfrei und etwas tiefer, ohne An- und Ausschwingphase erklingt? Sind wir bereits in einem dritten Raum mit extremer Halldämpfung?

				Klangraum:
Claps:		~~~~~		sehr hoch, hallig, schwebend, beweglich, Klackern
	> Impuls 1 (perkussiv)		>... Impuls 2 (sehr perkussiv)	hoch, perkussiv: ohne An- und Ausschwingphase, ‚trockene Akustik‘
Bass-Drum:	●	●	●	tief, dumpf, Körpermitte, kollektives Stampfen
Zählzeit:	2	3	4	1...

Abb. 5: *Rhythmus und Klangraum*²⁷

Weitere interessante Klangfarben kommen ab Takt 37 bzw. 77 hinzu: Zunächst ein sägender, extrem durchdringender Synthesizer-Klang (Synth. 1, vgl. Abb. 2), der wahrscheinlich durch Rückwärtseinspielung gewonnen wurde, nachfolgend ein weiterer Sound eines Synthesizers (Synth. 2, vgl. Abb. 2), eventuell mit Vo-

²⁷ Vgl. zum Einbezug der Körperlichkeit in die Musikanalyse von EDM: Papenburg (2016).



Abb. 4: *Umberto Boccioni: La strada entra nella casa (1911)*

Die Straße dringt ins Haus.

Sprengel Museum Hannover,
Quelle: Wikipedia commons
https://de.wikipedia.org/wiki/Dat_ei:Umberto_Boccioni,_1911,_The_Street_Enters_the_House,_oil_on_canvas,_100_x_100.6_cm,_Sprengel_Museum.jpg



Abb. 6: *Lichtdom im Techno-Club*

© Dave Clarke
(www.daveclarke.com)



Abb. 7: *Tänzer im Techno-Club WOMB, Tokyo*

© Dave Clarke
(www.daveclarke.com)

coder kombiniert. Beide Sounds könnten als nahezu saugend, sogartig, also extrem räumlich und körperlich erlebt werden. Weitere Effekte dieser Art wären in einem gelungenen DJ-Mix mit *Red I* sicher hinzugekommen.

Da Techno vielfach als Sounddesign verstanden wird (Budde 2000), ist dieser Bereich vom Zeitpunkt der Produktion von *Red I* (1994) bis heute von Produzent*innen immer wieder weiter vorangetrieben worden. Man denke etwa an Produktionen der Label Warp (z.B. Aphex Twin, Autechre) oder Mille Plateaux (z.B. Frank Bretschneider)²⁸, die allerdings oftmals die Grenze hin zur elektronischen Musik, die primär zum Hören gemacht und genutzt wird, überschritten. Immer noch tanzbare, jedoch klanglich abgründige, fantastische und irrwitzige Musik produziert heutzutage beispielsweise DJ Koze, einer der erfolgreichsten Techno-DJs im deutschsprachigen Raum. Seine Tracks (z.B. seine Single *DJ Koze vs. Sid Le Rock ‚Naked‘*, 2007) zeichnen irrlichternde Klanglandschaften: von kuriosen Kleinstklängen wimmelnde Universen, die durch treibende Grooves und sphärische Klangflächen kontrastiert werden. Stört eine mitunter auftretende Farblichkeit und Räumlichkeit nicht die Hauptfunktion dieser Musik, das Tanzen? „Gelegentlich sind sie [die Klänge/Klangquellen, Anm. d. Verf.] so spannend, daß man jetzt mehr zum Zuhören animiert wird als zum Tanzen“ (Jerrentrup 2001, 203). Es gibt m. E. erfahrungsgemäß eine Grenze hin zur Untanzbarkeit, insbesondere bei so genannter *electronica* (experimentelle Technostilistik), weil sie mehr auf die Erkundung von Klangkosmen als auf Beat und Groove hin ausgelegt ist. Bei einem Konzert von Pantha du Prince in Köln (2006) wurde entsprechend mehr stehend zugehört als getanzt. Es gibt aber immer wieder – wie der Autor aus eigener Erfahrung berichten kann – jene glücklichen Momente, in denen treibendes Tanzen *im* und *zum* Beat und kontemplative, ziellose Erkundungen in Klangräumen eine harmonische Verbindung eingehen. Auch wenn James Holdens CD *At the Controls* im Studio eingespielt wurde, lässt sich hieran die musikalische Dimension der Club-Atmosphäre erahnen. In seinem (um 12 bpm verlangsamten) ‚Arrangement‘ von *Some Polyphony* (2006), das ohnehin schon eine originelle Klanglichkeit aufweist, ist klanglich ansprechend wie tanzbar. Die permanente klangliche Modulation²⁹ des (im Vergleich zum Original um einen Halbton tiefer transponierten [gepitchten]) Motivs (f, c, des, es → e, h, c, d) und ein breites Spektrum an geräuschhaften Klängen laden geradezu zur Kontemplation ein, während Viererbeat und Steigerungsverläufe für zeitloses Tanzen bzw. emotionale Gipfelerlebnisse sorgen.³⁰

²⁸ Einer der faszinierendsten Klangwelten-Skulpteure der Gegenwart ist Pantha du Prince.

²⁹ Diese Produktionsweise kennt man auch von Acid-Tracks, die den Klang des Bass-Synthesizers TB 303 durchgehend modulieren, z.B. *Acid-Trax* von Phuture (1987).

³⁰ Man beachte Holdens eleganten Übergang von Death in Vegas' *Anita Berber* (2004) zu Petters *Some Polyphony*. Schön ist zudem der Filtereffekt am Anfang des Hauptthemas, der den Klang abdunkelt und die gleichzeitige Modulation (ab ca. 16 Sekunden) der Geräuschfläche stärker hervortreten lässt. Es scheint zudem, als ob Holden hier Geräuschklänge hinzugefügt hätte.

Verstärkt wird das Umherschweifen in Klängen, Farben und Räumen in der realen Cluberfahrung durch das Surrounding, durch Licht- und Nebel effekte, VJing (Licht-, Bild- und Videoprojektionen), wie es besonders ansprechend im Liveset von Richie Hawtin beim TDK Time Warp 2005 dargeboten wurde,³¹ durch Drogenkonsum sowie durch das Gefühl, diesen Sinnengenuss mit anderen Tanzenden (durch Türsteherpolitik bzw. durch Bezug zu einer ‚Szene‘ sogar exklusiv) zu teilen, insbesondere dann, wenn besonders gelungene Klänge und Klangräume durch erhobene Hände und Schreie ‚kommentiert‘ werden. Die ästhetische Erfahrung und das bewusste, fokussierte Wechseln verschiedener Klangräume, die man im eigenen Körper spürt, wird durch visuelle Reize verräumlicht (sphärische Liegeklänge oder Melodielinien im hohen Register, wie etwa in Fairmonts Track *Gazelle*³², können mit Lichteffekten ästhetisch gekoppelt werden usw., vgl. Abb. 6)³³ und im kollektiven Tanzen sozial verstärkt. Individuelle Zeitdehnung kann als sozial synchronisierte Zeitdehnung auf einer vollen Tanzfläche als umso intensiver erlebt werden (vgl. Abb. 7). Nicht zu unterschätzen ist hierbei der Faktor Identifikation: Stellt sich das Gefühl sozialer Zugehörigkeit, das z.B. über Mode und Habitus konstruiert wird, nicht ein, kann es sogar sein, dass Tanz- und Gegenwartsgenuss ausbleiben, etwa wenn sich im Rahmen einer Partyreihe plötzlich mehrheitlich ‚szenefremdes‘ Publikum einfindet, das nicht die gleichen Umgangsformen pflegt wie die Szenemitglieder.³⁴

Und schließlich spielt eine entscheidende Rolle, dass dieser sozial erlebte Zeitzyklus versetzt zum alltäglichen Zyklus von Tag und Nacht stattfindet, der erst nach Mitternacht vom warm-up in die Kernzeit (von ca. 2 bis ca. 4 Uhr) und ihre klanglichen und dynamischen Höhepunkte mündet. Wenn Techno-Tanzende den Club gegen 6 oder 7 Uhr verlassen, ist es wohlmöglich schon hell, möglicherweise öffnen Geschäfte, Arbeitnehmer*innen brechen zur Arbeit auf. Es stellt sich der Eindruck ein, in einer nahezu irrealen Zeitblase verweilt zu haben und von einer Zeitreise zurückzukehren. Hier kann sich übrigens in der Erinnerung eine paradoxe Wahrnehmung einstellen: Die Erinnerung an die ehemals als gedehnt erlebte Gegenwart in der Clubwelt erscheint mit Blick auf die Uhr (also aus der Sicht der Alltagswelt) so, als wäre sie im Flug vergangen. Auch wenn Clubgänger*innen es vergessen haben: Die lineare Alltagszeit ist natürlich im Hintergrund unmerklich weitergerast. Es mag einem so erscheinen, als ob die Zeitanzeige einen Sprung nach vorne gemacht hätte.

Dieses Phänomen wird in der Zeitforschung als ‚subjektives Zeitparadoxon‘ be-

³¹ Richie Hawtin, *DE 09*.

³² Ein Club-Hit, der auf James Holdens Label ‚Border Community‘ 2005 erschienen ist.

³³ Es ist auch denkbar, dass die Auflösung des Raumgefühls durch Stroboskop-Blitze die Zeitvergessenheit verstärkt, da Raum- und Zeit(erleben) von einander abhängen. Für diesen Gedanken danke ich Philipp Zymner.

³⁴ So etwa vom Autor bei der seit 1998 etablierten Partyreihe ‚Total confusion‘ in Köln beobachtet, die 2007 vom Studio 672 in den Bogen / Hohenzollernbrücke umgezogen ist und derzeit von Mainstream-Partygänger*innen, Afterwork-Tänzer*innen und anderen Gästen ‚kolonialisiert‘ wird, die man im eher alternativen Studio 672-Kontext nicht angetroffen hätte.

zeichnet (Rosa 2005, 228–232). So kann die Zeit im Erleben kurz erscheinen, aber lang in der Erinnerung (z.B. Urlaubsreise) oder umgekehrt (Wartezimmer). Das Muster ‚lang-kurz‘ ergebe sich bei uninteressanten, langweiligen Erlebnissen, das Muster ‚kurz-lang‘ bei bedeutungsvollen, spannenden Erfahrungen. Zudem führt Rosa noch zwei weitere Relationen ein, ‚kurz-kurz‘ (Fernsehen) und ‚lang-lang‘ (Zeitlupenwahrnehmung von Leistungssportlern, Unfallopfern). Am ehesten wäre das hier beschriebene Techno-Erlebnis dem ersten Muster (lang-kurz) zuzuordnen, jedoch als erfüllte und nicht als langweilige Zeit. Bei sehr aufmerksam beobachtenden Tänzer*innen, die das Cluberlebnis detailliert erinnern, wäre auch eine lang *erinnerte* Club-Zeit denkbar. Die Frage ist allerdings, ob die einfache Einteilung in lange und kurze Zeit bzw. die undifferenzierte Gegenüberstellung von *erlebter* und *erinnertes* Zeit nicht zu kurz greift. Muss nicht die Unterschiedlichkeit der Zeitmodi, in denen erlebt bzw. erinnert wird, berücksichtigt werden? Gedehte *Gegenwart* im Club meint doch mehr als (erfüllte) *lange Zeit*, nämlich das Vergessen der linearen, der als kurz oder lang messbaren Zeit. Gegenwartsdehnung meint gerade die Aufhebung des linearen Zeitgefühls. Die Maßeinheit kurze Zeit oder lange Zeit gilt in der Zeitvergessenheit nicht. Lang oder kurz kann sie nur mit Blick auf die Uhr oder im Vergleich zum Zeitgefühl der Alltagszeit erscheinen, wenn man in den herkömmlichen Zeitmodus zurückkehrt und sich an die Clubzeit erinnert – und sich wundert, dass es schon so spät ist. Vielleicht ist das erwähnte paradoxe Gefühl keine einfache Längenrelation, sondern vielmehr ein Symptom verwirrter Zeitwahrnehmung, das im Übertritt von einem Zeitmodus in den anderen auftritt, vergleichbar vielleicht mit den körperlichen Irritationen beim Überschreiten von Zeitzonen (Jet-Lag).

Festzuhalten bleibt, dass das Zeitpotential einerseits von der zyklischen Zeitaufhebung im monotonen Beat und andererseits vom ziellosen Umherschweifen von einem Punkt zum nächsten in als zufällig sich anbietenden Klangpotentialen geprägt ist. Obwohl beide Momente sich in ihrer Ereignisdichte sehr unterscheiden können (Bass-Drum: niedrig; Klanglichkeit: u.a. hoch), steckt in ihnen paradoxerweise gleichermaßen das Potential zur Dehnung der Gegenwart, was möglicherweise darin begründet liegt, dass der Bezug der linearen Zeit zu einem übergeordneten Endziel verloren geht, vorausgesetzt natürlich, die Clubgänger*innen nehmen diese Situation mit der entsprechenden Rezeptionshaltung an. In dem einen Fall (Bass-Drum) macht die Erwartung der dauernden Wiederholung als bewusste Rezeptionshaltung keinen Sinn, in dem anderen (Klanglichkeit) ist die dauernde Erwartung des Unvorhersehbaren lustfeindlich. Blenden die Techno-Tanzenden also die lineare Zielerwartung aus, wird Techno dies potentiell mit dem Gefühl des Zeitgewinns belohnen.

3. Résumé: Zeitparasiten

Techno trägt also ein widersprüchliches zeitliches Potential in sich: a. eine Entschleunigung (Bass-Drum), b. eine dies verstärkende oftmals im Track/Mix an-

gelegte kontemplative Gegenwartsdehnung (Klanglichkeit) und c. eine dazu im Gegensatz stehende Zeitraffung (Formaufbau: Steigerungsmomente hinsichtlich Klangdichte und Dynamik; Übergang vom warm-up zur Kernzeit bzw. vom Chill-out-Room auf die Tanzfläche), die sich gegenüber den beiden entschleunigenden Faktoren jedoch in der Regel nicht durchzusetzen vermag, aber zumindest die Radikalität der Zeitdehnung entschärft und die genussvolle Teilhabe an dieser Rezeptionssituation erleichtert. Wer einmal minimalistischen Stücken des Komponisten La Monte Young (z.B. *Compositions 1960*) beigewohnt hat, bei denen lediglich zwei Töne (mitunter über Stunden) erklingen, weiß, wie unerträglich diese radikale Form der Entschleunigung für Rezipient*innen sein kann. Ein Umschalten vom beschleunigten ‚Leben auf rutschenden Abhängen‘ hin zum totalen Stillstand der Zeit ist für die meisten eine Überforderung.³⁵

Für Techno-Rezipient*innen ergibt sich also im Club die Möglichkeit einer wohldosierten Entschleunigung. Wie ist dies nun in die Beschleunigungsdynamik ihres Alltags einzuordnen? Wie verhalten sich beide soziale Sphären strukturell und funktional zueinander?

Das Cluberleben von Techno kann – das wird auf den ersten Blick deutlich – eine Gegenwelt zur geschichtlichen, biographischen und alltäglichen Sphäre des Zeitverlustes erschließen, eine Zeitoase, in der beschleunigte sowie zeitohnmächtige Menschen Zeit zurückgewinnen können. Festzuhalten ist also zunächst, dass der von Rosa hier wie dort beobachtete und gleichgesetzte ‚rasende Stillstand‘ qualitativ vollkommen andere Prozesse zeitigt, was wie gesehen u.a. darin begründet ist, dass es sich innerhalb der gesellschaftlichen Beschleunigungsdynamik um *rasende Beschleunigung* und innerhalb des Techno-Clubs (bis auf wenige Ausnahmen) um *rasende, aber sich nicht mehr weiter beschleunigende Geschwindigkeit*, d.h. um Beschleunigung überwindendes Gleichmaß handelt. Dass eine solchermaßen beschriebene Techno-Rezeption daher als Kompensation fungiert, liegt auf der Hand. Ist aber das funktionale Verhältnis dieser technoiden Gegenwelt zur modernen Welt des Zeitverlustes darüber hinaus als individueller oder gar kollektiver Widerstand zu bezeichnen?

An dieser Stelle sei nochmals betont: Über die Techno-Kultur ‚an sich‘ kann vereinheitlichend eine solche Aussage nicht getroffen werden, zu unterschiedlich mögen die Beweggründe und Erlebensarten einzelner Clubgänger*innen sein. Wie gesehen bietet jedoch Techno ein – sicherlich häufig genutztes – Rezeptionsangebot zur Wiedererlangung von Zeitsouveränität an, und das ist nicht

³⁵ Dies scheint sich im Zeiterleben der Corona-Krise zu bestätigen: Die radikale Reduktion des Alltagstempos, die Unplanbarkeit der Zukunft und notgedrungene Gegenwartsdehnung werden hier – freilich im Verbund mit potentiell negativen Gefühlen, z.B. der Angst vor einer Krankheit – anscheinend von vielen als ausgesprochen unangenehm erlebt. Andererseits gibt es auch ein entgegengesetztes subjektives Erleben der Pandemie-Situation: "unbewusste Entschleunigung" führt zu Selbstreflexion und einer geschärften Wahrnehmung von langsamen und leisen klanglichen Phänomenen. Der Begriff der "neuen Stille" ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, siehe Biazza / Helten 2020.

wenig, wenn Zeit, wie Hartmut Rosa vermutet, eine zentrale Stellschraube der Gesellschaft ist. Wird dieses Angebot angenommen, geht es nicht um weniger als um *ein* Zentrum³⁶ der gesellschaftlichen Macht. Aber ganz so einfach ist die Lage nicht, wie wir im Folgenden sehen werden. Betrachten wir abschließend noch einmal den potentiellen Fall einer geglückten Entschleunigung innerhalb eines Techno-Clubs:

Hier muss man m.E. das Identische im Nicht-Identischen betrachten: Schließlich darf man doch nicht übersehen, dass selbst die *geglückte Entschleunigung* in immensem *Tempo* geschieht, das ja das unmittelbare Ergebnis fundamentaler Beschleunigung ist. Dieses hohe Tempo ist beiden Welten, der des Techno-Clubs und der des beschleunigten Lebens, gemeinsam. Aus dieser Gemeinsamkeit leitet sich das strukturelle Verhältnis beider sozialer, miteinander *koexistierender* Erlebniswelten ab, insbesondere die Bedingtheit der Club-Welt durch Zeitstrukturen, die außerhalb von ihr verortet sind: Die entschleunigten Clubtänzer*innen nutzen nämlich das hohe Tempo außerhalb der Techno-Welt im Übergang in die technoide Zeitoase, um einen mühelosen Absprung zu schaffen von einem *sich beschleunigenden* auf einen anderen, ebenso schnellen, aber sich (ab einem gewissen Punkt nach dem warm-up) *nicht mehr beschleunigenden* Zug. Der Wechsel von einer sozialen Sphäre in die andere ist durch diese Gemeinsamkeit also erheblich erleichtert (Es scheint fast so, als fördere diese partielle Gemeinsamkeit beider Sphären ihre funktionale Gegensätzlichkeit). Im Bilde gesprochen wird die Beschleunigung als Welle genutzt (statt mühevoll gegen den Strom anzuschwimmen), um die zusehends schneller werdende Welt durch Aneignung von Tempo regelrecht zu überlisten. Die Beschleunigung nutzend, entledigt man sich ihrer und rezipiert im Techno-Club gegenwartsdehnende Musikstrukturen, die mit diesem Hochgeschwindigkeitsmodus kompatibel sind: extreme Dauer des rasenden Tanzens, zyklische Monotonie des Beats, zielloses Vagabundieren in Klanglandschaften.

Die Krux mit den Aneignungsstrategien ist – das wussten schon die Punks und ist heute im verschwenderischen Luxus eines in Florida residierenden Iggy Pop zu besichtigen –, dass wiedererlangte Handlungssouveränität (hier: Zeitsouveränität) um den Preis funktionaler Abhängigkeit von der entflohenen Welt erkaufte ist. Das heißt in diesem Zusammenhang: Technoide brauchen die Beschleunigung – genauer: das von ihr produzierte Tempo – um die Beschleunigung zu überwinden. Es ist nicht nur so, dass es viel einfacher ist, sich das Tempo anzueignen als etwa die Langsamkeit, mittels derer Entschleunigung viel ‚kostspieliger‘ wäre. Mit Blick auf die vielfach von mir im Selbstversuch erkundete Szene würde ich so weit gehen und behaupten, dass die Entschleunigung suchenden Technoiden das hohe Tempo lieben, aber daran leiden, dass es in der beschleunigten Welt außer Kontrolle geraten ist. Sie wollen das Tempo nun wieder be-

³⁶ Mir scheinen die politischen Entwicklungen seit Mitte der 2010er – insbesondere der Aufstieg des Populismus – so gravierend, dass hier nicht mehr, wie 2009 im Original, von *dem* Zentrum der Macht gesprochen werden kann.

herrschar und ästhetisch genießbar machen. Bezeichnend ist hierbei, dass diese Form der Technorezeption nicht nur die Hochgeschwindigkeit mitnimmt, sondern im Kern auch einen stark abgeschwächten Zeitraffer (Übergang vom warm-up in die Kernzeit, Formaufbau, Steigerungsdramatiken), der wie eine Impfung gegen eine allzu starke Entschleunigung wirken mag: Ihr Wirkstoff ist die ‚verdünnte‘, rasende Zeit der entflohenen Welt. Hier bestätigt sich Rosas These, dass die Entschleunigungskräfte die Parasiten der Beschleunigungsdynamik sind (Rosa 2005, 155). Technoide Clubgänger, denen sich die Zeit dehnt, sind Zeitparasiten.³⁷

Eine solchermaßen wiedererlangte Zeitsouveränität ist also eine paradoxe Aneignung, die Widerstand und Ergebung zugleich ist; eine soziale Praxis, die trotz aller Mythen von Vergemeinschaftung (Tribes, Raves, Love Parade oder alternative kleine communities) sehr stark selbstbezüglich praktiziert wird, da man als Individuum (Tänzer*in) die Gruppe (die Mittanzenden) vor allem als Genussobjekt für einen Abend, als zeitlich begrenzte und austauschbare Projektionsfläche, als eine den Rhythmus und Klang sichtbarmachende Gemeinschaft für eine neue Zeitidentität braucht. Die Konsequenz dieser Koexistenz beider Zeitwelten ist, dass – wie grundsätzlich alle Entschleunigungsoasen, die nicht zum gesamtgesellschaftlichen Modell avancieren – die beschriebene Techno-Strategie nichts an der Beschleunigungsdynamik ändert, sie vielleicht paradoxerweise noch forciert. Es ist bekannt, dass Beschleunigung nicht in allen sozialen Bereichen gleichzeitig stattfinden kann, einige Bereiche sogar politisch bewusst entschleunigt wurden und werden (z.B. geschichtlich: Arbeitstarifrechte, Sozialgesetzgebung), um andere zu beschleunigen (z.B. Industrialisierung). D.h., dass die potentielle Kompensationswirkung von Techno dazu beitragen könnte, nicht nur den außerhalb dieser Welt durch Beschleunigung erhöhten sozialen Druck zu bewältigen, sondern dadurch auch das Schnellerwerden der Welt indirekt und unbewusst zu befördern.

Literatur

Attias, Bernardo Alexander. 2011: *Meditations on the Death of Vinyl*. In *Dancecult*, 3. Jg., H. 1. URL: <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/321>.

Biazza, Jakob/Helten, Christian. 2020. Die neue Stille. *Süddeutsche Zeitung* 15.5.2020. URL: <https://projekte.sueddeutsche.de/artikel/kultur/coronavirus-wie-sich-der-klang-der-staedte-veraendert-e858437/?reduced=true> (Zugriff 9.10.2020).

³⁷ Das Wort Parasit war und ist überhaupt nicht im negativen Wortsinn zu verstehen, sondern soll auf den Modus der *Koexistenz* verweisen. Die Idee der Koexistenz des Vielfältigen, Widersprüchlichen bekommt aus aktueller Perspektive eine neue Dimension. Durch die globale Umweltzerstörung (Latour 2019) wie durch Covid-19 wird der Mensch des Umstands gewahr, dass er lernen muss, mit der Natur, mit Bakterien, Viren etc., zu koexistieren. Vgl. auch den weltpolitischen Entwurf globaler Koexistenz: Zhao 2020.

- Blacking, John. 2000. *How musical is man?* Seattle [u.a.] : Univ. of Washington Press. 6. print. (Erste Auflage: 1973).
- Budde, Dirk. 2000. Elektronische Tanz- und Unterhaltungsmusik: ‚Spotlights‘ zur Produktionsweise aus Insider-Sicht. In *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. Helmut Rösing / Thomas Phleps. Karben: CODA (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). S. 59–71.
- Burkhalter, Thomas / Jacke, Christoph / Passaro, Sandra. 2012. Das Stück „Wanabi“ der Palästinenserin Kamilya Jubran und des Schweizers Werner Hasler im multilokalen Hörtest. Eine multiperspektivische Analyse. In *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Hg. Dietrich Helms / Thomas Phleps. Bielefeld: transcript (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38). S. 227–256.
- Butler, Mark J. 2006. *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and the Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington u.a.: Indiana University Press.
- Brewster, Bill / Broughton, Frank. 2002. *How to DJ Right. The Art and Science of Playing Records*. New York: Grove Press.
- Brewster, Bill / Broughton, Frank. 2006. *Last Night a DJ Saved My Life. The History of the Disc Jockey*. New York: Grove Press (rev. and updated edition, 1999).
- Chion, Michel. 2016. *Sound - An Acouological Treatise*. Durham: Duke University Press.
- Dilger, Nadja. 2020. „Studio Berlin“: Berliner Club Berghain wird zum Museum. In *Berliner Zeitung* 16.8.2020. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/stuido-berlin-club-berghain-boros-foundation-museum-li.99015> (Zugriff: 10.09.2020).
- Doehring, André. 2012. Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik. In *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Hg. Dietrich Helms / Thomas Phleps. Bielefeld: transcript (=Beiträge zur Populärmusikforschung 38). S. 23–42.
- Doehring, André / Ginkel, Kai / Krisper, Eva. 2019. Remixe. Remixen. Populärmusikforschung: Potentiale für methodologische Neugestaltungen. In *(Dis-) Orienting Sounds. Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik*. Hg. Ralf von Appen / Mario Dunkel. Bielefeld: transcript (= Beiträge zur Populärmusikforschung 45). S. 283–304.
- Feser, Kim / Pasdzierny, Matthias (Hg.). 2016. *Techno Studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*. Berlin: b_books.
- Fox, William S. / Michael H. Wince. 1975. Musical Taste Cultures and Taste Publics. In *Youth & Society* Vol. 7 (2). S. 198–224.
- Garcia, Luis-Manuel. 2013. Doing Nightlife and EDMC Fieldwork. In *Dancecult* Jg. 5, H. 1 (Schwerpunktthema Doing Nightlife Fieldwork). S. 3–17.

URL: <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/issue/view/45>.

Hitzler, Ronald / Pfadenhauer, Michaela (Hg.). 2001. *Techno-Soziologie*. Erkundungen einer Jugendkultur. Opladen: Springer.

Jauß, Hans Robert. 1992. Rezeption, Rezeptionstheorie. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 996–1004.

Jerrentrup, Ansgar. 2001. Das Mach-Werk. Zur Produktion, Ästhetik und Wirkung von Techno-Musik. In *Techno-Soziologie*. Erkundungen einer Jugendkultur. Hg. Ronald Hitzler / Michaela Pfadenhauer. Opladen: Springer 2001. S. 185–212.

Just, Steffen. 2019. Musikanalyse als Mediendispositivanalyse – Perspektiven einer Neuorientierung für die Popmusikforschung. In *(Dis-)Orienting Sounds*. Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik. Hg. Ralf von Appen / Mario Dunkel: Bielefeld: transcript (= Beiträge zur Populärmusikforschung 45). S. 187–209.

Kautny, Oliver. 1999. Arvo Pärts 'Passio' und Johann Sebastian Bachs 'Johannespassion' – Rezeptionsästhetische Perspektiven. In *Archiv für Musikwissenschaft* H. 3. S. 198–223.

Kautny, Oliver. 2002. Musikalische Rezeptionsgeschichte: Die Differenz zwischen Wahrnehmung und Kommunikation. In *Musik und Ästhetik* H. 3 (Juli), S. 46–60.

Kautny, Oliver. 2009a. Technoide Zeitparasiten. Die Überlistung der beschleunigten Welt. In *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* Jg. 40, H. 1. S. 129–154.

Kautny, Oliver. 2009b. Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow. In *Die Stimme im HipHop*. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Hg. Fernand Hörner / Oliver Kautny (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: transcript. S. 143–171.

Keller, Manuela. 1999. Endlos schlaufende Vierviertel-Maschine. Eine Musikanalyse. In *techno*. Hg. Philipp Anz / Patrick Walder. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 167–177.

Klein, Gabriele. 2001. Urban Story Telling. Tanz und Popkultur. In *Techno-Soziologie*. Erkundungen einer Jugendkultur. Hg. Ronald Hitzler / Michaela Pfadenhauer. Opladen: Springer 2001. S. 161–176.

Krims, Adam. 2001. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press (Nachdruck der 1. Auflage von 2000).

Kurianowicz, Tomasz / Leister, Annika. 2020. Feiern in Corona-Zeiten: asozial oder verständlich? In *Berliner Zeitung* 27.7.2020. URL: <https://www.berlinerzeitung.de/kultur-vergnuegen/berghain-hasenheide-illegale-party-proteste->

protestkultur-berlin-doesnt-love-you-li.95335.

Latour, Bruno. 2019. *Das terrestrische Manifest*. Aus dem Französischen von Bernd Schwips. Frankfurt am Main: Suhrkamp (dt. Erstausgabe: 2019; franz. Original: 2018).

Levitt, Kate R. 2015. *Turning the Tables: Nightlife, DJing, and the Rise of Digital DJ Technologies*. University of California San Diego, URL: <https://escholarship.org/uc/item/3fs4b8q3>.

Marquardt, Odo. 1994. Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes. In *Skepsis und Zustimmung*. Philosophische Studien. Von Odo Marquardt. Stuttgart: Reclam. S. 70–92.

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

Nieswandt, Hans. 2002. *DJ Tage, DJ Nächte*. Plus minus acht. Köln: Kiwi.

Nye, Sean. 2016. Von ‚Berlin Minimal‘ bis ‚Maximal EDM‘. Genrediskurse zwischen Deutschland und den USA. In *Techno Studies*. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik. Hg. Kim Feser / Matthias Pasdzierny. Berlin: b_books. S. 121–135.

Otte, Gunnar. 2006. Jugendkulturen in Clubs und Diskotheken. Empirische Publikumsanalysen aus Leipzig. In *Das 1. Jugend-KulturBarometer*. "Zwischen Eminem und Picasso"; mit einer ausführlichen Darstellung der Ergebnisse des Jugend-KulturBarometers sowie weiteren Fachbeiträgen zur empirischen Jugendforschung und Praxisbeispielen zur Jugend-Kulturarbeit. Hg. Susanne Keuchel u. a. Bonn: ARCult Media. S. 222–229.

Otte, Gunnar. 2007. Körperkapital und Partnersuche in Clubs und Diskotheken. Eine ungleichheitstheoretische Perspektive. In *Diskurs Kindheits- und Jugendforschung* H. 2. S. 169–186. URL: <http://www.blogs.uni-mainz.de/fb02-otte/files/2014/05/K%C3%B6rperkapital.pdf>.

Papenburg, Jens Gerrit. 2016. Boomende Bässe der Disco- und Clubkultur: Musikanalytische Herausforderungen durch taktile Klänge. In *Techno Studies*. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik. Hg. Feser, Kim / Pasdzierny, Matthias. Berlin: b_books. S. 195–210.

Pfleiderer, Martin. 2006. *Rhythmus*. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik. Bielefeld: transcript.

Pfleiderer, Martin. 2008. Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden. In *PopMusicology*. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Hg. Christian Bielefeldt / Udo Dahmen / Rolf Großmann. Bielefeld: transcript. S. 153–171.

- Plett, Cristina. 2019. *Elektronische Musik 2019*. Globale Themen in lokalen Szenen. URL: <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/ele/jah/21728330.html>.
- Poschardt, Ulf. 2001. *DJ culture*. Diskjockeys und Popkultur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Überarb. und erw. Neuausgabe, 2. Auflage).
- Rapp, Tobias. 2009. *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rosa, Hans Robert. 2005. *Beschleunigung*. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance - A Theory of the relations between music and possession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rösing, Helmut (2001): Massen-Flow. Die „Rebellion der Unterhaltung“ im Techno. In *Techno-Soziologie*. Erkundungen einer Jugendkultur. Hg. Ronald Hitzler / Michaela Pfadenhauer. Opladen: Springer. S. 177–184.
- Schatt, Peter W. 2021. „geschichtlich durch und durch“? Überlegungen zur musikpädagogischen Relevanz einer kulturwissenschaftlichen Perspektive auf das „musikalische Material“. In *Musikpädagogische Forschung im Spannungsfeld von Intervention und Reflexion*. Hg. Johannes Hasselhorn / Oliver Kautny / Friedrich Platz. Münster u.a.: Waxmann (= Musikpädagogische Forschung 41) (im Druck).
- Steffen, Christine. 1999. Das Rave-Phänomen. In *techno*. Hg. Philipp Anz / Patrick Walder. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 238–247 (Erstauflage: 1995).
- Schwanhäüßer, Anja. 2010. *Kosmonauten des Underground*. Ethnografie einer Berliner Szene. Frankfurt am Main: Campus.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Wesleyan: Polity.
- Virilio, Paul. 2006. *Speed and Politics*. Los Angeles: Semiotext.
- Vogt, Sabine. 2005. *Clubräume – Freiräume*. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen. Kassel u.a.: Bärenreiter (= Musiksoziologie 11).
- Volkwein, Barbara. 2003. *What's techno?* Geschichte, Diskurse & musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik. Osnabrück: epOs.
- Weidner, Verena. 2015. *Musikpädagogik und Musiktheorie*. Systemtheoretische Beobachtungen einer problematischen Beziehung. Münster: Waxmann.
- Wicke, Peter. 2001. *Von Mozart zu Madonna*. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zhao Tingyang. 2020. *Alles unter dem Himmel*. Vergangenheit und Zukunft der Weltordnung. Aus dem Chinesischen von Michael Kahn-Ackermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp (dt. Erstauflage: 2020; chinesisches Original: 2016).

Bibliographische Notizen

Kostner, Barbara / Vinati, Paolo. 2017. Die ladinischen Aufnahmen in der Sammlung von Alfred Quellmalz (1940–1941). grafo Bereich Deutsche und ladinische Musikschulen - Referat Volksmusik: Brescia. 534 Seiten. Mit Illustrationen, Transkriptionen und CD.

Der dreisprachig (deutsch, ladinisch, italienisch) herausgegebene und mit über 500 Seiten gewichtige Band zu den 1940–1941 gemachten Tonaufnahmen von Alfred Quellmalz der ladinischen Minderheit in Südtirol stellt einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Minderheitenforschung, aber auch zur Fachgeschichte der Musikethnologie im europäischen Kontext dar. In sechs kurzen wissenschaftlichen Beiträgen wird das Material musikethnologisch, historisch und mediengeschichtlich verortet. Nach einer Einordnung der Sammlung in den Kontext der Minderheitenforschung in der Musikethnologie von Ursula Hemetek, in der deutlich wird, dass solche Dokumente als Teil des institutionalisierten kulturellen Gedächtnisses gerade generationenübergreifend für die Rekonstruktion von Kulturtraditionen wirksam werden können, kreisen die Beiträge immer wieder um die historisch-politischen Hintergründe, unter denen die Aufnahmen entstanden sind, konkret um die Option deutsch- und ladinischsprachiger Südtiroler, 1939 nach Deutschland auszuwandern. Im Beitrag von Barbara Kostner wird dabei deutlich, dass die empirische Feldforschung von Quellmalz teilweise im Widerspruch zu den von ihm verfassten Arbeitsberichten mit Bezügen zur nationalsozialistischen Rassenlehre steht. Darauf hat Thomas Nussbaumer bereits ausführlich 2008 im Vorgängerband "Bäuerliche Volksmusik aus Südtirol 1940–1942" hingewiesen. Er vertieft diese Bemerkungen in seinem ausführlichen Beitrag zum deutschsprachigen Liedrepertoire im Gader- und Grödnertal, wobei er eine teils ideologisch, teils ethisch motivierte Selektivität von Quellmalz bei der Liedauswahl konstatiert. Dabei stellt er die wichtigsten Gattungen vom weltlichen bis zum kirchlichen Lied vor. Bemerkenswert dabei sind Marien- und Osterlieder, die teils in parallelen Quinten intoniert wurden und die man auf der beigegeführten CD (Track 4 und 5) nachhören kann. Von Interesse sind aber auch andere, etwa technologiegeschichtliche Bemerkungen von Paolo Vinati, der die Bedeutung der Feldforschung hervorhebt, als erste auf italienischem Staatsgebiet, die konsequent mit einem Magnetofon durchgeführt wurde. Zudem stellt er fest, dass die Sammlung trotz ihrer Bedeutsamkeit in der italienischen Musikethnologie bisher nur unzureichend gewürdigt und diskutiert wurde.

Die CD mit einer Auswahl deutscher und ladinischer Musikbeispiele bietet einen faszinierenden Überblick über die Genrevielfalt in der Instrumental- und Vokalmusik der Region von Brauchtumsliedern und Jodlern über Polkas und Walzer bis hin zu einem von einer B-Klarinette intonierten "Klarinetten Ländler" und Kuriositäten wie einem auf einer Birkenrinde gespielten Walzer.

Eine besonders wertvolle Quelle für die musikethnologische Methodik wird durch die Reproduktion der Personalbögen und der Fotos der Sänger*innen erschlossen. Sie geben nicht nur den Sänger*innen und Aufnahmekontexten "ein Gesicht", sondern zeugen auch von der Akribie der Forschung während der Quellmalz-Expeditionen.

Der Band ergänzt auf ideale Weise die bereits erwähnte Publikation "Bäuerliche Volksmusik aus Südtirol 1940–1942". Das damals gewählte handliche Format einer Doppel-CD mit ausführlichem Begleitbuch ist allerdings weitaus praktischer als der vorliegende großformatige dreisprachige Band.

P.

Appl, Tobias / Schwemin, Florian (Hg.). 2020. Widerständiges in der Volksmusik. Die Liederbuchsammlung Manfred Langer. (= MOVAS. Mitteilungen aus dem Oberpfälzer Volksmusikarchiv und den Sammlungen der Kultur- und Heimatpflege des Bezirks Oberpfalz. Heft 1). Regensburg: Selbstverlag.

Der Titel dieses Buches ist etwas irritierend. Einen expliziten thematischen Bezug weist er lediglich zu den wissenschaftlichen Beiträgen des zweiten Teils (S. 29 ff.) auf, dem allerdings durch seinen größeren Umfang ein besonderes Gewicht zukommt. Der Untertitel hingegen bezieht sich auf die Anfangsseiten des Bandes: das Repertorium, in dem die Liederbuchsammlung Manfred Langers, eines ehemaligen Lehrers und Volksschulrektors, aufgelistet ist. Nachdem er sie 2012 dem Oberpfälzer Volksmusikarchiv überlassen hatte, wird sie nun der Öffentlichkeit zu Recherche- und Forschungszwecken zugänglich gemacht. „Widerständiges“ scheinen die wenigsten der im Repertorium aufgeführten Buchtitel zu thematisieren. Die Verfasser des Vorwortes betonen jedoch, dass sich Langer vor allem in späteren Jahren dafür interessierte, wie sich „Geschichte von unten“ in Liedern widerspiegelt. Musikalische Eindrücke aus dem Umfeld von Folkfestivals und Protestbewegungen hatten seit den 1980er Jahren seinen Blick auf Lieder verändert.

Die vorliegende Publikation eröffnet die neue Reihe der „MOVAS“ („Mitteilungen aus dem Oberpfälzer Volksmusikarchiv und den Sammlungen der Kultur- und Heimatpflege des Bezirks Oberpfalz“), die ab 2020 in unregelmäßigen Zeitabständen erscheinen soll. Es ist geplant, die darin enthaltenen Repertorien jeweils mit Aufsätzen zu verschiedenen Themen anzureichern – Themen, die einen inhaltlichen Zusammenhang mit den aufgeführten Beständen aufweisen können, aber nicht müssen.

Etwas anachronistisch mutet die gedruckte Version eines Repertoriums an. Diese herkömmliche Publikationsform begründen die Herausgeber als eine Vorsichtsmaßnahme: Papier sei – so schreiben sie – „oft geduldiger als so manche Datenbank, die nach ein paar Jahren oft nur unter Mühen les- und benutzbar ist“ (S. 7). Hier ist einzuschränken: Wenn Papier- und Säurefraß nicht zuschlagen –

oder ein geschichtsvergessener Mitarbeiter meint, man müsse aus Aktualitäts- oder simplen Platzgründen Bibliothek und Archiv entrümpeln...

In vier wissenschaftlichen Beiträgen dieses ersten Bandes steht die „Widerständigkeit“ von Volksmusik im Fokus. Alfred Wolfsteiner thematisiert ein Ereignis aus dem späten 19. Jahrhundert: In dem oberpfälzischen Ort Fuchsmühl hatten die Einwohner über Jahrhunderte hinweg das Recht, sich aus den Forsten der örtlichen Gutsherrschaft mit Holz zu versorgen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wollte ihnen der Schlossbesitzer dieses Recht streitig machen, und nach jahrelangen Prozessen sollten sie 1894 dieses Privileg endgültig verlieren. Dagegen protestierten sie heftig. Als im Verlauf der Konflikte sogar Militär gegen die Bevölkerung eingesetzt wurde und es Tote und Verletzte gab, brach in der Öffentlichkeit weit über die Ortsgrenzen hinaus ein Sturm der Entrüstung los. Dennoch führte eine Reihe von Prozessen zu harten Urteilen gegen die „Holzfrevler“. Obgleich der Prinzregent Luitpold von Bayern sie schließlich begnadigte und die Bevölkerung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Holzrechte sogar zurückerhielt – bis zum heutigen Tag –, blieb Fuchsmühl auch in der Folgezeit ein Synonym für den obrigkeitshörigen Militarismus der Kaiserzeit. Die Ereignisse der Holzschlacht spiegelten sich u.a. in einer Reihe von Gesängen, die die Geschehnisse aus der Sicht des „Volkes“ kommentieren. Bis ins 20. Jahrhundert reagierte die Obrigkeit heftig, wenn diese Lieder öffentlich gesungen wurden.

In einem weiteren Aufsatz untersucht Alfred Wolfsteiner – ausgehend von einem Lied und einem Gedicht – die Rolle der Einwohnerwehren in Bayern. Im November 1918 fand in Bayern eine Revolution statt, in deren Verlauf König Ludwig III. gestürzt wurde. Ziele der Aufständischen waren die sofortige Beendigung des Krieges und die Umwandlung des Staatswesens in eine Republik. Es folgten Monate des Chaos und der politischen Anarchie. Um die Ordnung wiederherzustellen, wurden Einwohnerwehren gegründet, die als überparteiliche Schutzorganisationen fungieren sollten. Bis zum Ende des Jahres 1919 gab es in allen bayerischen Bezirken ein flächendeckendes Netz dieser Organisationen, die wegen der Versailler Friedensverhandlungen keinen militärischen Charakter haben durften. Die Alliierten verstanden sie jedoch als Wehrersatzformationen, die aufzulösen seien. 1920 kamen die meisten Länder des Deutschen Reiches den Forderungen der Entente-Mächte nach. Lediglich Bayern weigerte sich und hielt den Apparat ein weiteres Jahr am Leben.

Ebenfalls der Bayerischen Revolution von 1918/19 und dem hundertjährigen Jubiläum des Freistaats Bayern widmet sich der Aufsatz von Florian Schwemin. Mitarbeiter des Oberpfälzer Volksmusikarchivs waren zufällig auf ein Notizbuch gestoßen, das ein Lied mit dem Titel *Die Rote Armee* enthält. Unklar bleibt hier die Bedeutung dieses Liedtitels. Laut Schwemin bezieht er sich nicht – wie man annehmen könnte – auf Militäreinheiten, die während der Münchner Räterepublik im April 1919 nach sowjetrussischem Vorbild gebildet wurden, die

gegenüber den regierungstreuen „Weißen“ Truppen – letztlich erfolglos – die Räterepublik verteidigten (vgl. *Rote Armee*, 1919“. In *Historisches Lexikon Bayerns*. URL: https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Rote_Armee_1919. [Zugriff vom 15.10.2020].). Der Text des Liedes ist – wie man es angesichts eines solchen Titels kaum erwartet – „nicht ideologisch hinterfütert“ und kein Beleg für eine Politisierung und Sozialkritik, sondern er hat eine überwiegend humoristische Bedeutung. Vermutlich diene das Lied einem Volkssänger dazu, sein Publikum zu unterhalten. „Die fiktiven [...] Rotarmisten marschieren [...] eben nicht im Marschrhythmus, sondern schunkeln sich im Walzertakt durch die Revolution“ (S. 83). Leider wird die Melodie hier nicht wiedergegeben, obwohl laut Autor das Lied *Die Rote Armee* das einzige Lied in dem aufgefundenen Notizbuch sei, zu dem Noten aufgeschrieben sind (S. 76).

Im letzten der vier Aufsätze stellt Uli Otto die musikalischen Aktivitäten im Zusammenhang der Anti-WAA-Protteste der 1980er Jahre im oberpfälzischen Wackersdorf dar. Damals wurden dort die Pläne für die Errichtung einer zentralen Wiederaufarbeitungsanlage für die abgebrannten Brennstäbe aus deutschen Kernreaktoren heftig bekämpft. Die Protteste wurden auch von vielen Musikern verschiedener Sparten und Genres unterstützt. Obwohl Musik und Lieder zu den wichtigsten und wirksamsten Mitteln des politischen und kulturellen Widerstands gehörten, zeigten Wissenschaftler lange Zeit nur wenig Interesse an dieser Musikszene, und auch der damalige Bezirksheimatpfleger ignorierte sie weitgehend. Der Autor Uli Otto, der in die Auseinandersetzungen persönlich sowohl politisch als auch künstlerisch involviert war, breitet in einem mit üppigen ergänzenden und kommentierenden Fußnoten versehenen Text seine äußerst detaillierten Kenntnisse der damaligen Vorgänge aus. In der nahe Wackersdorf gelegenen Universitätsstadt Regensburg existierte am Anfang der 1980er Jahre eine sehr lebendige Deutschfolkszene. Einige der Musiker stellt Otto im vorletzten Kapitel seines Aufsatzes dar, am ausführlichsten die Gruppe „Anonym“ – verständlicherweise, denn der Autor gehörte ihr selbst an: Die enge Verbundenheit mit der Szene zeigt sich auch in zahlreichen Fotos, deren Reproduktionen zum Teil leider etwas kleinformatig geraten sind.

P.-E.

Eva Maria Hois (Hg.). 2019. Volksmusik und (Neo)Nationalismus. Tagungsband zum Grazer Symposium zur Volksmusikforschung und -praxis, 8.–10. November 2017. Graz: Verlag Steirisches Volksliedwerk.

Das zweite Grazer Symposium zur Volksmusikforschung und -praxis, dessen Ergebnisse in dem vorliegenden Band der Grazer Schriften zur Volksmusikforschung und -praxis 2019 veröffentlicht sind, knüpft inhaltlich an den Aufsatz von Hois/Weber über Andreas Gabalier anlässlich des ersten Grazer Symposiums an (Rezension ad marginem Nr. 91) und erweitert die Perspektive um die Fragestellung, wie sich Volksmusik(en) und (Neo)Nationalismus zueinander

verhalten. Vor dem Hintergrund, dass politische Entwicklungen, die anlässlich von Flüchtlingen (und zu Coronazeiten einmal mehr unerwartete Nationalismen offenbarend) Grenzziehungen in einem eigentlich vereinten Europa nach sich zogen und ziehen, wird der Frage nachgegangen, in welcher Weise auch Kultur/en (und Volksmusiken) zu Grenzziehungen und Abgrenzungen ge- und missbraucht werden. Der Sammelband vereint zehn Beiträge des Symposions (der elfte Beitrag ist ein Jodler) sowie ein Vorwort von Christian Hartl, Geschäftsführer des Steirischen Volksliedwerks, und eine Einleitung der Herausgeberin und stellvertretenden Geschäftsführerin Eva Maria Hois.

Da von manchen Musikern (und auch Rezipienten), zumal in der alpinen Volksmusik, das Unpolitische ihres Musizierens betont wird, könnte das Thema des Symposions bei ihnen für Irritationen sorgen. Umso notwendiger ist es, dieser Frage Raum zu geben, denn tatsächlich stellt sich immer wieder heraus, dass insbesondere traditionelle Musik Gefahr läuft, nationalistisch missbraucht zu werden. Ein Grund dafür liegt in den Konnotationen, die diesem Genre anhaften, wenn diese Musik als ein Konstrukt mit Begrifflichkeiten wie Heimat, Identität oder gar Nation in Verbindung gebracht wird. Dies ist schon bei Herder angelegt, wie Hois in ihrem Aufsatz „Wenn der Volksgeist weht“ darlegt. Sie zeigt u.a. auf, wie sich im 19. Jahrhundert das Volkslied zur „Nationalmusik“ entwickelte. Nach einem Blick auf die Forschungsgeschichte von Ulrich Morgenstern wird in den darauf folgenden Beiträgen - für die Schweiz Dieter Ringli über Ländlermusik und Volksmusik unter nationaler Perspektive, für Tschechien Lubomír Tyllner über die Grenzüberschreitungen eigentlich nationaler oder bestimmten Ethnien zugeschriebener Musik und für die Türkei Hande Sağlam über die Hymne für das 10. Jahr der türkischen Republik - deutlich, wie wechselhaft und veränderlich die Zuschreibungen sind. Hierin zeigt sich am allerbesten, dass es sich bei den Volksmusiken als Identitätsmerkmal um ein Konstrukt handelt. Den Gebrauch von Volksmusik unter wechselnden Vorzeichen der lokalen Identität, Region und Nation zeigt Bernard Garaj anhand von Beispielen aus der Slowakei auf.

Eine zweite Thematik wird in den nun folgenden Beiträgen bearbeitet: Rechtsnationalismus und Volksmusik, eingeleitet mit einem Beitrag über „Neue Rechte“, die so neu gar nicht sind, wie Andreas Peham feststellt, es wurde nur das Wort Rasse durch die Wörter Kultur und Identität ersetzt. Florian Wimmer setzt sich dann mit dem „Neo-Folk“ auseinander, der seiner Entstehungsgeschichte nach zwar älter ist als die „Neuen Rechten“, die „Identitäre Bewegung“, aber zahlreiche inhaltliche Anknüpfungspunkte für deren Ideologie bietet. Thomas Nussbaumers Beitrag über Südtirol zeigt, welche fatale Verbindungen Nationalismus, moderne (Rock-)Musik und die alte Blut-und-Boden-Ideologie der NS-Zeit eingehen. Seine Beispiele sind unter anderem die Lieder der Gruppe Frei.Wild und der Blasmusikmarsch „Dem Land Tirol die Treue“. Den Abschluss dieses Blocks bildet der Beitrag von Michael Fischer über das Weihnachtslieder-Singen der „Pegida“ in Dresden, eine Grotteske, während der

die Lieder, deren Inhalt den Organisatoren zu gegenstandslosem Lautgeklingel verkommen ist, zur Beeinflussung von Gefühlen und Anschauungen instrumentalisiert werden. (Die sogenannte „Angst um kulturelle Enteignung“ würde bei der Rezensentin eher durch diese Art von Liedersingen ausgelöst...) Die Fragestellung von Herausgeberin Eva Maria, ob Volksmusik verbindend oder trennend wirkt, fällt nach Durchsicht der Beiträge eher in Richtung „trennend“ aus, auch wenn dies meist von „Absicht, Weltanschauung und Umsetzung der damit befassten Personen“ (S. 10) abhängt. In vielen Fällen werden mit Hilfe von traditioneller Musik Grenzen gezogen, obwohl auch anderes möglich ist, denkt man etwa an das gemeinsame Musizieren von Menschen unterschiedlicher Herkunft im Rahmen von Community Music. Ein Fall von Grenzüberschreitung und Verbindung stellt der letzte Beitrag des Bandes da, ein Jodler des Südtirolers Markus Prieth auf Grundlage von Mussorgskys Bilder einer Ausstellung. Und wenn es schon um die Frage der Identität geht, so sollte man erkennen und anerkennen, dass jede Person verschiedene Identitäten in sich bündelt: „das Bewusstsein für multiple Identitäten als wichtiges relativierendes Mittel gegen überbordenden Nationalismus“, so lautet die These von Hande Sağlam. Somit ist dieser Symposionsband ein wichtiger Beitrag zu der Frage, welche Funktion Volksmusik annehmen kann, wenn sie als Konstrukt einer wie auch immer garteten Nationalität zugeordnet wird und im Zusammenhang mit Nationalismus instrumentalisiert wird.

A.R.

Ammann, Raymond / Carleone, Vanessa Maria. 2020. *Tirolerei in der Schweiz*. Innsbruck : Universitätsverlag Wagner. 204 Seiten

Kurz vor Redaktionsschluss erreichte uns noch eine neue Publikation aus der von Thomas Nussbaumer herausgegebenen Reihe „Schriften zur musikalischen Ethnologie“, Band 6, über die „Tirolerei in der Schweiz“. Die Autor*innen Ammann und Carleone fassen darin die Untersuchungsergebnisse eines über den österreichischen Wissenschaftsfond (FWF) finanzierten und vom 01.03.2016 bis 30.11.2019 laufenden Forschungsprojekts zusammen, in dessen Mittelpunkt das Jodeln und davon unterschieden das Jodellied als Teil eines österreichisch-schweizerischen Kulturtransfers stehen. Die Publikation enthält eine vergleichende Darstellung des Jodelns in Österreich und der Schweiz unter technischen Aspekten sowie eine umfassende historische Darstellung, angefangen bei Herder und Rousseau als theoretische Vorbereiter in der Betrachtung von Musik als Teil von (kultureller) Identität, über verschiedene Sammlungen und Veröffentlichungen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts bis hin zur neuen Jodelbegeisterung, dies in den jeweiligen geschichtlichen, politischen und kulturellen Kontexten.

Wie beispielsweise schon Helen Hahmann dies beim Harzer Jodeln nachwies, wird auch in dieser Publikation deutlich, wie das Jodeln über eine reine Form des musikalischen Ausdrucks hinaus politisiert und mit nationaler, identitäts-

bildender Bedeutung aufgeladen wurde und zur Abgrenzung diente. Eine Entlastung vom Ballast nationaler Zuschreibungen zeigt sich erst in der aktuellen, modernen Verwendung der Jodeltechnik, in der Schweiz und in Österreich (genauso wie in Deutschland): als ein menschen- und kulturverbindendes Hobby.

AR.

Diskographische Notizen

Steirische Tonspuren: Die PretulerBuam.

VLW 11 (= Steirische Tonspuren 11). CD-Produktion des Steirischen Volksliedwerks Graz und des Österreichischen Rundfunks.

Wohl keine volkstümliche Musik im deutschen Sprachraum ist derart unverkennbar regional geprägt und hat diese klanglich-instrumentale und teils eben auch vokale stilistische Eigenart auch gegen alle in Schüben ja immer wieder stark wechselnde aktuelle poplarmusikalische Konkurrenz so erfolgreich durchgehalten wie die des Alpenraums. Dafür war in den 60er bis 80er Jahren auch die auf dieser dokumentarischen CD mit nicht weniger als 26 fast allen gemeinsam "komponierten" und ggf. auch getexteten Titeln repräsentierte 5-köpfige Combo der "Pretuler Buam" ein überzeugender Beleg. (Dass alle Stücke als von Alfred Dissauer verantwortet verzeichnet sind, hat – wie das informative und gut bebilderte, durch Eva Maria Hois vom Steirischen Volksliedwerk erstellte Beiheft dieser CD erläutert – seine Ursache darin, dass Dissauer der einzige von ihnen war, der bei der Staatlichen Verwertungsgesellschaft AKM angemeldet war.)

Die Buam waren ein vitales, in seinen Anfängen familiär – durch den musikalisch aktiven Großvater Dissauer – geprägtes und auch beruflich durch ihre gemeinsame Arbeit in der regionalen steiermärkischen Stahlindustrie verbundenes Quintett, aus dem Spieler fallweise aber auch als Duos oder Trios auftraten – und dies mit ihren ansonsten selten vereinigten, aber eben dadurch ihr charakteristisches Klangbild prägenden Instrumenten: 2 Klarinetten, Steirische Harmonika, Gitarre und als Bass wahlweise Euphonium, Kontrabass oder Bariton. Später kam dann ggf. auch noch eigener zwei- oder gar dreistimmiger Gesang hinzu.

Alle also gemeinsam "komponierten" Titel spielten sie bei ihren zunehmend häufigeren Auftritten bei "bunten Abenden, Bällen oder Sommer- und Geburtstagsfesten" immer nur auswendig. Bald zeigten auch Rundfunk und Fernsehen ihr Interesse, und so kam es schon ab 1962 zu Aufnahmen beim ORF und zu Schallplatten-Editionen, aus denen die nun hier vorgelegte CD einen charakteristischen Querschnitt repräsentiert.

Mit einem Gewehrschuss – effektiv, wenn auch etwas vordergründig aufschreckend – beginnt der erste Titel: eine Polka *Auf zur Hasenjagd* und bleibt. titelgemäß, in *Jagd*-Hektik. *Frohe Stunden* spiegelt der so benannte nachfolgende, fast etwas zu “beschwingte” Walzer, und im geraden Takt geht es dann hektisch weiter mit einer Polka – in der auch ein Juchzer und der eine oder andere Zuruf “aufheizt”. Dann gibt es einen Marsch *Am Hochsitz*, bei dem die markanten ”Schritte” im Staccato mitgehen. Es folgen Stücke mit Juchzer und lebendig wechselnden Abläufen, wobei jeder einmal hervortreten darf, ferner bayerisch textierte ein- bis dreistimmig gesungene Partien, vom Stakkato des Tenorhorns unnachgiebig angetriebene Passagen, ferner Zwiefache, nach denen es gleich in walzerhaften Dreier übergeht, um aber schnell wieder von vitalen Titeln kontrastiert zu werden und erneut bei einem sehr geschwinden Walzer hektisch zu kreisen.

Durch die immer wieder wechselnde Besetzung – mit ebenfalls wechselnder Dominanz bestimmter Instrumenten-Kombinationen – und durch immer neue Kontraste zwischen Titeln in geradem oder ungeradem Takt sowie zwischen rein Instrumentalem und Gesungenem bleibt das Repertoire genügend farbenreich, sodass man versteht, weshalb sich die “Buam” im musik- und damit konkurrenzreichen älplerischen Umfeld so lange und so gut behaupten konnten. Nicht von Ungefähr also heißt der finale Titel *Wir kommen wieder...* – wie es sich verdienstermaßen ja eben durch diese CD nun sogar posthum – nochmals bestätigt.

S.

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Im Jahr 2020 erhielt unser Institut wiederum zahlreiche Stiftungen. Die **SSM Köln-Mülheim** bereicherte unser Archiv mit einem Liederbuch und 7 CDs, unter anderem mit Partymusik. Frau **Renée Bertrams**, Köln, stiftete 13 Veröffentlichungen, darunter Volkskundliches aus dem Bergischen, eine handschriftliche Liedersammlung und weitere Liederbücher, -blätter und -hefte, eine Single mit Operettenliedern sowie Liederbuch und CD der Deezekusener Schmettereulen aus Waldbröl-Diezenkausen. 24 Bücher und 15 CD-Boxen aus dem musikethnologischen Bereich mit dem Schwerpunkt Ungarn und Flamenco erhielten wir von Frau **Christa Wißkirchen**, Pulheim. Herr **Heinz-Peter Katlewski**, Bergisch Gladbach, der unserem Institut seit langem eng verbunden ist, stiftete wiederum 23 CDs mit Populärmusik, 85 Bücher, die sich vor allem der Populärmusik widmen, sowie Zeitschriften aus dem Folkmusikbereich. Herr **Timo Klotz**, Pulheim, vertraute unserem Archiv zwei Soldatenliederbücher aus der Zeit des Nationalsozialismus an. Herr **Gerd Eicker**, Winnenden, sandte uns

40 musikdidaktische Lehrwerke und ein Exemplar seiner Dissertation. Frau **Inga Köster-Reimers**, Köln, stiftete uns ein Liederbuch. Von Frau **Brigitte Kohl**, Marburg, durch Vermittlung von Eckehard Pistrick, erhielten wir 30 zum Teil seltene Liederbücher und Liederhefte, darunter geistliche Liederbücher und handschriftliche Sammlungen von Liederblättern aus dem Bereich der evangelischen Kirche.

Allen Stifterinnen und Stiftern sei sehr herzlich gedankt!

Aktivitäten der Institutsangehörigen

Linus Eusterbrock hat im Jahr 2019 im Forschungsprojekt MuBiTec-LEA, das am Institut angesiedelt ist und vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert wird, zu Lernprozessen und ästhetischen Erfahrungen in der Appmusikpraxis geforscht. Gemeinsam mit Christian Rolle und den anderen Teammitgliedern hat er einen digitalen Vortrag auf dem Vernetzungstreffen der BMBF-Förderlinie „Forschung zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung“ an der FAU Erlangen-Nürnberg gehalten sowie einen digitalen Vortrag zum Thema „Ästhetische Erfahrungen und Bildung mit Musikapps: theoretische Zugänge und methodische Herausforderungen“ auf der Jahrestagung des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung an der Hochschule für Musik Mainz. Auf der paneuropäischen virtuellen Konferenz Music, Media, Arts Education der Genshagen-Stiftung mit Kolleg*innen aus Frankreich, Polen und Deutschland war er gemeinsam mit dem Projektteam mit einer Präsentation vertreten.

Prof. Dr. **Oliver Kautny** hat im April 2020 die Professur für Musikpädagogik im Institut für Musikpädagogik übernommen. Wir freuen uns, Prof. Kautny auch im Institut für Europäische Musikethnologie begrüßen zu dürfen, in dem er künftig mitarbeiten und in das er seine Forschungsschwerpunkte insbesondere im Bereich Interkulturelle Musikpädagogik und HipHop-Studies einbringen wird.

Er setzte sich in seinen Lehrveranstaltungen im Frühjahr/Sommer 2020, d.h. in seinem ersten Semester an der Universität zu Köln, nicht zuletzt mit Themen seiner Forschungsschwerpunkte Populäre Musik & Interkulturalität auseinander. In dem Seminar *HipHop und Musikpädagogik* beschäftigten sich die Studierenden mit den vielfältigen formalen bzw. informellen Lernformen und -chancen, die Rap-Musik, Breakin‘, Graffiti, Beatboxing oder DJing bieten. Kontrovers diskutierten sie über die – u.a. bei Teenagern derzeit wieder sehr beliebte – Spielart des Gangsta-Rap. Auf besonderes studentisches Interesse stießen Musiker*innen, die sich konstruktiv-kritisch mit gesellschaftlichen Themen auseinandersetzen, wie etwa die Rapperin Ebow aus Deutschland oder der US-Rapper Kendrick Lamar, dessen Musik eine tragende Rolle im Kontext der Black Lives Matter-Bewegung spielt. Das Seminar *Theorie und Praxis der*

Interkulturellen Musikpädagogik näherte sich zunächst der schwierigen Frage, mit welchen unterschiedlichen Theorien und dazugehörigen Begriffen sich über Kultur sprechen lässt – und damit auch über das kulturell ‚Eigene‘, ‚Andere‘, ‚Unbekannte‘, ‚Fremde‘ usw. Danach setzten wir uns mit Praxisideen für schulisches und außerschulisches musikbezogenes Lernen auseinander – mit besonderem Fokus auf den Themengebieten ‚Musik & Migration‘ sowie ‚Musik(en) der Welt‘. Hierfür wurden pandemiebedingt die Möglichkeiten des virtuellen Lernens fruchtbar gemacht. Es sei an dieser Stelle aber auch angemerkt, dass diese digitalen Lernformen die nicht-virtuellen, gemeinsamen musikalischen Praxiserfahrungen nicht ansatzweise ersetzen konnten, wie etwa den geplanten Besuch im Rautenstrauch-Joest-Museum und das Spielen auf Gamelan-Instrumenten. Ein zentrales Projekt von Oliver Kautny ist die *Hip Hop Cologne* (Center for Hip Hop Research, Education & Practice), die er zusammen mit Chris Kattenbeck, seit dem 1.10.2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Musikpädagogik, im kommenden Jahr gründen wird. Von diesem Zentrum werden Forschungs- und Transferprojekte zum Thema HipHop ausgehen, die mit universitären Lehrveranstaltungen und künstlerischen Projekten verbunden sein werden. Die Vorbereitung hierfür laufen derzeit an. U.a. wird ein neuer, dem Institut für Musikpädagogik zugewiesener Seminarraum mit DJing-Technologie ausgestattet. Kurz vor Drucklegung dieser Publikation sind die ersten Geräte geliefert worden, darunter die beiden neuen Technics-Plattenspieler. Oliver Kautny setzte seine Forschungsarbeiten in den Bereichen der Hip Hop Studies, Popular Music Education/Didaktik der populären Musik und Interkulturellen Musikpädagogik (mit Fokus auf ethische Theoreme) fort. Die Drucklegung einer Herausgeberschaft (der Tagungsband des Arbeitskreises für Musikpädagogische Forschung; Musikpädagogische Forschung, Bd. 41, zusammen mit Friedrich Platz und Johannes Hasselhorn) sowie Konferenzteilnahmen und damit verknüpfte Publikationen (Musikpädagogische Forschung im Dialog mit den Hip Hop Studies. Interdisziplinäre Überlegungen zu ‚HipHop im Musikunterricht‘; Toleranz „revised“ – ethische Normen für musikbezogene Dialoge) wurden aufgrund der Pandemie ins kommende Jahr verschoben.

Prof. Dr. **Günther Noll** führte zwei telefonische Beratungen zu Themenfeldern des Musikunterrichts in der DDR durch.

Dr. **Eckehard Pistrick**: Im Jahr 2020 waren nur eingeschränkt wissenschaftliche Veranstaltungen in Präsenz möglich. Für die Studierenden des Studiengangs Musikvermittlung war das Gastseminar von Prof. Martin Stokes (King's College, London) vom 17.–20.1.2020 im Rahmen eines Fellowships des Dekanats der Humanwissenschaftlichen Fakultät ein besonderer Moment. Prof. Stokes bot sowohl Einführungen in die Osmanische Musik als auch in aktuelle Themenfelder, wie "music and citizenship", sowie in aktuelle eigene Forschungsprojekte. Am 17.1. wurde in Kooperation mit der Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät eine öffentliche Guest Lecture zusammen mit der Musikphilosophin Salomé Voeglin unter dem Titel "Whose Sound, Whose

Silence - Sonic Agency in Postmodern Times" angeboten. Zu den Präsenzkonferenzen zählte das vom 13.–15. Februar 2020 an der Martin-Luther-Universität Halle organisierte Joint Symposium der ICTM Nationalkomitees Polens, der Tschechischen Republik und Deutschlands, das erstmals einen Austausch mit der musikethnologischen Forschung im östlichen Mitteleuropa ermöglichte. Unter dem Thema "Music and local/regional languages" und mit einer Keynote von Max-Peter Baumann wurden gerade globale Musikpraktiken intensiv diskutiert. Dr. Eckehard Pistrick beteiligte sich mit dem Referat "Glocalizing Polyphonies – Strategies of Global Music Appropriation in South Albanian Villages". Bei der vom 17.–19. September online durchgeführten 3. Konferenz des Netzwerks Fluchtforschung an der Universität zu Köln agierte das Institut als Partner. Kulturelle Aspekte wurden auf dem von Dr. Eckehard Pistrick zusammengestellten Panel "Creativity, Human Precariousness and Migratory Aesthetics – Cultural Perspectives on the Refugee Camp" interdisziplinär diskutiert. An der Internationalen Online-Konferenz Safe Havens, organisiert vom Rörelsernas museum/The Museum of Movements, Malmö, Schweden nahm er am 12.11. in der Working Group "(En)forced Mobility" als akademischer Vertreter teil. Zudem nahm er Kontakt zur armenischen Gemeinde in Köln und dem Kulturverein Silva Kaputikian e.V. auf – daraus entstand in Zusammenarbeit mit Musikern und dem Gitarrendozenten Thomas Karstens eine zweiteilige Radiosendung für BRKlassik über den armenischen Musikethnologen Mihran Toumajan und das aktuelle Musikleben armenischer Gemeinden in Deutschland. Eine Kurzfeldforschung führte Dr. Eckehard Pistrick im Oktober 2020 nach Hamburg, wo er diasporische Musikpraktiken westafrikanischer Musiker*innen erforschte. Über den Jahreswechsel hinaus betreut er musikpädagogisch das NRW-Kultursekretariatsprojekt *Alte Musik neu gedacht*, in dem es um die Anwendbarkeit des Konzeptes "Alte Musik" auf orale Musiktraditionen im persisch-arabischen Raum geht. Musiker*innen des Projekts waren zu Gast in seinem Seminar "Arabische Musik".

Dr. **Gisela Probst-Effah** initiierte gemeinsam mit Dr. Astrid Reimers 2020 am Institut ein Projekt mit dem Arbeitstitel „Vereint im Widerstand? - Lieder aus Europa gegen den Nationalsozialismus“. Seit den späten 1960er Jahren wurden im Institut Untersuchungen von Liedern im Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime durchgeführt. In den Anfangsjahren lag der Fokus auf Deutschland. Es erwies sich jedoch, dass der Widerstand gegen das NS-Regime „grenzüberschreitend“ war, denn zwischen 1933 und 1945 und insbesondere seit Kriegsbeginn wurden Grenzen missachtet und gewaltsam verschoben. Deportation und Flucht, Vertreibung und Umsiedlung führten zu einem bislang ungekannten Höhepunkt staatlich verursachter Zwangsmigration großer Bevölkerungsgruppen. Diese Situation spiegelte sich auch im musikalischen Bereich - und speziell in Widerstandsliedern, die sich außerhalb Nazi-Deutschlands verbreiteten. Im Europa unter nationalsozialistischer Besatzung wurde auch das Singen nationaler Lieder von den Besetzern als „deutschfeindliche“

Propaganda aufgefasst und damit zum Akt des Widerstands gegen den Nationalsozialismus. Die Ära zwischen 1933 und 1945 war kaum geeignet für ein Zusammenwachsen der Kulturen. Vielmehr wurden die Verbrechen des nationalsozialistischen Regimes erst nach 1945 Ausgangspunkt der europäischen Integrationsbemühungen. Im Bereich des Widerstands könnte es jedoch schon vorher Ansätze zu einer politischen und kulturellen Verschmelzung und einem friedlichen Miteinander gegeben haben.

Dr. **Astrid Reimers** gab am 20.12.2019 dem Sender *WDR Cosmo* ein Interview zum Thema Singen.

Prof. Dr. **Christian Rolle** setzte auch im Wintersemester 2019/20 sowie im Sommersemester 2020 seine Seminarreihe *Mit fremden Ohren hören* zu Musikszene in Köln und Umgebung fort. Die Ergebnisse der von den Studierenden durchgeführten Feldforschungen wurden im Seminarkontext vorgestellt. Im Februar gab es interessante Präsentationen zur Kölner Schlager-Szene und zu den Praktiken im Bereich up-Tempo Techno, Einblicke in die lokale Metal-Kultur, Berichte zu K-Pop im Rheinland und Erfahrungen mit Country in Köln und Umgebung. Im Sommersemester wurden die Erkundungen der Studierenden in lokalen Musikkulturen, bei denen es immer auch um Selbsterfahrung geht, allerdings durch die Corona-Pandemie erheblich erschwert. Da kaum Konzerte und Festivals und keine Clubs mehr besucht werden konnten, musste der Schwerpunkt der ethnografischen Erkundungen kurzfristig ins Netz verlagert werden, auf Kosten der Erfahrung von Räumen in physischer Anwesenheit. Stattdessen kamen Methoden der Cyberethnografie zum Einsatz, ergänzt durch Interviews, die telefonisch oder online geführt werden konnten. Die unterschiedlich ausgeprägte virtuelle Präsenz von Musikszene wie Folk, Punk oder Blasorchestern ländlicher Musikvereine im Internet und der Zugang zu den dort vertretenen Communities erwiesen sich als Herausforderung. Trotzdem gab es interessante Ergebnisse. Fortgesetzt wurde auch die Seminarreihe zur *Musikpraxis mit Tablets und Smartphones*, in der es um musikalische Praktiken unter Verwendung von mobilen Digitaltechnologien geht. Die Veranstaltung widmet sich dabei auch den Möglichkeiten für kulturelle Bildung und steht im Zusammenhang mit dem bis Ende Februar 2021 verlängerten BMBF-Forschungsprojekt LEA, das der Erforschung von spezifischen Lernprozessen und ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten in informellen Appmusik-Praxen gewidmet ist. 16 Appmusiker*innen wurden in den letzten Jahren begleitet, professionell arbeitende Künstler*innen und Amateure zwischen 13 und 60 Jahren. Mehrere Publikationen sind in Vorbereitung oder wurden bereits eingereicht.

Der von Christian Rolle als Koordinator geleitete Forschungsverbund MuBiTec zu Musikpraxen und Möglichkeiten kultureller Bildung auf Basis digitaler Technologien, zu dem auch das Projekt LEA gehört, stellte auf mehreren Konferenzen erste Ergebnisse vor. Dabei handelte es sich ausschließlich um

virtuelle Tagungsformate. Neben einem Netzwerktreffen der Förderlinie zur Digitalisierung in der kulturellen Bildung gab die Jahrestagung des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung Anfang Oktober Gelegenheit zur Diskussion grundsätzlicher wissenschaftstheoretischer und methodologischer Fragen, die sich in einer Forschungs Kooperation mit unterschiedlichen empirischen Zugangsweisen und diversen Formen der Datenerhebung und Datenauswertung stellen. Zur Begegnung mit Vertretern aus verschiedensten Bereichen digitaler Medienkunst kam es im November auf der internationalen Konferenz Music, Media and Arts Education, die von der Stiftung Genshagen leider nicht im eigenen Schloss, sondern im Internet ausgetragen wurde. „Anwesend“ waren Kulturwissenschaftler*innen, Produzent*innen elektronischer Musik, Hardware Hacker, YouTuber und DJs aus Polen, Frankreich und Deutschland. Im April 2021 wird der MuBiTec-Verbund wieder auf der RIME-Konferenz (Research in Music Education) dabei sein, die bedauerlicherweise nicht in London stattfinden kann, sondern ins Netz verlagert wurde. Auch das internationale Projekt DAPHME zu Diskursen zur Akademisierung in der künstlerischen Ausbildung an Musikhochschulen im europäischen Vergleich neigt sich dem Ende zu. Ende November wurde der gemeinsam mit der Kölner Mitarbeiterin Diana Versaci und Stefan Gies (vom AEC-Büro in Brüssel) verfasste Artikel „Neoliberal Subjectivities and Authentic Musicians - Conflicting Narratives in Higher Music Education“ nach Überarbeitung für die Zeitschrift *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education* wiedereingereicht. Fragestellung und Datenauswertung orientieren sich an anthropologischen Studien, die dem Einfluss dominanter neoliberaler Diskurse auf Subjektivierungsprozesse nachgehen.

Prof. em. Dr. **Wilhelm Schepping** hielt im Januar 2020 in seiner Heimatstadt Neuss einen Vortrag *Zur Bedeutung von Singen und Musik bei der November-Revolution in der DDR*. Wenige Tage später wirkte er als Sprecher mit bei einer CD-Aufnahme der Übertragung des vom Frankfurter Arzt Heinrich Hoffmann verfassten, ab 1844 veröffentlichten und durch die bekannten charakteristischen Grafiken drastisch verbildlichten *Struwwelpeter* in die Neusser Mundart. Jene von der Neusser Heimatdichterin Sophie Tremblau (1920–2010) geschaffene Mundart-Fassung wurde in den 80er Jahren erstmals ediert und war von der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss nun nochmals neu veröffentlicht worden. Anfang Februar hielt er in der Stadtbücherei Neuss erneut – aber letztmalig vor “Corona” – seinen Mundart-Kurs *Mer kalle Nüsser Platt* ab, diesmal – terminbezogen – abgestimmt auf das Thema *Fastnacht in Neuss in Geschichte und Gegenwart*. Am Sonntag, 9. Februar 2020 – dem folgenschweren Sturm-Sonntag des Frühjahrs – sprang er bei einem anlässlich der Eröffnung des Beethovenjahres veranstalteten Vortragsabend des Forums Archiv und Geschichte Neuss spontan für den wegen des Sturmes ausgefallenen auswärtigen Referenten ein und porträtierte dabei in extemporierten Ausführungen zumal am CD-Hörbeispiel des a-moll Mittelsatzes von Beethovens 3. Klavier-

konzert *Beethoven als Programmusiker*.¹ Im geselligen, durch von der Sommelière informativ kommentierte „Beethoven-Weine“ eröffneten zweiten Teil des Abends nutzte er dann auch das für einen – wegen des Sturmes aber ebenfalls nicht angereisten – Pianisten frisch gestimmte, gute Klavier des Saales fallweise zu eigenen, stilistisch vielfältigen Improvisationen. Als Mundart-Übersetzer wirkte Prof. Schepping 2020 wiederum mehrfach mit bei einer vom Stadtarchiv Neuss veranlassten Übertragung mehrsprachiger Kommentierungen zu historischen Neusser Gebäuden in die Neusser Mundart und fungierte dann jeweils auch als Sprecher bei deren im städtischen Tonstudio erstellten Tonaufnahmen für die per Audioguide abrufbaren, mehrsprachigen Info-Tafeln an diesen historisch kommentierten Gebäuden selbst. Ende Februar war Prof. Schepping erneut einer von drei Sprechern bei der Aufnahme einer stadtgeschichtlichen Sendung *Die Amerikaner kommen* über das Kriegsende in Neuss, für die er dann auch die akustische Gestaltung übernahm. Aufgenommen wurde sie im Medienzentrum des Rheinkreises Neuss und ausgestrahlt im Neusser Stadtsender “Radio News 89.4”. Autor dieser Sendung war der einstige Neusser Bundestagsabgeordnete Dr. Heinz-Günther Hüscher. Gleiches gilt für zwei weitere Sendungen, aufgenommen im August und im November d. J.: die erste zu mundartlichen Neusser Redensarten, die zweite über *Straftaten im Mittelalter in Neuss*. Ende Juli war Prof. Schepping Coautor einer wegen des Corona-bedingten Ausfalls des traditionsreichen Neusser Schützenfestes gestalteten Sonder-Beilage der *Rheinischen Post/NGZ*, zu der er Erklärungen mundartlicher Namen von Neusser Schützenzügen beisteuerte. Ende Oktober folgte er der Einladung der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss, zu deren diesjährigem Historischen Abend, der dem Zweiten Weltkrieg und seinen Folgen für Neuss aus der Sicht von Neusser Zeitzeugen gewidmet war, und informierte in einem Referat auch über seine eigenen – sehr konkreten und teils hochdramatischen – Kindheitserinnerungen von 1938 bis.

Veröffentlichungen

Eusterbrock, Linus (gemeinsam mit Christian Rolle). 2020. Zwischen Theorien ästhetischer Erfahrung und Praxistheorien. Überlegungen zum Subjekt musikalischer Praxis aus musikpädagogischer Perspektive. In *Subjekte musikalischer Bildung im Wandel*. Sitzungsbericht 2019 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik. Bd. 9. Hg. Heß, F. / Oberhaus,

¹ Die zuvor noch umgehend zuhause abgeholte CD enthielt den Mitschnitt eines von Schepping selbst dirigierten Konzerts im Neusser Zeughaus mit dem von ihm 1957 gegründeten und 30 Jahre lang geleiteten Neusser Kammerorchester. Solist war dabei der Pianist Prof. Ulrich Rademacher – ein ehemaliger Schüler während Scheppings voruniversitärer Zeit als Musik- und Germanistik-Pädagoge am Neusser Quirin-Gymnasium (das einst auch Scheppings eigenes Gymnasium gewesen war).

L. / Rolle, C. Münster: LIT. S. 82–103. Online verfügbar unter: <https://www.zfkm.org/wsmp20-eusterbrock-rolle.pdf>.

2020. Moving musical spaces. How mobile music making creates new virtual social spaces. In *Musikalische Praxen und virtuelle Räume*. Hg. Busch, T. / Moormann, P. / Zielinski, W. München: kopaed, S. 107–124.

Noll, Günther. 2020. Ingo Barz -, Ein Liedermacher in der DDR im Visier des Staatssicherheitsdienstes (STASI). In: *Verbotene Musik - Tagungsbericht Hildesheim 2018 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.* Hg. Heidi Christ; Merle Greiser; Christoph Meinel; Nepomuk Riva. Forschungsstelle für fränkische Volksmusik, Uffenheim (=Veröffentlichungsreihe der Forschungsstelle für fränkische Volksmusik 77). S. 195–206.

– 2020. Versuch einer Antwort auf die Frage „Wie stellen sich aus Ihrer persönlichen Sicht die Bemühungen um die Entwicklungen der Musikpädagogik als Wissenschaft und die damit verbundenen Kontroversen seit den 1960er-Jahren dar?“ In: Bernd Clausen & Alexander J. Svetko & Stefan Hörmann: *Projekt Zeitzeugen der Musikpädagogik — Rückblick auf 50 Jahre Fachgeschichte*. In: *Diskussion Musikpädagogik* 86/20. S. 11–12.

Pistrick, Eckehard. 2020. Dangerous Fields – Existentiality, Humanity and Musical Creativity in German Refugee Camps. In *Violence. An International Journal* 2(1), S. 1–22.

Radiosendungen:

– 2020. Verdunkelte Klänge – Mihran Toumajian und die vergessenen Spuren der armenischen Musik, *Musik der Welt*, Bayerischer Rundfunk (BR) 29./30.8.2020. 120 min.

Probst-Effah, Gisela (gemeinsam mit Astrid Reimers). 2020. „Das Lied im NS-Widerstand – ein Forschungsprojekt“. In *Verbotene Musik. Tagungsbericht Hildesheim 2018 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.* Hg. Heidi Christ; Merle Greiser; Christoph Meinel; Nepomuk Riva. S. Uffenheim: Forschungsstelle für fränkische Volksmusik. S. 225–234.

Reimers, Astrid. 2019. Amateur Music-Making. In *Musical Life in Germany*. Hg. v. German Music Council / German Music Information Centre. Bonn. S. 160–187.

– (gemeinsam mit Gisela Probst-Effah). 2020. Das Lied im NS-Widerstand - ein Forschungsprojekt. In *Verbotene Musik. Tagungsbericht Hildesheim 2018*. S. 225–234.

– 2020. Die 15 Figuren am Willi Ostermann-Brunnen. In *Kölner Universitätsmagazin* 20. Köln. S. 32.

Rolle, Christian (gemeinsam mit Benjamin Jörissen, Marc Godau et al.). 2019. Digitalization and arts education – New empirical approaches. In *German-Dutch Colloquium*. Hg BMBF. Online zugänglich unter <https://www.flipsnack.com/RatKulturelleBildung/contemporary-research-topics-in-arts-education/full-view.html>.

– (gemeinsam mit Verena Weidner (Hg.)). 2019. *Praxen und Diskurse aus Sicht musikpädagogischer Forschung*. Musikpädagogische Forschung Bd. 40. Münster: Waxmann.

– (gemeinsam mit Marc Godau et al.). 2020. MuBiTec – Musikalische Bildung mit mobilen Digitaltechnologien. In *Forschung zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung*. Hg. B. Jörissen et al.. München: Kopaed, S. 129–148.

– (gemeinsam mit Linus Eusterbrock). 2020. Zwischen Theorien ästhetischer Erfahrung und Praxistheorien. Überlegungen zum Subjekt musikalischer Praxis aus musikpädagogischer Perspektive. In *Subjekte musikalischer Bildung im Wandel*. Sitzungsbericht 2019 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik. Hg. Heß, Frauke / Oberhaus, Lars / Rolle, Christian (=Wissenschaftliche Musikpädagogik Bd. 9). S. 82–103. Online verfügbar in der Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik Jg. 2020 unter <https://www.zfkm.org/wsmp20-eusterbrock-rolle.pdf>.

Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.

Thema „Europäische Musik“

Aufgrund der schwierigen Corona-Situation musste die Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen vertagt werden, nicht zuletzt aufgrund der starken internationalen Ausrichtung. Sie soll unter Vorbehalt für das nächste Jahr im Oktober 2021 anberaumt werden, ebenfalls in Freiburg am Zentrum für Populäre Kultur und Musik. Der genaue Termin wäre noch zu erörtern. Die bislang sich für Vorträge gemeldeten Referentinnen und Referenten werden zu gegebener Zeit wiederum angesprochen. Sollten Sie auch Interesse haben, zu dieser Thematik ein Referat beizusteuern oder als ZuhörerIn an der Kommissionstagung 2021 teilzunehmen, dann melden Sie sich bitte bei Astrid Reimers an. Wir bitten um eine formlose Anmeldung per Email (astrid.reimers@uni-koeln.de) oder postalisch gerichtet an das Institut für Europäische Musikethnologie (Gronewaldstr. 2, 50931 Köln). Falls Sie einen Vortrag halten möchten, würden wir Sie um ein (kurzes) Abstract bitten. Teilen Sie uns demnach bitte bis spätestens 1. März 2021 mit, ob Sie ein Referat halten möchten, wie das Thema lautet und senden Sie uns ein Abstract zu.

Weitere Informationen und den aktuellen Stand der Tagung finden Sie im Internet unter <https://www.hf.uni-koeln.de/34757>