

Kai Stefan Lothwesen (Linden)

Methodische Aspekte der musikalischen Analyse von Techno

Im Techno-Bereich vollzog sich in den letzten Jahren eine Entwicklung von Szenephänomenen zu teilgesellschaftlichem Allgemeinut: Musikmedien und Modeindustrie dominieren die Bewegung, Sponsoren drängen zusehends aggressiver in die Mega-Events der Technoszene, die seit kurzem sogar in der Tagesschau Erwähnung finden. Die Allgegenwart eines harten Vier-Viertel-Beats im öffentlichen – und besonders im ländlichen – Alltagsleben sowie abwehrende und ablehnende Vorurteile und Äußerungen ergeben das Bild einer Musik, die an Stupidität und Einfallslosigkeit kaum mehr zu überbieten ist. Kritik an der Kommerzialisierung einer ursprünglichen Insider-Musik kommt vor allem aus der Szene selbst und richtet sich gezielt gegen industrielle Erscheinungsformen 'ihrer' Musik:

"Rave is a four letter word – Rave wurde für manche zum Schimpfwort für eine besonders dämliche, einfallslose Kindermusik mit den immergleichen Hooks, den berechenbarsten Breaks und ständigen Wiederholungen"
(Booklet zur CD *Frontpage presents NuRave*, S. 4).

Demnach gilt es zwischen 'authentischem Techno' und seinem kommerziellen Ableger, vom Magazin FRONTPAGE als "Deppen-techno" (ebd.) bezeichnet, zu unterscheiden. Eine Vermischung dieser stilistisch unterschiedlichen Genres unter dem Sammelbegriff Techno hat sich mittlerweile in der Umgangssprache festgesetzt und findet auch in der Präsentation dieser Musik in den Medien statt. Als problematisch erweist sich diese begriffliche Kennzeichnung allerdings in Beiträgen zur Präferenzforschung (vgl. Behne, 1996, Goertz/Seeger, 1996).

Musikalische Merkmale von Techno

Die Ausdifferenzierung der Techno-Stilrichtungen ist nahezu unüberschaubar geworden. Einige grundlegende musikalische Merkmale sollen dennoch genannt werden. Techno basiert im wesentlichen auf einer Schichtung rhythmisch unterschiedlicher Figuren, die auf vielfältige Art und Weise verfeinert werden kann, und ein rhythmisch äußerst dichtes Klangbild ergibt. Klangveränderungen entstehen oft durch die Modulation der Filtereinstellungen eines analogen Synthesizers. Damit wird die Wiedergabe eines gleichbleibenden rhythmischen Musters in unterschiedlichen Klangsphären möglich. Der Einsatz synthetischer Klänge reicht von geräuschhaften Rhythmen über die stetige Veränderung der Klänge bis zu Klangflächen, denen des öfteren einfache, sangbare Melodien unterlegt werden.

Techno ist elektronisch generierte Tanzmusik. Zur Produktion eines Stückes werden neueste technische Geräte wie Sampler und Computerprogramme eingesetzt, während die verwendeten Klänge in der Regel durch analoge Synthesizer und Drumcomputer erzeugt werden. Ein gruppenspezifisch geprägter Kompositionsprozess, wie er in der Pop- und Rockmusik häufig zu finden ist, ist damit nicht erforderlich: Die Techno-Produktion wird überwiegend individuell verrichtet. Auch stehen instrumentale Fähigkeiten nicht mehr im Mittelpunkt des Musikmachens, vokale Formen nehmen eine Sonderstellung ein.

In der musikalischen Gestaltung wird die Reihung zum kompositorischen Prinzip, die Abfolge einzelner Teile erscheint meist willkürlich. Das durch die technische Produktionsweise ermöglichte Ab- und Zuschalten von neuen Elementen funktioniert nach dem Baukastenprinzip – daraus resultiert eine neue, eigenwillige Ästhetik. Der Funktion von Techno als Tanzmusik entsprechend, steht das Erzeugen von Spannung im Vordergrund. Ein Wechsel von Spannung und Entspannung entsteht durch regelmäßige, überwiegend geradtaktige Elemente, die sich zu einem losen Gebilde zusammenschließen, dessen offene Anlage (rhythmusfreie Einleitung und Endung) das Ineinandermischen einzelner Stücke beim Rave gewährleistet. In der Regel geradtaktige Phrasen erleichtern die Übersichtlichkeit des Arrangements.

Problemfelder der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Techno

Wie in anderen Bereichen der Populärmusik existieren auch für den Bereich elektronisch generierter Popmusik keine verbindlichen musikanalytischen Modelle. Schwierigkeiten in der Analyse lassen sich daher auch bei Techno auf fehlende Möglichkeiten der Orientierung zurückführen. Die geringe Zahl analytischer Arbeiten wiederum kann nur als Folge einer verhaltenen Annäherung an diese Musik verstanden werden. Anhand der vorliegenden Publikationen lassen sich drei wesentliche Problemfelder musikalischer Analyse von Techno skizzieren:

1. Es existieren verschiedene Ansätze der Beschäftigung mit dem Genre Techno, die meist unabhängig voneinander vortreten werden. Neben musikwissenschaftlichen Analysemethoden finden sich häufig Interviews, mit deren Hilfe versucht wird, Produktionsprozesse offenzulegen. In Fachzeitschriften gibt es Workshops zu unterschiedlichen Themen. Eigenwillig erscheint der 'funktionalistische' Ansatz, den Ursprung von Techno als Tanzmusik aufzugreifen und während des Tanzens zu analysieren (vgl. Keller, 1995): Ein grobstrukturelles Raster kann hiermit wohl erkannt werden, ein komplexes inhaltliches Erfassen eines Stückes ist mit dieser Methode jedoch nicht möglich.
2. Es bestehen terminologische Unklarheiten aufgrund fehlender (techno-)adäquater Kategorien und Begriffssysteme. Daraus resultieren:
 - unterschiedliche Auffassungen bestimmter in der populär-musikalischen Praxis gebräuchlicher Begriffe,
 - Vermischungen von Termini der klassischen Analyse mit pop-/rockspezifischen Merkmalen und
 - nicht klar definierte Verbalisierungen des Höreindrucks.

Zur Veranschaulichung einige Beispiele.

Auffallend ist in den einzelnen Analysebeiträgen eine willkürlich anmutende Auslegung populär-musikalischer Termini. So kann 'Pattern' beispielsweise eine eintaktige Figur oder einen mehrtaktigen Abschnitt bezeichnen, aber auch eine Kombination verschiedener Figuren. Mit 'Track' kann eine einzelne Spur im Sequenzerprogramm

oder ein kompletter Musiktitel gemeint sein. Gerade der definitivi-sche Kontext ist in den Analysen häufig unklar. Eine ungenaue Verwendung erfahren auch die Begriffe 'Rhythmus', 'Sound' und 'Motiv'.

Im Techno bestehen keine funktionalen Unterscheidungen der Instrumentation; dies ist mit dem kompositorischen Prinzip der freien Kombination aufgehoben. Im Verlauf eines Stückes können jedoch ein oder mehrere Stimmen prägnant hervortreten. Eine Orientierung an vermeintlichen 'Lead-stimmen' kann die Annahme konventioneller Formschemata stützen; die Betrachtung der Entwicklung sämtlicher Elemente im musikalischen Verlauf widerspricht aber einer solchen Deutung. Die Bezeichnung von wichtigen, im Höreindruck dominanten und formgebenden Elementen eines Stückes als "Motiv" (Keller, 1995, S. 126) ist verwirrend. Zur Hervorhebung zentraler melodischer und formbildender Qualitäten eines Elementes müsste der Begriff 'Thema' und nicht 'Motiv' gewählt werden. Diese Bezeichnung wiederum impliziert eine melodisch-strukturierte und tonal gebundene Musik. Dies trifft jedoch größtenteils nicht zu.

Verbalisierungen des Höreindrucks erweisen sich in einigen Fällen als problematisch. Die gewählten Charakterisierungen sind oft individuell geprägt, Begriffe meist nicht exakt definiert. Adjektive wie "rumorig" und "herb" (Jerrentrup, 1992, S. 54) wirken auf musikalischem Terrain vieldeutig, da sie eher mit anderen Bereichen verbunden werden. Beschreibungen wie "neue, eher digitale Klangfarben" (Anz/Walder, 1995, S. 120 ff) sind wenig aussagekräftig und zu abstrakt. Ansatzweise finden sich in stilistischen Kategorisierungen direkte Verweise auf ein bestimmtes Instrument (z.B.: "Roland TB 303", ebd.). Eine Definition mit physikalischen Begriffen (wie Wellenformen u.ä.) müsste, um exakt zu sein, so viele Aspekte aufgreifen, dass die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Techno in das Aufgabengebiet der Instrumentenkunde und Akustik verlagert würde. Dies entspricht jedoch nicht dem Anspruch der Techno-Macher.

3. Es existieren unterschiedliche Formen der Notation. Musikalische Ereignisse werden sowohl graphisch als auch in traditioneller Notenschrift fixiert. Einige Analysen verzichten auf die Darstellung des exakten Tonhöhenverlaufs, andere zeigen lediglich eine Verlaufsgaphik des gesamten Stückes. Änderungen der Klangfarbe durch Manipulation der Filtereinstellungen am Synthesizer oder durch Einsatz von Effekten werden meist verbal beschrieben und nicht notiert. Auch dies bedeutet wieder eine Vernachlässigung von wesentlichen stiltypischen Aspekten.

Der Pluralismus möglicher methodischer Ansätze kommt dem facettenreichen Phänomen Techno entgegen. Das Erfassen des Ganzen, der zum Teil sehr differenzierten Verbindungen zwischen Musik und Szene sowie innerhalb der Szene (bzw. der Szenen) erfordert aber die Verknüpfung einzelner spezifischer Vorgehensweisen. In der musikalischen Analyse erweist sich in erster Linie das Fehlen inhaltlicher, dem Sujet angemessener Kriterien als problematisch; die Übertragung gängiger Schemata der Popmusik in den Bereich elektronisch produzierter Musik ist nur bedingt möglich. Eine Systematisierung sollte sich hier auf explorative Arbeiten stützen, um so eine möglichst große Zahl verschiedenster Ausprägungen berücksichtigen zu können. Kurzcharakterisierungen einzelner Techno-Stile, wie sie in nahezu jedem Beitrag zum Thema zu finden sind, bieten sich als Anhaltspunkte an, sind aber lediglich als idealtypische Richtlinie einer Analyse anwendbar, da auch innerhalb der Stile eine große Variationsbreite einzelner Merkmale existieren kann.

Im Folgenden wird ein musikanalytisches Modell vorgestellt, das stilistische Merkmale unterscheidet und als Basis einer formalbegrifflichen Kennzeichnung fungiert.

Methodische Aspekte der Analyse

Im Vorfeld der Analyse würde eine Unterscheidung in Mikro- und Makrobereich getroffen, um stilistische Merkmale zu ordnen. Der Makrobereich kennzeichnet das Stück selbst und dessen formale Abschnitte, der Mikrobereich umfasst deren innere Gestaltung.

Weiterhin wird unterschieden zwischen Element und Pattern. Elemente existieren im Mikrobereich. Sie stellen die einzelnen Teile der Instrumentation dar; mit diesem Begriff werden Klangfarbe und Melodik verbunden. Patterns sind mehrtaktige Wiederholungen eines Elements und wirken im Makrobereich strukturbildend. Durch Kombination von Patterns ergeben sich formale Abschnitte, die den Verlauf eines Stückes gliedern.

Eine Zusammenfassung verschiedener Elemente in Gruppen unterstreicht die blockhafte Anlage von Techno. Mittels einer Verlaufsgraphik wird dieses Baukastenprinzip verdeutlicht. Die Kate-

gorisierung und Benennung der Elemente folgt der zeitlichen Abfolge des Einsatzes und der funktionalen Bedeutung im jeweiligen Stück. Die symbolische Darstellung verwendet: Kleinbuchstaben (a, b, c, ...) als Kennzeichen der Elemente. Hinzugefügte Ziffern (z.B. c1, c2, c3) zeigen die Zusammensetzung einer Elementengruppe. Hierin werden verwandte Elemente gebündelt, um Funktionen (etwa als metrisches Fundament) und musikalische Beziehungen (z.B. als Variante) hervorzuheben.

Die Transkription klanglicher Ereignisse verdeutlicht Beziehungen einzelner Elemente zueinander und zeigt Entwicklungen im Verlauf des Stückes auf (z.B. mikrorhythmische Konstruktionen, komplexe Phasenverschiebungen). Als geeignetes Mittel erwies sich hier die traditionelle Notenschrift. Diese wird durch graphische Symbole ergänzt, um auch klangfarbliche Änderungen (z.B. modulierende Klänge) darstellen zu können. Um die Charakteristiken bestimmter Klänge hervorzuheben und spezifische Assoziationen zu vermitteln, werden Begriffe mit eindeutiger konnotativer Qualität verwendet.

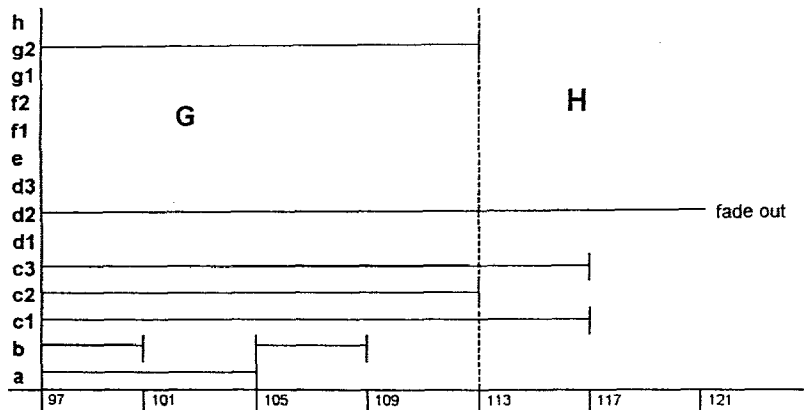
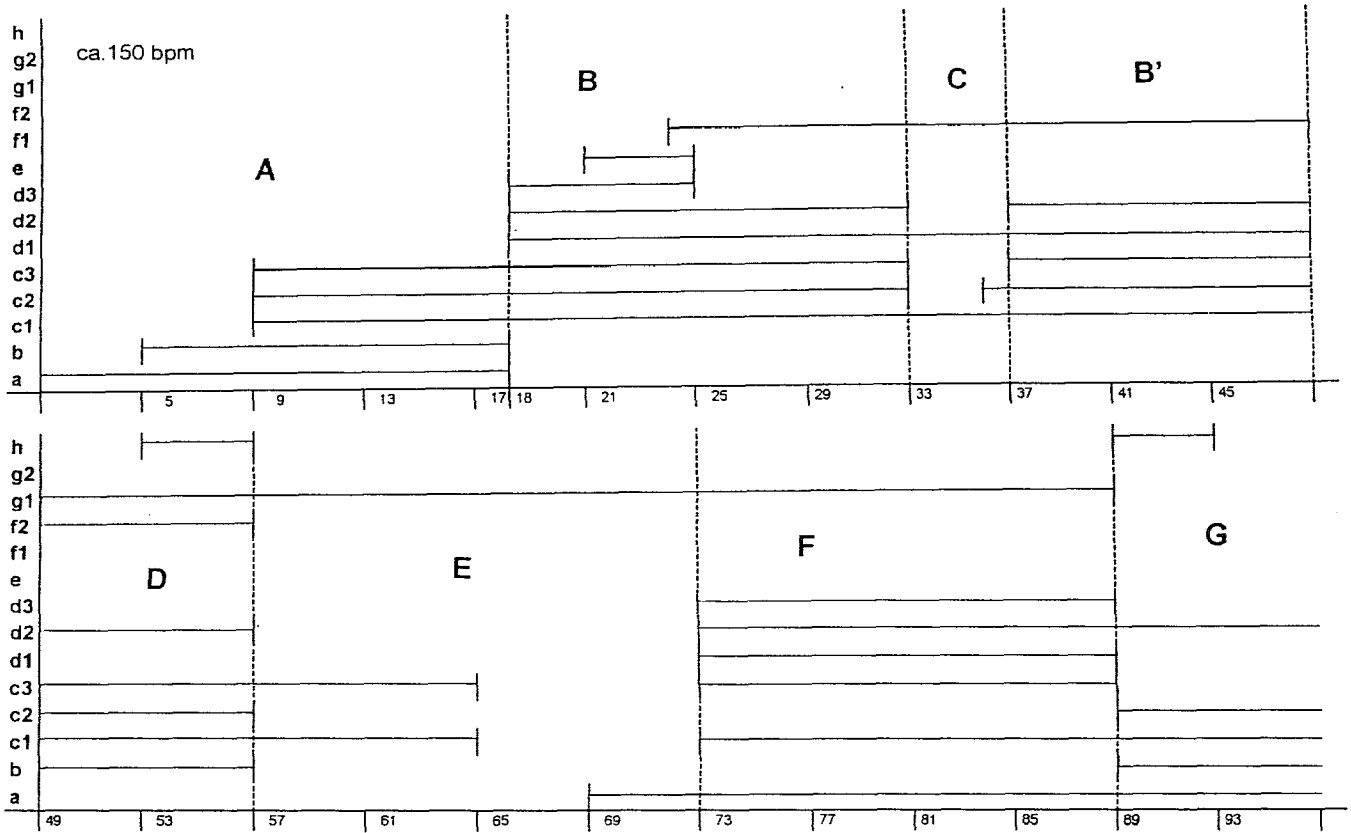
Nachfolgend soll dieser Ansatz einer begrifflichen, auf musikimmanenten Merkmalen gründenden Differenzierung durch die Analyse von zwei Techno-Titeln konkretisiert werden: *Moonflux* von BLACK & BROWN, ein weitgehend unbekanntes Stück aus dem Techno Underground und laut CD-Booklet der Stilrichtung 'Nu Rave' zugeordnet, und *Endless Summer* von SCOOTER, ein kommerziell erfolgreicher Titel, der aufgrund seines Einsatzes im Radioprogramm und des daraus resultierenden hohen Bekanntheitsgrades ausgewählt wurde.

BLACK & BROWN: *Moonflux* (1995)

Moonflux ist ein rein instrumentaler Titel und entspricht so der Vorstellung von Techno als vokalfreier Musik. Eine schematische Darstellung des Verlaufs (siehe Abb. 1.a, S. 76 und 77) verdeutlicht das technotypische Reihungsprinzip, in dem die einzelnen formalen Abschnitte jeweils charakteristische Eigenheiten erhalten, die durch die Kombination der insgesamt 14 verschiedenen Elemente (siehe Abb. 1.b, S. 78) bestimmt sind.

Abb. 1.a

BLACK & BROWN: *Moonflux* (1995)



Legende:

- a Bassfigur
- b Cowbell
- c Drums: Bassdrum (c1), Snare (c2), HiHat (c3)
- d Synthesizergruppe I: Wechselbass (d1), Piepsen (d2), modulierender Sound (d3)
- e Synthesizer mit Filtermodulation
- f Synthesizergruppe II: metallisches Pochen (f1), wellenartige Modulation (f2)
- g Synthesizerfigur (g1), deren Variation (g2)
- h Trommelwirbel

Abb. 1.b

BLACK & BROWN: *Moonflux* (1995)

The musical score consists of several staves labeled a through h. Staff a is a bass line in 4/4 time. Staff b is a melodic line in 4/4 time with accents. Staff c1 shows a drum pattern with markers T.1, T.18, and T.35. Staff c2 is a bass line. Staff c3 is a Hi-Hat pattern. Staff d1 is a bass line. Staff d2 is a melodic line. Staff d3 is a bass line. Staff e is a wavy modulation line. Staff f1 and f2 are wavy modulation lines. Staff g1 and g2 are melodic lines. Staff h is a complex rhythmic pattern with accents.

Abschnitt A beginnt mit einem regelmäßigen sukzessiven Einsatz der Elemente im Viertakt-Schema. Die Bassdrum (c1) setzt jedoch nicht mit dem zu erwartenden Vierviertel-Muster ein: Eine Auftaktfigur erklingt zum ersten Mal in Takt 10. Takt 9 wurde als ganztaktige Pause notiert. Somit wird die Elementengruppe c in der Graphik als fundamentale metrische Basis deutlich.

Abschnitt B hätte, einem geradtaktigen Aufbau folgend, bereits in Takt 17 einsetzen müssen. Die Verschiebung um einen Takt wird jedoch nicht als störend empfunden. Das Erklingen der Bassdrum wirkt als Signal eines neuen Beginns. Vom ersten Geräusch bis zum Erreichen des typischen Vierviertel-Musters vergehen acht Takte – die geradtaktige Regelmäßigkeit ist wieder hergestellt.

Teil B wirkt in der Zusammensetzung kontrastierend. Durch eine andere Bassfigur (d1) wird der Ton *es* verlassen und abrupt durch *as* ersetzt: Nun erklingen ein oktavierter Wechselbass und ein weiteres Element in zwei Varianten (d1, d2). Durch die Hinzunahme mehrerer rhythmischer Synthesizerklänge (d2 und d3) wird zudem eine andere Stimmung erzeugt. Der Härte von A steht ein weicher, klanglich vielschichtiger Abschnitt gegenüber. B' stellt eine Variante von B dar, die einige Elemente auslässt (d3 und e). Der Entschluss, diesen Abschnitt als Variante eines bereits vorgestellten Teils anzusehen, ergab sich aus der Funktion des nur vier Takte umfassenden Teils C. Dieser unterbricht den Fluss der Musik, indem für kurze Zeit wichtige Elemente aussetzen.

Abschnitt D beginnt in Takt 49 mit dem Einsatz einer prägnanten Synthesizerfigur (g1): Sie führt zurück auf *es*. Der Wechselbass in *as* (d1) fällt weg, ebenso die wellenartige Modulation (f 2).

E ist bestimmt von einer prägnanten Synthesizerfigur (g1), die zunächst nur von Bassdrum (c1) und Hi-Hat (c3) begleitet wird, dann sogar solo erklingt (T. 65 - 68). Dies wirkt irritierend, da das bislang überdeutlich gekennzeichnete Metrum nun umspielt wird. In Takt 69 erscheint wieder das erste Element (a).

Teil F bildet eine Art harmonischen Höhepunkt: Zwei Synthesizer (a) und (g1) – beide in *es* – werden mit der Wechselbassfigur in *as* (d1) kombiniert; auch die anderen Figuren aus der Synthesizergruppe I (d2 und d3) erklingen in *as*.

Abschnitt G erinnert von der rhythmisch orientierten Instrumentierung an Teil A. Die Synthesizerfigur g1 ist hier offenbar durch Delay

verändert (g2). Es entsteht eine metrische Verschiebung: Die Töne *es'* und *des'* wechseln immer auf 'und', ein Piepsen (d2) unterstützt den Offbeat.

Die so erzeugte rhythmische Spannung wird erst allmählich durch sukzessives Aussetzen der einzelnen Elemente abgebaut. Es stellt sich ein metrisch unsicheres Hörgefühl ein: Nur die Bassdrum (c1) markiert noch den geraden Vierer-Rhythmus, alle anderen Elemente setzen die Betonung des Offbeat dagegen. Der Titel wird ausgeblendet.

SCOOTER: *Endless Summer* (1995)

Endless Summer beinhaltet zwei Vokalparts: Eine weibliche Gesangsstimme und eine männliche Sprech- bzw. Rufstimme. Eine offenbar mit einem Pitchshifter veränderte Stimme singt in einer kurzen Phrase den Text "endless summer". Das Stück folgt nicht dem im Techno verbreiteten losen Reihungsprinzip; einige Abschnitte werden nahezu unverändert wiederholt (siehe Abb. 2.a, S. 82 und 83). Die Gesangsstimmen (b2 und b3) unterstreichen zudem einen deutlichen Refrain-Charakter. *Endless Summer* arbeitet im gesamten Verlauf mit 14 Elementen (siehe Abb. 2.b, S. 84 und 85). Der Titel beginnt und endet mit der eingespielten Reaktion eines fiktiven Publikums. Dies erzeugt die Atmosphäre eines Live-Ereignisses, eine Art Partystimmung, die für den gesamten Verlauf des Stücks bestimmend ist.

Teil A besteht aus nur wenigen Elementen (a1, a2 und b1) und erhält, verstärkt durch den Aufforderungsgestus der textlichen Aussage, einen einleitenden Charakter.

Mit der Plano-Figur (c), einer in der Popmusik gängigen Kadenz (G - C - F - Am), beginnt Abschnitt B. Die männliche Stimme leitet quasi mit einem Schlachtruf (Takt 24: b1: "Here we go again") den simultanen Einsatz der Drums und der Basslinie ein (T.25: d1, e1, e2 und e3). Ab Takt 33 ist eine weibliche Gesangsstimme mit einer viertaktigen Figur (b2) zu hören.

Klar abgegrenzt und kontrastierend zum bisherigen musikalischen Geschehen ist Abschnitt C. Hier setzt eine andere Bassfigur ein, mit härterem, aggressiverem Klang (d2). Textlich kommentiert von

der männlichen Rufstimme (b1) und dem Einblenden des fiktiven Publikums (h) wird ein Stimmungswechsel erzeugt: Dem Popsong-Charakter des vorhergehenden Abschnitts folgt die Darstellung eines Raves, die Einspielung (h) vermittelt eine Änderung der Hörperspektive vom passiven zum unmittelbar involvierten Teilnehmen.

Teil D beginnt in Takt 73 und ist gekennzeichnet durch das Wechselspiel zwischen verfremdeter Stimme (b3) und den Schlachtrufen (b1). Dies wird zunächst nur vom Piano (c) begleitet, Drums (e1, e2, e3) und Bass (d1) setzen später ein.

Teil E stellt einen Rap-Teil dar. Die männliche Stimme (b1) wird von einem HipHop-Rhythmus begleitet (f).

In Takt 113 ist nur ein Meeresrauschen (h) zu hören, das die Aussage des Raps plakativ verbildlicht ("... all the people on the beach ..."). Dies ist als eigenständiger Teil F anzusehen, da die aufgebaute Spannung hier abrupt abreißt und einen erneuten Spannungsaufbau ermöglicht.

Im Anschluss folgt eine Wiederholung der schon vorgestellten Abschnitte, in denen die jeweils bestimmenden Elemente unverändert wiederkehren.

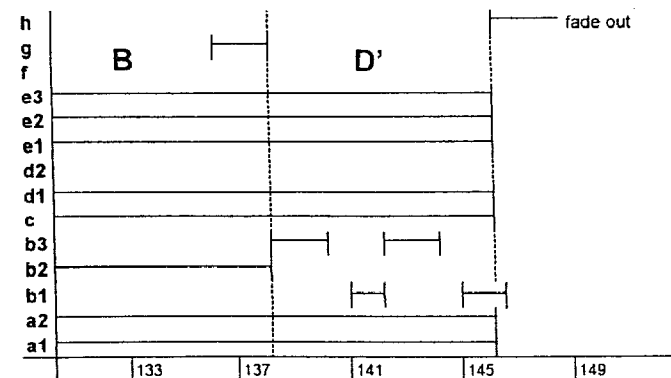
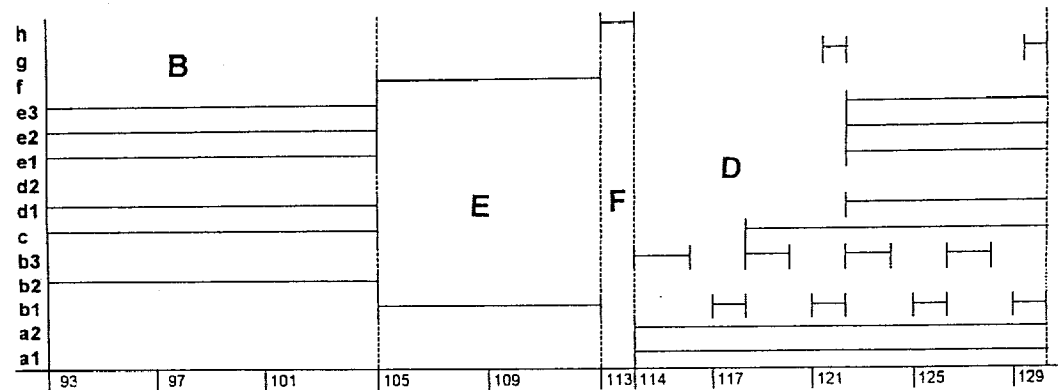
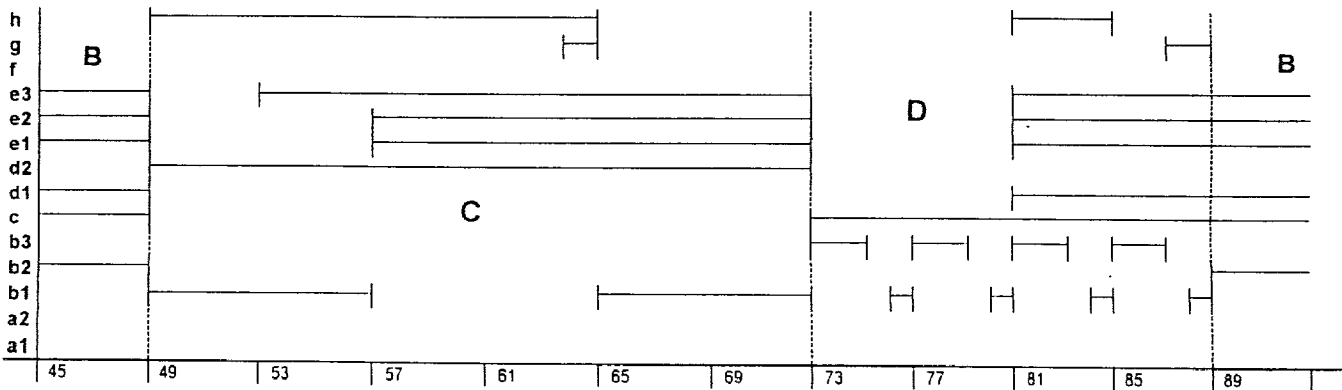
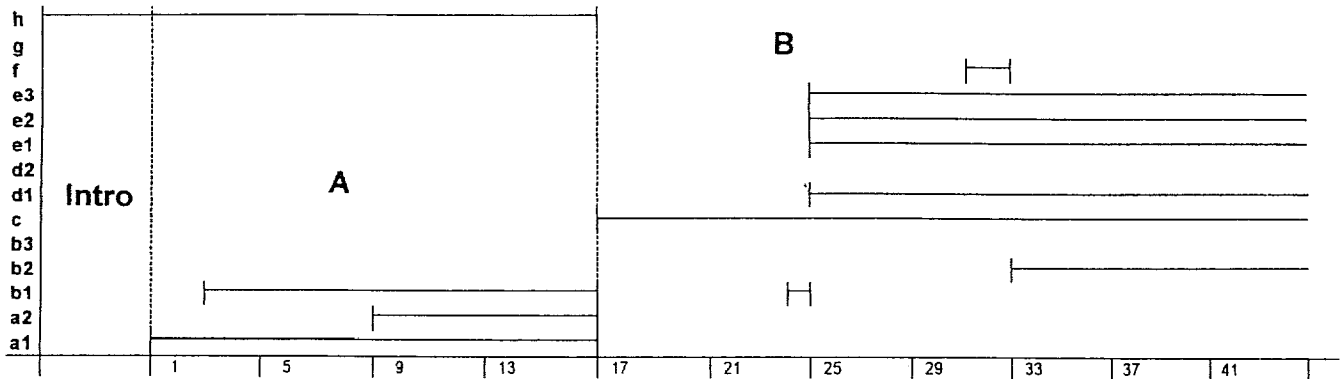
Vergleichende Betrachtung – Auswertung

Während *Moonflux* mit technospezifischen Gestaltungselementen arbeitet, verwendet *Endless Summer* lediglich deren Rudimente: Rhythmen sind beschränkt auf einfachste Strukturen mit minimalen Änderungen, Sounds werden meist nicht variiert und die Textfragmente erscheinen als eine Aneinanderreihung gängiger Floskeln aus dem Rock- und Popbereich (siehe Anlage, S. 87). Die exakte Abgrenzung der einzelnen Abschnitte von *Endless Summer* offenbart ein äußerst einfaches Arrangement. Die zentrale Position, die der männlichen Sprechstimme eingeräumt wird und das hierdurch initiierte personelle Identifikationspotential des Stücks stehen zudem im Gegensatz zur eigentlich vokalfreien Art von Techno und der durch bewussten Verzicht auf Bezugspersonen angestrebten globalen Bedeutung der Szene.

Die Verwendung von Effekten (beispielsweise Hall oder Delay) ist im Techno üblich. So können sehr subtile Klangänderungen und

Abb. 2.a SCOOTER: *Endless Summer* (1995)

ca. 156 bpm



Legende:

- a Synthesizergruppe: stimmenähnlicher Sound (a1), orgelähnlicher Sound (a2)
- b Stimmengruppe: männlicher Sprech- bzw. Rufpart (b1), weiblicher Gesangspart (b2), gepitchter Gesangspart (b3)
- c synthetisches Piano
- d Bassgruppe: Basslinie (d1), aggressiver Bass-Sound (d2)
- e Drums: Bassdrum (e1), HiHat I (e2), HiHat II (e3)
- f HipHop-beat im Hintergrund
- g Trommelwirbel
- h Einspielungen

a1

a2

b1

T. 65 ff

T. 105 ff

b2

b3

c

d1

d2

e1

e2

e3

f

g

Stimmungswechsel erzeugt werden. Auch in diesem Punkt existieren Unterschiede zwischen BLACK & BROWN und SCOOTER: Während die einzelnen Elemente in *Endless Summer* so klingen, als ob die Preset-Sounds eines Synthesizers direkt verwendet wurden, entstehen durch den Einsatz von Effekten in *Moonflux* vielschichtige Klangebenen: deutlich im Vordergrund, etwas von ihm abgesetzt oder gar einen Eindruck von großer räumlicher Ebene hervorrufend. Auch die technotypischen rhythmischen Raffinessen, die vor allem durch das Kombinieren verschiedener Muster entstehen, lassen sich im kommerziell erfolgreichen Produkt nicht nachweisen.

Endless Summer kann somit durchaus als Paradebeispiel der Vereinnahmung der Technobewegung durch Plattenfirmen und andere Medien angesehen werden. Erleichtert wird diese Kommerzialisierung durch die spezifische Produktionsweise, deren Komponenten jedem Musik-Interessierten zugänglich sind.

Die außermusikalischen Auswirkungen einer solchen Popularisierung, Verallgemeinerungen in der Umgangssprache und pauschale, subjektiv geprägte Urteile zur Musik wie auch zur Szene selbst, finden nicht die Zustimmung des Undergrounds. Um die Entwicklung auf dem Feld elektronisch produzierter Popmusik nachvollziehen und beobachten zu können, ist eine differenziertere Betrachtung der Statements von Anhängern, der Musik selbst und – daran anschließend – der Definition des Begriffs Techno notwendig. Musikalische Analyse als ein wichtiges Instrument der Populärmusikforschung sollte den Blick für den jeweiligen Kontext des Untersuchungsgegenstandes bewahren und sich verschiedene methodische Wege offen halten: Techno ist eine Form populärer Musik, die sich ihrem ursprünglichen Wesen nach einem massenmedialen Konzept verschloss, deren musikalische Bedeutung auf den ersten Blick zwar eher sekundär erscheint, der aber als Teil einer Subkulturströmung ein wesentlicher Anteil bei der Identifikation mit dieser Szene zukommt. Derselbe Begriff wird allerdings auch auf eine Musik angewandt, die sich in den Produktionsbedingungen, den Verbreitungswegen, der Rezeptionsweise und auch musikimmanent von der erstgenannten unterscheidet.

Techno ist also nicht gleich Techno.

"was als entpersonifizierte Kunst begann, artete später in heavy-metal-ähnlich inszenierte selbstglorifizierung aus. die rückkehr des ego hat techno das leben innerhalb von zwei jahren ausgeblasen! was übrigblieb, ist die 'one nation / one tribe / one family / new society'-plärrerei der maydays.

es wird sich zeigen, ob sich die deutsche techno-lobby wieder von dieser route wegbewegt, neue polytheistische einflüsse zulässt, oder harthäuser und labels mit low spirit weiterhin kommerztechno produzieren, was dann eine tote kultur bliebe" (Rose, 1995, S. 165).

Anlage

SCOOTER: *Endless Summer* (1995)

Texte der Vokalparts

– männliche Stimme (b1):

- T. 3 - 17: "Party people, the sky has changed, can you smell the sun, it's time for the most exciting season, it's time for summer, an endless summer."
- T. 24: "Here we go again."
- T. 49 - 57: "Alright, clap your hands, yes, rough, radical."
- T. 65 - 72: "Move to the bassline, move to the bassline, jump, jump, move to the bassline, jump, jump, move to the bassline, jump, jump."
- T. 76: "Can you feel it."
- T. 80: "Love is in the air."
- T. 84: "Party people."
- T. 88: "Ravers."
- T. 105 - 112: "Come follow me, come follow me, come follow me this sunny day, Come follow me, come follow me, come follow me this sunny day, Come follow me, come follow me, come follow me this sunny day, all the people on the beach start ravin' this way."
- T. 141: "Love is in the air."
- T. 145: "Generation of the future, see ya, yeah."

– elektronisch manipulierte Stimme (b3):

"Endless summer, endless summer".

Literatur

- Anz, Philipp und Walder, Patrick (Hg.) (1995): techno. Zürich.
- Behne, Klaus-Ernst (1996): Das Szenejahrhundert. Jugendszenen und Musikgeschmack. In: MUSIK UND BILDUNG 4/96, S. 4 - 8.
- Böhle, Reinhard C. (1996): Techno – Tekkno – Tekkkno. Eigenart einer Jugendkultur. In: MUSIK IN DER SCHULE 3/96, S. 114 - 119.
- (1996): Techno – Tekkno – Tekkkno. Musikdidaktische Herausforderung. In: MUSIK IN DER SCHULE 4/96, S. 178 - 184.
- Böpple, Friedhelm und Knüfer, Ralf (1996): Generation XTC. Techno und Extase. Berlin.
- Budde, Dirk (1998): Stil und Stilbegriff in populärer Musik. In: Rösing, Helmut und Phleps, Thomas (Hg.): BEITRÄGE ZUR POPULARMUSIKFORSCHUNG 21/22, Karben, S. 44 - 59.
- Gestalten, Die/Chromapark e.V. und Robert Klanten (Hg.) (1995): Localizer 1.0. The Techno House Book. Berlin.
- Goertz, Lutz und Seeger, Holger (1996): VIVA MTV! Musikalische Vorlieben und Informationsquellen von Jugendlichen in Tonträgermärkten. In: ZEITSCHRIFT FÜR DIE PRAXIS DES MUSIKUNTERRICHTS 47, August 1996, S. 20 - 27.
- Henkel, Oliva und Wolff, Karsten (1996): Berlin Underground. Techno und HipHop zwischen Mythos und Ausverkauf. Berlin.
- Jerrentrup, Ansgar (1992): Techno – vom Reiz einer reizlosen Musik. In: Rösing, Helmut (Hg.): BEITRÄGE ZUR POPULARMUSIKFORSCHUNG 12, Karben, S. 46 - 84.
- (1995): Techno-Musik und ihr eigenwilliges Szenario. Anmerkungen zu einer musikalischen Un-Art. In: Heuger, Markus und Prell, Mathias (Hg.): Popmusic. yesterday-today-tomorrow. Regensburg, S. 107 - 121.
- Fichtner, Ullrich (1998): Geölte Geldmaschine. Das zweitägige Konjunkturprogramm Love Parade. In: FRANKFURTER RUNDSCHAU vom 10. Juli 1998, S. 8.
- Keller, Manuela (1995): Endlos schlaufende Viertel-Maschinen. Eine Musikanalyse. In: Anz, Philipp und Walder, Patrick (Hg.): techno. Zürich, S. 123 - 129.
- Laarmann, Jürgen (1997): Fuck the depression – We are alive. Warum Techno nicht stirbt und was wirklich draufgeht In: SPoKK (Hg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim, S. 256 - 262.
- Lau, Thomas (1995): Raving Society. Anmerkungen zur Technoszene. In: FORSCHUNGSJOURNAL NEUE SOZIALE BEWEGUNGEN, Heft 2/95, Thema: Subkultur und Subversion, S. 67 - 75.
- Meueler, Christof (1997): Auf Montage im Techno-Land. In: SPoKK (Hg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim, S. 243 - 250.
- Meyer, Erik (1996): Music for those who know: Techno. In: "Z" ZEITSCHRIFT FÜR KULTUR UND GEISTESWISSENSCHAFTEN, Nr. 12, Sommer 1996, S. 3 - 15.
- Mischke, Roland (1997): Der lohnende Tanz um die Welt. Die Vermarktung der Raver-Szene. In: FRANKFURTER RUNDSCHAU vom 19. Juli 1997, S. ZB1.
- Niemczyk, Ralf (1995): Längst über den Regenbogen. Kommerz im Rave-Land. In: Anz, Philipp und Patrick Walder (Hg.): techno. Zürich, S. 220 - 225.
- Pesch, Martin (1995): Techno. Kulturelles Phänomen zwischen Millionenerfolg und Authentizität. In: MEDIEN & ERZIEHUNG, Heft 4/95, Thema: Techno oder The Raving Society, S. 199 - 204.
- Richard, Birgit (1995): Love, peace and unity. Techno – Jugendkultur oder Marketing-Konzept? In: DEUTSCHE JUGEND, Heft 7-8/95, S. 316 - 324.
- Rolle, Christian (1998): Patterns, Loops und Trance-Effekte. Einige Anregungen für die Beschäftigung mit Techno im Musikunterricht. In: MUSIK UND BILDUNG 4/98, S. 33 - 37.
- Rose, Elisa (1995): die ästhetik von techno. In: Anz, Philipp und Walder, Patrick (Hg.): techno. Zürich, S. 162 - 169.
- Schnibben, Cordt (1996): Die Party-Partei. Cordt Schnibben über eine Jugendrevolte, die sehr laut ist und sprachlos. In: DER SPIEGEL 29/96, S. 92 - 94.
- Tagg, Philip (1985): Zur Analyse von populärer Musik. In: BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT 3/4, S. 241 - 265.
- Wesemann, Arndt (1998): Dr. Mottes Rede zur Lage der Nation. In: FRANKFURTER RUNDSCHAU vom 11. Juli.1998, S. M11.

Tonträger

- Frontpage presents NuRave 1.00, DAN-480670 2.
Just the Best Vol. 5, BMG ariola 74321 29296 2.