



Masterarbeit / Master's Thesis

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis:

Are Genres Dead? Eine musiksoziologische Analyse zur Hybridisierung elektronischer Tanzmusik

Verfasst von / Submitted by

Emma Egger
Innsbruck, April 2024

eingereicht an der Universität Innsbruck, Fakultät für Politikwissenschaft und Soziologie zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

Soziale und Politische Theorie / Social and Political Theory

Betreuer / Supervisor:
Univ.-Prof. Mag. Dr. Helmut Staubmann
Institut für Soziologie
Fakultät für Politikwissenschaft und Soziologie

Abstract

Diese Masterarbeit untersucht die Frage, ob sich Musikgenres der elektronischen Tanzmusik durch eine Hybridisierung aufgelöst haben. Unter einer musiksoziologischen Perspektive werden sowohl textuelle als auch kontextuelle Aspekte der Musik betrachtet, um diese Transformation umfassend zu beleuchten. Die Arbeit beginnt mit einer Einordnung und Systematisierung musiksoziologischer Theorien und behandelt den Begriff der Hybridisierung im Kontext ihrer Globalisierungsdebatte. In einem historischen Rückblick wird die Entwicklung der elektronischen Tanzmusik beleuchtet. Es werden musikalisch-kennzeichnende Merkmale sowie soziale, politische, wirtschaftliche und technologische Rahmenbedingungen untersucht. Der Genre-Begriff wird analysiert, um die Existenz und Hybridisierung der elektronischen Tanzmusik Genres zu hinterfragen. Die gewonnenen Erkenntnisse führen der Untersuchung, welche Bedingungen den Wandel in der Wahrnehmung einer Hybridisierung begünstigt haben und wie sich diese Entwicklungen in einem Globalisierungsdiskurs einbetten lassen. Ziel dieser Arbeit ist es, ein tieferes Verständnis für die Komplexität musikkultureller Transformationsprozesse und deren Auswirkungen auf die elektronische Tanzmusik zu schaffen.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mich bei der Erstellung dieser Masterarbeit unterstützt haben. Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Univ.-Prof. Mag. Dr. Helmut Staubmann, für seine Unterstützung und Beratung als auch seine sehr wertvollen Anregungen und Perspektiven während meines Studiums. Weiterhin danke ich meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen für die zahlreichen inspirierenden Diskussionen. Mein Dank geht auch an meine Freunde, die mich stets motiviert und unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	4
2. DIE MUSIKSOZIOLOGIE: EINE EINORDNUNG UND SYSTEMATISIERUNG	8
2.1. DREI PROBLEME MUSIKWISSENSCHAFTLICHER UND MUSIKSOZIOLOGISCHER FORSCHUNG	10
2.2. MUSIKSOZIOLOGISCHE GEGENSTÄNDE: TEXT UND KONTEXT DER MUSIK	12
2.2.1. <i>Musik und Text</i>	13
2.2.2. <i>Epistemologisches Problem des Texts: eine Perspektive aus der ästhetischen Episteme</i>	17
2.2.3. <i>Musik und ihr Kontext: machen, vermitteln, hören</i>	25
2.3. VIELFALT DER MUSIKSOZIOLOGIE	29
2.4. EIN INTEGRATIVER ANSATZ: DER TEXT-KONTEXT-NEXUS.....	36
3. THEORETISCHER UND ANALYTISCHER UMRISS	41
4. DER HYBRIDISIERUNGSBEGRIFF IM SPANNUNGSFELD DER GLOBALISIERUNGSDEBATTE: HOMOGENISIERUNG ODER HETEROGENISIERUNG?	47
5. UNTER STROM: MUSIK IM WANDEL INMITTEN DER ELEKTRONISCHEN KLANGSYNTHESE	54
5.1. DAS KONZEPT DER MEDIAMORPHOSE.....	56
5.2. DIE DIGITALE MEDIAMORPHOSE: DIE ELEKTRONISCHE MUSIK ALS WEGBEREITER	59
5.3. EINE RATIONAL-TEXTUELLE BESTIMMUNG DER ELEKTRONISCHEN MUSIK	70
5.4. ELEKTRONISCHE (TANZ?)MUSIK: EIN HISTORISCHER UMRISS	71
5.5. KONSEQUENZEN DER DIGITALEN MEDIAMORPHOSE	80
5.6. FAZIT ZUM HISTORISCHEN UMRISS DER ELEKTRONISCHEN MUSIK.....	82
6. GENRES IM DIALOG: BEDEUTUNG DER ELEKTRONISCHEN TANZMUSIK IN IHREM EIGENEN KONTEXT	84
7. HYBRIDISIERUNG ODER HYBRIDITÄT?	94
8. ARE GENRES DEAD? EINE EINORDNUNG DER ERKENNTNISSE IN DIE HYBRIDISIERUNGS- UND GLOBALISIERUNGSDEBATTE	98
9. AUSBLICK: POTENTIALE FÜR WEITERE UNTERSUCHUNGEN	104
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	106
LITERATURVERZEICHNIS	107

1. Einleitung

Elektronische Tanzmusik erfährt immer mehr an größerer Beliebtheit und wurde damit zu einem Teil populärer Musik. Beispielsweise fanden sich 1996 750.000 Menschen bei der Berliner Love Parade zusammen. Auch wenn es die Loveparade in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr gibt, zeigt sich auch 2023, wie beliebt elektronische Tanzmusik ist. 2023 fanden sich auf dem EDM Festival „Tomorrowland“ 400.000 Menschen zusammen um gemeinsam zu elektronischen Beats zu feiern (vgl. Liesenhoff 2023). Um gleich anfangs etwas Klarheit zu schaffen, wird in dieser Masterarbeit der Begriff elektronische Tanzmusik (ETM) verwendet und vom geläufigen englischen Begriff „Electronic Dance Music“, kurz EDM, abgesehen. Die Begriffskonnotation von Letzterem hat sich nämlich von seiner sprachlichen Konnotation, elektronische Musik mit einer Verbindung zum Tanz losgelöst und wird insbesondere im gesellschaftlichen Diskurs kommerziellen großen Veranstaltungen mit großen Shows und großem Publikum zugeschrieben (vgl. Crauwels 2016). Hinsichtlich dieser linguistisch-kulturellen Entwicklung des Begriffs, soll hier die deutsche Umschreibung als ein Ersatz dienen, welcher sich von eben genannter Bedeutung differenziert und distanziert. Die Bezeichnung elektronische Tanzmusik soll daher nicht nur ihre geläufige Konnotation erfassen, sondern darüber hinausgehen. Geläufig ist auch der Begriff von „Electronic Club Music“, wobei hier auch auf diesen Begriff verzichtet wird, da die Funktion dieser Form von Musik, die des Tanzes, in der Begriffsbestimmung fehlt und sich dabei nur auf Clubs bezieht, jedoch der Tanz essenziell für die Analyse dieser Masterarbeit bleibt. Es handelt sich daher in dieser Masterarbeit um eine Summe tanzbarer Musikstile elektronischer Musik – elektronisch in dem Sinne, da sie sich elektronischer Instrumente wie Synthesizer und Sampler bedienen und ihre Klänge synthetisch manipuliert oder erzeugt werden, wobei nichtelektronische Elemente auch in Form von Samples in einem Arrangement integriert werden können.

Um zur Beliebtheit der elektronischen Tanzmusik zurückzukommen, zeigt sich auch immer wieder ihre Popularität im Diskurs, denn die elektronische Tanzmusik rückt auch immer wieder in den Blickwinkel verschiedener Interessentinnen und Interessenten

und ihren Überlegungen. Auch ich selbst fühle mich seit meinen Teenager-Jahren mit der Welt der elektronischen Tanzmusik verbunden. Eine Frage scheint sich in der heutigen Zeit stärker in den Vordergrund zu drängen: Are Genres Dead?

Der ursprüngliche Impuls dieser Arbeit liegt auch im eigenen Interesse als Musikerin als auch in mehreren Gesprächen mit anderen Musiker:innen über eine Hybridisierung der ETM-Genres bis zu einem nicht-existenten Grad. Diese Frage findet aber auch in Musikmagazinen ihren Platz, indem eine (schwindende) Existenz von Musikgenres unter einer Hybridisierung heiß diskutiert wird. Begründet wird ein solches Argument einerseits damit, dass Musikhören zu einem Teil des Web 2.0 geworden ist und damit den Hörenden ein globaler Zugang zu allen möglichen Genres möglich ist (Leneghan 2020) oder, dass das kreative Zusammensetzen sich widersprechender Elemente zu stetig neuen Genres führt (Battan 2019). Widersprechende Kommentatorinnen und Kommentatoren argumentieren dafür, dass ein „Genre-Sterben“ unvermeidlich zur Musik dazugehört und für dessen Leben sorgt (Fucks 2016) oder dass Genres per se ein Konstrukt von „sozial akzeptierten Regeln“ sind (e.Ü. Vandevent 2021).

Was diesen journalistischen Antworten jedoch erstens gemein ist, ist ihre Banalität. Indem eine Auflösung von traditionell gedachten Genres konstatiert wird, wird implizit davon ausgegangen, dass sie existieren, jedoch wird in keinem dieser journalistischen Artikel umschrieben, was Genres der elektronischen Tanzmusik selbst sind. Zweitens, stellen die vorliegenden Diskussionen die Frage „Are Genres Dead?“ als eine allgemeine, global bedeutende dar, wobei hier keine Reflexion darüber herrscht, warum und wie es zu diesem Phänomen kommt und ob diese Frage eine ist, die sich nur der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft aufdrängt. Dennoch muss die Musikrezeption und ihr Diskurs als Anhaltspunkt soziologischer Auseinandersetzung gemacht werden, denn auch die Hörer:innen sind Teil des musikkulturellen Zusammenhanges, gleichgültig ob sie etwas von Musik verstehen oder nicht (vgl. Stroh 1975, S. 9). Aus diesem Grund scheint eine soziologische Auseinandersetzung unumgänglich, da jene befähigt ist das Phänomen einer Hybridisierung elektronischer Tanzmusik genauer zu beleuchten.

Nach eigenen Recherchen scheint es auch so zu sein, als wäre eine Beobachtung elektronischer Tanzmusik in einem zeitgenössischen Kontext eine Forschungslücke der soziologischen Disziplin. Während „Kultur und Identität als Schlüsselbereiche der Popmusikforschung seit einiger Zeit anerkannt wurden“ scheint die Auseinandersetzung mit den Konsequenzen und Möglichkeiten musikkultureller Globalisierung „in der historischen und analytischen Interpretation“ von populärer Musik nicht nur dringlich, sondern wird „zum einzig denkbaren Maßstab für eine Gegenwart [...] in der Kulturen sich in einem beispiellosen Prozess der Transformation, Vermischung und Überschneidung befinden“, aber auch in Konfrontation miteinander sind (e.Ü. Utz 2021, S. 12).

Gegenwärtige Entwicklungen deuten auf eine Bejahung der Frage hin – ja, dass Genres sich ausdifferenzieren, kontingent¹ werden oder sogar keine adäquate Klassifizierung bieten. Erstens veränderten digitale Technologien durch ihren niederschweligen Zugang den Weg wie Musik beschrieben wird, indem Musiker:innen mehr Kontrolle über ihre Kategorisierung besitzen (vgl. Charles, S. 22). Produzentinnen und Produzenten der elektronischen Musik schreiben sich mehreren Genres beim Veröffentlichen von EPs, LPs und Alben zu, wie sich dies auf der Plattform Bandcamp anhand Hashtags multipler, vermeintlich oppositioneller Genres zeigt. Zweitens bezeichnen sich DJs sich in ihren Biographien als „genre fluid“. Auch Plattformen wie Beatport, welche ähnlich Bandcamp Musik vertreiben, entwickeln neue Musik-Kategorien, die nach einem emotionalen Impuls und nicht nach klassischen Genres zu suchen sind, wie beispielsweise „Driving“ oder „Hypnotic“. Elektronische Tanzmusik scheint neuerdings ganz nach dem Prinzip *anything goes* zu funktionieren. Auch wenn sich zeigt, dass neue Kategorien entstehen oder jene zu einem Oxymoron zusammengeführt werden, gibt es auch jene Tendenzen in denen Produzentinnen und

¹ Kontingenz bezeichnet nach Niklas Luhmann die prinzipielle Ungewissheit und Offenheit menschlicher Erfahrung. Dieses Verständnis von Kontingenz ist in zweierlei Hinsicht relevant für die vorliegende Arbeit. Einerseits für den Gegenstand selbst, indem Genres als unabgeschlossen betrachtet werden (siehe Kapitel 6) und andererseits erkenntnistheoretisch, da universelle und in sich geschlossene Theorien aufgrund unserer nicht-linearen menschlichen Kulturgeschichte nicht möglich sind.

Produzenten als auch die musikvertreibenden Medien den klassischen Genres wie beispielsweise „Techno“, „House“ oder „Drum and Bass“ behaftet bleiben.

Aus jener Komplexität kann sich annehmen lassen, dass in Hinblick auf die Frage eines Genres-Sterben bis dato keine Einigkeit herrscht, beziehungsweise wurde dafür noch keine eindeutige Antwort für die Faktoren eines solchen Gefühls gefunden - ob Popmusik, Nischenmusik oder im spezifischen Fall dieser Masterarbeit eben die elektronische Tanzmusik. Es werden Ursachen gegenwärtiger musikalischer Ambiguitäten gesucht und unterschiedlich zugeschrieben, einerseits der Musik selbst oder andererseits historischer Prozesse der Globalisierung, Digitalisierung oder der Postmodernität. Eine eindeutige Ja/Nein-Antwort auf die Frage „Are Genres Dead?“ zu finden, scheint schwierig als auch zu eindimensional. Die musikalische Realität und die Wahrnehmung dieser ist wesentlich komplexer als eine monokausale Ursachenerklärung. Die Frage „Are Genres Dead?“ dient damit als Denkanstoß, um diejenigen Prozesse ins Licht zu rücken, die eine Wahrnehmung einer Genre-Hybridisierung bis zu ihrem Grad ihrer Auflösung begünstigen.

In diesem Sinne wendet sich diese Arbeit der übergeordneten Frage der Komplexität globaler kultureller Transformationsprozesse zu und konkretisiert diese am Beispiel der elektronischen Tanzmusik. Hierbei Erkenntnisse zu gewinnen, scheint mit Blick auf den Wandel von Musik als soziokulturelles Phänomen und Genres als Klassifikationssystem musikalischer Erzeugnisse, ohne einer Absicht hierbei induktiv vom besonderen Fall der elektronischen Musik zum allgemeinen Fall der Musik und der Kultur selbst fehlzuschließen, soziologisch relevant, sowie auch lebensweltlich für Akteur*innen der elektronischen Tanzmusik selbst.

Im Mittelpunkt dieser Masterarbeit steht die Frage, ob sich Musikgenres durch Hybridisierung aufgelöst haben. Dies wird unter einer musiksoziologischen Perspektive analysiert, wobei sowohl textuelle als auch kontextuelle Aspekte betrachtet werden.

Nach einer Einordnung und Systematisierung musiksoziologischer Gegenstände und Theorien (Kapitel 2) erfolgt ein theoretischer Umriss der vorliegenden Arbeit (Kapitel 3). Um die elektronische Tanzmusik auf eine Hybridisierung zu untersuchen, müssen eben dieser und der Hybriditätsbegriff in der soziologischen Theorietradition genauer beleuchtet werden (Kapitel 4). In Kapitel 5 wird die historische und kulturelle Entwicklung elektronischer Tanzmusik umrissen, wobei nicht der Versuch unternommen wird eine allumfassende Geschichte oder eine Universaltheorie zu beschreiben. Dies umfasst eine Analyse der stilistischen und kompositorischen Merkmale sowie der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, die zur Entstehung und Verbreitung dieser Musik beigetragen haben. Im darauffolgenden Schritt (Kapitel 6) soll der Genre-Begriff analysiert werden, um überhaupt eine Hybridisierung zu konstatieren. Abschließend (Kapitel 7 und 8) wird untersucht, welche Bedingungen zu diesem Wandel in der Wahrnehmung beigetragen haben. Diese Schritte legen den Grundstein für eine detaillierte theoretische Analyse der Wahrnehmung einer Hybridisierung elektronischer Tanzmusik durch die Rezeption. Die vorliegende Masterarbeit verpflichtet sich damit Licht in im Dunklen der musikkulturellen Hybridisierung und damit Globalisierung der elektronischen Tanzmusik zu schaffen.

2. Die Musiksoziologie: eine Einordnung und Systematisierung

Die Musik ist ein gesellschaftliches Produkt und ein wirkmächtiges Kulturelement des Sozialen. Sie verhält sich im Wechselspiel: gesellschaftliche Einflüsse wirken auf die Musik und die Musik wirkt auf die Gesellschaft zurück. Sie befindet sich daher wie unsere Gesellschaft im ständigen Wandel, hat prozessualen Charakter. Musik soll nicht absolut oder statisch betrachtet werden. Wie im Titel dieser Untersuchung handelt es sich in dieser Arbeit um eine musiksoziologische Analyse elektronischer Tanzmusik-Genres und ihrer Hybridisierung. Aus diesem Zusammenhang ergeben sich drei Fragen: Was ist die Musiksoziologie? Was bedeutet eine Hybridisierung? Was ist die elektronische Tanzmusik und was sind ihre Genres? Einleitend soll in diesem Kapitel ein grober Überblick der Musikwissenschaft und Musiksoziologie erfolgen, um ihre

Zugänge zum Gegenstand Musik zu beleuchten und zu diskutieren, wodurch sich eine Abgrenzung und Differenzierung des theoretischen Zugangs für den vorliegenden Gegenstand einer Genre-Auflösung in der elektronischen Tanzmusik herauskristallisieren soll.

Musik ist keine „reine Kunst jenseits des Gesellschaftlichen, darüber sind sich die Wissenschaften heute einig“ (Inhetveen 2010, S. 325). Die Zugänge sind jedoch, wie diese Art von Beziehungen zwischen der Gesellschaft und Musik zu beschreiben sind, sehr verschieden. Diese Zugänge sollen in diesem Kapitel untersucht werden. Trotz diesem Dissens bestreitet jedoch niemand, dass sich die Sozialwissenschaften auf diese Beziehung richten können und diese Beziehung untersuchen sollen.

Trotz ihrer gesellschaftlichen Wirkmächtigkeit hat die Musik als Gegenstand jedoch bisher wenig Raum in der sozialwissenschaftlichen Forschung eingenommen. Einerseits gebe es eine „antiästhetische Ausrichtung in der Soziologie“ (vgl. Reckwitz et al. 2022, S. 16). Reckwitz führt diese Haltung auf drei Hintergründe zurück. Erstens sei für die Soziologie der Streit darüber, „welche Strukturmerkmale für die Moderne zentral sind“ ausschlaggebend (ebd.). Die Soziologie ist sich nicht einig darüber, ob nun eine Rationalisierung, Differenzierung oder Kapitalisierung die Moderne prägt. Gemeinsam bleibt diesen Zugängen jedoch, dass die Moderne als ein instrumenteller Ort charakterisiert und im Folgeschluss daran eine „Entästhetisierung“ propagiert wird (ebd., S. 17). Zweitens werde sinnliche Wahrnehmung im Rahmen rein kognitiver Merkmale sozialen Handelns betrachtet (vgl. ebd., S. 17f.). Es lässt sich eine allgemeine Tendenz in der Soziologie feststellen, das Denken über das Soziale auf normative Regeln, auf zweckrationale Handlungsakte oder auf Sprache und Kommunikation zu reduzieren (vgl. ebd., S. 18). Drittens – dieser Zugang ist in spezifischen der kritischen Theorie zuzuordnen, welche in der musikbezogenen Soziologie dominant ist und bleibt, zuzuschreiben – würden ästhetische Inhalte popkultureller Art gesellschaftlichen Lebens im Rahmen einer Sozialkritik als Ideologie abgestempelt, während die eigentliche Ästhetik der Kunstmusik obliegen bleibt (vgl. ebd., S. 19f; Hemming 2016, S. 39f.). Andererseits haben „quantitative und qualitative

Verfahren der Musiksoziologie und Musikpsychologie in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich an Bedeutung hinzugewonnen [während] die Theorieentwicklung und -diskussion insgesamt in den Hintergrund getreten“ ist (Hemming 2016, S. 30). Dennoch war Musik auch schon Gegenstand der soziologischen Klassiker wie bei Max Weber oder Georg Simmel. Neben den Klassikern widmen sich zeitgenössische Soziologinnen und Soziologen verschiedenster Gegenstände in unterschiedlichsten paradigmatischen Ausrichtungen musikalischen Themen. Im Nachfolgenden sollen diese verschiedenen Weisen, wie Musik in der Soziologie zu ihrem Gegenstand gemacht wird, erläutert und expliziert werden.

2.1. Drei Probleme musikwissenschaftlicher und musiksoziologischer Forschung

Die Musikwissenschaft selbst und insbesondere deren Blick auf populäre Musik ist umfangreich. Jedoch sind „aus der Disziplin der Musikwissenschaft hervorgehende Zugänge eher die Ausnahme“ (Hemming 2016, S. 21). Laut Hemming seien drei Probleme ausschlaggebend.

Erstens habe dies mit der Musikwissenschaft und -soziologie selbst zu tun, da ihr Gegenstandsbereich historisch ihren Fokus auf eine „wertvolle“ Kunstmusik der Hochkultur legt (Hemming 2016, S. 21). Insbesondere die soziologischen Klassiker von Max Weber bis hin zu Theodor W. Adorno, wobei letzter sich der Popkultur als ein Phänomen und Konsequenz der Kulturindustrie und Massenkultur angenähert hat, beschäftigen sich vordergründig mit der Kunstmusik. Diese Tendenz verschob sich zwar mit Ende des zweiten Weltkriegs, jedoch floss entsprechend wenig Zeit in die Untersuchung von Popmusik, während ihre Institutionalisierung auch ausblieb (vgl. Inhetveen 2010, S. 337). Was jedoch blieb ist, dass die „Idee von der absoluten Musik [...] längst entzaubert“ sei (ebd., S. 325). Musik ist keine „reine Kunst jenseits des Gesellschaftlichen“, sondern mit ihrer Gesellschaft stark verbunden (ebd.). Die Popmusik, und im spezifischen Fall dieser Arbeit die elektronische Tanzmusik, ist daher nicht aus einer wissenschaftlichen Beschäftigung auszuschließen, denn sie hat

schließlich denselben Impuls als die Klassik oder andere Musikgenres – Musik bewegt uns Menschen ästhetisch durch musizierende Andere.²

Das zweite Problem betrifft die Definition dessen, was nun Kunstmusik, was populäre Musik ist (vgl. Hemming 2016, S. 21). Hier greift die Hermeneutik ein, indem ein individuelles Vorwissen der untersuchten Personen – egal ob nun Kritiker:in oder Anhänger:in – die Grundlage des kulturwissenschaftlichen Denkens ist und sich im hermeneutischen Zirkel mit einem Textverständnis verbindet (vgl. ebd.). Individuelles Vorwissen der zu Untersuchenden wird damit zur Grundlage der wissenschaftlichen Untersuchung. In der kulturwissenschaftlichen Popmusikforschung werden daher die individuellen Erfahrungen zum Ausgangspunkt der Untersuchung und nicht ein apriori Verständnis der Forschenden von Popmusik (vgl. ebd.). Hinter diesem hermeneutischen Zirkel, die „Ergänzung von Vorverständnis und Textverständnis“, steckt schlussendlich eine Diskussion, die die Soziologie seit ihren Anfängen begleitet: Wie können wir verstehen? Diese Frage ist begleitet von ihrem philosophischen, wissenschaftstheoretischen Hintergrund – was ist Wahrheit? Was ist Wissen? Als Soziologinnen und Soziologen sind wir ebenso in einem sozialen Rahmen eingebunden wie die zu untersuchenden Personen oder der zu untersuchende Gegenstand. Somit sind wir ebenso wenig von Werturteilen befreit, wie ein Laie oder Anhänger populärer Musik. Was die Sozialwissenschaftler:innen schlussendlich unterscheidet ist die Beurteilung der Differenz zwischen uns (Interpretinnen und Interpreten) und den Produzentinnen und Produzenten, wobei die hermeneutische Methode nach Hemming (2016) hilft diese Differenz produktiv zu machen (vgl. ebd., S. 156f.). Diese Masterarbeit macht von der Hermeneutik nur in einem gewissen Maße Gebrauch, indem die Ausgangsfrage „Are Genres Dead?“ als Ausgangspunkt dieser Arbeit behandelt wird. Die Ausgangsfrage wird damit nicht hinterfragt oder angezweifelt, denn wenn nach Thomas-Theorem Menschen eine Situation als wirklich definieren, sind diese in ihren Konsequenzen real. Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, die Wahrnehmung der Hybridisierung zu verstehen. Dabei wird nicht der

² Helmut Staubmann (2008) differenziert zwischen Ästhetik und Aisthetik. Insbesondere diese Begriffsdifferenzierung wird im Abschnitt 2.2.2 sehr fruchtbar, wenn wir uns die Kulturalisierung unseres Hörens genauer ansehen.

hermeneutische Ansatz verfolgt. Anstelle empirischer Befragungen, die interpretierende Personen nach einem vermeintlichen „Sterben“ der Genres zirkulär befragen, wird ein tieferes Verständnis des Phänomens durch die Analyse der „Empfindung“ angestrebt. Diese „Empfindung“ bezieht sich auf das Auflösen von Genre Grenzen, wie es der Titel der Arbeit andeutet. Dieser Auflösungsprozess führt zu Diskussionen unter Musikinteressierten und medialen Interpretinnen und Interpreten, die oft ein „Genre-Sterben“ als Folge der Entwicklung einer Hybridisierung sehen. Anders als diese Auffassungen zielt diese Arbeit darauf ab, nicht nur die Empfindung wissenschaftlich zu untersuchen, sondern ihren soziologischen Kontext zu betrachten, ohne dabei Gesetzmäßigkeiten oder kausale Zusammenhänge festzulegen.

Letztens seien „fachinterne Unklarheiten über die konkreten Zuständigkeiten“ problematisch für die spezifisch musikwissenschaftliche Beschäftigung mit populärer Musik. Hemming (Hemming 2016) unterscheidet – wohlgernekt idealtypisch, da auch Synthese gewinnbringend ist – „historische, systematische und ethnologische Zugänge“ der Musikwissenschaft (ebd., S. 22). Während die historischen und ethnologischen Zugänge ihren Gegenstandsbereich schon umkreisen konnten, sei die *systematische* bis dato zu keinem Selbstverständnis und zu keiner ausdifferenzierten Definition ihres Gegenstandsbereiches gekommen (ebd.). Die jüngsten Versuche einer Einordnung der systematischen Musikwissenschaft verorten diese in den *allgemeinen oder spezialisierten empirischen Forschungsverfahren*, was jedoch alle *kulturtheoretischen Ansätze* ausschließt (vgl. ebd., S. 23f.). Im nachfolgenden soll eine Einordnung und Systematisierung der systematischen Musikwissenschaft und musiksoziologischen Zugänge erfolgen. Hier ist jedoch anzumerken, dass die Grenzen zwischen theoretischen Paradigmen und Gegenstandsbereichen verschwimmen, dennoch soll ein Überblick geschaffen werden, um einen geeigneten theoretischen Rahmen für die vorliegende Arbeit zu finden.

2.2. Musiksoziologische Gegenstände: Text und Kontext der Musik

Um sich einer musiksoziologischen Analyse einer Genre-Hybridisierung und ihrer Auflösung anzunähern, muss vorerst der Platz dieses Untersuchungsgegenstandes in der Musiksoziologie gefunden werden, jedoch zieht die Musiksoziologie divergierende Positionen nach sich. Nach Inhetveen (2010) sei für diese paradigmatischen Differenzen und gegenständliche Unterschiede die Frage grundlegend, ob nun musikalische Inhalte oder die Untersuchung des sozialen Kontexts Gegenstand sein sollen (vgl. ebd., S. 331). Diese verschiedenen Perspektiven ziehen theoretische und methodologische Konsequenzen mit sich. Um jedoch einen Überblick und einer Systematisierung musikwissenschaftlicher und musiksoziologischer Arbeit näher zu kommen, ist die von mehreren Autoren vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Text und Kontext von Musik fruchtbar (ebd; Hemming 2016). Diese Unterscheidung soll helfen, eine gegenständliche und theoretische Positionierung für die vorliegende Arbeit zu finden. Während der „Text“ den Bereich der werkimmanenten Analyse beschreibt, ist für den „Kontext“ der umgebende soziokulturelle Raum ausschlaggebend. Eine Analyse von Musik als Text „kennzeichnet jede Art kultureller Erscheinungsformen, aus denen Bedeutungen herausgelesen werden können“ (Hemming 2016, S. 28). Diese textuellen Strukturen von Musik umfassen beispielsweise die Harmonie, die Rhythmik, die Melodie oder die Klangfarbe. Der Kontext von Musik schließt einerseits die historische Perspektive ein, als auch die ökonomische Dreifaltigkeit von Musikproduktion, -distribution und -konsumtion bzw. -rezeption sowie auch soziale und politische Faktoren. Die kontextualen Analysen von Musik sind daher sehr breit gefächert, weshalb nun Text als auch Kontext musiksoziologischer Forschung spezifiziert werden.

2.2.1. Musik und Text

Während Hemming (2016) sich der textuellen Analyse musikwissenschaftlicher Untersuchungen annähert, zeigt Inhetveen (2010) auf, dass auch die Musiksoziologie jener werkimmanenten Analyse befähigt ist. Worin sich jedoch beide einig sind ist, dass aus der werkimmanenten Analyse theoretische Zugänge weniger hervorgehen aufgrund ihrer Uneinigkeit darüber, was genau dieser Text darstellen soll (vgl.

Hemming 2016, S. 21; Inhetveen 2010, S. 331). Das heißt, dass die methodischen und theoretischen Trennlinien der Untersuchung musikalischen Texts durch die Musikwissenschaft oder durch die -soziologie sich nicht so leicht ziehen lassen. Was ihnen jedoch gemein ist, sind die Gegenstände. Musikwissenschaftliche und musiksoziologische Analysen des Texts richten sich meist konkret an kompositorische Aspekte wie Tonarten, Skalen, Melodien, Tonalität, Harmonik, Metrum, Takt als auch Rhythmus.

Da sich diese Arbeit jedoch disziplinär an die Soziologie ausrichtet, ist es naheliegend auf einige musiksoziologische Arbeiten einzugehen, die sich werkimmanenten Analysen widmen. Diese musiksoziologischen Beiträge beziehen musikalische Inhalte, also den Text, unterschiedlich in ihre Analyse ein und erweitern diejenigen Gegenstände musikwissenschaftlicher Forschung. Inhetveen (2010) beschreibt drei Gegenstände der werkimmanenten Musiksoziologie. Einer dieser musikalischen Inhalte könne eine Analyse verschiedener Stiltypologien sein. Insbesondere hier setzt meist die quantitative musiksoziologische Forschung an, in denen die „Hörgewohnheiten“ befragt werden, welche meist ihre Stil Kategorien im Sinne der Hermeneutik anhand des Alltagswissens der Befragten formulieren (vgl. ebd., S. 332). Diese Methode der Kategorisierung wird jedoch methodisch heftig kritisiert, da die Typisierung meist nicht „explizit in stilistischen Merkmalen verankert werden“ (ebd.). Zweitens sei es eine Möglichkeit für Musiksoziolog:innen sich der „Faktur musikalischer Werke“ anzunähern (ebd.). Es handelt sich dabei um die musiksoziologische Perspektive auf einzelne Werke in ihrer sozialen Bedeutung und Rolle anhand des Notentexts. Für Inhetveen sei die Analyse von Popmusikstücken und deren Verwendung in öffentlichen Kampagnen sozialer Bewegungen durch Christian Lahusen (1996) ein Paradebeispiel dafür, wie die „Analyse von Musikstücken im Bereich der Populärmusik soziologisch fruchtbar sein kann“ (Inhetveen 2010, S. 333). Da jedoch das Risiko besteht, mithilfe westlicher Notation außereuropäische Musiken zu beschreiben, die Vielfalt dessen zu opfern, scheint diese Methode für eine Betrachtungsweise einer Hybridisierung deren notwendige Ursache kultureller Kontakt und damit einer Globalität ist nicht angemessen, wie wir im nächsten Punkt sehen

werden (vgl. Blaukopf 2010, S. 147). Eine weitere Möglichkeit Musik soziologisch zu beschreiben sei es die „musikalische Technik“ zu analysieren (Inhetveen 2010, S. 131). Unterschieden wird dabei die „stilistisch-kompositorische (z.B. Tonsysteme, Satztechniken, musikalische Formen) und materielle Technik (z.B. Instrumentenbau, digitale Technik)“ (ebd.).

Methodisch könne eine soziologische Werkanalyse laut Blaukopf (1996) durch drei Möglichkeiten realisiert werden. Die erste Möglichkeit ordnet die Werkgestalt einer bestimmten historischen Situation zu (vgl. ebd., S. 107). Ein weiterer methodischer Versuch sei es, „konstitutive Merkmale einer Komposition [...] durch die Analyse“ zu fördern, wobei diese „konstitutiven Elemente in Relation zu den strukturellen Merkmalen der Gesellschaft der Entstehungszeit“ gesetzt werden (ebd.). Eine weitere und dritte Möglichkeit sieht Blaukopf in der Problematisierung der unterschiedlichen Wirkung „eines Werks oder einer Werkgruppe in verschiedenen Phasen der Musikgeschichte“ (ebd.). Was jedoch alle drei Möglichkeiten verbindet ist ihr Anspruch, nicht nur musikanalytische Befunde zu erzielen, sondern diese mit einer Sozialanalyse zu verbinden und zu integrieren (vgl. ebd., S. 114). Die Prüfung beider „Komplexe“ sei nötig, um die Wirkung des Kunstwerk, heißt der Musik, „ernstlich“ zu untersuchen, denn es dürfe nicht nur „die Beschaffenheit der musikalischen Botschaft selbst“ einer Analyse unterzogen werden, sondern auch dessen Wirkungszusammenhang mit der „Beschaffenheit derer, die diese Botschaft aufnehmen“ (ebd.). Blaukopf plädiert in diesem Sinne für eine Verbindung der Werke und deren Rezeption in der Analyse. Auch die vorliegende Arbeit reiht sich in diesem Zusammenhang ein, indem Genres der elektronischen Tanzmusik und ihre Rezeption – in dem Fall ihr Hybridisierungsdiskurs – untersucht werden.

Es zeigt sich, dass musikwissenschaftliche und einige musiksoziologische Untersuchungen der Werkanalyse sich meist gegenständlich und methodisch konkret an spezifischen stilistisch-kompositorischen Techniken oder der Faktur einzelner Werke orientieren, wobei die Musiksoziologie diese spezifischen Mittel in Verbindung mit dessen gesellschaftlichen Zusammenhängen und Bedingungen setzt. Die textuelle

Analyse der musikalischen Technik begrenzt sich damit auf die Untersuchung einzelner oder mehrere Werke. Der Soziologie sei es zwar möglich einige notwendige Bedingungen dieser Werke zu erklären, jedoch meist mit weniger Glück alle Bedingungen zu „dechiffrieren“ (Blaukopf 2010, S. 140). In diesem Sinne sind Werkanalysen und die aus ihr hervorgehenden Erkenntnisse nur auf einen Zeitpunkt oder Zeitraum beschränkt und können daher keinen Wandel erklären. Somit reicht eine Werkanalyse nicht, um sich der implizit postulierten Veränderung einer Hybridisierung in der Frage „Are Genres Dead?“ anzunähern. Die Muster musikalischer Organisation variieren signifikant in Zeit und Raum, „da sie sich mit Mustern der sozialen Interaktion verbinden, die spezifisch für die jeweiligen Kulturen sind, in denen sie produziert werden“ (e.Ü. Tagg 2013, S. 417). Werkanalysen beziehungsweise Analysen des musikalischen Texts fangen damit empirisch einen spezifischen Zeitpunkt oder eine Periode der Geschichte ein und können damit Wandel nicht erklären beziehungsweise sind „keineswegs darauf aus, Entstehung und Wandel künstlerischer Phänomene zum Gegenstand der Untersuchung zu machen“ (Blaukopf 1996, S. 31).

Aus diesem Grund, dass eine deskriptive Genre-Bestimmung nach musikalisch-kompositorischen Aspekten nur in Verbindung mit einer partikularen historischen Zeit beschreiben lässt, kann die Ausgangsfrage, der ein Postulat des Wandels inhärent ist, nicht beantwortet werden. Es kann sehr wohl ein Wandel durch eine textuelle Analyse untersucht werden, jedoch benötigt dies eine Durchführung einer integralen Klassifizierung, in der einzelne Songs mit Sorgfalt dynamisch markiert werden, heißt gleichzeitig zu mehreren Genres dazugehören können (Crauwels 2016). Was jedoch nicht in der Analyseleistung einer solchen Untersuchung liegt, ist die Frage um „die musikalische Praxis relevanten Phänomene“, die Veränderung anstoßen (Blaukopf 2010, S. 95). Die Frage was und wie Transformationsprozesse angestoßen werden kann nicht untersucht werden. Die vorliegende Arbeit erklärte sich jedoch, diese Frage zu beantworten. Eine rein textuelle Analyse kann jene Frage ohne ihren Bezug zu ihrem Kontext, sprich ohne ihre umgebenden, nicht nur sozioökonomischen, sondern auch ihren soziokulturellen und soziopolitischen Prozess nicht erklären. „Die Unergiebigkeit des bloßen Nebeneinanderstellens von Kunstwerk und Gesellschaft“

als auch „eine Korrespondenz zwischen Musik und sozialem System“ zu suchen, führe laut Blaukopf (2010) zu nichts, denn das Hauptaugenmerk der Musiksoziologie solle darauf aus sein, „die Bedingungen der Veränderung musikalischen Handelns aufzuspüren“ (ebd., S. 141).

2.2.2. Epistemologisches Problem des Texts: eine Perspektive aus der *aisthetike episteme*

Neben der Unmöglichkeit musikalischen Wandel durch eine textuelle Analyse zu erklären, lässt sich ein weiteres, noch grundlegenderes Problem bei der Interpretation ihrer Stiltypologien, Faktur und stilistisch-kompositorischen Techniken identifizieren, welches anhand des Begriffs der Ästhetik als auch der Aisthetik erklärt werden kann. Insbesondere Blaukopf (2010) plädiert dafür, über die „für die musikalische Praxis relevanten Phänomene“ hinauszugehen und auch nach jenen zu fragen, „deren Unabhängigkeit angenommen wird oder auch nur denkmöglich erscheint“ wozu auch die Frage der akustischen Wahrnehmung und ihre Grenzen dazugehören (ebd., S. 95). Entgegen dem Alltagsbegriffs der Ästhetik schmiedet die Disziplin der Aisthetik eine erkenntnistheoretische Grundlage, die über das Schöne oder Ordinäre hinausgeht. Die Wahrnehmungspsychologie als ausdifferenzierter Teilbereich dieser Disziplin zeigt diese Problematik sehr anschaulich (vgl. Staubmann 2008, S. 10). Nachfolgendes Beispiel soll dieses Wahrnehmungsproblem der textuellen Analyse vergegenwärtigen und einleiten:

Das henmilsh Ghrien ist ein faszinreendes Orgna. Es nimtm nicht nur die Welt um uns herum wahr, snodern es veirtbaeetr Inforianemotn auf kmoplexe Weise. Durhc dei Wrhnhemnug der Gstealt knneön wir Mutser, Fornem und Skturen erkenne, slbets wenn Buchhtasen vertachust sdni. Diese Fäihgiket emröligt es uns, Wöretr ttsorz keinlen Ugnrlrimßäiegkietn im Text zu vtanseerhe. Es ist estrnaulich, wie das Giehrn diese Inforienotan mtererptirit und uns denohhc ein klaers Bild vrmteetlmit.

Diese von Rawlinson (2007) inspirierte Erkenntnis zeigt deutlich, dass die menschlichen Sinnesorgane Informationen in größere Einheiten bildet, sprich nicht vereinzelt und linear wahrnehmen (vgl. Hemming 2016, S. 79). Die Psychologie beschreibt dieses Phänomen als Gestaltwahrnehmung. Die menschliche Wahrnehmung nimmt Teile wahr und schließt diese zu einer Ganzheit zusammen (Reicher 2022). Sie hat daher die Fähigkeit, Sinneseindrücke zu einer Struktur und Ordnung zu bringen. Struktur und Ordnung setzt jedoch voraus, dass gewisse Daten ausgeschlossen, andere eingeschlossen werden – das zeigt sich am eben genannten Beispiel. Diese Unterteilung des „Wahrnehmungsflusses“ wird in der Psychologie als „Segmentierung“ erfasst (Hemming 2016, S. 79). Jedoch muss, um zum Beispiel zurückzukommen diese Segmentierung, also das was erfasst und nicht erfasst wird, erlernt sein. Beim Hören, wie auch im Beispiel veranschaulichten Sehsinn finden ähnliche Prozesse statt. Insbesondere beim Hören werden „einzelne Klangschichten [...] nicht bewusst differenziert“; es handelt sich dabei um einen mehr oder weniger „natürlichen Wahrnehmungsvorgang und weniger um die mangelhaft ausgeprägte Fähigkeit zum analytischen Hören“ (ebd.). Das bedeutet, dass es beim Musikhören „kein objektives Abbild der Klanggestalt im Wahrnehmungsapparat geben kann, da dieses stets von Aufmerksamkeits- und Gestaltprozessen mitbestimmt wird“, die erlernt sind (ebd., S. 81).

Diese natürlichen Wahrnehmungs-, Aufmerksamkeits- und Gestaltprozesse sind daher, wie sich zeigte, keine intentionalen, bewussten Entscheidungen, sondern sind viel mehr als nur ein zu kurz gedachtes Ursache-Wirkungsprinzip. Um der Musik als ästhetisches Phänomen näherzukommen, verhilft an diesem Punkt insbesondere die ästhetische Epistemologie. Wolfgang Welsch (1990) verwendet zur Beschreibung der „Wahrnehmungen *aller Art*, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen“ den Begriff der Aisthetik (ebd., S. 9f.). Wie diese Wahrnehmung funktioniert und warum diese eine ästhetische ist, beschreibt Christopher Small (2010) sehr anschaulich. Die Aisthetik greift in die Wahrnehmung ein in jenem Sinne, dass jeder Stimulus durch die Sinnesorgane in eine sinnliche Erfahrung transformiert werden (vgl. ebd., S. 14).

Für ihn sei es essenziell anzuerkennen, dass die Formung dieser Erfahrung nicht passiv, sondern ein aktiver Prozess ist (vgl. Small 2010, S. 14). Unsere Wahrnehmung arbeitet an einem Reiz und formt Bedeutung daraus (vgl. Small 1999, S. 14). Dadurch können nur Informationen empfangen werden, wenn unsere Wahrnehmung dies auch empfangen kann. Der Empfänger „schafft den Kontext, in dem die Nachricht Bedeutung hat, und ohne diesen Kontext kann es keine Kommunikation und keine Bedeutung geben“ (e.Ü. ebd.).

Der Mechanismus, wie diese Informationen empfangen werden und zu einer Bedeutung geformt werden – jener Prozess der Wahrnehmung, Aufmerksamkeit und der Gestalt also, das zeigt die ästhetische Theorie der Wahrnehmung von Helmut Staubmann (2008) – ist höchst kulturalisiert. In einem Gespräch mit Helmut Staubmann beschrieb er, welchen Prozess das rohe Material in der Wahrnehmung und im Bewusstsein durchläuft: Rohe Daten treffen auf unseren Seh-, Hör-, Geschmack-, Geruch- und Tastsinn. Die Wahrnehmung dieses rohen Materials setzt schon eine gewisse Transformation unseres Geistes voraus, wie beispielsweise die Erkenntnis der Wahrnehmungspsychologie um die Segmentierung einzelner Elemente des gegebenen Materials zeigte. Die kognitive Wahrnehmung, wie Bedeutung geformt wird ist jedoch kulturalisiert und kann erst durch ihre Kulturalisierung zu einer Empfindung, also Ästhetik werden, indem die Kultur gewissen Elementen eine emotionale Bedeutung verleiht. Aufgrund dieses Prozesses trennt Staubmann die „im analytischen Sinne rein sinnlich gegebenen Daten und deren Synthese mit Schemata des Denkens, Fühlen und auch des Bewertens“ vor (ebd., S. 11). Aus den gegebenen Unterschieden schlägt er eine Differenzierung des Ästhetik-Begriffs vor – Aisthetik als der weitere Begriff soll „alles umfassen was die Sinne unmittelbar sowie auch die Möglichkeit der Weiterverarbeitung des quasi rohen Materials, das sie liefern“ umschreiben und Ästhetik in seiner engeren Bedeutung die „spezifische Form der Kulturalisierung des sinnlich unmittelbar Gegebenen“ (ebd., S. 11f.). In diesem Sinne gilt das Hören von Musik oder das Betrachten eines Bildes als ästhetisch, da sie eine kulturalisierte Form der Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibung darstellt, während ihre reine Wahrnehmung der sinnlich gegebenen Daten ästhetisch wirkt.

Die textuelle Analyse von Musik ignoriert insofern die eigentliche aus ihrer Disziplin hervorgehende epistemologische Grundlage. Die Disziplin der Ästhetik als eine Philosophie der Kunst und als „eine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und des Gefühls“ sind eng umwoben (Staubmann 2008, S. 10). Was die textuelle Analyse der Musikwissenschaft nach Hemming (2016) und der Musiksoziologie nach Inhetveen (2010) also treibt, ist das engumwobene Verhältnis zwischen Sinnlichkeit und Kunst,³ zu der die Musik auch gehört, unter dem Primat einer Objektivität zu trennen. Es wird eine Pseudo-Objektivität verfechtet und dabei die Kulturalisierung der Wahrnehmung der Hörer:innen, zu denen auch die Soziologinnen und Soziologen selbst gehören, ausgeklammert. Im Folgenden wird daher die Objektivität durch den Anspruch einer Wertfreiheit ersetzt, denn wir als Untersuchende nehmen selbst eine kulturalisierte Wahrnehmung mit, die anerkannt und analytisch verarbeitet werden soll.

Eine Arbeit die dieses wahrnehmungspsychologische Problem beim Hören von Musik besonders gut aufzeigt ist Vijay Iyers (2008) Kritik an die von Mark Butler (2006) verfasste Monographie „Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music“⁴. Obwohl dies nur eine kurze Review des Buches ist, stellt sich hier eindeutig das eben umschriebene Problem dar. Butlers (2006) Arbeit sei einer der ersten akademischen ihrer Art, welche sich der „Transkription, Analyse und theoretischen Auslegung elektronischer Tanzmusik“ widmet (e.Ü. Iyer 2008, S. 269). Seine Arbeit unterscheidet sich dahingehend von anderen, indem sich seine musikalische und theoretische Analyse von den eher ethnomusikologischen und historischen Ansätzen unterscheidet (vgl. ebd.). Er liefert eine Vielzahl von Erkenntnissen über die Form und die Ästhetik in der elektronischen Tanzmusik, weshalb sein Buch einen wesentlichen Beitrag zur wissenschaftlichen Erkundung dieses Gebiets und Gegenstandes beiträgt (vgl. ebd.).

³ Wobei hier weder die Bedeutung der Sinne auf die Kunst beschränkt, noch die Kunst auf Sinnlichkeit reduziert werden kann vgl. Staubmann (2008, S. 10).

⁴ Mark Butler gehört zu einen der wenigen, die sich einer textuellen Analyse elektronischer Tanzmusik widmeten. Musiksoziologische und musikwissenschaftliche Untersuchungen zu diesem Untersuchungsgegenstand fallen sehr schwach aus.

Dennoch würde er laut Iyer aufgrund seiner „unpolitischen“ Methode sich von dem kontextuellen und kulturellen Faktoren elektronischer Tanzmusik distanzieren, sodass er zuweilen Gefahr läuft, die Theorie das musikalische Erlebnis und Hören zu bestimmen oder sich sogar darüber hinwegsetzt (vgl. Iyer 2008, S. 269).

Die Frage die sich nun stellt ist, wie er sich über die musikalisch-textuellen Eigenschaften der elektronischen Tanzmusik hinwegsetzt. Seine Arbeit soll hiermit exemplarisch nicht nur das Wahrnehmungsproblem musiktextueller Analysen der kompositorischen Technik, sondern musiktextueller Analysen im Allgemeinen zu denen auch die Stiltypologien und die Faktur musikalischer Werke darstellen. Der Versuch von Butler sei es, eine neutrale Analyse von Musik zu formulieren (vgl. Iyer 2008, S. 271). Butler versucht das musikwissenschaftliche Bewusstsein für das Problem kultureller und ethnischer Musiken in der Analyse zwar einzubetten, jedoch verbirgt sich hinter den Ergebnissen seiner Interviews mit verschiedenen Musikern dennoch der Hintergrund eines ethnischen Topos (ebd.). Während in seiner Analyse dieser Interviews Ethnie eine Rolle spielt, werden in seiner weiteren Analysen diese – im spezifischen die ethnische Klassifizierungen und umstrittene Herkunftsmymthen elektronischer Tanzmusik (im spezifischen House und Techno) – kaum angesprochen oder sogar ausgeklammert (vgl. ebd.). Insbesondere seine Interpretationen zu verschiedenen Rhythmen bekannter Lieder sind davon betroffen. Iyer zeigt bei der Analyse Butlers von Carl Craigs „Televised Green Smoke“ auf, dass seine Anwendung eines im westlichen Raums üblichen 4/4-Takts auf jenes Lied zu einer „auditiven Fehlinterpretation“ führt, die dann wiederum die Grundlage Butlers theoretischer Darstellung und Vorstellung von metrischer Dissonanz bildet (e.Ü. ebd., S. 272). Iyer wendet dem entgegen, dass beim ersten Hören dieses Lieds, ihm eine bestimmte Art von Asymmetrie auffällt, die nicht nur in der elektronischen Tanzmusik sehr häufig vorkommt, sondern sich in einem breiten Spektrum von Musik der afrikanischen Diaspora und ihrer Hybriden wiederfinden lässt (vgl. ebd., S. 273). Nach erneutem und weiterem Hören fällt Iyer selbst jedoch auf, dass er die Phasenpunkte des Takts nicht korrekt verstanden habe und nach wenigen Minuten zeige das Einsetzen der Bassdrum, wo der Auftakt ist (vgl. ebd., S. 272).

Butler führe zwar diese Verschiebungsambiguität und Asymmetrie des Rhythmus an (diese Manipulation der Ambiguität ist eines der herausragenden Eigenschaften der elektronischen Tanzmusik laut Iyer), jedoch sei es nicht richtig von Butler diese Art von metrischer Verschiebung und Auftakt-Ambiguität in einer klaren Notation des 4/4-Takts zusammenzufassen (vgl. Iyer 2008, S. 272f.). Iyer schlägt daher eine erkenntnistheoretische und im Folgeschluss methodologische Alternative vor: eine wiederholte Exposition zum Lied führe dazu, dass wir bessere Zuhörer werden, das heißt die Wahrnehmung des Takts ist nicht auf eine rohe Aufnahme von Daten zurückzuführen (vgl. ebd., S. 273). Eher im Gegenteil, es brauche Hintergrundwissen, um den richtigen Takt in einem gegebenen Kontext wahrzunehmen. Beim Anhören von Musik tendiert der „westlich-abendländisch sozialisierte Mensch“ dazu Taktgruppen zu identifizieren und erwartet regelmäßige Wiederholungen, die „hochgradig erlernt“ sind (Hemming 2016, S. 101). Dies zeigt, dass die Kulturalisierung der Zuhörenden in einer textuellen Analyse entscheidend ist. Butler negiert diese Kulturalisierung zwar nicht, aber seine inkorrekte Interpretation stammt aus seinen eigenen kulturellen Annahmen über Takt und Rhythmus. Seine Annahmen bilden damit eine werkimmanente Ästhetik des engeren Begriffs. Es zeigt sich, dass „auch qualifizierte Fachleute der Gefahr einer Anpassung des Gehörten an ihre eigenen Hörgewohnheiten nicht völlig entgehen können“, insbesondere beim „Studium nichtokzidentaler Kulturen“ (Blaukopf 2010, S. 99).

Diese Erkenntnisse Iyers (2008) zeigen ganz exemplarisch und anschaulich, dass Butlers zugrundeliegende „neutrale“ Epistemologie textueller Analysen von stilistisch-kompositorischen Elementen, methodisch und theoretisch inadäquat ist, indem das Postulat der Objektivität und Neutralität verfolgt wird. Diese „view from nowhere“ führt zu blinden Flecken. Butlers Transkriptionen verschiedener Songs der elektronischen Musik und ihrer Rhythmen weisen Spuren eurozentrischer Musiktheorie und Notation auf, indem er implizit eine rhythmische Symmetrie und Gleichförmigkeit als normativen Ausgangspunkt nimmt und damit Asymmetrien eher als eine Ausnahme, anstatt eines gleichwertigen Teils eines kulturellen Repertoires darstellt (vgl. ebd., S. 274ff.).

Dieser unpolitische Ansatz führe dazu, den einen politischen Status quo der Musikanalyse aufrechtzuerhalten, der der Vielfalt stilistischer Merkmale nicht gerecht wird (vgl. Iyer 2008, S. 271). Anstatt ein Rahmen, wie beispielsweise Polyrhythmen, die Asymmetrien ohne normative Wertung zulassen zu verwenden, setzt Butler eine rhythmische Gleichförmigkeit voraus, die es versäumt den kulturellen Hintergrund und den Einfluss der afrikanischen Diaspora auf die populäre Musik des späten 20. Jahrhunderts und des frühen 21. Jahrhunderts einzufangen und richtig wiederzugeben (vgl. ebd., S. 275). Auch Blaukopf (2010) verweist auf die „Schwierigkeiten, die die Musikethnologien mit der „Transkription“ außereuropäischer Musiker erfahren“, da jene „Elemente enthalten, die in der abendländisch notierten Musik verloren gehen müssen“ (ebd., S. 147).

Zusammenfassend bekräftigt Butlers Arbeit und Iyers Kritik daran, dass die Wahrnehmung von textuellen Merkmalen der Musik stark eingebettet in den kulturellen Hintergrund und des Kontexts des Wahrnehmenden ist und beeinflusst wird – im vorliegenden Fall eine westlich geprägte Erfahrungsweise von Rhythmus und Notation. In diesem Sinne ist seine „unpolitische“ und „kontextfreie“ Analyse nicht neutral, da sie keine Objektivität beanspruchen kann wie sich zeigte. Vielmehr führt ein Anspruch der Objektivität und Neutralität dazu, dass sich implizite Annahmen, wie die Gleichförmigkeit der Schläge im Takt, in seinen Analysen verstecken, die für den Lesenden durch fehlende Reflexion nicht erkennbar sind. Butler hält damit eine eurozentrische Perspektive auf Rhythmus und Takt aufrecht und beschönigt damit die Verbindung von elektronischer Tanzmusik und ihren Anfängen in der afrikanischen Diaspora. Es lässt damit keinen Raum für „afrologische Interpretationen“ von Rhythmus und Takt, welche die Logik elektronischer Tanzmusik bis heute formen (e.Ü. Iyer 2008, S. 271).

Es zeigt sich, dass eine textuelle Analyse ohne die Einbeziehung einer ästhetischen Epistemologie und damit auch ihres musikkulturellen Kontexts – eine Analyse die versucht „neutral“ und „objektiv“ zu bleiben – das enorme Risiko beibehält, Fehlinterpretationen zu erzeugen, da implizite und kulturalisierte Grundannahmen über

die sinnliche Wahrnehmung von Musik und der Musiktheorie durch die Untersuchenden in die Analyse mitgenommen werden.

Eine gelungene Arbeit, die sich der textuell-kompositorischen Analyse von Musik widmet, aber ihren essenziellen Kontext einbettet ist Kurt Blaukopfs Untersuchung zu Tonsystemen. Seine Arbeit steht damit für einen paradigmatischen Wechsel von einer reinen werkimmanenten, textuellen und in der Musikwissenschaft üblichen Betrachtungsweise zu einer interkulturellen und damit historisch vergleichenden, interdisziplinären, als auch wertfreien Musiksoziologie (Blaukopf 2010, S. 29).⁵

Diese eben genannten drei Prinzipien bilden die Grundlage Blaukopfs Epistemologie der Musikforschung und Soziologie der Tonsysteme (vgl. Blaukopf 2010, S. 27). Er beschreibt das „Grundproblem der rationalen Ordnung von Tönen“ als die „mathematische Unteilbarkeit der Oktave in zwei gleich große symmetrische Teile“ (Parzer 2010, S. 17). Im 20. Jahrhundert war nämlich die Ansicht weit verbreitet, dass das „abendländische Tonsystem“ das einzig „logisch richtige“ und damit „kulturell überlegenere“ sei (ebd.). Aber schon Weber wies darauf hin, dass es „kein natürliches System der Töne geben kann, welches praktisch verwendbar wäre, sondern, dass jedes Tonsystem das Resultat bestimmter, mehr oder weniger willkürlich gesetzter Konventionen“ sei (ebd.). Das westliche Tonsystem, beziehungsweise das „wohltemperierte Klavier“ sei keinesfalls natürlich gegeben, sondern vielmehr ein „künstlicher Ausschnitt aus dem akustischen Kontinuum“ (vgl. Blaukopf 2010, S. 50). Das bedeutet, dass das westliche 12-stufige-Tonsystem „geschichtlich geworden“ ist und „keine physikalische oder psychologische, sondern eine reine gesellschaftliche Notwendigkeit“⁶ darstellt (ebd.). Deshalb müssen, das zeigt Blaukopfs Arbeit zu Tonsystemen, spezifische technische Mittel immer unter dem Augenmerk ihrer unterschiedlichen Kulturen und Epochen betrachtet werden (Inhetveen 2010, S. 331).

⁵ Mehr zu Kurt Blaukopfs Musiksoziologie in Kapitel 2.4.

⁶ Diese Notwendigkeit ist eine die sich auch in der Genrediskussion aufdrängt. Genres sind geschichtlich geworden und keine zeitlosen und statischen musikalische Texturen. Sie werden gedeutet und sind damit ein willkürliches, zeitlich gebundenes System gesellschaftlicher Klassifizierung.

Zusammenfassend können aus dieser Kritik zwei Dinge, die eng umwoben sind, aber auf zwei verschiedenen Ebenen ansetzen, für die vorliegende Arbeit mitgenommen werden: Erstens müssen auf erkenntnistheoretischer Ebene die Ursprünge der Kunstwissenschaft und ihre ästhetische Epistemologie anerkannt werden. Die Kunst und ihre Sinnlichkeit, heißt Ästhetik, sind nicht zu trennen. Wir müssen in diesem Fall anerkennen, dass Hören ohne Sinnlichkeit nicht möglich ist, als auch, dass diese Sinnlichkeit kulturalisiert ist und auch den Untersuchenden von dieser kulturalisierten Sinnlichkeit nicht ausschließt. Somit verschiebt sich die Frage von dem wie die Untersuchenden sinnliche, im spezifischen Fall musikalische Gegenstände in den Blick nehmen können, zu der Frage welche Rahmenbedingungen geschaffen werden müssen, um Erkenntnisse über Musik zu erzeugen. Daraus folgt zweitens, und hier befinden wir uns auf der soziologisch-analytischen Ebene, muss eine textuelle Musikanalyse die Notwendigkeit besitzen, die kulturellen und historischen Besonderheiten spezifischer Positionen im globalen Kontinuum anzuerkennen, da bei Versagen dieser Notwendigkeit das Risiko entsteht, implizite Annahmen über musikalische Gegebenheiten unter dem Deckmantel der Objektivität zu verstecken.

2.2.3. Musik und ihr Kontext: machen, vermitteln, hören

Da wir nun uns die werkimmanente Analyse genauer angesehen haben und feststellen konnten, dass eine Untersuchung der spezifischen stiltypischen und kompositorischen Mittel musikalischer Ergebnisse ein Wahrnehmungsproblem ausweist, welche nicht durch den Anspruch der Objektivität gelöst werden können, sondern erstens eine Einbeziehung des sozialen und kulturellen Kontexts und zweitens eine Reflexion des Standpunkts des Forschenden erfordert, werden im Folgenden verschiedene Möglichkeiten und verschiedene Arbeiten der kontextgerichteten Musiksoziologie vorgestellt.

Untersuchungen des musikalischen Kontexts richten sich demnach an den umgebenden sozialen und kulturellen Raum. Das heißt, dass „nicht alle Arbeiten, die sich musikbezogenen Themen widmen“, sich auch tatsächlich mit Musik per se

befassen (Inhetveen 2010, S. 332). Das Ausklammern von werkimmanenten Inhalten „ist einerseits wesentlicher Bestandteil des namentlich von Silbermann vertretenen Konzept einer Soziologie des Musiklebens [...], andererseits gibt es Forschungen in denen es weniger programmatisch als durch spezifische Fragestellungen begründet ist, dass sie sich mit sozialen Kontexten von Musik befassen, ohne diese auf musikalische Inhalte zu beziehen“ (ebd.). Alphons Silbermanns (1957) Musiksoziologie geht von einem anderen gesellschafts- und erkenntnistheoretischen Standpunkt als andere Musiksoziologien aus, der aus einer Tradition der empirischen Soziologie (vgl. Inhetveen 2010, S. 328). Er klammert somit die Musik selbst aufgrund ihrer Unbestimmtheit und Ungreifbarkeit als Gegenstand aus und widmet seinen Gegenstand dem Musikerlebnis, welches mit empirischen Methoden zu untersuchen und mit Gesetzen zu beschreiben sind (vgl. Silbermann 1957, S. 72ff.). In letztere Ausrichtung der Musiksoziologie wird Musik zwar zum Gegenstand, aber mehr, um allgemeine theoretische Fragen der Soziologie zu beantworten oder es handelt sich um Ansätze, die sich auf ihren sozialen Kontext richten.

Im nachfolgenden werden zwei Ausrichtungen der „musikfreien“, dennoch musikbezogenen Kontextanalyse vorgestellt. Hierbei handelt es sich nur um eine Systematisierung von Gegenständen und nicht von Paradigmen. Verschiedene Paradigmen können dieselben Themen zu ihrem Gegenstand machen. Jedoch sind einige Paradigmen für spezifische Gegenstände besser geeignet.

Um die Frage zu klären was der umgebende soziokulturelle Raum in seinen Gegenständen bedeutet, scheinen Hemmings (2016) und Inhetveens (2010) Systematisierungen hilfreich. Beide Autoren stimmen einer Unterteilung in einer historischen und ökonomischen Perspektive zu.

Die ökonomische Perspektive umschreibe nach Hemming die Produktions- und Rezeptionsperspektive, während Inhetveen den beiden ökonomischen Achsen auch die der Distribution hinzufügt (vgl. Hemming 2016, S. 28f; Inhetveen 2010, S. 333ff.). Die Produktionsperspektive beschreibe daher alle Kontextbedingungen der beteiligten

Musiker:innen, die die thematisierten Musikstücke erzeugt haben (vgl. Hemming 2016, S. 29; vgl. Inhetveen 2010, S. 28f.). Diese Kontextbedingung reicht von der Künstler:innen-Biographie zu den materiell-technischen Mitteln der Produktion (Instrumente, Studios etc.). Daher kann sich die Produktionsperspektive musiksoziologischer als auch makrosoziologischer Forschung zuwenden (vgl. Inhetveen 2010, S. 333). Makrosoziologische Ausrichtungen einer Kontextanalyse des Musiklebens können sich, wie die von Alphons Silbermanns untersuchten Auswirkungen von Großorganisationen auf die nicht nur ökonomischen, sondern auch inhaltlichen Aspekte von Musik fokussieren (vgl. ebd.). In mikrosoziologischer Hinsicht könnten beispielsweise die „sozialen Arrangements“ als „komplexe soziale Geschehen“ untersucht werden, in denen ein Netzwerk von sozialen Akteuren Kunst und Musik produzieren (ebd., S. 334). Hier wird der Produktionsbegriff etwas weiter gefasst und nicht getrennt von ihrer Vermittlung und Rezeption betrachtet. Unter dem Begriff der „Production-of-Culture“ können diese Ausrichtungen der Forschung zusammengefasst werden (ebd.). Dieser paradigmatischen Hinsicht geht beispielsweise Peter J. Martin (2007) nach, indem der Wandel des musikalischen Lebens beispielsweise in Manchester als Industriestadt oder dem Jazz und dessen Kultur der Improvisation nachgegangen wird.

Der „Production-of-Culture“ Begriff und ihre wechselseitige Betrachtungsweise zweier Achsen der Ökonomie führt uns zur nächsten Achse musiksoziologischer Forschung, jener Achse die zwischen dem kreativ-künstlerischen Bereich und der Rezeption liegt – die Distributionsperspektive. Grundsätzlich geht es hierbei um die Frage, welchen (medial vermittelten) Weg Musik zum Hörer nimmt (vgl. Hemming 2016, S. 29). Die Verteilung sowie auch Vermittlung von Musik und deren Wirkung auf die Produktion und Rezeption dürfe nicht unterschätzt werden (vgl. Inhetveen 2010, S. 334). In dieses Wechselspiel fallen unter anderem die Programmgestaltung von verschiedenen Veranstaltungsorten, der Vertrieb als auch die Massenmedien, welche den Tonträger von seiner Prominenz und Verbreitung abgelöst haben. Insbesondere Kurt Blaukopfs Beitrag zur medien- und kulturpolitischen Sphäre zeigen einen Einblick in die Relevanz der Distributionsebene im musikalischen Schaffen (ebd., S. 335). Im Rahmen seiner

Überlegungen zu der durch die Technik „evozierten Möglichkeiten kulturellen Schaffens“ stellt er die Forderung nach „kultur-, medien- und erziehungspolitischen Rahmenbedingungen“ und insbesondere einen Appell jene Forderung zum Gegenstand musiksoziologischer Forschung zu machen (vgl. Parzer 2010, S. 35).

Die dritte Achse der ökonomischen Auseinandersetzung musiksoziologischer Gegenstände legt ihren Fokus auf die Frage der Wirkung von Musik auf die Hörenden (vgl. Hemming 2016, S. 29). Die **Rezeptionsperspektive** sei umfassender soziologisch untersucht als die beiden anderen Achsen (vgl. Inhetveen 2010, S. 335). Dies liege vordergründig daran, dass sich Konzertsituationen oder Massenmedien gut untersuchen lassen (vgl. Inhetveen 2010, S. 335). Insbesondere der Gegenstand der Musikrezeption „als Forschungsfeld für allgemeinere soziologische Fragestellungen“ schiebt ihren Fokus auf Fragen der Identität und Ungleichheit, also jene Gegenstände soziologischen Interesses, welche historisch in der Soziologie eine Prominenz genießen (Inhetveen 2010, S. 335). In der Tradition des historischen Materialismus, welcher in der Musiksoziologie historisch dominiert, sei der Musikgeschmack ein Spiegel individueller gesellschaftlicher Verortungen, dessen Interpretation, je nach theoretischem Bezugspunkt, divergiert und variiert (vgl. ebd.). Beispielsweise könne der Musikgeschmack in der Bourdieu'schen Manier als kulturelles Kapital verstanden werden, welches Machtbeziehungen ausdrückt und sie zugleich als Mittel der Distinktion reproduziert (vgl. ebd.). Jedoch sei eine solche Anschauungsweise des Musikgeschmacks der Hörer:innen überholt, denn jüngere Theorieentwicklungen zeigen eine „Dynamisierung in der Konzeption des Musikgeschmacks“, da „rigide“ Geschmackszugehörigkeiten sich durch eine höhere Mobilität der Hörenden auflösen (vgl. Inhetveen 2010, S. 335). Beispielsweise zeigt Peterson (1992), dass der individuelle Status mehr von einem breiten Musikgeschmack abhängt als ihr lang geglaubtes Gegenteil der Verfechter hochkultureller Musik. Seine quantitative Studie findet daher einen Zusammenhang zwischen den „omnivoren“ Hörertypus und eines besseren soziökonomischen Status.

Die ökonomische Perspektive auf den sozialen Kontext, der die Musik umgibt und beeinflusst, konnte nun systematisiert und einige Arbeiten dazu vorgestellt werden.

Neben diesem Arbeitsfeld führt eine weitere Perspektive den Aspekt der Zeit und der Historizität von Musik ein, welche auch zentral für das musikwissenschaftliche Arbeiten ist. Die historische Perspektive unterscheidet dabei laut Hemming (2016) die diachronen und synchronen Bezüge der Analyse (vgl. ebd., S. 24). Während sich die diachrone Perspektive auf Zeiträume richtet, legt die synchrone ihren Fokus auf Zeitpunkte (vgl. ebd.). Insbesondere die Historizität sei in der musikwissenschaftlichen Analyse das bestimmende Paradigma, wobei meist Zeiträume, heißt diachrone Perspektiven, dominieren und deshalb Historiker meist ihren Untersuchungsgegenstand „philologisch und editorisch“ darauf beziehen (vgl. ebd., 29&32). Im Gegensatz dazu bedienen sich „Systematiker theoretischer oder empirischer Methoden [...], um bezogen auf Zeitpunkte Daten und Befunde zu generieren“ (ebd., S. 32). Die systematische Überzeugung ist es somit, dass Sachverhalte „nicht allein aus seiner Geschichte heraus“ begriffen werden können (ebd.). Insbesondere die historische Perspektive vermöge es nicht, „die immensen Umwälzungen“ der Musik, wie beispielsweise die Popmusik mit sich zieht, zu erklären und zu begreifen (ebd.). Ebenso können laut Hemming die philologischen Methoden der Musikhistoriker das Aufkommen und die Beliebtheit von Popmusik nicht erklären (vgl.ebd., S. 32f.).

2.3. Vielfalt der Musiksoziologie

Diese textuellen (Stile, Faktur und stilistisch-kompositorische Aspekte) und kontextuellen (historische und ökonomische Aspekte) Perspektiven sind jedoch, wie sich anhand der Beispiele musiksoziologischer Forschung jeweils dazu gezeigt hat, geprägt von einer multiparadigmatischen Wissenschaftsphilosophie und Soziologie. Die Text/Kontext-Systematisierung dient dieser Arbeit dahingehend, um in die Gegenstände der Musiksoziologie einzuleiten. Im Blick auf die textuelle Analyse könnte schon ein Problem sowie eine Erkenntnis zur Epistemologie der vorliegenden Arbeit abgeleitet werden: die Kulturalisierung der Wahrnehmung muss unter Einbeziehung von Kontexten angenommen werden, um analytische blinde Flecken zu vermeiden. Die Kontextuntersuchungen sind wiederum gegenständlich sehr verschieden.

Beispielsweise könnte der eine musiksoziologische Gegenstand wie die Untersuchung der Produktionsperspektive mithilfe verschiedener soziologischer Paradigmen untersucht werden. Was schon angemerkt werden muss ist, dass zwar je nach Paradigma, der ein oder andere musiksoziologische Gegenstand tendenziell mehr in Frage kommt als ein anderer. Beispielsweise eignen sich handlungstheoretische Ansätze eher dafür, mikrosoziologische Fragen der Musikproduktion einer Analyse zu unterziehen. Es bleibt aber dennoch eine prinzipielle paradigmatische Offenheit der musiksoziologischen Gegenstände. Dies ist eine Gegebenheit, die sich nicht nur in der Musiksoziologie, sondern auch in vielen anderen Soziologien finden lässt. In diesem Abschnitt sollten nun verschiedene soziologische Paradigmen der Kontextanalyse genauer vorgestellt und diskutiert werden.

Zuallererst wollen wir uns diejenigen Paradigmen, welche im „systematischen Betrieb der Musiksoziologie“ eine gewisse Dominanz erweisen, näher heranziehen (Blaukopf 2010, S. 46). Der Ursprung der historisch-materialistischen Schule ist auf Marx und Engels Kritik an der ungleichen Verteilung der Besitzverhältnisse zwischen der Bourgeoisie, den Besitzenden der Produktionsmittel, und dem Proletariat, den Produktivkräften in der kapitalistischen Industrialisierung zu datieren. Die materialistische Ontologie findet sich insbesondere in ihrer Frage „warum sich die Arbeiter und Bauern nicht untereinander solidarisieren“ (Hemming 2016, S. 35). Marx und Engels gehen davon aus, dass die Gruppe der Produktivkräfte aufgrund ihrer „prekären, materiellen Lebensbedingungen gar nicht in der Lage [seien], ein hinreichend kritisches Bewusstsein zu entwickeln“ (ebd.). Damit postulieren die beiden Kritiker, dass Veränderung nicht durch den Geist der Menschen möglich sei, sondern durch die Veränderung der Verteilung der Produktionsmittel, also der Besitzverhältnisse, und der Austauschbeziehungen. Sie stellen damit, im Gegensatz zu ihrer philosophisch-materialistischen Grundlage, eine „geistigmaterielle Wirkung“ her, aber trotzdem bleibt das materielle Primat erhalten, indem einzig und allein den materiellen Verhältnisse dem Potenzial zugeschrieben wird, Ursache eines Wandels gesellschaftlicher Verhältnisse zu sein (Blaukopf 2010, S. 44). Dieses Verhältnis beschreiben die beiden Kapitalismuskritiker als eines von Basis und Überbau – der

Überbau beschreibt damit das Bewusstsein, also den Geist und ihrer Kultur, während die Basis die Gesamtheit der Produktionsverhältnisse, also die ökonomische Basis einer Gesellschaft bildet (vgl. Marx 1961, S. 8). Damit bestimmte in der Ontologie des historischen Materialismus nicht das Bewusstsein das Sein, sondern das Sein das Bewusstsein (vgl. ebd; vgl. Hemming 2016, S. 36).⁷ Es finden damit geistige und ästhetische Phänomene im historischen Materialismus einen Platz, jedoch werden diese nur unter der Bedingtheit der ökonomischen Basis betrachtet. Mit dem Basis-Überbau-Modell entsteht ein zirkelschlüssiges Problem: die Analyse der Kultur oder ästhetischer Phänomene kann nicht außerhalb dieses Modells erfolgen. Sie kann nur unter dem Gesichtspunkt materieller und ökonomischer Verhältnisse betrachtet werden. Die Rolle der Kultur und Kunst wird im materialistischen Paradigma damit nur unter ihrer Abhängigkeit der Ökonomie, also unter dem Aspekt der Verteilung von Produktionsmitteln betrachtet (vgl. Hemming 2016, S. 36). Kultur bei Marx und Engels zielt darauf ab, Machtverhältnisse zu stabilisieren. Insbesondere der Überbau im Basis-Überbau-Nexus würde ein falsches Bewusstsein der Gesellschaft herstellen, der sich von den realen Verhältnissen unterscheidet, um jene Realität zu verschleiern. Für diese Funktionsweise der Kultur verwenden die beiden den Ideologiebegriff. Kunst als auch die Musik findet gegenständlich bei Marx und Engels keinen Platz. Paradigmatisch wenden sich jedoch einige Soziologinnen und Soziologen dem historischen Materialismus zu, indem ihr Gegenstand auf die Produktion, Konsumtion und Distribution und ihre Ursächlichkeit auf die Ökonomie gerichtet wird, da der historische Materialismus ökonomische Gegebenheiten als letztendliche Instanz kultureller Phänomene betrachtet. Blaukopf (2010) wendet jedoch ein, dass die „ökonomischen, politischen und sozialen Tatsachen als Endglieder einer Kette von Ursachen, Wirkungen und Wechselwirkungen [betrachtet werden müssen], wenn man die soziologische Bedingtheit der Musik begreifen will“ (Blaukopf 2010, S. 46). Nach Blaukopf sei damit eine Reduktion ästhetischer Phänomene auf rein ökonomische Zustände zu kurz gedacht. Insbesondere in der Ungleichheitsforschung musikalischer

⁷ Hier findet sich schon eine Weiterentwicklung der materialistischen Ontologie durch den historischen Materialismus. Die materialistische Ontologie negiert jede Art von Geist, während Marx und Engel diesen in einem Cartesianischen Körper-Geist-Dualismus zwar anerkennen, aber dem Geist keine vom Materiellen unabhängige Existenz zugestehen.

Produktionsmittel oder auch bei Bourdieus kulturelles Kapital und der Musikgeschmack lassen sich auf diese Ansichten des historischen Materialismus zurückführen, also auf das Primat der Abhängigkeit kulturellen Lebens von ihrer umgebenden Ökonomie.

Während der historische Materialismus Kultur und den vorliegenden Gegenstand der Musik fast keine Aufmerksamkeit schenkt, und wenn, nur im Rahmen ökonomischer Verteilungsprozesse und ihres Ideologiebegriffs, ist die Musiksoziologie insbesondere in Theodor W. Adornos Theoriebildung ein wesentliches Augenmerk und damit sehr in die Gesellschaftstheorie der Frankfurter Schule eingebunden (Inhetveen 2010, S. 327). Die Kritische Theorie als eine Weiterentwicklung des historischen Materialismus hat schon erkannt, dass Marx und Engels ästhetischen Phänomenen und der Kunst (auch Musik) nicht gerecht wird (vgl. Blaukopf 2010, S. 44). Hier zeigt sich, dass die kritische Theorie einen integrativen Ansatz zwischen philosophischem Materialismus und Idealismus sucht. Die Kritik der Frankfurter Schule an den historischen Materialismus besteht vor allem in der Anwendung der Hegel'schen Dialektik mit theoretischen Konsequenzen für die Theoriebildung um die Kunst. In der Hegel'schen Dialektik wird „zu jedem positiven Sachverhalt (These) [...] in vernünftiger Weise ein Gegenstandspunkt aufgezeigt (Antithese)“ (Hemming 2016, S. 36). Diese Widersprüche werden dann „auf einer höheren Ebene wieder vereinigt“, wobei bei Hegel diese Dialektik nur dem Erkenntnisinteresse dient und damit neue Erkenntnisse gewonnen werden können; bei Marx wird diese Dialektik praktisch angewendet, womit das Ergebnis der Dialektik neue Gesellschaftsstrukturen sind (ebd.). Die Kritische Theorie betont zwar die „Rolle von Dialektik und Kritik im Erkenntnisprozess“, sieht jedoch von ihrer historisch-praktischen Anwendung ab (ebd., S. 37). Der Sinn der Kritik der Kritischen Theorie besteht somit darin, Antithesen zu entwickeln, um neue Erkenntnisse und daher neue Fortschritte zu erzielen. Die Kritik ist der Frankfurter Schule insofern immanent.

Nach Adorno (1975) muss sich eine Musiksoziologie „an den Strukturen der Gesellschaft, die in der Musik und dem, was in allgemeinsten Verstande Musikleben heißt, sich ausdrücken“ orientieren (ebd., S. 90). Die Analyse „authentischer Werke“ zeigen eine „musikalische Faktur, die „sowohl gesellschaftliche Wahrheit wie auch Ideologie“ enthalten (ebd., S. 264; Inhetveen 2010, S. 327). Insbesondere die Kunstmusik ist die „gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft“ (Adorno 1996, S. 19). Jene Form von Kunst habe „Erkenntnischarakter beziehungsweise Wahrheitsanspruch, vor allem, wenn sie sich in neuen Formen dialektisch-kritisch mit Vergangenheit und Gegenwart auseinandersetzt“ (Hemming 2016, S. 39). Der Unterschied nun zum Historischen Materialismus ist, dass der Kunst die Fähigkeit zugeschrieben wird sich Ideologien zu entziehen, während im Historischen Materialismus jede Form von Kunst den Überbau der Basis bildet und einer Ideologie unterliegt. Die Möglichkeit der gesellschaftlichen Antithesis von Kultur gilt in der Kritischen Theorie aber nur für die Kunstmusik. Populäre Musik – wie sich auch der vorliegende Gegenstand elektronische Tanzmusik beschreiben lässt – wiederum wird in ihrer Kritik an der Kulturindustrie als gesellschaftliche Ideologie typisiert, ähnlich dem historischen Materialismus. Adorno und Horkheimers Emigration in die USA gelten als Ursprung ihrer „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ (2023), worin sie ihre Erfahrungen mit massenvermittelten Medien wie Film und Musik beschreiben und als theoretischen Ausgangspunkt einer kritischen Theorie der Kultur verwenden. Die Standardisierung kultureller Produkte führe zu einem Verlust von Authentizität und Individualität, während sie sich gleichzeitig durch ihren kommerziellen Zusammenhang einer kritischen Auseinandersetzung mit der Gesellschaft entziehen (vgl. Hemming 2016, S. 39). Insofern sei populäre Musik keine ideologiefreie Wahrheit, welche keine Antithesis zur Gesellschaft bildet, eher im Gegenteil. Im Marx’schen Sinne würde diese Form von Musik sogar herrschende Herrschaftsverhältnisse stabilisieren, indem sie als Ideologie fungiert. Dieser Gedanke findet sich auch bei Adorno und Horkheimer wieder, indem solche popkulturellen Produkte zum „Instrument der Bestätigung existierender

gesellschaftlicher Verhältnisse“ werden, welches von ihnen als Affirmation beschrieben wird (vgl. ebd., S. 39f.).⁸

In Hinblick auf den historischen Materialismus und der kritischen Theorie finden wir and diesem Punkt sogar zwei der drei in der Einleitung beschriebenen Probleme wieder: Erstens habe die Musiksoziologie lange ihr Augenmerk auf die wertvolle Kunstmusik gelegt und zweitens beschreibe diese Konzipierung von populärer Musik sie als ein ideologiegeladenes, der Kunstmusik völlig fremdes, minderwertiges Kulturprodukt, die im Sinne von Adorno und Horkheimer keine Kunstwerke sind, heißt sich der kritischen Auseinandersetzung entziehen und damit keine Antithese zur Gesellschaft darstellen, wie die beiden methodisch postulieren. Die populäre Musik entzieht sich damit dem wissenschaftlichen Interesse. Die ästhetischen Komponenten selbst, die Adorno und Horkheimer für die Beschreibung populärer Musik verwenden, sind nicht zeitgemäß. Der Versuch pauschal gegen eine Kulturindustrie mithilfe normativer ästhetischer Begriffe zu argumentieren, scheint innerhalb einer Kultur, die durch Medientechnologien und „Massenmedien“ bestimmt ist nicht adäquat. Auch Einrichtungen der Hochkultur kommen heute ohne Kommerzialisierungsprozesse über mediale Vermittlung nicht aus.

Es soll an diesem Punkt nicht ausgeschlossen werden, dass in heutigen Diktaturen oder sogar auch in Demokratien Kunst nicht als Affirmation nach Adorno und Horkheimer dient, aber alle Formen popkultureller Phänomene und Gegenstände, da sie sich dem im weiteren Sinne dem ästhetischen Neuheits- und Modernitätsanspruch der Frankfurter Schule entziehen, dem soziologischen Blick zu entziehen und ihre Wahrheit zu negieren, scheint ihrer Realität als auch ihrer globalen Rezeption durch verschiedene gesellschaftliche Gruppen nicht gemäß (vgl. Coulangeon/Lemel 2007, S. 93). Diese Art von Methodologie der beiden Gründer der Frankfurter Schule verfallt einem Subjektivismus, welche selbst Ideologie produziere und damit dem Gegenteil von Wahrheit entspricht (vgl. Inhetveen 2010, S. 328). Diese Ideologie zeigt sich nach

⁸ Siehe dazu Adorno (1975): Leichte Musik. In: Einleitung in die Musiksoziologie. 12 theoretische Vorlesungen

Alphons Silbermann (1962) durch gesellschaftskritischen Apriorismus, des Werturteils und der Deduktion (vgl. ebd., S. 323ff.). Diese Kritik komme aus der Tradition eines anderen erkenntnis- und gesellschaftstheoretischen Standpunktes, nämlich aus der „Tradition einer empirischen und wertfreien Soziologie“ (Inhetveen 2010, S. 328). Für diese Soziologie stehe das Musikerlebnis selbst im Vordergrund, welche sich in der „Interaktion zwischen musikalischen Produzenten und Konsumenten manifestiert“, während die Musik selbst sich der soziologischen Analyse aufgrund ihrer Unbestimmtheit entzieht (ebd.). Silbermanns empirische Arbeiten behandeln daher die Rezeptions- und Massenmedienforschung, weniger die Musik selbst, wie die kritische Theorie es unternimmt (vgl. ebd.). Dennoch bestehe laut Blaukopf (2010) in einer Musiksoziologie ohne Musik die Gefahr vorfabrizierten Kategorien zu verfallen, „ohne daß⁹ der Gegenstand der Forschung [...] zum Kriterium der Brauchbarkeit dieser Kategorien gemacht wird“ (ebd., S. 134).

Die Differenz zwischen Silbermanns und Adorno und Horkheimers Annäherung an die Fragen nach der Musik besteht als Konsequenz ihrer wissenschaftstheoretischen „Verwendung der Begriffe Ideologie und Objektivität“ als auch in ihrem Gegenstand (Inhetveen 2010, S. 328). Während die kritische Theorie die Musik selbst zum Gegenstand musiksoziologischer Forschung macht, lehnt die empirische Musiksoziologie diese ab. Die soziale, beobachtbare Tatsache wird zum Ausgangspunkt der Musiksoziologie Silbermanns gemacht (vgl. ebd.). Adorno jedoch kritisiert dabei, dass ein solches Vorgehen den eigenen Gegenstand versäumt (vgl. ebd.) Ebenso hat Talcott Parsons (1948) darauf hingewiesen, dass alle Gegenstände soziologischen Interesses ein Feld seien, in dem alle damit bezogenen Disziplinen angewendet werden sollen und wenn ein Gegenstand einer spezifischen Disziplin zugeordnet wird, sei dies mehr ein historischer Zufall oder eine wissenschaftliche Übereinkunft, kein wissenschaftliches Prinzip (vgl. Blaukopf 2010, S. 134).

Zusammenfassend schließt die empirische Soziologie die Musik aus der musiksoziologischen Analyse als wissenschaftliches Prinzip aus, während die kritische

⁹ Sic!

Theorie der Musik ihren Platz einräumt, aber dennoch populäre Musik aufgrund ideologischer Sichtweisen keine Aufmerksamkeit verdient. Trotzdem muss für die Erforschung populärer Musik und daher auch der elektronischen Tanzmusik, diese nicht ästhetisch von Adornos oder anderen Kriterien rehabilitiert werden, um den Gegenstand einer Analyse zu unterziehen (vgl. Hemming 2016, S. 40). Vielmehr handelt es sich bei dem vorliegenden Gegenstand der elektronischen Tanzmusik um ein komplexes und vielfältiges kulturelles Phänomen, die auch ohne eine normative ästhetische Legitimation real ist. Dennoch sollen die Grundaussagen des historischen Materialismus und der kritischen Theorie ernst genommen werden, „sofern sie nicht bis zur Negation des Gegenstands populärer Musik führen“ (ebd.).

2.4. Ein integrativer Ansatz: der Text-Kontext-Nexus

Kurt Blaukopf, einer der prominentesten Musiksoziologen¹⁰ des späten 20. Jahrhunderts, sucht in seinen Texten zur Musiksoziologie einen integrativen Ansatz der eben besprochenen konträren Paradigmen aber auch Gegenständlichkeiten, um seine eigene theoretische Grundlage und Methode musiksoziologischer Analyse zu entwickeln. Er nähert sich in „Was ist Musiksoziologie?“ zweier geschichtswissenschaftlicher, konträrer Methoden und Ontologien an, namentlich dem Materialismus und dem Idealismus (vgl. Blaukopf 2010, S. 44f.). Konkret handelt es sich bei diesen beiden Ansätzen um die Frage der Existenz immaterieller und/oder materieller Einheiten des Seins als auch, wenn anerkannt, deren Beziehung zueinander. Während der Materialismus die Existenz des Geistes leugnet, verwehrt der Idealismus die Eigenständigkeit des Materiellen. Jedoch existieren diese beiden extremen Positionen in der Soziologie seit Descartes' Körper-Geist-Dualismus auch in weniger reduktionistischen Formen. Während der Historische Materialismus die Wirkung des Materiellen auf den Geist betont, sind die Idealisten gegenteiliger Überzeugung, dass der Geist unsere umgebende Welt formt. Blaukopf findet in beiden Ansätzen Schwachstellen für eine Soziologie der Musik. Während der historische

¹⁰ Blaukopf gründete 1965 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien das erste Musiksoziologieinstitut.

Materialismus durch das materielle Primat ästhetischen Phänomenen nicht gerecht wird, postuliert eine idealistische Musiksoziologie, dass Musik selbst sich nicht ändert, aber ihre Form durch äußere Bedingungen (vgl. ebd.). Die Frage ob „ideologische Sachverhalte ihrerseits auf materielle Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens zurückführbar sind (im Sinne einer *materialistischen Geschichtsauffassung*) oder ob ihnen (im Sinne einer *idealistischen Geschichtsauffassung*) eine von den materiellen Bedingungen unabhängige Existenz zuerkannt wird“ bleibt für Blaukopf für eine soziologische Analyse der Musik ohne Belang (Hervorhebung aus dem Originalebd., S. 103).

Ein „Mitte zwischen den Thesen der Materialisten und jenen der Idealisten der Musikwissenschaft“ findet laut Blaukopf bei zwei Gruppen von außermusikalischen, für die Musik relevanten Tatsachen: „die rationalen und die soziologischen“ (Blaukopf 2010, S. 45). Die rationalen Tatsachen umfassen alle „rationalen, akustischen Grundlagen der Tonsysteme“, im Sinne „der Ton macht die Musik“, während die soziologischen Tatsachen die „soziologische Bedingtheit aller Musikübung“ untersucht nach dem Leitsatz „der gesellschaftliche Mensch macht die Musik“ (ebd.). Um beiden Aspekten außermusikalischen Tatsachen näher zu kommen, reiche es daher nicht, jene unter ein ökonomisches Primat zu betrachten (vgl. ebd.). Des Weiteren sei es von Relevanz, sich den außermusikalischen Prinzipien historisch anzunähern. Er bezieht sich im Folgenden dabei ganz klar auf Durkheim, indem er von den musikalischen Funktionen einfacher und komplexer Gesellschaften spricht, die sich darin unterscheiden, ob die Ökonomie nun direkt oder indirekt auf die Musik wirkt (vgl. ebd., S. 47). Insbesondere in komplexeren Gesellschaften findet eine indirekte „Einwirkung auf dem Umweg über soziale, politische, psychologische, ideologische und ähnliche Faktoren“ auf die Kunst und Musik statt. Daher sei es für die Musiksoziologie notwendig, „den Platz zu bestimmen, den die Musik für verschiedene Gesellschaftsformationen einnimmt“, denn „jede Musizierform [verrät] ihren gesellschaftlichen Ursprung (ebd.). Diese an der Funktion orientierte historische Betrachtungsweise führt Blaukopf zu dem Schluss, dass Musik in einfacheren Gesellschaften einen disziplinierenden Platz einnimmt, wie auch dies die Frankfurter

Schule behauptet, jedoch auch für die moderne Gesellschaft, während für Blaukopf in der kapitalistischen Gesellschaft die „Genussfunktion“ der Musik in den Vordergrund tritt (Blaukopf 2010, S. 47). Diese Auseinandersetzungen mit verschiedenen Ansätzen musikwissenschaftlicher Betrachtung führt Blaukopf zu nachfolgendem Schluss:

„Die ökonomischen Tatsachen und soziale Funktion der Musik bestimmen zwar das Schicksal der Musik in den verschiedenen Gesellschaftsformationen, sie schaffen aber nicht etwa stets völlig von neuem die musikalische Kultur, sondern modifizieren, was durch Tradition überkommen ist. Die »Faktoren« erzeugen nicht Musik a novo, sondern steuern den Entwicklungsgang der musikalischen Kultur, bestimmen die Verarbeitung des Erbes, sowohl dessen quantitative Verbreitung als auch dessen qualitative Gestaltung. Das Verhältnis läßt sich etwa in folgendem Satz ausdrücken: Die Rolle, die die Musik in einem bestimmten gesellschaftlichen System spielt, ihre soziologische Funktion also, eröffnet ihrer inneren technischen und ästhetischen Entwicklung ganz bestimmte Möglichkeiten und setzt diese Entwicklung auch wieder ganz bestimmte Grenzen. (Blaukopf 2010, S. 49).

Um dies zu untermauern, zieht Blaukopf das Beispiel der Tonsysteme heran. Für lange galt das wohltemperierte Klavier als das einzige „natürliche“ Tonsystem, jedoch habe Musik nichts mit etwas „Natürlichem“ zu tun (vgl. Blaukopf 2010, S. 50). Sie seien nur ein „geschichtlich gewordener“ Ausschritt aus dem „akustischen Kontinuum“ und nur eine „gesellschaftliche Notwendigkeit“¹¹ (ebd., S. 51). Blaukopf (1950) plädiert daher für eine „kritische Auflösung jenes Fetischismus, der alle Musik vergangener Epochen nach den Konventionen unserer ‚gleichschwebenden 12-stufigen Temperatur‘ beurteilt. Durch diesen Fetischismus wird eine historische Würdigung der Musik anderer Zeiten und anderer Völker verhindert“ (Blaukopf 1950, S. 13). Diese „Verabsolutierung des abendländischen Tonsystems“ führe dazu, dass ein „Verständnis der Transformationsprozesse, in dem sich unsere Musik nun schon seit Dezennien befindet“ nicht möglich ist (Blaukopf 1950, S. 13). Die Aufgabe der Musiksoziologie sei

¹¹ Auch die Klassifikation von Musikgenres verhalten sich ähnlich, wie wir im sechsten Kapitel sehen werden. Die Genres-Klassifikation durch stilistisch-kompositorische Merkmale ist nämlich nur für einen partikularen Zeitpunkt oder Zeitraum bestimmbar.

es daher diese Transformationsprozesse, „die deren Kontingenz in besonderem Maße Rechnung trägt“ zu untersuchen (Parzer 2010, S. 17). Blaukopf richtet sich demnach nicht nur gegen eine eurozentrische Perspektive in der Musikwissenschaft und -soziologie, sondern übt auch Kritik an einer musikimmanenten Ästhetik der westlichen Hochkultur, die sich implizit in vielen Untersuchungen, wie wir sehen konnten, außerhalb jener der populären Musik finden lässt.

Die vergleichende Musiksoziologie hat damit die Aufgabe, verschiedene technische und ästhetische Möglichkeiten der Musik in verschiedenen Kulturen und Geschichtsepochen festzustellen (vgl. Blaukopf 2010, S. 49f.). Blaukopf geht damit über die westlichen Grenzen hinaus, womit eine interkulturelle Betrachtung im Kern seiner Theorie steckt. Die Musiksoziologie nach Blaukopf geht damit über die reine Empirie hinaus und fragt, wie verschiedene stilistisch-kompositorische Techniken (unter anderem Tonsysteme) „überhaupt möglich werden, was deren Veränderung bedingt und worin der Zusammenhang“ dieser verschiedenen Techniken besteht, wenn ein solcher vorhanden ist (ebd., S. 50). Die soziologischen Faktoren hemmen oder begünstigen damit die rationalen Aspekte der Musik, das heißt der immateriellen (Komposition) und materiellen Techniken (analoge und digitale Instrumente).

Neben der historisch-vergleichenden und interkulturellen sei es auch für die Musiksoziologie notwendig, die Krisensituationen der Musik der Gegenwart einer Analyse zu unterziehen (vgl. Blaukopf 2010, S. 51). Diese Krisensituation sei laut Blaukopf insbesondere auf das Auseinanderfallen von Musikproduktion und -konsum zurückzuführen (vgl. ebd.). Das jüngste Beispiel dafür sei für ihn die atonale Musik.¹² Musiker:innen rebellieren gegen den Fetischismus unseres abendländischen Tonsystems und dies sei die ästhetische und technische Folgeerscheinung dieser Krise (vgl. ebd.). Dies ginge soweit, dass die Komponistinnen und Komponisten nicht nur das abendländische Tonsystem verwerfen, sondern die Tonalität selbst, sich also im Simmel'schen Sinne sich gegen die Form als solche wehren, verwerfen und damit diese Krise noch weiter verschärfen (vgl. ebd.).

¹² Siehe dazu *musique concrète* in Kapitel 5.

Mit seiner Kritik betont Blaukopf also die untrennbare Verbindung zwischen Text, also den rationalen Grundlagen außermusikalischen Tatsachen und Kontext, die soziologische Bedingtheit außermusikalischer Tatsachen, die den Text „nicht nur äußerlich beeinflussen und färben, sondern [ihr innerstes] Wesen nach bestimmen (Blaukopf 1950, S. 14). Blaukopf stellt damit einen Text-Kontext-Nexus musiksoziologischen Erkenntnisinteresses her, der sich sehr selten in anderen musiksoziologischen Arbeiten findet. In verschiedenen zeitgenössischen musiksoziologischen Sammelwerken finden sich ebenfalls Plädoyers für eine Fruchtbarkeit einer Analyse der Wechselwirkungen zwischen Text und Kontext. Hemming (2016) beschreibt und untermauert jenen theoretischen Ausgangspunkt als einen chemischen Prozess: Musik kann, wie ein Katalysator „kulturelle Prozesse bewirken ohne sich selbst dabei zu verändern“, erst recht wenn sie in materieller Form fixiert vorliegt, aber zugleich sei es offensichtlich, „dass sie – auch hier trägt die Analogie der Chemie – dafür eine jeweils spezifische textuelle Struktur aufweisen muss, welche ebenfalls zum Gegenstand der Forschung gemacht werden sollte“ (ebd., S. 33).

Kurt Blaukopf schafft es durch seinen integrativen Ansatz zweier differenter Perspektiven der (Musik-)Soziologie durch die Verbindung von rationalen und soziologischen Tatsachen eine Grundlage für eine historisch vergleichende und interkulturelle Musiksoziologie zu finden, die eine Text-Kontext-Analyse zulässt und neben ihrem interkulturellen und vergleichenden Ansatz von den Prinzipien der Interdisziplinarität und der Wertfreiheit begleitet wird.¹³ Die Interkulturalität drückt sich in seiner Forderung einer Verknüpfung der „Beobachtung der Musik verschiedener kultureller Zonen der Gegenwart mit der Analyse historischer Phasen der europäisch-abendländischen Musikentwicklung“ (Blaukopf 1977, S. 4). Das bedeutet für eine interkulturelle soziologische Betrachtung der Musik, dass jene sich einem globalen Maßstab orientieren muss und nicht an den Grenzen des Okzidents aufhört (vgl. Blaukopf 2010, S. 99). Der Begriff der Interkulturalität bezieht sich auf die Interaktion

¹³ Zu den epistemologischen Prinzipien Blaukopfs siehe Kapitel 2.4.

von zwei oder mehreren Kulturen, wobei diese Interaktion kritisch hinterfragt werden muss, da sie kulturelle Entitäten voneinander trennt und damit einen Kulturessentialismus fortführt (vgl. Utz 2021, S. 38). Damit ist die Frage der Interkulturalität¹⁴ eine Frage der zeitlichen und räumlichen Dimension, ob zwischen Kulturen Grenzen gezogen werden können oder nicht.

Das Ergebnis der interkulturellen Herangehensweise seien verschiedene Fragestellungen, die nicht von einer Disziplin gelöst werden könne (vgl. Parzer 2010, S. 28). Eine Interdisziplinarität drückt daher sich für Blaukopf vor allem darin aus, dass „wir es nicht mehr mit einer Hauptdisziplin und mehreren Hilfswissenschaften zu tun haben, die nur untergeordnete Bedeutung haben, sondern daß¹⁵ alle Disziplinen im Verlauf der Lösung eines Problems ihren Rang wechseln können“ (Blaukopf 1977, S. 28). Aus diesem Grund werde die Interdisziplinarität von vielen Seiten der Musiksoziologie betont (vgl. Inhetveen 2010, S. 330). Die Popmusikforschung, damit die elektronische Tanzmusik eingeschlossen, war „zu Beginn an schon ein interdisziplinäres Projekt“ (Hemming 2016, S. 44). Diese Forderung der Interdisziplinarität erfordert gemeinsame methodische und theoretische Konzepte, weshalb sich insbesondere jene eigenen, die in ihren Anfängen als trans- und interdisziplinäre Projekte angelegt waren wie beispielsweise die Semiotik, die Gender Studies oder Globalisierungstheorien (vgl. ebd.). Blaukopf fordert auch eine wertfreie Soziologie, in der „Geschmacksurteile und Vorlieben des Soziologen“ aus der Analyse ausgeschlossen werden sollten, wie wir anhand unserer Kritik an der textuellen Analyse sowie auch an der Kritik an der kritischen Theorie sehen konnten, (Blaukopf 1977, S. 18).

3. Theoretischer und analytischer Umriss

Das vorliegende Kapitel setzt sich intensiv mit einer Einordnung und Systematisierung musikwissenschaftlicher und musiksoziologischer Untersuchungen auseinander.

¹⁴ Mehr zur Interkulturalität in Kapitel 3, wenn wir uns dem Hybriditätsbegriff annähern.

¹⁵ Sic!

Diese Systematisierung führte nicht nur zu einem groben Forschungsstand der Musiksoziologie, sondern es konnte sich auch an einem theoretischen und analytischen Umriss der vorliegenden Arbeit angenähert werden, welcher nun spezifiziert werden soll.

Die zuvor des Überblicks geschuldete systematische Trennung wurde für die vorliegende Arbeit anhand Blaukopf theoretisch wieder zusammengeführt. Die Differenzierung der textuellen und kontextuellen Gegenstände der Musiksoziologie sowie auch deren Problemstellungen führte zu dem Schluss, dass eine Betrachtungsweise des Zusammenhangs rational-textueller und soziologisch-kontextueller Tatsachen musikalischer Phänomene besonders fruchtbar für musiksoziologischen Arbeiten sei, um musikalische Veränderungen festzustellen wie einer Hybridisierung (Hemming 2016, S. 33). Die Untersuchungen der Stiltypologien (wie der vorliegende Gegenstand), die Faktur musikalischer Werke oder die musikalische Technik weise ein Wahrnehmungsproblem auf, wie anhand der Gestaltpsychologie und der ästhetik episteme gezeigt werden konnte. Die kulturalisierte Form der Wahrnehmung und im vorliegenden Fall des Hörens beherberge bei einem Objektivitätsanspruch implizite Annahmen und damit blinde Flecken durch eine westliche Wahrnehmung stilistisch-kompositorischer Elemente wie beispielsweise Takt oder Tonalität. Zweitens können textuelle Analysen methodisch nur auf Zeitpunkte oder Zeiträume gerichtet werden, weshalb sie keine Möglichkeit besitzen Transformationsprozesse zu erklären, wobei dies für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit einer Hybridisierung von ETM-Genres essenziell ist, der einem Wandel implizit ist. Die kontextuellen Analysen klammern meist werkimmanente Analyse aus, da hier Musik allgemeinthoretischen Fragestellungen dient. Eine Musiksoziologie, die sich von der Musik selbst entferne, sei ebenso wie die textuelle Analyse gewiss ebenso kein adäquater Ausgangspunkt, um Musik und ihren Wandel zeitgemäß und analytisch adäquat zu beschreiben.

Des Weiteren näherten wir uns der paradigmatischen Vielfalt musiksoziologischer Auseinandersetzungen, beginnend bei dem historischen Materialismus und das Fehlen

ästhetischer Phänomene in dessen Theorietradition. Die kritische Theorie als eine Weiterentwicklung des historischen Materialismus gesteht der Kunst und Kultur zwar ihre Realität zu, jedoch werde die Popmusik und damit auch die elektronische Tanzmusik dennoch als wahrheitsfreies und affirmatives Herrschaftsinstrument konstatiert. Popmusik besitze aber gesellschaftliche Realität, weshalb jene ohne Legitimation ihrer Existenz wissenschaftliches Interesse gewidmet werden solle.

Aus den vorliegenden Überlegungen wurde Kurt Blaukopfs Musiksoziologie herangezogen aufgrund seines integrativen Ansatzes differenter Epistemologie und soziologischen Paradigmen. Indem Blaukopf eine Mitte zwischen Materialismus und Idealismus in den zwei Gruppen der rational- und soziologisch-außermusikalischen relevanten Tatsachen für die Musik findet, bemüht er sich um einen musiksoziologischen Text-Kontext-Nexus, die sich dem historischen und interkulturellen Vergleich als auch der Interdisziplinarität und der Wertfreiheit verpflichtet.

Gegenständlich und analytisch wird zwischen rational-textuellen Grundlagen musikalischer Tatsachen und den soziologisch-kontextuellen Bedingungen unterschieden. Zu erstem gehören einerseits stilistisch-kompositorische Techniken als auch die Stiltypologien der Musik; zu zweitem nicht nur die ökonomischen, sondern auch die sozialen, wirtschaftlichen, politischen und technologischen Bedingungen musikalischer Praxis. Auch wenn analytisch diese beiden Aspekte getrennt werden, finden sie in ihrem Zusammenhang ihre theoretische Besonderheit für die Soziologie. Nach Blaukopf (2010) sei ihr Zusammenhang darin begründet, dass die soziologisch-kontextuellen Bedingungen die rational-textuellen Grundlagen der Musik bedingen (vgl. ebd., S. 43). Das „Verständnis der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen der Musik“ sei grundlegend, um die Komplexität des modernen Musikbetriebs der elektronischen Tanzmusik zu erfassen (ebd.). Um zum vorliegenden Gegenstand einer Hybridisierung von ETM-Genres zurückzukehren sei des damit die Aufgabe der Musiksoziologie „zu erklären, wie die gesellschaftlichen Bedingungen des Musiklebens mit den Gattungscharakteristika musikalischer Stilrichtungen

zusammenhängen“ (e.Ü. Steingress 2003, S. 301). Die Musiksoziologie als ein „Element der Soziologie [...] inkludiert damit die soziale Geschichte der Musik und die Soziologie von musikalischen Genres und Stile“ (e.Ü. Steingress 2003, S. 301). Der Text-Kontext-Nexus sei insofern zu deuten, dass die soziologisch-kontextuellen Faktoren der Musik die rational-textuellen Aspekte hemmen oder begünstigen. Die soziologischen Faktoren beziehungsweise der Kontext stellt insofern die gesellschaftlichen Bedingungen für die Musikpraxis dar.

Ebenso will sich die vorliegende Arbeit den drei epistemologischen Prinzipien Blaukopfs verhaften, indem sich, wie zuvor erläutert, durch die Text-Kontext-Idee an die elektronische Tanzmusik, ihren Genres und ihr Wahrnehmungswandel zu einer Hybridisierung angenähert wird. Eine historisch vergleichende und interkulturelle als auch eine wertfreie Musiksoziologie drückt sich für Blaukopf insbesondere darin aus, dass eine eurozentrische Weltanschauung einerseits „eine historische Würdigung der Musik anderer Zeiten und anderer Völker verhindert“ und andererseits eine „musikimmanente Ästhetik“ implizit fördert (Blaukopf 1950, S. 13, 2010, S. 50). Mit dieser Bestimmung der Aufgabe der Musiksoziologie schließt Blaukopf eine „wissenschaftliche Betrachtung von außereuropäischen und von älteren europäischen Kulturen mit ein“ (vgl. Blaukopf 1950, S. 139)

Des Weiteren sei es nach Blaukopf essenziell für die Musiksoziologie die Transformationsprozesse der Musik zu verstehen (vgl. Parzer 2010, S. 17). Dies bedeutet für den weiteren Verlauf dieser Arbeit eine „Sammlung aller für die musikalische Praxis relevanten gesellschaftlichen Tatbestände [soziologische als auch rationale], Ordnung dieser Tatbestände nach ihrer Bedeutung für die musikalische Praxis und die Erfassung der für die Veränderung der Praxis entstehenden Tatbestände“ (Blaukopf 1955, S. 245).¹⁶ Es geht daher nicht um ein musikalisches Werk, welches einer spezifischen Zeit oder einem spezifischen Ort zugerechnet

¹⁶ Praxis sei nicht in ihrem engerem Sinne zu deuten, „als ob es sich nur auf das „praktisch Erklingende“ bezöge“ (Blaukopf 2010, S. 140). Nach Blaukopf soll sich die Praxis vielmehr „auf alle Handlungen und Unterlassungen im musikalischen Bereich erstrecken ebenso wie auf beobachtbare Verhaltensmuster“ sowie auch auf „die theoretische Reflexion über diese musikalische Praxis selbst, das heißt das Denken über Musik, welches auf der jeweiligen Praxis beruht und diese zu steuern vermag“ Blaukopf (2010, S. 140). In diesem Sinne rückt die Hybridisierung unter einem „Denken über Musik“ hier in den Vordergrund.

werden kann, sondern um den „Akzent auf die Praxis und die Veränderung der Praxis“ (vgl. Blaukopf 2010 S. 139). Blaukopf setzt damit ein Augenmerk auf die Veränderung der musikalischen Praxis, wobei er darauf aufmerksam macht, dass die Musiksoziologie nicht Aufschluss geben kann, „wie eine bestimmte musikalische Praxis in all ihren Teilen soziologisch zu begründen sei, [...] die die Veränderung einer bestimmten musikalischen Praxis ermöglichen oder gar verursachen“ (Blaukopf 2010, S. 140). Ihre Aufgabe besteht darin „*nicht das So-Sein der musikalischen Praxis*“ zu erklären, „*sondern ihr Anders-Werden*“ (Hervorhebung aus dem Original ebd.). Eine Hybridisierung beschreibt ein solches Anders-Werden. Aus diesem Grunde stehe eine „Untersuchung der Transformationsprozesse, die deren Kontingenz in besonderem Maße Rechnung trägt“ im Vordergrund, um Wandel zu verstehen, welchem wir uns durch die Ausgangsfrage „Are Genres Dead?“ widmen (Parzer 2010, S. 17).

Zusammenfassend kann hier für die vorliegende Arbeit vieles mitgenommen werden: Erstens, wie Blaukopf zeigte, die Notwendigkeit die kulturellen, lokalen und historischen Besonderheiten spezifischer Musiken anzuerkennen. Hinzu kommt zweitens die Notwendigkeit, Kategorien zum Vergleich verschiedener Musikformen zu entwickeln, die unter unterschiedlichen soziokulturellen und kulturhistorischen Bedingungen entstehen, ohne dabei ihre Unterschiede zu verneinen oder spekulative Behauptungen über ihre Wurzeln vorauszusetzen, aber auch mit dem Ziel über eine bloße Feststellung der Vielfalt und Hybridität hinauszugehen (vgl. Utz 2021, S. 47). Eine interkulturell und historisch-vergleichende Herangehensweise an den vorliegenden Gegenstand ist im Sinne der ersten beiden Punkte daher adäquat.

In der Frage „Are Genres Dead?“ geht es um einen Transformationsprozess, welchen die Genres der elektronischen Tanzmusik unterlaufen sind, beziehungsweise wird eine Veränderung im zeitlichen Verlauf postuliert und dies wie in der Einleitung angeführt durch eine „Hybridisierung“. Die Hypothese der Hybridisierung impliziert, dass ein Zustand A nicht hybrid ist („Genres sind gegeben“) und ein Zustand B schon hybrid „Genres sind nicht-existent“ – es fand also ein Transformationsprozess statt. Wenn wir

uns anhand des theoretischen Umrisses zur Feststellung der musikalischen Transformationsprozesse von Blaukopf orientieren, muss daher die Erklärung in der Frage liegen, *welche soziologisch-kontextuellen Bedingungen (sozial, politisch, technologisch, wirtschaftlich) begünstigen eine Hybridisierung (Veränderung von nicht-hybridem Zustand A zu hybridem Zustand B).*

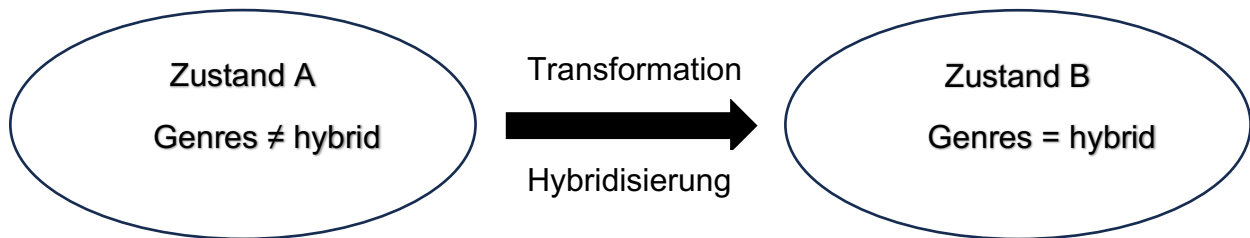


Abbildung 1 Hybridisierung der elektronischen Tanzmusik

Nun stellt sich die Aufgabe, wie dieser Transformationsprozess untersucht werden kann. Wir versuchen diese Frage in vier Schritten einer Analyse zu unterziehen. Zuerst muss die Frage geklärt werden, was eine Hybridisierung bedeutet und unter welchen Bedingungen sie stattfindet (Kapitel 4). Eine Hybridisierung impliziert eine Veränderung oder ein Aufbrechen von Genre Grenzen. Bevor diese Veränderung einer Analyse unterzogen werden kann, muss im zweiten Schritt der Zustand A festgemacht werden, ob jener hybrid ist oder nicht. Wir wenden dafür den Text-Kontext-Nexus – rational-textuelle Grundlagen der musikalischen Tatsachen, heißt stilistisch-kompositorische Techniken und Stile, und den soziologisch-kontextuellen Bedingungen, heißt soziale, politische, technologische und wirtschaftliche Bedingungen der musikalischen Praxis – an, um Zustand A festzustellen. Eine alleinige textuelle Analyse, wie wir sehen konnten, gibt nur Aufschluss über einzelne Werke, wobei diese wiederum ein Wahrnehmungsproblem mit sich ziehen.

Dieser Zustand A muss in zwei Fragen aufgebrochen werden. Die erste Frage orientiert sich an einerseits des historischen Vergleichs textuell-rationalen Aspekte, sprich stilistisch-kompositorischen Techniken, und ihren soziologischen Bedingungen und muss daher lauten: *Was ist die elektronische Tanzmusik (textuell) und wie ist sie unter*

welchen soziologisch-kontextuellen (sozialen, politischen, wirtschaftlichen und technologischen) Bedingungen möglich geworden? (Kapitel 5). Die zweite Frage soll sich an der Stiltypologie orientieren und die Frage ihres Zusammenhangs stellen. Heißt die zweite Frage, um Zustand A zu beantworten, lautet: Was bedeuten einzelne Genres der elektronischen Tanzmusik und wie verhalten sich jene in ihrem Gesamtkontext der elektronischen Tanzmusik? (Kapitel 6)

Im Anschluss daran (Kapitel 7) kann nun geprüft werden, ob die in Kapitel 4 definierte *Hybridisierung über die Genres elektronischer Tanzmusik einreicht und wenn ja, worin äußert sie sich und welche Bedingungen bestehen dazu.*

Aus dem Text-Kontext-Nexus – rational-textuelle Grundlagen der musikalischen Tatsachen (also für den vorliegenden Gegenstand stilistisch-kompositorische Techniken, als auch die Stiltypologien) und den soziologisch-kontextuellen Bedingungen (heißt soziale, politische, technologische und wirtschaftliche Bedingungen der musikalischen Praxis) – ergeben sich für die vorliegende Arbeit die eben spezifizierten drei untergeordneten Fragen, die die Ausgangsfrage beantworten sollen, welche soziologischen Bedingungen eine Hybridisierung begünstigen.

4. Der Hybridisierungsbegriff im Spannungsfeld der Globalisierungsdebatte: Homogenisierung oder Heterogenisierung?

Für eine Auseinandersetzung mit einer musikkulturellen Hybridisierung der ETM-Genres ist es vorerst notwendig, den vorliegenden Kulturbegriff genauer zu spezifizieren und zu anderen abzugrenzen. Im Anschluss an die vorherigen Kapitel, spricht an Blaukopfs Überlegungen zur Analyse musikalischer Praxis, einer die allen Faktoren gerecht wird, und ihrer Epistemologie scheint es passender sich von kulturessentialistischen Perspektiven abzuwenden. Die vorliegende Arbeit grenzt sich damit von einem Kulturverständnis ab, das Kultur als Entwicklung bürgerlicher Werte in der Gesellschaft und als Etablierung menschlicher Fähigkeiten zur Bildung und

Kunst definiert. Kultur wird hier auch nicht im marxistischen Sinne als ökonomisch determiniertes Überbau-Phänomen verstanden. Ebenso wenig wird sie lediglich als Produkt rational getroffener Entscheidungen im Sinne der Rational-Choice-Theorie aufgefasst.

Der Kulturbegriff wie jenen von Clifford Geertz' wendet sich gegen einen solchen Blick, denn er begreift „Kultur als ein mehrdimensionales Feld“ (Klein 1999, S. 284). Für Geertz ist Kultur „keine Instanz, der gesellschaftlichen Ereignisse, Verhaltensweisen, Institutionen oder Prozesse kausal zugeordnet werden könnten. Sie ist ein Kontext, ein Rahmen, in dem sie verständlich – nämlich dicht – beschreibbar sind“ (Geertz 2019, S. 21). Mit diesem Kulturbegriff werden inhaltlich sowie auch analytisch apriori keine Aspekte ausgeschlossen, die von Relevanz für den vorliegenden Gegenstand sein könnten, und besitzt somit eine prinzipielle Offenheit.

Für Jeffrey Alexander ist Kultur ebenso ein Kontext, in dem Gesellschaft möglich wird: „*The concept of culture comes into play to the degrees that meaning is conceived as ordered. Culture is the order corresponding to meaningful action*“ (Reckwitz 2012, S. 85). Kultur bezeichnet in diesem Sinne alle Erscheinungsformen menschlichen Lebens, welche mit Wert- und Normvorstellungen, Bewertungs- und Klassifikationssystemen und erlernten Verhaltensweisen einhergehen. Um jedoch die hier gedachte Kausalität von Jeffrey Alexander in zwei Richtungen wirken zu lassen, wie es beispielsweise der Pragmatismus tut, sei Kultur eine geteilte Wissensordnung die Handeln ermöglicht, aber auch vice versa – Kultur besteht nur durch Handeln. Der Mensch verleiht seiner Welt fortwährend Bedeutung und kann damit nur in einer Bedeutungswelt handeln. Er produziert jedoch auch symbolisch-kulturell seine Wirklichkeit.

Diese Wechselwirkung kann auch bei Georg Simmel gefunden werden, der zwischen Leben und Form unterscheidet. Die Kultur sei in diesem Sinne ein Gebilde, welches durch das Leben hervorgebracht wird und in dem das Leben seine Verwirklichung findet. Georg Simmel (2005, S. 183) beschreibt jedoch eine tiefgehende Tragödie der

menschlichen Kultur. Während das Leben einen „ruhelosen Rhythmus“ besitzt, verfestigt die Kultur dieses in einer Form (Simmel 2005, S. 183). Diese Statik der Form sei dem Leben fremd und ihr gegensätzlich. Dieser Widerspruch sei die Tragödie der Kultur, da die zerstörerischen Kräfte des Lebens in ihr selbst angelegt sind (vgl. ebd., S. 411). Simmel stellt damit analytisch eine Dialektik zwischen Leben und Form her, welche miteinander verbunden sind. Das Leben schafft damit immer neue Daseinsformen „in Widerspruch gegen dessen feste Dauer oder zeitlose Gültigkeit“ (ebd., S. 184). Die Kräfte des Lebens nagen „an jedem einmal entstandenen Kulturgebilde; sowie es zu seiner vollen Ausbildung gelangt ist, beginnt darunter schon das nächste sich zu formen, dass es nach kürzerem oder längerem Kampf zu ersetzen bestimmt ist“ (ebd., S.184). Er beschreibt damit Kulturprozesse und den Wandel sozialer Formen aus dem Leben selbst heraus und kritisiert dabei die Betrachtungsweise von Kultur als statisches System. Der vorliegende Kulturbegriff schließt zwar eine gewisse kulturelle Ambiguität und Hybridität ein, jedoch keine Hybridisierung, daher müssen wir uns dieser zuwenden.

Das Konzept der Hybridisierung hat im soziologischen Diskurs erheblich an Bedeutung gewonnen, insbesondere im Zusammenhang mit den laufenden Globalisierungsdebatten der Soziologie um die kulturelle Homogenisierung und/oder Heterogenisierung von Kulturen. Homogenisierung bezieht sich einerseits auf den Prozess, in dem sich Kulturen immer ähnlicher werden, während Heterogenisierung andererseits die zunehmende Vielfalt und Differenzierung kultureller Praktiken an verschiedenen Orten und in globalen Räumen beschreibt. Im Bereich der elektronischen Tanzmusik stellt sich die Frage, ob es noch eindeutige Musikgenres gibt oder ob diese durch die Kräfte der kulturellen Globalisierung transformiert wurden. Diese Frage stellt damit selbst die Spannung der soziologischen Debatte dar. Parallel dazu wirft die wissenschaftliche Forschung zur Hybridität Fragen darüber auf, wie das Konzept der Hybridisierung analytische Klarheit bewahren kann, während es die vielfältigen empirischen Manifestationen dieses Phänomens berücksichtigt (vgl. Bersharov/Mitzinneck 2021, S. 3).

In der Theorieentwicklung zu globalen Interdependenzen und ihren kulturellen Entwicklungen stehen sich zwei Lager gegenüber, die Featherstone und Lash (1995) als „homogenizers“ und „heterogenizers“ beschreiben (Featherstone/Lash 1999, S. 4). Die Homogenisierer „suchen die Präsenz des Universellen im Partikularen“ während die Heterogenisierer diese Unterscheidung ablehnen (e.Ü. Featherstone et al. 1995, S. 4). Die Vorstellung eines Weltsystems mit einer konvergenten Entwicklung als auch einer Modernität sei in den Sozialwissenschaften dominant; die Cultural Studies sehen eine Postmodernität, die Dominanz des Westens über den „Rest“ und bestreiten nicht nur den Begriff der Konvergenz, sondern den Begriff der Entwicklung überhaupt (vgl. ebd.). Es stehen sich damit einerseits „moderne standardisierte Globalisierung“ und „post-moderne Diversifizierung“ gegenüber (Staubmann 2004, S. 115). Diese beiden Tendenzen zeigen sich auch insbesondere in der Soziologie: während die Globalisierung als Makrophänomen betrachtet wird, werden lokale Perspektiven der Mikrosoziologie zugeordnet (vgl. Robertson 1995, S. 25). Damit werde laut Robertson eine „Mythologie der Globalisierung“ erschaffen, bei gleichzeitigem Wunsch der Soziologie sich selbst zu „internationalisieren“, die indigene und lokale Perspektiven miteinschließt, wobei laut Robertson wenige dazu geneigt seien, sich direkt und „ernsthaft mit dem empirischen, historisch geformten, globalen Feld zu befassen“ (vgl. ebd.). Der Globalisierungsdiskurs vernachlässige demnach die Lokalität, während die Verfechter:innen der Heterogenität die Globalität vernachlässigen.

Nederveen Pieterse (1995) stellt „beide Interpretationen als enge Beurteilungen der Globalisierung in Frage“ (e.Ü. ebd., S. 45) Am gängigsten seien jedoch die Homogenisierungstendenzen, die die Vorstellung teilen, dass die Welt „durch eine technologische, kommerzielle und kulturelle Synchronisierung die vom Westen ausgeht, gleichförmiger und standardisierter wird und dass Globalisierung mit der Moderne verbunden ist“ (e.Ü. ebd.) Jedoch sei den Homogenisierern und den Heterogenisierern gemeinsam, dass sie Globalisierung eine Verwestlichung darstellt: während die Heterogenisierer dies aus einer kritischen Perspektive tun, bleibt dies bei den Homogenisierern mehrdeutig (e.Ü. ebd.).

Der Begriff der Hybridität und Hybridisierung kommt aus den postkolonialen Theorien, welche zum Teil den „Heterogenisierern“ zugeordnet werden könnte, da diese Theorietradition die Kolonialisierung und die Dominanz des Westens problematisieren. Hervorzuheben ist jedoch, dass der Begriff der Hybridisierung einer „der am häufigsten verwendeten und zugleich umstrittensten Begriffe“ in der postkolonialen Theorie ist (e.Ü. Mambrol 2019). Ganz allgemein bezieht sich der Begriff auf „die Entstehung [zeitlich] neuer transkultureller Formen innerhalb der Kontaktzone, die durch Kolonialisierung entstanden ist“ und erinnert an die biologische Bezeichnung der „Kreuzung von zwei Arten durch Veredelung oder Fremdbestäubung zur Bildung einer dritten, 'hybriden' Art“ (Mambrol 2019, S. 1). Im Folgenden wollen wir uns nun diese Debatte über die Hybridisierung und Hybridität genauer ansehen.

Die Konzeption der Hybridisierung wird von verschiedenen Autoren aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet, wobei sie als dynamischer Prozess der Vermischung und Integration kultureller Elemente verstanden wird. Die Formen kultureller Elemente trennen sich damit von bestehenden Praktiken und verbinden sich in neuen Praktiken mit neuen hybriden Formen (vgl. Featherstone et al. 1995, S. 5). Die Hybridität ist damit eine Konsequenz der Hybridisierung.

Ein bedeutsamer Autor der postkolonialen Kritik ist Edward Said. Eine seiner zentralen Thesen ist „die einer engen Verbindung zwischen den »westlichen« Diskursen über den »Orient« und den historischen Formen kolonialer Eroberung, Besetzung und Administration“ (Grimm 1997, S. 1). Saims Diskursbegriff im Rahmen postkolonialer Theorien war zu jenem Zeitpunkt neu und er etablierte damit „die Auffassung einer relativen Autonomie des Kulturellen, indem er die Repräsentationen des Orients nicht als bloße Widerspiegelungen ökonomischer und politischer Faktoren oder als nachträgliche Legitimationen, sondern als konstitutive Momente von Kolonialismus und Imperialismus begriff und die Bedeutung der Wissensproduktion für die historischen Formen kolonialer Unterwerfung und Administration betonte“ (ebd., S. 2)

Utz (2021) untersucht Hybridität vor allem im Kontext von Interkulturalität und Transkulturalität. Hybridität wird oft im Zusammenhang mit Interkulturalität diskutiert, wo zwei oder mehr kulturelle Diskurse interagieren, jedoch wird damit zwangsläufig eine Trennlinie zwischen „kulturellen Einheiten“ gezogen, die kritisch zu hinterfragen sei (e.Ü. ebd., S. 38). Eine Interkulturalität fordert damit eine Grenzziehung zwischen kulturellen Identitäten heraus. Ein Begriff der Interkulturalität problematisiert zwar einen eurozentrischen Diskurs, bleibt aber dennoch einem Kulturessentialismus, „die im Dualismus von „Selbst“ und „Anderem“, von „kulturellem Selbst“ und „kulturellem Anderem“ gefangen bleibt“, verhaftet (e.Ü. ebd.). Wolfgang Welsch (1999) spricht dieses Problem mit dem Konzept der Transkulturalität an und betont dabei die hybride, durchlässige und transformative Verfassung aller gegenwärtigen Kulturen „und hebt im Kontext der Globalisierung die interne Transkulturalität von Individuen hervor, was sich darin zeigt, dass wir alle mehrfache Bindungen und Identitäten besitzen“ (vgl. Utz 2021, S. 38). Er betont, dass Hybridität traditionelle Grenzen zwischen kulturellen Identitäten herausfordert und neue, komplexe Identitätsformen hervorbringt, die durch die Wechselwirkung verschiedener kultureller Diskurse entstehen (vgl. Utz 2021, S. 38). Damit wird der Begriff der Interkulturalität einer nicht-globalisierten und nicht-hybridisierten Welt zugeordnet, während die Transkulturalität beides zu erfassen vermag. Ein weiterer zentraler Aspekt in Utz' Analyse ist die De-Kontextualisierung kultureller Objekte. Hierbei wird betont, dass kulturelle Elemente aus ihren ursprünglichen Kontexten gelöst werden können, um in neuen sozialen und kulturellen Gefügen integriert zu werden (vgl. ebd., S. 39). Dennoch bleibt eine gewisse Verankerung in den Ursprungskontexten bestehen, was auf die nicht vollständige Abtrennbarkeit von kulturellen Elementen von ihren historischen Wurzeln hinweist (vgl. ebd.). Des Weiteren diskutiert Utz die Bedeutung von Hybridität im Kontext von Mythos und Migration. Er hebt hervor, dass mythisierende Diskurse oft stereotype und statische Bilder von Kulturen zeichnen, während der Migrationsdiskurs die komplexe und dynamische Natur zeitgenössischer kultureller Identitäten betont (vgl. ebd., S. 40). Diese Betrachtungsweise zielt darauf ab, vereinfachende Darstellungen von Kultur zu überwinden und die politischen und sozialen Realitäten hybrider Identitäten anzuerkennen (vgl. ebd., S. 40f.).

Ein Beitrag stammt von Kühne (2012) der Hybridisierung als eine dynamische Beziehung zwischen natürlichen und sozialen Elementen beschreibt (vgl. ebd., 51&75). Er argumentiert, dass in der Postmoderne der Begriff von seinen biologischen und rassistischen Konnotationen befreit wurde, um für sozialwissenschaftliche Analysen fruchtbar zu sein (vgl. ebd., S. 75). Diese Neubewertung ermöglicht eine kritische Auseinandersetzung mit normativen Vorstellungen von Einheitlichkeit und Kohärenz, während sie gleichzeitig eine Sensibilisierung für die Vielfalt und Differenzen innerhalb von Identitäten fördert (vgl. ebd., S. 70f.).

Ein weiterer Theoretiker des Hybridisierungs- und Hybriditätsbegriff ist Homi Bhabha. Ähnlich wie Utz und Kühne wendet sich Bhabha gegen den Täter-Opfer-Dualismus Saids (vgl. Grimm 1997, S. 3). Er kritisiert dabei insbesondere die Annahme einer Intension seitens des Westens: Seine Unterstellung, dass sich die „koloniale Macht ausschließlich im Besitz der Kolonisatoren befinde, sei eine historische und theoretische Vereinfachung“ (ebd.). Bhabha behauptet, dass die Repräsentation des „Orients“ im Westen von einer grundlegenden Ambivalenz gekennzeichnet sei: das „Andere“ sei gleichzeitig ein Objekt des Begehrens und der Verachtung (vgl. ebd.). Daraus will Bhabha eine „Theorie des Widerstands gegen den Kolonialismus“ mit dem Konzept der Hybridität entwickeln (Grimm 1997, S. 3). Hybridität bezeichnet nach Bhabha die inhärente Ambivalenz des kolonialen Diskurses, welche die Bedingung der Subversion ausmacht (Grimm 1997, S. 3) Dieser Aspekt wird im Folgenden besonders deutlich: „Wenn wir den Effekt kolonialer Macht in der Produktion von Hybridisierung sehen und nicht in der lauten Herrschaft kolonialer Autorität oder der stummen Verdrängung indigener Traditionen, findet ein wichtiger Perspektivwechsel statt“ (e.Ü. Bhabha 1994, S. 112). Er offenbart „die Ambivalenz am Ursprung traditioneller Diskurse über Autorität und ermöglicht eine Form der Subversion, die in dieser Unsicherheit gründet und die diskursiven Zustände der Herrschaft in den Nährboden der Intervention verwandelt“ (Grimm 1997, S. 3).

Er betont somit, dass Hybridität nicht nur als passive Vermischung verstanden werden sollte, sondern vielmehr als aktiver Prozess der Differenzierung und des Widerstands gegen Unterdrückung und Hierarchien (vgl. Grimm 1997, S. 9). Hybridität ermöglicht daher das Entstehen eines „Third Space of enunciation“, einen Ort der ambivalenten Artikulation, der es ermöglicht, sowohl die dominanten als auch die subversiven Aspekte von Identitäten und Diskursen zu verhandeln als auch infrage zu stellen (Mambrol 2019). Hybridität ist damit nicht nur eine passive kulturelle Vermischung, sondern auch eine politische Praxis, die essentialistische Vorstellungen von Identität herausfordert und kulturelle Vielfalt als eine Quelle der Stärke und Widerstandsfähigkeit betrachtet (ebd; vgl. Grimm 1997, S. 9). Hybridität besitzt damit durch den dritten Raum eine politische Dimension, die es nicht nur ermöglicht Widerstand zu leisten, sondern ermöglicht auf alternative Narrative innerhalb des kolonialen Diskurses abseits des Exotismus kultureller Diversität (vgl. Mambrol 2019). Hybridisierung bezeichnet damit für Bhabha einen Wechsel der Perspektive wie Hybridität betrachtet werden kann, nämlich als einen Widerstand gegen koloniale Strukturen und nicht als eine passive Assimilation.

Zusammenfassend verdeutlichen diese verschiedenen Perspektiven, dass Hybridität ein zentrales Konzept der postkolonialen Theorie ist, welches nicht nur die kulturellen Vermischungen zu einer Transkulturalität und kulturelle Transformationsprozesse im Zeitalter der Globalisierung reflektiert, sondern auch eine kritische Perspektive auf politische und soziale Ungleichheiten bietet, die über oft trivialisierte Formen kultureller Interaktion hinausgeht. Diese Anerkennung und dieses Verständnis von Hybridität – welches Bhabha als Hybridisierung bezeichnet – könne dazu zu einem politischen Widerstand werden.

5. Unter Strom: Musik im Wandel inmitten der elektronischen Klangsynthese

Die elektronische Musik wurde zu einem prominenten Genre in der Musiklandschaft der letzten Jahrzehnte und gewinnt dabei immer an größerer Bedeutung. Die Anfänge der elektronischen Musikproduktion geht bis in die 1950er Jahre zurück, als Pioniere

wie beispielsweise Karl Heinz Stockhausen neue Produktionstechniken und neue Klänge erforschten und nutzten. Dabei entwickelten und verbreiteten sich in den darauffolgenden Jahrzehnten technologische Möglichkeiten wie ein Lauffeuer und es entstanden neue Spielarten der elektronischen Musik, die sehr viele Gemeinsamkeiten aufweisen, aber sich auch unterscheiden – nicht dabei zu vergessen sind die unzähligen Genres die vor der Entwicklung technischer Verfahren bestanden und nun von jenen profitieren. Die elektronische Tanzmusik gehört zu einer dieser Spielarten, die zu einem überaus populären Musikgenre wurde. Die Innovation und der Einsatz von digitalen Aufnahmetechniken, Samplern, Stepsequenzern, Drum-Computern und Synthesizern ermöglichte eine facettenreiche Szene. Von Reggaeton zu House, von Club- zu Sound-System-Kultur, von Hip-Hop bis zu Psytrance, von Disco zu IBM, von Techno zu Garage – die elektronische Tanzmusik bringt eine enorme Bandbreite an Genres hervor, wobei jene eigene Charakteristika besitzen und dazu beitragen, die Vielfalt der musikalischen Landschaft zu fördern. Die technischen Möglichkeiten haben nicht nur neue Musikstile entstehen lassen, sondern prägen auch die Art und Weise, wie Musik heute produziert, konsumiert und gehört wird. Diese Revolution der musikalischen Praxis steht in Verbindung mit einem globalen Aufkommen von Clubs und Festivals, wodurch sich ein globales Kulturphänomen entwickelt hat. Die Einflüsse der elektronischen (Tanz-)Musik sind bis heute noch in anderen populären Musikgenres wie Pop oder Hip-Hop spürbar. Der Einsatz von elektronischen und synthetischen Klängen und Rhythmen hat daher auch die Landschaft des Mainstreams enorm beeinflusst und dazu beigetragen, dass die elektronische Musik auch in anderen Genres präsent ist.

Dieses Kapitel soll vor allem die Frage in das Zentrum rücken, was die elektronische (Tanz-)Musik ist und unter welchen Bedingungen sie möglich wurde. Die elektronische Tanzmusik hat sich nicht nur aus musikalisch-technischen Einflüssen geformt, sondern ist auch ein Ergebnis von soziokulturellen und soziopolitischem Verhalten und Bedingungen (vgl. Llamas 2003, S. 60). Das Konzept der Mediamorphose von Kurt Blaukopf sei einerseits angebracht, um der vorher beschriebenen theoretischen und

analytischen Grundlage dieser Arbeit gerecht zu werden. Wir wollen daher im Rahmen des Text-Kontext-Nexus die historisch elektronische Musik beschreiben.

5.1. Das Konzept der Mediamorphose

Die musiksoziologische und musikhistorische Forschung hat seit geraumer Zeit immer wieder die „Bedeutung der technischen Mittel musikalischen Schaffens und musikalischer Kommunikation vermehrte Aufmerksamkeit zugewendet“ (Blaukopf 2010, S. 146). Die technischen Mittel – die technologischen Mittel, nicht im Sinne der stilistisch-kompositorischen (technischen) Mittel – besitzen ein enormes Transformationspotential für die textuelle Gestaltung der Musik als auch für ihre sozialen, politischen und wirtschaftlichen Dimensionen. Das bedeutet, dass neben der Technik, auch „die Frage nach der Beziehung der Menschen zur Technik“ als auch die Bedingungen der Technik ebenso bedeutsam ist (Stroh 1975, S. 9). Diese Anerkennung der Rolle technischer und technologischer Innovationen hat Kurt Blaukopf zu dem Konzept der Mediamorphose geführt. Die elektronischen Medien induzierten eine Mutation der Musik, „die in den bisher bekannten historischen Mutationen keine Parallele findet“ (Blaukopf 1989, S. 270). Blaukopf bezeichnet diese „gegenwärtige Mutation als Mediamorphose der Musik“ (Blaukopf 1989, S. 270). Der Begriff will „den realen Verflechtungen aller Faktoren gerecht werden, die das Musikleben gegenwärtig steuern, und zugleich die spezifischen Elemente dieser gegenwärtigen Mutationen der Musik herausarbeiten“ (Blaukopf 2010, S. 156). Er beschreibt daher den Wandel des Musiklebens und damit „die qualitative Veränderung der musikalischen Mitteilung durch die spezifischen Mechanismen der Musikaufnahme, Musikübertragung und Musikwiedergabe“ (e.Ü. Blaukopf 1989, S. 5).

Ähnlich wie Blaukopf soll diese Masterarbeit den Blick darauf richten, wie neue Technologien eben die Musik „dadurch ändert, dass sie mit neuen Medien produziert und verbreitet werden kann“ (Institut für Musiksoziologie). Es hilft zu analysieren wie elektronische Medien die Produktion, Distribution und Konsumtion von Musik beeinflussen. Blaukopf argumentiert, dass das Verständnis der Mediamorphose

entscheidend für die Analyse der Veränderung von Musik und ihrer Praxis ist (vgl. Blaukopf 1989). Aus diesem Grund sei das Konzept der Mediamorphose für die vorliegende Arbeit ein geeignetes Analyseinstrument, um sich der Transformation von Genres der elektronischen Tanzmusik in Richtung einer Hybridisierung anzunähern und um ihre soziologisch-kontextuellen Bedingungen und ihre qualitative Veränderung als auch deren Folgen gerecht zu werden. Jedoch versteht sich das „Konzept der globalen Mediamorphose [...] nicht etwa als Gesetz, aus dem realen Phänomene zu deduzieren wären, sondern bloß als Hypothese, die zu falsifizieren der empirischen Forschung vorbehalten bleibt“ (Blaukopf 2010, S. 194).

Blaukopfs Theorie der Mediamorphose, wie schon dargestellt, drückt sich darin aus, dass er sich den beiden Gruppen außermusikalischer Tatsachen – den rationalen und den soziologischen – interkulturell¹⁷, historisch und wertfrei annähert. Diejenigen Medien, die eine tiefe Transformationskraft für die Musik besaßen, bilden einen historischen und analytischen Ausgangspunkt Blaukopfs, aber auch dessen Schülers Alfred Smudits Analyse der soziologisch-kontextuellen Bedingtheit rational-textueller Transformation der Musik.

Während Blaukopf nur die gegenwärtige, also die digitale Transformation, als Mediamorphose bezeichnet, unterscheidet Smudits, vier Phasen der Mediamorphose, welche nicht nur historisch linear aufeinander folgen, sondern auch koexistieren können (vgl. Blaukopf 2010, S. 146). Die erste Etappe der Mediamorphose sei die schriftliche, die mit der „Erfindung der Schriftzeichen einhergeht“; die zweite bezeichne die „graphische“, welche historisch mit den beweglichen Lettern markiert wird; die dritte sei „chemisch-mechanisch“, gekennzeichnet von „Ton- und/oder Bildaufzeichnungen und/oder -übertragung“; und die letzte sei nach Smudits die „digitale“, welche mit der Neuerung des Computers einhergeht (vgl. ebd., S. 147; vgl. Smudits 2002, S. 46).

¹⁷ Ob nun von einer Interkulturalität oder Transkulturalität der elektronischen Tanzmusik gesprochen werden kann, wird sich erst an dem historischen Umriss der elektronischen Tanzmusik und der Analyse ihrer spezifischen Genres in ihrem Kontext und ihrer Beziehung zueinander herausstellen.

Im Sinne des historischen Vergleichs, der Interkulturalität und der Wertfreiheit sei es für Blaukopf wichtig, einerseits den Fortschrittsbegriff zu kritisieren als auch für eine globale Betrachtungsweise zu plädieren. Blaukopf und Smudits bezeichnen im Gegensatz zu anderen Theoretikern, insbesondere die des 19. Jahrhunderts wie Charles Darwin, diese Phasen als Transformationen und nicht als „Fortschritt“. Letzteres sei indes ohne Verluste nicht möglich (vgl. Blaukopf 2010, S. 147). Beispielsweise wirke das Festhalten der Musik durch Schriftzeichen, heißt die Notation „wie eine Art Filter, indem sie einige Kennzeichen des Klanges notiert und andere als für die Musik sekundär außer acht läßt¹⁸“, wie wir auch an der Ausführung zum Wahrnehmungsproblem textueller Analyse sehen konnten (ebd.). Die Notation besitzt somit die Möglichkeit Musik zu „verewigen“, andererseits müssen dadurch auch „nicht-notierbare Elemente geopfert“ werden“ (ebd.). Beim Versuch, Musikkulturen ohne diese Notation zu dokumentieren, werden möglicherweise einige ihrer Elemente nicht erfasst. Daher sei eine Betrachtungsweise von Nöten, die nicht an der Grenze der „okzidentalen Kulturen“ stehen bleibt, die dem Konzept des interkulturellen Vergleichs und ihren globalen Interdependenzen gerecht wird (vgl. ebd., S. 155).

Insgesamt plädiert Blaukopf für eine „Abwendung von einem naiven Entwicklungsschema“, um musikalischen Wandel zu erklären (Blaukopf 2010, S. 162). Eine globale Betrachtungsweise könne in drei Fällen einen Erkenntnisgewinn erzielen. Erstens sei sie für den Vergleich „historischer Entwicklungen der musikalischen Aktivität“ angebracht, „die von einem gemeinsamen Ausgangspunkt zu verschiedenen Ergebnissen führen, oder umgekehrt auch Entwicklungen, die von verschiedenen Ausgangspunkten zu Gemeinsamkeiten hinleiten, also zu Konvergenzen“ (ebd.). Zweitens sei für die „Problematik der Oktavteilung“, mit der sich alle musikalischen Praktiken auseinandersetzen müssen, eine globale Betrachtungsweise passend (ebd.). Drittens sind globale Aspekte geeignet, „dort in den Vordergrund zu treten, wo die welthistorische Interdependenz gegeben ist – also spätestens in der Ära der Mediamorphose“ nach Blaukopf, welche die digitale Ära bezeichnet (ebd.). Bis vor kurzem sei es noch passend gewesen, „einzelne Musikkulturen in ihrer (relativen) Iso-

¹⁸ Sic!

lierung zu betrachten, denn von einer »Weltgeschichte der Musik« konnte unter den Bedingungen eingeschränkte interkultureller Kommunikation noch nicht gesprochen werden (Blaukopf 2010, S. 155). Jedoch mache die gegenwärtige digitale Mutation, den globalen Zusammenhang zu einem zentralen Forschungsthema der Musiksoziologie (ebd.). Globale Aspekte sind daher geeignet in den Vordergrund zu treten, denn die welthistorischen Interdependenzen seien seit der Ära der Mediamorphose gegeben (vgl. ebd., S. 164).

5.2. Die digitale Mediamorphose: die elektronische Musik als Wegbereiter

Die elektronische Tanzmusik hat eine facettenreiche und komplexe Geschichte, welche intrinsisch mit der Entwicklung technologischer Mittel und dessen soziokulturellen Bedingungen verwoben ist und die ihre Genese und ihre Entwicklung geprägt hat. Um eine Hybridisierung der ETM-Genres zu verstehen, ist es essenziell den soziologischen Kontext einzubeziehen, in dem die elektronische Tanzmusik entstanden ist und sich entwickelt hat. Das vorliegende Kapitel erhebt nicht den Anspruch, „eine prägnante Geschichtsschreibung anzubieten oder eine universalistische Geschichtsauffassung“, vielmehr sollen einige „Momentaufnahmen“ jener eng umwobenen Historie in den Vordergrund gerückt werden, um die konstatierte Hybridisierung in einen Kontext zu rücken. Da eine Hybridisierung eine Veränderung im zeitlichen Verlauf impliziert, soll nun auch die Geschichte der elektronischen (Tanz)Musik umrissen werden, um diesen Wandel ausfindig zu machen und zu verstehen. Um diese komplexe Beziehung genauer zu beleuchten, wird der umschreibende theoretische und analytische Umriss, welcher anhand Blaukopfs musiksoziologische Überlegungen entwickelt wurde, auf die Geschichte der elektronischen (Tanz)Musik angewendet, um die Verbindung zwischen der Entwicklung technischer Mittel und der Entstehung der ETM-Genres sowie ihre zugrundeliegenden soziologisch-kontextuellen Dynamiken ausarbeiten.

Beginnend mit den technologischen Innovationen, wird das vorliegende Kapitel den Fokus darauflegen, wie die frühen musikalischen Experimente elektronischer Art, als auch die Erfindung von Synthesizern, Drum-Maschinen und anderen elektronischen Musikinstrumenten neben den Fortschritt der Audioaufnahmen und Tontechniken neue klangliche Möglichkeiten ermöglichten und den Weg für die Genese der elektronischen Tanzmusik als Genre der populären Musik ebnete. Charakteristisch für diese Geschichte jedoch ist, dass „das technische Potential der elektronischen Klangsynthese [...] nicht von den Musikern erstellt [wurde], sondern von den Schwingungsforschern“ (Blaukopf 2010, S. 149). Die Genese der elektronischen Tanzmusik ist intrinsisch mit der Entwicklung dessen technologischen Mittel verbunden, die ihre Existenz überhaupt ermöglichte. Im Kern der Ursprünge dieses Genres liegt die symbiotische Beziehung zwischen kreativen Avantgardisten und der rasanten Entwicklung von elektronischen Geräten und Instrumenten. Im Sinne der Metamorphose sei es daher für die Geschichte der Realisierung bestimmter technischer Möglichkeiten nötig anzuerkennen, dass diese auch von einem Wollen der Künstler*innen abhängt, nicht umgekehrt (vgl. Blaukopf 2010, S. 148; vgl. Inhetveen 2010, S. 327). Somit ist das „Wechselverhältnis von technischem Wissen und technischen Mitteln einerseits und künstlerischem Wollen andererseits“ von Relevanz (vgl. Blaukopf 2010, S. 148; vgl. Inhetveen 2010, S. 327). Des Weiteren sind für die Geschichte der elektronischen (Tanz)Musik auch ihre kontextuell-soziologischen Bedingungen, die die Beliebtheit der elektronischen Tanzmusik auf globaler Ebene förderten, die in den folgenden Kapiteln neben den rational-technologischen Aspekten genauer beschrieben werden sollen. Anzumerken sei hier, dass die vorliegende historische Darstellung keinesfalls lückenlos ist. Der Anspruch einer Vollständigkeit ist nicht haltbar, denn erstens würde dies den Rahmen einer Masterarbeit sprengen, zweitens deckt die Geschichtsschreibung nicht die gesamten realen Entwicklungen ab, was uns zu Punkt drei führt, dass auch jene Geschichtsschreibung perspektivisch geprägt ist und dabei wichtige Eckpunkte nicht erfasst.¹⁹

¹⁹ Beispielsweise zeigt sich in Collins et al. (2014) „Electronic Music“, ein Versuch die elektronische Musik und ihre Technologien historisch zu beschreiben, dass viele Frauen fotodokumentarisch abgebildet sind, aber im Text kaum Erwähnung finden. Auch spielen nur die im Kern stattgefundenen Entwicklungen eine Rolle, während jene in der Peripherie kaum einen Platz finden.

Aufnahmetechniken und frühe Experimente

Um die Geschichte der digitalen Mutation nachzuzeichnen, kann als Beginn dieser die Innovation durch Aufnahmetechniken genannt werden. Die ersten Entwicklungen dazu gab es in der Region der akustischen Aufnahme im späten 19. Jahrhundert mit der Entwicklung des Phonographen. Diese Technologie Edisons war ein „vollständig akustisches Aufnahmesystem, bei dem das durch ein Horn gesammelte Eingangssignal mittels eines Stiftes auf Zinnfolie gepresst wurde, die um eine Zylindertrommel gewickelt war“ (e.Ü. vgl. Collins et al. 2014, S. 13). Gleichzeitig ermöglichte die Tonaufnahme auch Tonträger, durch welche die Tonaufnahmen verbreitet wurden, mit dem Grammophon. Durch diese beiden Techniken, die der Tonaufnahme und die des Tonträgers, „hat sich die Musik von der herkömmlichen Aufführungspraxis emanzipiert“, da der Rezipient nicht das hört, was eine „aufführungspraktische Realität“ darstellt (Blaukopf 2010, S. 157f.). Somit war Musik von ihrer Ortsgebundenheit entkoppelt.

Dadurch wurde es möglich, Musik aus aller Welt zu hören. Nachdem Patentstreitigkeiten um die Abspiel- sowie auf Aufnahmegeräte geklärt waren, „richtete sich das Interesse der Firmen vor allem auf den Aufbau und die Vermarktung eines möglichst populären Musikrepertoires“ (Gebesmair 2008, S. 16). Insbesondere hier zeigt sie schon die globale Orientierung der Musik und ihrer Industrie, da in Europa und den USA eine beträchtliche Nachfrage existierte (vgl. Gebesmair 2008, S. 16). Laut Gebesmair wurden in Russland Tartarenchöre, in Vilnius jüdische Kantoren und in Tiflis georgische Chöre aufgenommen (vgl. Gebesmair 2008, S. 16). „Talent Scouts“ reisten nach Thailand, China, Japan, Indien und Afghanistan, wo einige Labels auch eigene Presswerke für Schallplatten errichteten (vgl. ebd.). Die Musikindustrie verband damit „lokale mit globalen Interessen“ (Gebesmair 2008, S. 16). Aus diesem Grund kann die Musikindustrie seit diesem Zeitpunkt auch als „transnational“ bezeichnet werden, da sie „Musik aus ihren

nationalen und lokalen Kontexten löst, sie mit anderen Traditionen verbindet und einem größeren Kreis von Hörern zugänglich macht“ – sie transzendiert (Gebesmair 2008, S. 17).²⁰

Bis vor den zweiten Weltkrieg experimentierten Filmemacher, Musiker*innen als auch Performance-Künstler*innen, speziell die Dadaisten, erstens damit Aufzeichnungen rückwärts zu spielen (Reverse) oder zweitens, mit einer kreativen Manipulation der Tonhöhe (Pitch) (vgl. Collins et al. 2014, S. 17f.). Das Spektrum an Möglichkeiten des Editierens und Manipulierens von aufgenommener Musik wurde mit dem Magnetbandrekorder nach dem zweiten Weltkrieg erweitert, indem drittens durch das gleichzeitige Abspielen mehrerer Tonträger Überlagerungen möglich wurden (vgl. ebd., S. 14). Dem ging jedoch die Tonaufnahme auf Draht voraus mit der Halim El-Dabh 1944 in Kairo experimentierte und damit vier Jahre der *musique concrète* vorausging (vgl. ebd., S. 16f.). Der Magnetbandrekorder leitete eine neue Ära von Komponisten ein, der *musique concrète*, die Aufnahmen elektronisch verfremdeten, wie beispielsweise der Theoretiker und Komponist Pierre Schaeffer und Karlheinz Stockhausen. Diese Technologie eröffnete Musik aus ihrem Kontext zu entfremden und ab 1951 mit der Erfindung von zwei US-amerikanischen Ingenieuren von „mechanischen Reverb- und Echo-Effekten“ auch zu modulieren. Beide jedoch blieben den traditionell-westlichen stilistischen Möglichkeiten musikalischer Expression verhaftet (vgl. ebd., S. 56). Es wurde möglich, musikalisches Material aus verschiedenen Epochen und Orten neu zusammenzusetzen, was ein Live-Moment nie erreicht haben können (vgl. ebd., S. 19f.). Diese ersten Versuche leiten ein Prinzip ein, welches die Musiklandschaft nachhaltig verändern würde: das Sampling.

Die ersten Schritte zur elektronischen Klangsintese

Laut Collins sei ein historischer Wendepunkt das Jahr 1948, da dieser nicht nur mit der *musique concrète* zusammenfällt, „sondern auch mit Anzeichen des bevorstehenden

²⁰ Auch wenn die Musikindustrie globale agierte, blieben die „Gewinne und die Entscheidungsmacht im Wesentlichen doch im Land der Konzernmütter, die sich ausschließlich in der industrialisierten ersten Welt befanden“ Gebesmair (2008, S. 17).

wirtschaftlichen Nachkriegsbooms nach dem kriegsbedingten Technologieanstieg in Bereichen wie Kommunikations- und Computertechnik“ wie beispielsweise die Transistorentechnologie (e.Ü.Collins et al. 2014, S. 25).

Vor dem Jahr 1948 jedoch erlangten schon einige Instrumente der elektromechanischen Klangerzeugung wie beispielsweise das Telharmonium oder die Hammond Orgel an Bekanntheit. Das 200 Tonnen schwere Telharmonium wurde von Thaddeus Cahill im frühen 20. Jahrhundert entwickelt, welches durch die Verwendung von kreisenden elektrischen Dynamos Klang erzeugte (vgl. Collins et al. 2014, S. 31). Das Telharmonium war nicht nur fähig über ein Keyboard und die Modulation dieser Keys verschiedene Klänge zu erzeugen, sondern besaß auch die Möglichkeit diese Klänge über Telefonleitungen zu senden (vgl. ebd.). 35 Jahre später wurde die Hammondorgel von Laurens Hammond entwickelt, welche eines der beliebtesten elektronischen Musikinstrumente aller Zeit war (vgl. ebd., S. 41). Was diese Instrumente jedoch von jenen mit Transistorentechnologie unterscheidet ist, ob eine mechanische Komponente, die elektrische Signale erzeugt enthalten ist oder nicht – mechanisch insofern, dass zur Erzeugung des Klangs mechanische Teile benötigt werden, dessen Signal elektrisch verstärkt oder modifiziert wird. Ebenso gehören E-Gitarren zu den elektromechanischen Instrumenten, da sie einen mechanischen Anreiz, in diesem Fall die menschliche Hand, benötigen, um Klänge zu erzeugen. Das erste elektronische Musikinstrument, welches an Beliebtheit gewann, war das Theremin im Jahr 1920, auch wenn dieses jedoch nur von spezifischen Nischen, wie bestimmten Musikern oder Cinematographen des Science Fiction verwendet wurde (vgl. Collins et al. 2014, S. 36). Das Theremin bestand aus zwei vertikalen, klangerzeugenden Antennen und einer Box aus mit klangerzeugenden Elektronik, die durch die Hände im umgebenden Luftraum gespielt werden konnten (vgl. Collins et al. 2014, S. 36).

Mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts und der Nachkriegszeit explodierte die westliche Prosperität als auch die Entwicklung von Technologien, welche viele neue

Möglichkeiten schufen, die zur Entwicklung der elektronischen (Tanz-)Musik als Genre beitrugen (vgl. Collins et al. 2014, S. 46). Hierbei ist insbesondere auch der Kontext mit einzubeziehen: in der Nachkriegszeit gab es einerseits viele Bemühungen zu Internationalisierung wie durch die Gründung der UN, als auch andererseits einen Optimismus im Geiste der Innovation begleitet von der Finanzierung durch meist öffentliche Hand (vgl. Collins et al. 2014, S. 45f.). Das Transatlantische Telefonkabel, welches 1956 verlegt wurde, kann als eine Konsequenz dieser Bemühungen bezeichnet werden, die weitreichende Folgen hatte, wie beispielsweise die Entwicklung vieler Rundfunkanstalten, die als „Brutstätten für viele Entwicklungen in der elektronischen Musik gelten“ (vgl. ebd., S. 45). Diese Technologie bereitete den Weg zum heutigen Standard der sofortigen Kommunikation und der einfachen Datenübertragung, die auch die heutige Art und Weise Musik zu hören grundlegend veränderten (vgl. ebd.). Insbesondere jene Rundfunkanstalten wie beispielsweise die British Broadcasting Corporation (BBC) hatten (vgl. Blaukopf 2010, S. 151f.).²¹

Für die *musique concrète*, aber auch für das Zentrum für elektronische Musik in Köln von Herbert Eimert und Werner Meyer-Eppler, welche „rein“ elektronisch erzeugte Klänge wie die Sinuswelle nutzten, trugen die Rundfunkanstalten eine entscheidende Rolle, indem sie den vielen Komponisten institutionelle Unterstützung boten (vgl. Collins et al. 2014, 55&59). Zusätzlich erlebten die 1950er Jahre ein Aufkommen von privater, kommerzieller Studios in beispielsweise New Jersey oder Eindhoven, was zu einer Flut von einzigartigen Instrumente führe (vgl. ebd., S. 58).

Zu unterscheiden sind dabei jene Instrumente, „die traditionelle Instrumentenoberflächen nutzen, nachahmen oder erweitern (vor allem, aber nicht ausschließlich, eine Klaviatur) und solchen, die völlig neue Oberflächen erkunden“, wobei erstere die westlichen 12-Halbtton-Schritte der Oktaventeilung reproduzierten, und letztere völlig neue Möglichkeiten für musikalische Darbietungen schaffen und damit eine „fortlaufende Debatte über Fragen der Zugänglichkeit, Virtuosität und

²¹ Die Distribution von Musik veränderte sich grundlegend mit dem Web 2.0, wie wir in Kapitel 5.4. sehen werden.

Ausdruckskraft“ auslösten (e.Ü. Collins et al. 2014, S. 25). Die traditionellen Oberflächen ermöglichen es den Musikern ihre Fähigkeiten zu nutzen, indem gleichzeitig das Potenzial des Instruments eingeschränkt und begrenzt wird (vgl. Collins et al. 2014, S. 25). Die Entkoppelung der Klangerzeugung von bekannten Instrumentenoberflächen führte zu neuen Möglichkeiten aber auch zu Problemen.

Grundsätzlich waren die vielen Versuche der Komponisten mit elektronisch erzeugter Musik im zwanzigsten Jahrhunderts „die tonalen Ressourcen der Musik zu vermehren oder zu verfeinern“, wurden aber durch die „Rigidität“ der ins Bewusstsein eingeschliffenen abendländisch-stilistischen Merkmale des Okzidents behindert (Blaukopf 2010, S. 176). Die Avantgardisten scheiterten an den expliziten kulturellen Universalismus, indem der unbefangene Umgang „mit den „Ressourcen“ einer diffusen „Weltmusik“ in diesen Werken verdeutlicht, dass eine kritische kompositorische Reflexion über kulturelle Unterschiede zunächst das „Selbstbewusstsein und den Sendungsauftrag des (westlichen) Komponisten“ überwunden werden musste (e.Ü. Utz 2021, S. 33).

Zusammenfassend kann die elektronische Musik in ihrem frühen Stadium wie beschrieben noch nicht als ein Genre bezeichnet werden. Ihre Tragwirkung jedoch war groß: zu diesem Zeitpunkt fand ein „Prozess der wechselseitigen Befruchtung zwischen Stilen, Genres und kulturellen Kontexten“ statt, indem das Wissen und die technischen Mittel nach den 1960er Jahren global schnell verbreiteten, auch aufgrund ihrer eigenen Technologien, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden (Collins et al. 2014, S. 64).

Der voltage-controlled analoge Synthesizer und die digitale Klangsynthese

Mit dem Fortschreiten des 20. Jahrhunderts gelang ein Durchbruch digitaler Aufnahmetechnologien, analoger Synthese und des Computers. Auch wenn digitale Technologien heute den Markt dominieren, bleiben dennoch analoge Techniken bis heute noch in Form von Synthesizern, Do-it-yourself-Möglichkeiten und Experimenten präsent. Der Übergang von analoger zu digitaler Technik ist „eine Geschichte

kumulativer Veränderungen und nicht eines einzelnen Übernahmezeitpunkts“ (e.Ü.Collins et al. 2014, S. 65). Einerseits gab es eine erhebliche Miniaturisierung von elektronischen Bausteilen, wie den von Ball Labs im Jahr 1947 entwickelten Transistor, und zweitens fand die (intensive Kriegs-)Forschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nun seinen Eingang in praktische Geräte, wie beispielsweise die CD oder der Personal Computer (vgl. ebd.).

Die ersten Synthesizer wurden nach dem Prinzip der Spannungssteuerung gebaut, die eine „einfache Manipulation der Aspekte elektronischer Klänge ermöglicht und die einfache Verbindung von Modulen erlaubt“ (e.Ü.Collins et al. 2014, S. 66). Durch die Änderung der Spannung über die Zeit hinweg, oder das Anschließen von Sequenzern, Oszillatoren als auch Keyboards konnten elektronische Schaltkreise in Echtzeit variiert werden, wobei diese Form von Klanggeneration sehr instabil und schwer kontrollierbar waren, weshalb viele Musikstudios in den 1950ern und 60ern ihre Arbeit noch auf die magnetische Tonbandaufnahme und deren Manipulation aufbauten (vgl. ebd.).

Einer der ersten und bekanntesten analogen Synthesizer ist jener von Robert Moog, einem Audioingenieur, welcher vor der Entwicklung dieses Gerätes Theremine baute und verkaufte. 1964 baute Moog das erste „Prototyp-Set analoger Synthesizermodule auf Basis der Spannungserzeugung durch Transistoren“ anstelle von den bis dato verwendeten Vakuumröhren, wie sie im Telharmonium oder in der Hammond-Orgel verbaut wurden (e.Ü.Collins et al. 2014, S. 67). In den 60ern wurde sein Synthesizer nur von einzelnen Musikern oder von Musikstudios erworben. Mit zunehmender Beliebtheit wurde im darauffolgenden Jahrzehnt der Moog-Synthesizer sowie auch die Weiterentwicklung des Mini-Moogs massenproduziert, wobei Moog durch Alan Robert Pearlmans ARP und Don Buchla Konkurrenz bekam (vgl. ebd.). Die analoge Synthese hatte bis zur Entwicklung der digitalen Speicher, die effektive Presets ermöglichten, einen etwas eigenen Charakter. Die meisten Voltage-Control-Synthesizer wurden bis in die 1970er in den USA massenproduziert und in den 1980ern taten sich in anderen Ländern ebenfalls Märkte auf, wie in Japan, Großbritannien und aufgrund des Importverbots auch in Russland (vgl. ebd.).

Während zeitgleich Computer-Experimente stattfanden, dominierte in der Musik trotzdem der analoge Synthesizer, da die Prozessrate zu jenem Zeitpunkt noch sehr gering war – für eine Sekunde Audiooutput waren beim Computer 20 Minuten Input nötig (vgl. Collins et al. 2014, S. 69). Anfangs wurde der Computer nicht zur Klangsynthese verwendet, sondern um entweder die Daten analoger Synthesizer zu kontrollieren oder für Abbildungen auf Monitoren (vgl. ebd., 70&73). Hinzu kommt, dass die ersten digitalen Synthesizer und Sampler teurer als Eigenheime zu dieser Zeit waren. In den 80er Jahren stieg jedoch die Prosperität als auch der globale Handel, wodurch Materialien aus dem globalen Süden (meist auf Kosten der Umwelt und der Bevölkerung, bis heute noch) billiger wurden und damit digitale Synthesizer und Computer in Massen produziert und verkauft werden konnten, wie beispielsweise der Yamaha DX7 um 2.000 US-Dollar, als auch die Vielzahl von leistungsstarker, kostenloser Computer-Musiksoftware. Dieser Trend jedoch führte auch zum Niedergang vieler kommerzieller Studios, „deren Hauptattraktion heutzutage oft darin besteht, dass sie hochgradig kontrollierte akustische Umgebungen bieten, anstatt irgendeine Überlegenheit in der Musikverarbeitung gegenüber Heimnutzern“ (e.Ü.ebd., S. 73).

Gleichzeitig fanden zu dieser Zeit auch in der Peripherie Tonbandexperimente statt, wie beispielsweise durch die beiden Dub-Pioniere King Tubby und Lee Scratch Perry in Jamaica statt (vgl. Collins et al. 2014, S. 20). Trotz der nicht-vorhandenen vollausgestatteten Studios, wurden hier wegberaubende und innovative Ansätze entwickelt, die bis in die heutige Zeit fortbestehen. Insbesondere aus der Wiederverwendung von aufgenommener Audio, wie auch die *musique concrète* vorging, wurde das Prinzip des Samplings²² geboren und fand in späteren Genres, nicht nur in der elektronischen Tanzmusik, wie im Dub, Disco und Hip-Hop ihren Platz (vgl. ebd.). An dieser Gleichzeitigkeit der Entwicklungen zeigt Blaukopfs These, dass die soziologischen

²² In der Sampling-Methode ist die De-Kontextualisierung von Elementen ein leitendes Prinzip. Jeder einzelne Schritt der Aufbereitung von Audiospuren könnte einen anderen Weg einschlagen und damit zu einem anderen Endprodukt führen. Die Sampling-Methode zeigt, dass jedes Audio und jeder Song kontingent ist und anders hätte ausfallen können.

(sozialen, politischen, technologischen und wirtschaftlichen) Bedingungen den rationalen Aspekten der Musik vorausgehen. Während im globalen Norden eine Bandbreite an finanziellen und technologischen Ressourcen aufgrund des Nachkriegszeit-Booms zur Verfügung standen, wurde die Praxis des Sampling erst durch den Jamaikanischen Dub zu einer bis heute fortbestehenden. Diese musiktechnologischen Entwicklungen waren und sind innovativ sowie auch kulturell einflussreich und bieten für den globalen Norden ein bis dato noch nicht mögliches dynamisches Spektrum musikalischer Expression. Jedoch ist hierbei nochmals zu betonen, dass die industriellen und technologischen Entwicklungen im globalen Norden oft auf Kosten des globalen Südens vorangetrieben wurden. Die ökonomische Prosperität und die technologischen Entwicklungen im Kern sind auch Teil einer globalen Geschichte wirtschaftlicher Ausbeutung und Ungleichheit.

Kraftwerk: die Wegbereiter der elektronischen Tanzmusik

Bis in die Mitte der 70er Jahre wurde die elektronische Klangsintese entweder punktuell von einzelnen Avantgardisten oder Nischen-Musikern oder punktuell in einzelnen Songs durch einzelne synthetische Elemente verwendet. Jedoch gewann die elektronische Musik durch Kraftwerk ihren Durchbruch in die Populärkultur. Ihr innovativer Einsatz von Synthesizern, Drum Machines und Sequenzer revolutionierte nicht nur die Musikproduktion, sondern prägte auch die kulturelle Wahrnehmung, Akzeptanz sowie auch die Popularisierung elektronischer Musik (vgl. Collins et al. 2014, S. 90). Kraftwerks Werk und deren Rezeption zeigt, dass die Band maßgeblich dazu beigetragen hat, die elektronische Musik aus dem Schatten der Avantgarde in den Mainstream zu führen.

Kraftwerk war bekannt für ihre innovativen Experimente mit Tonbandschleifen, Drum-Computern, Effektgeräten und frühen Synthesizern. Diese Experimente mündeten in einem einzigartigen Klang, der die Grenzen zwischen Mensch und Maschine verwischte und in Alben wie „Die Mensch-Maschine“ (1978) thematisiert wurde (vgl. Hemming 2016, S. 480). Sie schufen damit eine Ästhetik der Technik, welche in ihre Musik und Auftritte unterstrichen wurde. Ihr Gesamtkunstwerk schloss damit nicht nur

musikalische, sondern auch visuelle und konzeptionelle Elemente mit ein. Kraftwerk beflügelte damit die Phantasie einer ganzen Generation an Musiker:innen.

Der Einfluss von Kraftwerk auf die elektronische Tanzmusik ist unbestreitbar. Mit ihrem Album „Autobahn“ (1974) erreichten sie internationalen Erfolg und prägten die elektronische Musikszene nachhaltig. Ihre minimalistischen und rhythmischen Kompositionen beeinflussten zahlreiche Genres, von Electro über Techno bis hin zu Hip-Hop. Beispielsweise verwendeten Afrika Bambaataa und die Soul Sonic Force 1982 Melodien und Rhythmen von Kraftwerks „Trans-Europe Express“ und „Numbers“ in ihrem wegweisenden Track „Planet Rock“, was die direkte Verbindung zwischen Kraftwerk und der aufkommenden Hip-Hop-Szene und das Prinzip des Sampling verdeutlicht (vgl. Collins et al. 2014, S. 91). Die Band hatte auch einen erheblichen Einfluss auf die Entwicklung von Synth-Pop in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren. Künstler wie Gary Numan und Bands wie New Order adaptierten und erweiterten Kraftwerks Ansatz, elektronische Instrumente in die Popmusik zu integrieren (vgl. ebd., S. 97f.). New Order, bekannt für ihren Hit „Blue Monday“ (1983), nutzte Sounds, die direkt von Kraftwerk inspiriert waren, und trugen damit auch zur Popularisierung elektronischer Klänge bei (vgl. ebd., S. 98).

Kraftwerks kosmopolitische Haltung und ihre Fähigkeit, kulturelle und musikalische Grenzen zu überschreiten, unterstützen ihren anhaltenden Einfluss (vgl. Collins et al. 2014, S. 90). Ihre Musik wurde in verschiedenen Sprachen aufgenommen und fand weltweit Anklang (vgl. Collins et al. 2014, S. 90). Diese universelle Anziehungskraft und die Bereitschaft, sowohl analoge als auch digitale Technologien zu erforschen, festigten ihren Status als Pioniere der elektronischen Musik (vgl. Collins et al. 2014, S. 90).

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Einflusses von Kraftwerk liegt in ihrer Rolle bei der kulturellen Globalisierung der elektronischen Musik. Kraftwerks Musik fand weltweite Anerkennung und trug maßgeblich zur Entstehung einer globalen Gemeinschaft von Musikern und Fans bei. Die zunehmende globale Vernetzung durch Kommunikations-

und Informationstechnologien, die gesteigerte Mobilität, ein globalisierter Markt und die Digitalisierung der Musikproduktion und -verbreitung bilden den Nährboden für diese weltweite Vernetzung und Gemeinschaft.

Insgesamt zeigt sich, dass Kraftwerk durch ihre neue musikalische Expressionsform durch Technologie, nicht nur die Musik als auch die kulturelle Wahrnehmung und Akzeptanz von Technologie in der Kunst revolutionierten, sondern auch maßgeblich zur Entwicklung und Popularisierung der elektronischen Musik selbst beitrugen. Ihre Bedeutung geht daher über das rein Musikalische hinaus und umfasst einen tiefgreifenden Einfluss, der bis heute noch in der Popmusik spürbar ist.

5.3. Eine rational-textuelle Bestimmung der elektronischen Musik

Nachdem wir sowohl die technologischen Fortschritte als auch den soziokulturellen Kontext betrachtet haben, die zum Aufstieg der elektronischen Musik durch Entwicklungen wie die Einführung der Spannungssteuerung, die Popularisierung elektronischer Musikinstrumente und die Integration von Synthesizern in die Popmusik geführt haben, ist es nun angebracht, die rationalen Aspekte der elektronischen Musik genauer zu bestimmen.

Es sind zwei Typen von elektronischer Musik zu unterscheiden, die im letzten Kapitel schon angesprochen wurden, jedoch nun eine konkrete Spezifizierung erhalten sollen. Der erste Typ elektronischer Musik bezeichnet jene Musik, die „ausschließlich synthetisch von elektronischen Generatoren erzeugt und auf elektronischem (elektroakustischem) Wege verarbeitet wird“ (Stroh 1975, S. 13). Der zweite Typ sind jene Techniken, die Sprachlaute, Instrumentalklänge oder andere Audiodateien als Ausgangsmaterial elektronisch verarbeiteten (Stroh 1975, S. 13). 1955 wurde zwischen diesen beiden Typen, der elektronischen Musik und der *musique concrète*, unterschieden, wobei seit den 1960er Jahren beide Typen als elektronische Musik zählen (vgl. Stroh 1975, S. 13).

Die Grundelemente der synthetischen Klangsynthese sind der Sinuston, White Noise, Impuls und Knack, wobei diese Elemente „durch Filterung, Überlagerung, Verdichtung und Verkürzung ineinander übergeführt und durch Verzerrung, Verhallung, Rückkopplung, Frequenzumsetzung und Spektralmodulation weiterverarbeitet werden“ (Stroh 1975, S. 13). Die Möglichkeiten der elektronischen Klangsynthese sind somit nahezu unbegrenzt. Indem Klang sehr tiefgreifend und präzise gestaltet werden kann, können damit neue stilistisch-kompositorische als auch gesamte Klangbereiche erschlossen werden, während die Tonbandmusik durch ihr gegebenes Klangmaterial begrenzt ist. Jedoch sei es für die Tonbandmusik essenziell, „mit musikalischen Mitteln Realitätsbezüge herzustellen und Wirklichkeit künstlerisch zu verarbeiten“, was der Synthese nicht gelingt (ebd., S. 14f.). Gemeinsam dieser beiden Typen beziehungsweise der Kern der elektronischen Musik ist die elektronische Verarbeitung des Signalwegs, wobei das Signal selbst nicht elektronisch sein muss, aber kann.

5.4. Elektronische (Tanz?)Musik: ein historischer Umriss

Die Verbindung von Musik und Tanz hat eine lange Geschichte, die bis heute anhält. Während in den meisten germanischen Sprachen zwischen Musik und Tanz begrifflich unterschieden wird, sind in einigen afrikanischen Sprachen das Wort für Musik als auch das Wort für Tanz dasselbe. Der Tanz ist schon immer wesentlicher Bestandteil der populären Musik, wie im House und Vouge, Jazz und Charleston, Hip-Hop und Breakdance, Reggaeton und Perreo, Hardcore und Hacken nur um einige zu nennen. In der populären Musik des 20. Jahrhunderts hat die kulturelle Übertragung durch Musik und Tanz, insbesondere durch lateinamerikanische Stile und die afrikanische Diaspora, eine entscheidende Rolle gespielt (vgl. Collins et al. 2014, S. 102). Der Mensch besitzt eine klare Vorliebe für den Tanz als Paar, in der Gruppe oder alleine, weshalb die elektronische Perfektion von strukturierten, tanzbaren und metronomischen Musikstile rückbildend fast als selbstverständlich erscheint (vgl. ebd.).

Im Anschluss an die vorherige Definition der elektronischen Musik umfasst elektronische Tanzmusik synthetische und gesampelte Instrumentierung, mit

perkussiven Elementen, die spezifisch zum Tanzen anregen sollen. In ihrer Dauer, sowie auch Rhythmik bis hin zu ihren Klangmaterialien (synthetisiert, sequenziert, gesampelt) lässt der elektronische Tanz vieles den Schaffenden offen.

Die elektronische Tanzmusik ist aufgrund ihrer Offenheit der Gestaltung und ihrer Kontingenz eine Thematik, die leidenschaftliche Debatten auslöst – Debatten über ihre Ursprünge, Geschichte, Genres, Szenen und Identitäten. Sie hat daher eine faszinierende und vielschichtige Geschichte, die tief in die Entwicklung der modernen Musik-, Club- und Tanzkultur eingebettet ist. Im Folgenden sollen einige Entwicklungen der elektronischen Tanzmusik beleuchtet werden und stellt ihre einflussreichen Subgenres als textuellen Aspekt im Zusammenhang mit ihren soziologischen Bedingungen bzw. Kontext in den Fokus.²³

Entwicklung und Einflüsse

Disco, welches in den 1970er Jahren als „Party-Musik“ bekannt wurde, brachte den Clubtanz einem breiten Publikum näher. Die Ursprünge der Diskothek und des DJs lassen sich jedoch viel weiter zurückverfolgen: 1889 erschien eine phonographiebasierte Jukebox und 1906 die erste Radio-DJ-Sendung; Clubs in Paris wurden während der Kriegszeit beliebt und in den 1950ern boomten in Jamaica Sound-System-Clashes (vgl. Collins et al. 2014, S. 103f.). Hingegen waren diese ersten Entwicklungen musikalisch noch nicht elektronisch texturiert. Die Entwicklung von Disco-Musik in den 70er Jahren wurde maßgeblich durch elektronische Experimente beeinflusst. Eine Schlüsselfigur war Giorgio Moroder, dessen Produktion von Donna Summers „I Feel Love“ (1977) mit analoger Synthesizer-Technologie international Aufmerksamkeit erregte (vgl. ebd., S. 104). Der Begriff „Disco“ und die damit verbundene Musikrichtung entstanden als eine Antwort auf ein Bedürfnis nach neuen Formen der kollektiven Erfahrung und nach neuen sozialen Räumen, die einen Zufluchtsort für marginalisierte Gruppen bieten, wie für Afro-Amerikaner oder der LGBTQIA+-Community (vgl. ebd., S. 102ff.). Disco war mehr als nur ein Musikstil; es

²³ Auch hier soll nochmals unterstrichen werden, dass dieser Umriss keinen Versuch darstellen soll die elektronische Tanzmusik in ihrer Ganzheit zu erfassen, da dies unmöglich ist (siehe dazu Kapitel 5.2).

war ein kulturelles Phänomen, das die Grenzen von Klasse, Ethnizität und Sexualität überwand, insbesondere in einem Amerika der 1960er Jahre, nachdem die Bürgerrechtsbewegung gegen die Rassensegregation kämpfte und die queere Bewegung im Rahmen der Stonewall-Riots gegen die Polizei protestierte.

Die 1970er Jahre markierten eine entscheidende Phase in der Entwicklung der ETM, als Synthesizermusik in der Popmusik weit verbreitet wurde und alternative Clubmusik, fernab des Mainstreams allmählich an populärer Bedeutung gewann. Dennoch war die Gegenbewegung dazu groß. Vor einem White Sox Spiel in Chicago im Jahr 1979 sprengte der Veranstalter angekündigt eine Kiste mit Disco in die Luft, woraufhin das informierte Publikum sich an dem Aufstand beteiligte. Diese Feindseligkeit ließ den Disco in den USA wieder in den Untergrund sickern, während in Europa die Italo-Disco-Bewegung an Fahrt aufnahm (vgl. Collins et al. 2014, S. 104). Besonders hervorzuheben sind hier trotzdem die Beiträge der LGBTQIA+-Community, die post-disco und elektronische Musik vorantrieb. Künstler wie Sylvester und Produzenten wie Patrick Cowley erkundeten in der Hi-NRG-Bewegung höher getaktete, durchgehend energie-geladene Tracks (vgl. Collins et al. 2014, S. 104).

Während die 1970er Jahre stark von Disco geprägt waren, war dies nicht die einzige einflussreiche Musikrichtung. Punk und Post-Punk förderten DIY-Attitüden und Indie-Labels, und die Verwendung von Synthesizern in Funk und Dub-Aufnahmen aus Jamaika hatte ebenfalls Auswirkungen auf spätere Entwicklungen (vgl. Collins et al. 2014, S. 104). Hip-Hop und Rap, die technologische und textuelle Ähnlichkeiten mit elektronischer Clubmusik aufweisen, begannen ihre Reise ebenfalls in den späten 70ern und Anfang 80ern (vgl. ebd., S. 105). Die ersten Rap-Tracks basierten oft auf Disco-ähnlichen-Tracks, wie etwa Sugarhill Gangs „Rapper’s Delight“ im Jahr 1979. Insbesondere der Hip-Hop beeinflusste eine ganze Kultur von Produzentinnen und Produzenten durch ihre exzessive Verwendung von Drummachines und DJs mit ihren innovativen Turntable-Techniken wie dem Mixen oder dem Scratching – nicht nur im Hip-Hop sondern auch in anderen Genres. Viele Künstler:innen des darauffolgenden

Jahrzehnts betiteln Hip-Hop als eine starke Inspirationsquelle, wie beispielsweise die Chemical Brothers oder Autechre (vgl. Collins et al. 2014, S. 105)

Musikalische Apartheit in den USA: Chicago House und Detroit Techno

“Such global forms as house and techno are really nothing more than disco continued by other means” (Brewster/Broughton 1999, S. 292).

Die in den Untergrund gerückte Disco Musik inspirierte weitere nicht-kommerzielle Musiker:innen in Chicago und Detroit, welche eine zentrale Rolle in der Entstehung von House und Techno spielen. Für die House-Pioniere waren die TR-808 Drum-Machine und der TB-303 Bass-Synthesizer der japanischen Firma Roland wichtige Werkzeuge, trotz anfänglichem kommerziellen Misserfolg dieser Geräte, die günstig erworben werden konnten (vgl. Collins et al. 2014, S. 105). Diese Einführung der Roland's x0x-Linie ermöglichte die Erstellung der metronomischen Rhythmen, die für die elektronische Tanzmusik charakteristisch sind (vgl. ebd.). Frankie Knuckles, ein bedeutender DJ im queeren Warehouse-Club in Chicago, und andere lokale DJs wie Ron Hardy und Farley „Jackmaster“ Funk förderten die Entwicklung einer neuen Tanzmusikrichtung, indem sie Soul, Rhythm n' Blues, Disco gemeinsam mit Drum-Maschinen auf der Tanzfläche verbunden: die House Musik. House konnte durch verschiedene Songs der Pioniere auch internationale Erfolge feiern, auch wenn diese nur kurz waren und 1988 die Chicagoer Clubszene zu zerfallen begann (vgl. ebd., S. 107)

Die Nähe von Chicago und Detroit führte zu engen Verbindungen zwischen den Musikern dieser Städte, nicht nur geographisch, sondern auch kulturell, da Detroit-Künstler in Chicagoer Clubs ihre Platten verkauften (vgl. Collins et al. 2014, S. 107). In Detroit schufen in den 80ern Musiker:innen jedoch eine eigene Dynamik. Juan Atkins, Derrick May und Kevin Saunderson, bekannt als die Belleville Three, waren zentrale Figuren dieser Bewegung (vgl. ebd., S. 107f.). Die Autoindustrie trug zu einem erhöhten Lebensstandard und einer blühenden Kultur insbesondere in den 60er Jahren in Detroit bei, wodurch sich auch Musikstudios mit teurem Equipment wie Motown Records dort ansiedelten (vgl. Brown 2022, S. 18).

Mit Abgang der Autoindustrie nach LA und damit auch dem Abgang von Motown erhielt eine junge, schwarze Musikszene Zugang zu gebrauchten elektronischen Instrumenten (vgl. Brown 2022, S. 20). Zu jenem Zeitpunkt war Detroit geprägt von Armut. Derrick May artikuliert den Unterschied zwischen House und Techno in Stuart Cosgroves „Seventh City Techno“ (1988):

„It’s a question of respect, house still has it’s heart in 70’s disco, we don’t have any of that respect for the past, it’s strictly future music. We have a much greater aptitude for experimentation.“

Darauf folgend beschreibt er den Zustand in Detroit zu jenem Zeitpunkt:

„The old industrial Detroit is falling apart, the structures have collapsed. It’s murder capital of America. Six-year-olds carry guns and thousands of Black people have stopped caring if they ever work again. If you make music in that environment it can’t be straight music. In Britain you have New Order, well our music is the New Disorder“ (Cosgrove 1988, S. 86)

Detroit entwickelte sich daher zu einem Zentrum einer kühlen, sequenzierten und futuristischen Ästhetik (vgl. Collins et al. 2014, S. 107f.). Die Techno-Musik wurde vielmehr ein passender Soundtrack zur posturbanen Verwüstung anstatt einer Musik, die ein Publikum auf einer Tanzfläche zum Schwitzen bringen soll (vgl. Brewster/Broughton 1999, S. 356). Für die begriffliche und musikalische Inspiration dienten einerseits Alvin Tofflers „Future Shock“ (1970) mit dem Begriff der „techno-society“ und dem Werk „The Third Wave“ (1980) mit dem Begriff „techno-rebels“ und andererseits auch Kraftwerks berühmten Song „Techno Pop“, welchen die Belleville Three unter anderem über Electrifying Mojos Radiosender, einer der ersten schwarzen Radiosender, kennenlernten (vgl. Collins et al. 2014, S. 107).

Internationalisierung und Export: Großbritanniens „Hardcore Continuum“ und der Berliner Mauerfall in Ektase

Während sich die Musik aus Detroit im bürgerlichen schwarzen Amerika nicht verbreitete, wurde ein britischer Journalist und Talentscout namens Neil Rushton durch den Strom an House-Musik-Exporten nach Großbritannien auf die Belleville Three aufmerksam (vgl. Brown 2022, S. 18). „Techno! The New Dance Sound of Detroit“ kam im Mai 1988 in die Regale und führte den europäischen Musikhörern den Begriff „Techno“ ein (vgl. Brown 2022, S. 18).

Durch den Import von House und Techno aus den USA entstand so in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren in Großbritannien eine lebhaftere Rave-Szene (vgl. Collins et al. 2014, S. 109). Die US-amerikanischen Genres inspirierten viele Musiker:innen in Großbritannien, die jene Musik an lokale Geschmäcker und Gegebenheiten als auch der dortigen Drogenkultur angepasst haben (vgl. Collins et al. 2014, S. 109). Ein zentraler Bestandteil dieser Szene war das sogenannte „Hardcore Continuum“, ein Begriff, der die Entwicklung von Hardcore über Jungle bis hin zu UK Garage beschreibt (vgl. Collins et al. 2014, S. 109). Diese Genres zeichneten sich durch schnelle Beats, schwere Basslinien und den intensiven Einsatz von Breakbeats aus (vgl. Collins et al. 2014, S. 109). Die Rave-Kultur in Großbritannien war stark von illegalen Partys und großen Festivals geprägt. Diese Bewegung brachte auch eine neue Art von Gemeinschaftsgefühl und Rebellion gegen das Establishment mit sich, was zu staatlichen Gegenmaßnahmen wie dem Criminal Justice Act von 1994 führte, der unangemeldete Raves verbot (vgl. ebd.).

Zeitgleich entwickelte sich Berlin zu einem der wichtigsten Zentren für elektronische Tanzmusik in Europa, denn Detroit's Export und Einfluss reichte bis dorthin. Für viele in Berlin waren die elektronischen, perkussiven Rhythmen des Techno und souligen Klänge neu. Dort hatte diese Musik „weder individuelle noch kulturelle Zusammenhänge“ (e.Ü. Brown 2022, S. 226). Diese Anonymität wurde „zu einem wesentlichen Merkmal dafür, wie die Berliner Underground-Techno-Kultur die Schichten dieser technologischen, afroamerikanischen Musik entblößte und darüber

den diplomatischen Logos des deutschen Intellektualismus legte“: die transzendente und außerkörperliche Erfahrung, die durch genannter Anonymität möglich wurde, verkörperte die totale Ekstase (vgl. ebd.). Nach dem Fall der Berliner Mauer 1989 bot nämlich die Euphorie eines vereinten Deutschlands und die ungenutzten Gebäude und Industrieflächen im Osten ideale Bedingungen für eine lebendige Jugend, die ihre Betonung auf musikalische Innovation und künstlerische Freiheit legte. Musik aus Übersee gab genau dieses Versprechen. Diese historische und kulturelle Entwicklung nach dem Mauerfall bot damit ideale Bedingungen für eine lebendige Clubszene. Die Stadt zog somit zahlreiche internationale Künstler:innen als auch Produzentinnen und Produzenten an, ebenso die Detroiter Belleville Three, die zu Berlins Ruf als globales Zentrum für elektronische Tanzmusik beitrugen.

Der globale Süden: eine vergessene Geschichte

Die Geschichte der elektronischen Tanzmusik zeigt, dass elektronische Tanzmusik ein globales Phänomen geprägt von kulturellem Austausch ist, jedoch fällt die Dokumentation der Entwicklungen im globalen Süden sehr dünn aus.²⁴ Obwohl die ETM meist mit Nordamerika oder Europa assoziiert wird, hat sie in verschiedenen Regionen der Welt eigenständige Formen und Ausdrucksweisen gefunden. Insbesondere Musiker:innen und verschiedene Genres der Kontinente Afrika und Lateinamerika besitzen das Potential, den Versuch der frühen Avantgardisten (die aber laut Utz daran gescheitert sind) stilistisch-kompositorische Grenzen des Okzidents aufzubrechen und die Tanzflächen zu „dekolonialisieren“ (vgl. Schildhauer 2022, S. 94ff; vgl. Utz 2021, S. 33). Gleichzeitig zu den Entwicklungen im globalen Norden haben sich insbesondere in Südafrika, Angola, Nigeria, Brasilien und Mexiko verschiedene Genres der elektronischen Tanzmusik formiert. Wir wollen uns daher kurz ein paar wenigen elektronischen Tanzmusiken des globalen Südens widmen, um auch jenen oft Vergessenen einen Platz im vorliegenden historischen Umriss zu geben als auch einer interkulturellen und wertfreien historischen Beschreibung des

²⁴ Auch im Bibliotheksverzeichnis der Universität Innsbruck.

vorliegenden Gegenstandes gerecht zu werden und um über die Grenzen der uns vertrauten Kultur hinauszugehen.

Die Aufhebung des Apartheidgesetzes und die zunehmende Urbanisierung in Südafrika im Jahre 1994 führte zu einem sozialen Umbruch, in dem insbesondere die schwarze lokale Jugend neue Ausdrucksformen in vielen Lebenssphären, insbesondere in der Musik suchte, um ihre Freiheit und Identität auszudrücken (vgl. Allen 2004, S. 82). Die elektronische Tanzmusik schien dieses Versprechen zu halten: Kwaito wurde zu einer Mischung aus „afrikanisiertem Hip-Hop, House, R&B und Rap“ (e.Ü.ebd., S. 83). Während elektronische Tanzmusik in den 90ern in Amerika und Europa eher selten Gesänge aufwies, drückte der Sprechgesang im Kwaito persönliche Themen aber auch soziale und politische an und wurde so ein Ausdrucksmittel einer Jugend in Form elektronischer Tanzmusik (vgl. ebd., S. 98).

In Brasilien entwickelte sich aufgrund einer anderen soziopolitischen Lage das Genre „Baile Funk“. In den Favelas oder Elendsviertel der Stadt Rio de Janeiro hat sich dieses Genre in den 1980er Jahren mit „ihrer oft intensiv gewaltdätigen und aggressiv sexualisierten Natur“ als Ausdruck der jungen Leute dort entwickelt (e.Ü. Sneed 2008, S. 57). Dieser Mix aus Miami Bass und Electro Funk mit Sprechgesang enthalten „einen moralisch und politisch aufgeladenen musikalischen Raum, der die jungen Leute zusammenführt und sie emotional über die harten Bedingungen ihres Lebens erhebt“ (e.Ü.Sneed 2008, S. 57).

Die elektronische Tanzmusik und das Web 2.0

Zur Jahrhundertwende entwickelten sich viele weitere Genres im globalen Süden, wie beispielsweise Amapiano, Raptor House, Guaracha oder Gqom. Diese musikalischen Entwicklungen sind auch begleitet von einer weltverändernden Transformation: das Web 2.0. Nun konnten Benutzer aktiv Inhalte erstellen, teilen und verändern, anstatt nur passiv Informationen konsumieren wie mit dem Web 1.0. (vgl. Huber 2018, S. 34). Obwohl das Internet seine Ursprünge in den 1960er Jahren hat, als das US-Verteidigungsministerium das ARPANET (Advanced Research Projects Agency

Network) initiierte, um verschiedene Computer miteinander zu vernetzen, entwickelte sich das Web 2.0. erst in den 90er Jahren zu dem, wie wir es heute kennen: das World Wide Web machte das Internet weltweit kommerziell zugänglich (vgl. Lukasik, Stephen J. 2011, S. 6). Die digitale Revolution, der Zusammenbruch der Kolonialreiche und die technologischen Innovationen wie der Rundfunk, das Fernsehen und das Internet veränderten den Charakter der Musik und ihr Repertoire (vgl. Gebesmair 2008, S. 17f.). Diese Veränderungen betreffen nicht nur die Produktionsmethoden, sondern auch die Konsumgewohnheiten und die Distributionswege von Musik.

Die Digitalisierung hat die Musikproduktion radikal verändert. Traditionelle Studios und teure Aufnahmetechnologien wurden durch erschwingliche, hochqualitative digitale Aufnahmesoftware ersetzt. Dies hat eine Demokratisierung der Musikproduktion zur Folge, da unabhängige Künstler:innen nun ohne die Unterstützung großer Plattenfirmen Musik aufnehmen und produzieren können, wodurch die Eintrittsbarrieren für neue Künstler:innen global gesenkt wurden. Gebesmair (Gebesmair 2008) beschreibt diesen Wandel als eine Entkopplung von Produktion und traditionellen industriellen Strukturen, was zu einer größeren Vielfalt und Innovation im Musiksektor führt (vgl. ebd., S. 173ff.).

Der Musikkonsum hat sich durch das Internet grundlegend verändert. Streaming-Dienste wie Spotify, Apple Music und YouTube haben den Zugang zu Musik revolutioniert. Diese Plattformen ermöglichen es den Nutzern, auf eine nahezu unbegrenzte Anzahl von Titeln zuzugreifen, oft ohne dafür zahlen zu müssen. Huber (2018) hebt hervor, dass diese Entwicklung zu einer Fragmentierung der Hörgewohnheiten geführt hat, da Nutzer zunehmend personalisierte Playlists und Empfehlungen nutzen, anstatt ganze Alben zu hören (vgl. ebd., S. 47ff.). Die Distribution von Musik hat sich von physischen Tonträgern zu digitalen Formaten verlagert. Downloads und Streaming haben den Markt dominiert und neue Akteure wie iTunes und Spotify ins Spiel gebracht. Diese Veränderungen haben auch die Rolle der traditionellen Plattenlabels verändert, da digitale Plattformen eine direkte Verbindung zwischen Künstler:innen und Konsumentinnen und Konsumenten ermöglichen (vgl. Gebesmair 2008, S. 174ff.).

Die digitale Revolution hat sowohl Herausforderungen als auch Chancen für die Musikindustrie mit sich gebracht. Während illegales Filesharing und das Kopieren von Musik zu Einnahmeverlusten führten, bieten legale Streaming-Dienste neue Einnahmequellen. Die Musikindustrie musste sich anpassen und neue Geschäftsmodelle entwickeln, um in der digitalen Landschaft erfolgreich zu sein (vgl. Gebesmair 2008, S. 173f.). Die Rolle der Plattenfirmen hat sich dabei verändert, sie sind nun eher als Dienstleister:innen und Vermarkter:innen, statt als Produzentinnen und Produzenten tätig. Das Internet hat die Vielfalt und Zugänglichkeit von Musik erheblich erweitert. Künstler:innen können ihre Musik unabhängig veröffentlichen und ein globales Publikum erreichen. Gleichzeitig bleibt die Herausforderung bestehen, in der Masse an verfügbaren Inhalten sichtbar zu bleiben, was oft weiterhin die Unterstützung durch professionelle Marketingstrategien erfordert. Huber (2018) diskutiert die Bedeutung dieser Entwicklungen für die Musikkultur und stellt fest, dass trotz der erhöhten Zugänglichkeit viele Künstler:innen auf die traditionellen Strukturen und Ressourcen der Musikindustrie angewiesen bleiben, um erfolgreich zu sein (vgl. ebd., S. 53ff.). Die Digitalisierung und das Internet haben die Musikproduktion, -konsumtion und -distribution tiefgreifend verändert. Während diese Veränderungen neue Möglichkeiten für unabhängige Künstler:innen geschaffen haben, bleibt die Rolle der traditionellen Musikindustrie und ihre Strukturen relevant.

5.5. Konsequenzen der digitalen Mediamorphose

Nachdem wir uns nun auf die technologischen Entwicklungen sowie auch auf die rational-textuellen und soziologisch-kontextuellen Bedingungen der elektronischen Tanzmusik unter dem Deckmantel einer Mediamorphose fokussiert haben, um dabei den „realen Verflechtungen aller Faktoren gerecht zu werden“, scheint es nun sinnvoll anhand der Mediamorphose „die qualitative Veränderung der musikalischen Mitteilung durch die spezifischen Mechanismen der Musikaufnahme, Musikübertragung und Musikwiedergabe“ zu betrachten (e.Ü. Blaukopf 1989, S. 5).

Wie wir anhand des historischen Umrisses der elektronischen (Tanz-)Musik sehen konnten, stießen elektronische Medien eine Mutation der Musik an, die zu den „bisher bekannten historischen Mutationen keine Parallele findet“ (Blaukopf 1989, S. 270). Laut Blaukopf seien globale Aspekte einer Betrachtung nun möglich (vgl. Blaukopf 2010, S. 155). Bis vor kurzem sei es noch ausreichend gewesen, einzelne Musikkulturen in ihrer „(relativen) Isolierung“ zu betrachten, aufgrund fehlender globaler Interdependenzen und der interkulturellen Kommunikation (Blaukopf 2010, S. 155). Durch die gegenwärtige Mutation sei es somit laut ihm möglich, jene unter einen globalen Zusammenhang zu untersuchen (ebd.).

Blaukopfs (2010) Versuch einige Merkmale der globalen Mediamorphose herauszuarbeiten, die keineswegs Kennzeichen jener sind, scheinen an diesem Punkt der vorliegenden Arbeit eine geeignete analytische Einordnung der vorherigen Erkenntnisse zur Geschichte der elektronischen Tanzmusik. Durch die Nutzung elektronischer Medien dominiere diese Art von Musik (vgl. ebd., S. 156). Diese Dominanz führe auch zu einer „Mediamorphose urheberrechtlichen Denkens, wie etwa, dass die „Einnahmen aus der Mediennutzung urheberrechtlich geschützter Musik nicht mehr eindeutig dem individuellen Urheber zugeordnet werden können“ (vgl. Blaukopf 2010, S. 156). Drittens habe sich die Wahrnehmung von Musik verändert, indem die Medienmusik gegenüber der Live-Musik allgegenwärtig ist und damit ihre auratische Einmaligkeit durch ihre Reproduzierbarkeit verloren hat (vgl. Blaukopf 2010, S. 156). Viertens habe die Technik der Tonaufnahme Musik von ihrer herkömmlichen Aufführungspraxis emanzipiert, denn der Rezipient hört Musik, die nie wirklich so „exekutiert“ worden ist (vgl. Blaukopf 2010, S. 156). Des Weiteren sei die Mediamorphose neben der Musikdistribution auch in der -produktion angekommen, da sich das Musizieren von ihrem Notenpapier losgelöst hat und nurmehr in elektronischer Klanggestalt stattfindet (vgl. Blaukopf 2010, S. 156). Letztens wird die Kreation von „ernster Musik“ zunehmenden auch von der Mediamorphose geprägt: der Schreibtischkomponist wird von Studioproduzenten mit den Schaffungsmethoden „der Klangsynthese, Computerprogramme und Sampling“ abgelöst (vgl. Blaukopf 2010, S. 156).

Blaukopfs digitale Mediamorphose schließt jedoch noch nicht die Transformation durch Informations- und Kommunikationstechnologien in der Musikproduktion, - distribution und -konsumtion ein, welche jedoch ein enormes Transformationspotential für die Musik mit sich brachte. Deshalb werden die Merkmale der globalen, digitalen Mediamorphose um folgende erweitert: Das World Wide Web ermöglicht es Nutzerinnen und Nutzern nicht nur Konsumentinnen und Konsumenten, sondern auch Produzentinnen und Prozenten von global zugänglichen Inhalten zu sein. Dies führt zu einer Veränderung der Machtverhältnisse und Demokratisierung, indem traditionelle Strukturen der Musikindustrie aufgebrochen werden (vgl. Huber 2018, S. 15f.). Diese Dezentralisierung musikalischer Praxis führt zu einer Zunahme der verfügbaren Informationen und daher auch zu einer erhöhten Sichtbarkeit alternativer musikalischer Ausdrucksformen (vgl. Huber 2018, S. 17). Diese Veränderung der Informationsdistribution hat zur Folge, dass neue Formen der Gemeinschaftsbildung über geografische Grenzen hinweg möglich werden (vgl. ebd., S. 16).

Die Theorie der Mediamorphose diene nun als Analyseinstrument um sich dem Wandel des Musiklebens und Transformation der musikalischen Mitteilung anzunähern, indem die rational-textuellen Aspekte und ihre soziologisch-kontextuelle Bedingtheit beleuchtet wurden. Die qualitative Veränderung des Musiklebens durch die digitale Mediamorphose wurde damit in den Fokus gerückt. Eine Auflösung von Genregrenzen oder ihrer Hybridisierung erklärt dies jedoch noch nicht.

5.6. Fazit zum historischen Umriss der elektronischen Musik

Die Geschichte der elektronischen Tanzmusik ist eine Geschichte der technologischen Innovation und des kulturellen Austauschs. Von den frühen Disco-Tagen über die Entstehung von House und Techno bis hin zu den zahlreichen modernen Subgenres zeigt die elektronische Tanzmusik, wie Musik und Tanz in verschiedenen kulturellen Kontexten immer wieder neu erfunden und interpretiert werden können. Die elektronische Tanzmusik bleibt ein lebendiger und sich ständig weiterentwickelnder

Organismus, der weiterhin kreative Grenzen verschiebt und Menschen weltweit zum Tanzen bringt. Keines dieser Genres hat sich, wie wir anhand ihrer Geschichten sehen konnten, nur aus musikalischen Einflüssen geformt, sondern auch „Ergebnis von sozialem und kulturellem Verhalten und Bedingungen ist“ (Llamas 2003, S. 60). Eine musiksoziologische Analyse verlangt es daher den „gesamt-kulturellen Rahmen zu verstehen“ (Blaukopf 2010, S. 161). Insbesondere seit der Zunahme von „politischen, ökonomischen und kulturellen Interdependenzen aller Länder“ sei es möglich einzelne Musikkulturen unter den Bedingungen der interkulturellen Kommunikation zu betrachten und nicht unter ihrer Isolierung, wie es davor möglich war (ebd.).

Es können aus dem historischen Vergleich der elektronischen (Tanz-)Musik vier Überlegungen mitgenommen werden. Erstens verspricht die elektronische Musik ein Herausbrechen aus ehemals stilistisch-kompositorisch eingrenzenden Techniken. Die elektronische Klangerzeugung und des Samplings mithilfe der elektronischen Verzerrung und Entfremdung bieten unendliche Möglichkeiten. Auch wenn die elektronische Musik nach den jeweilig vorherrschenden stilistisch-kompositorischen Merkmalen der jeweiligen Kulturen verwendet wurde, kann dennoch behauptet werden, dass die Unendlichkeit an Möglichkeiten der elektronischen Musik auch die Möglichkeit der Hybridität in sich trägt. Zweitens stellte die elektronische Musik für die jeweiligen ETM-Kulturen daher ein Versprechen der Innovation, der Gemeinschaft als auch den Ausdruck der jeweiligen sozialen, politischen und wirtschaftlichen Lage dar und bat insbesondere Räume für marginalisierte Gruppen zur Gemeinschaftsbildung. Drittens haben sich aus der elektronischen Musik lokale elektronische Tanzmusik-Genres als auch Musikkulturen und -gemeinschaften entwickelt. Die jeweiligen Genres wie House, Techno oder Dub sind lokal behaftet, beginnen sich aber durch ein globales Netz von Interdependenzen zu verbreiten, wobei lokale „Übersetzungen“ entstehen. Viertens kommt es durch die technologischen Innovationen des letzten Jahrhunderts zu einer Demokratisierung der Musikproduktion, -distribution und -konsumtion, da Inhalte global aktiv gestaltet, geteilt und erworben werden können.

Wie im theoretischen und analytischen Umriss (Kapitel 3) formuliert, soll im nächsten Kapitel die Frage gestellt werden, was nun die einzelnen ETM-Genres bedeuten und wie sie sich in ihrem Gesamtkontext der elektronischen Tanzmusik verhalten.

6. Genres im Dialog: Bedeutung der elektronischen Tanzmusik in ihrem eigenen Kontext

Wie wir sehen konnten, ist die elektronische Tanzmusik jüngeren Alters und im Kontext eine von globalen Interdependenzen charakterisierte Musik. Der kurze historische Umriss zeigt wenn dann eines: dass die elektronische Tanzmusik seit ihren Anfängen ein globales Unternehmen ist und durch ihre elektronische Klangsintese eine Unendlichkeit an Möglichkeiten bietet. Das bedeutet jedoch nicht, dass Genres der elektronischen Tanzmusik per se unabgeschlossen und hybrid sind. Dennoch könnten trotz ihrer Globalität und Kontingenz stilistisch-kompositorische Grenzen bestehen. Aus diesem Grund wollen wir uns nun näher dem Genrebegriff annähern und in ihrem gemeinsamen Kontext der ETM betrachten, um sie im nächsten Kapitel auf ihre Hybridisierung zu prüfen.

Um der theoretischen und analytischen Grundlage als auch dem formulierten Kulturbegriff gerecht zu werden, werden an diesem Punkt Genres der populären Musik bzw. elektronischen Musik nicht auf eine bestimmte, textuelle Definition deskriptiv nach stilistisch-kompositorischen Elementen beschrieben, denn die Präzisierung einer solchen scheint hinsichtlich ihres stetigen Wandels für eine musiksoziologische Arbeit unmöglich. Das kulturelle Feld der Musik ist nämlich ständig in Bewegung, „bedingt durch unterschiedliche Ausprägungen der Heterogenität von Stilelementen und durch den Grad deren Verschmelzung zu neuen homogenen (emergenten) Formen“ (Staubmann 2004, S. 115). Deshalb kann keine zufriedenstellende Definition nach stilistisch-kompositorischen Aspekten von verschiedenen musikalischen Stilen der ETM getroffen werden.

Musik „ist alles andere als ein statisches Phänomen: Sie ist ein sich ständig weiterentwickelnder, transformierender, riesiger Organismus“ (vgl. Crauwels 2016). Es

haben sich die elektronischen Tanzmusikgenres wie Techno in den letzten Jahren und Jahrzehnten seit ihrer Entstehung in Detroit in ihrer musikalischen Struktur grundlegenden Wandel erfahren. Beispielsweise wandelte sich von den 1990ern bis in die 2020er das Tempo des Subgenres Techno enorm und unterlag vielen Schwankungen. Der Vergleich (siehe Abbildung 2) der Techno-Charts der weltmarktführenden Website für den Kauf von elektronischer Tanzmusik Beatport zeigt, dass die Techno Top 10 Charts sich in den Jahren zwischen 2000 und 2010 (2024a) Techno-Songs um 125 bis 136 Beats per Minute bewegen (im Durchschnitt sind das 128 bpm), während die Charts im April 2024 (2024b, 2024c) sich zwischen 87-143 bpm bewegen. Wenn beide Techno-Kategorien herangezogen werden, liegt der Durchschnitt der Charts im April bei 135 bpm. Wie wir sehen, lassen sich Genres nicht über eine mathematische Schwelle definieren, ohne sich dabei spezifisch auf einen Zeitraum zu beziehen (vgl. Crauwels 2016). Dies führt uns zu dem Problem, wie schon bei der alleinigen textuellen Analyse erkannt, dass eine stilistisch-kompositorische Beschreibung nur in Zusammenhang mit einem spezifischen Zeitpunkt oder Zeitraum erfolgen kann.

2000-2010 In Review - Techno

Beatport
Date Created 2011-01-04
Genres Techno (Peak Time / Driving)

€12.51

	TITLE / ARTISTS	LABEL / REMIXERS	GENRE / BPM & KEY	RELEASED	
1	The Man With the Red Face Original Mix Laurent Garnier	F Communications	Techno (Peak Time / Driv 132 BPM - F Minor	2006-04-17	€1.99
2	Diablo Heavenly Mix Funk D'Void	Soma Records	Techno (Peak Time / Driv 132 BPM - A Minor	2001-10-08	€1.99
3	Winter Original Mix Ari Brikha	Kompakt	Techno (Peak Time / Driv 131 BPM - B Minor	2007-02-12	€1.99
4	The Difference It Makes Superpitcher Mix The Mfa	Kompakt Superpitcher	Techno (Peak Time / Driv 126 BPM - A Major	2004-11-02	€1.99
5	Flow Control Original Mix Misc.	Sender Records	Techno (Peak Time / Driv 126 BPM - Bb Major	2004-02-23	€1.99
6	Mouth To Mouth Original Mix Audion	Spectral Sound	Techno (Peak Time / Driv 125 BPM - Ab Major	2006-09-19	€1.99
7	Total Departure Original Mix Christian Smith, John Selway	Drumcode	Techno (Peak Time / Driv 127 BPM - Eb Minor	2008-05-05	€1.99
8	La Rook Of Original Mix Vitalic	Different	Techno (Peak Time / Driv 136 BPM - Gb Major	2005-04-04	€1.99
9	Psychotic Photosynthesis Original Mix Omar S	FXHE Records	Techno (Peak Time / Driv 120 BPM - A# Minor	2008-10-28	€1.99

Techno (Peak Time / Driving) Beatport Top100

	TITLE / ARTISTS	LABEL / REMIXERS	GENRE / BPM & KEY	RELEASED	
1	Roar Original Mix Charlotte de Witte	KNTXT	Techno (Peak Time / Driv 137 BPM - Bb Major	2024-04-11	€1.99
2	When I Push Original Mix Layton Giordani, Eli Brown, OFFAAH	Drumcode	Techno (Peak Time / Driv 134 BPM - G Major	2024-01-19	€1.99
3	The Chosen Original Mix Marie Vaunt	Kural Records	Techno (Peak Time / Driv 140 BPM - Gb Minor	2024-04-05	€1.99
4	ORION Extended Mix Hi-LO, Space 92	HILOMATIK	Techno (Peak Time / Driv 137 BPM - Ab Major	2024-01-19	€1.99
5	Bang To The Beat Extended Mix Jay Lumen	Arcane Music	Techno (Peak Time / Driv 136 BPM - A Major	2024-04-12	€2.99
6	Bombay Original Mix Mha Iri	Drumcode	Techno (Peak Time / Driv 134 BPM - B Minor	2024-04-12	€2.99
7	Robot Original Mix Space 92	Filth on Acid	Techno (Peak Time / Driv 138 BPM - G Major	2024-03-15	€1.99
8	Exposition Original Mix Teenage Mutants	TRAGEDIE	Techno (Peak Time / Driv 135 BPM - Eb Minor	2024-03-29	€1.99
9	Reaction Original Mix Cosmic Boys, Marie Vaunt	Legend	Techno (Peak Time / Driv 137 BPM - F Major	2024-03-08	€1.99
10	Existence Original Mix Mha Iri	Drumcode	Techno (Peak Time / Driv 138 BPM - G Major	2024-04-12	€2.99

Techno (Raw / Deep / Hypnotic) Beatport Top100

	TITLE / ARTISTS	LABEL / REMIXERS	GENRE / BPM & KEY	RELEASED	
1	Endless Love Original Mix Viniplus Honorio, Theo Nasa	Figure	Techno (Raw / Deep / Hy 140 BPM - E Major	2024-03-22	€1.99
2	Manic Room Original Mix Bailey Tobbs	Frenzy Recordings	Techno (Raw / Deep / Hy 142 BPM - G Minor	2024-03-22	€1.99
3	Steady Original Mix Marcal	UNCAGE	Techno (Raw / Deep / Hy 140 BPM - A Major	2024-01-26	€1.99
4	Hold No Groove Original Mix Avislon	COD3 QR	Techno (Raw / Deep / Hy 128 BPM - D Major	2024-03-22	€1.99
5	Futures Original Mix Hurdalenk	Hardgroove	Techno (Raw / Deep / Hy 138 BPM - C Major	2024-04-05	€1.99
6	Tide Original Mix Allinbas	Observer Station	Techno (Raw / Deep / Hy 142 BPM - A Major	2024-03-29	€1.99
7	Timballe Original Mix Hertz	Sway	Techno (Raw / Deep / Hy 138 BPM - F Minor	2023-10-26	€1.99
8	Atlantis Original Mix Woo York	Semantica Records	Techno (Raw / Deep / Hy 126 BPM - C Major	2024-04-05	€1.99
9	Floor Filler Original Mix Mark Reeve, KLOSET	SubVision	Techno (Raw / Deep / Hy 87 BPM - B Minor	2024-04-12	€2.99
10	Step Back Original Mix OFF / GRID	Life In Patterns	Techno (Raw / Deep / Hy 143 BPM - A Major	2023-12-22	€1.99

Abbildung 2 Screenshots 25.04.2024: www.beatport.com. Vergleich des BPM-Bereichs der Beatport Techno-Charts (erstes Bild (Beatport 2024a), zweites Bild (Beatport 2024b), drittes Bild (Beatport 2024c))

Weiters, und das führt uns zu einem zweiten Problem, bedeutet es zu klassifizieren, Elemente in unterschiedlichen Gruppen zusammenzufassen und damit Ähnlichkeiten und Unterschiede zu identifizieren. Es herrscht jedoch darüber eine starke „Uneinigkeit bei der Interpretation und Kategorisierung“, denn das „Verständnis von strukturellen Merkmalen [ist] nicht nur ein individueller, sondern auch ein sozial kognitiver Prozess“ (Holzinger 2003, S. 266). Aufgrund dieser beiden Probleme einer textuellen Genre-Bestimmung nach stilistisch-kompositorischen Merkmalen scheint eine Beschreibung von Genres, die ihren Fokus nicht auf jene Merkmale setzt, für den vorliegenden Gegenstand einer Genre-Hybridisierung gewinnbringend.

Wir nähern uns wie in Kapitel 3 beschrieben dieser Definition aus einem textuellen Interesse hinsichtlich Stiltypologien an, wodurch wir uns an die Semiotik als Lehre von Zeichen und Zeichenprozessen wenden, da die spezifische Deutung und der Klassifizierungsvorgänge von Genres mit den Fragen der Bedeutungsbildung und Kommunikation zusammenhängen. Die semiotische Analyse untersucht die „Bedingungen der Mittelbarkeit und Verstehbarkeit der Botschaft (der Codierung und Decodierung)“ (Eco 1994, S. 72). Als interdisziplinäres Konzept, um Blaukopfs Epistemologie gerecht zu werden, „das sich in sehr vielen verschiedenen Kontexten anwenden lässt“, bietet die Semiotik einen der oben genannten Überlegungen adäquaten Anhaltspunkt (Hemming 2016, S. 178). Eine Definition eines Gegenstandes, in dem hier spezifischen Fall Genres, müsse „durch [die] Auflistung essenzieller Attribute [...] prinzipiell unabgeschlossen bleiben (ebd., S. 505). Musik ist immer in kulturelle, soziale, politische, ökonomische und technologische Prozesse eingebunden und daher im ständigen Bedeutungswandel, weshalb sich eine konkrete inhaltliche Definition eines solchen komplexen kulturellen Gegenstandes nicht eignet (vgl.ebd., S. 505f.). Die Semiotik eröffnet aber eine Perspektive die eine „systematische Theorie musikalischer Stile bzw. Genres“ erlaubt (ebd., S. 506). Hemming anhand von Taggs Überlegungen vor die Stile oder Genres als „eine Menge konstitutiver plus fakultativer Museme zu definieren“ (ebd; vgl. Small 2010, S. 178).

Um den Museme-Begriff genauer zu verstehen, wurden Taggs Überlegungen intensiver herangezogen. Nach Tagg bezeichnen Museme, ähnlich wie Morpheme in der Linguistik, die kleinste Einheit musikalischer Bedeutung (vgl. Tagg 2013, S. 234). Diese Museme können immer weiter runtergebrochen werden, die selbst auch Bedeutungen tragen, aber in einem gemeinsamen Kontext stehen (vgl. ebd., S. 235). Die konstitutiven Museme seien diejenigen Bestandteile, die notwendig sind um Bedeutung zu vermitteln, wobei die fakultativen Museme sich zu einem Stapel (im Englischen „Stack“) anhäufen und so zur generellen Bedeutung beitragen, aber nicht notwendig, sprich kontingent im Luhmann'schen Jargon sind, um Bedeutung zu vermitteln (vgl. ebd., S. 236).

Hemming wendet diese Dekonstruktion musikalischer Bedeutungen durch den Museme- und Stapel-Begriff von Tagg auf Genre- und Stilbezeichnungen an. Genrebezeichnungen seien damit „lediglich eine Variante der übergeordneten Kategorie populärer Musik, welche selbst keine Stil- bzw. Genrebezeichnung darstellt“ (Hemming 2016, S. 506). In diesem Sinne könne nach Hemming die elektronische Tanzmusik als Genre bezeichnet werden, die die notwendige Bedeutung, sozusagen die konstitutiven Museme trägt, nämlich jener der elektronischen Klangerzeugung oder -verarbeitung, die sich jedoch tanzbaren Elementen verschreibt. Die Stile wie beispielsweise Techno oder House stellen damit die fakultativen Museme dar, die zwar zu einer generellen Bedeutung beitragen können, aber in ihren konkreten stilistisch-kompositorischen Aspekten kontingent sind.

Eine gelungene Arbeit zur Bestimmung von Musikgenres, die sich einer ähnlichen hierarchischen Klassifizierung nach Museme und einer begrifflichen Differenzierung nach Hemming und Tagg bedient, sich dabei aber vielmehr dem hier spezifizierten Kulturbegriff und damit einer gewissen Ambiguität kultureller Bedeutungen verschreibt, ist die Website musikmap.info. Als Ergebnis sieben Jahre langer Forschung versucht Crauwels (2016) eine „Genealogie [von über 230!] populärer Musikgenres einschließlich ihrer Beziehungen und Geschichte bereitzustellen“ (e. Ü. Crauwels 2016).

Diese Arbeit gruppiert eng verwandte Genres zu „Geschwistergenres“ unter dem Begriff der „Sub-Genres“, welche anhand den Balken zu erkennen sind und führt in eine tiefere Ebene weniger einflussreicher Subgenres ein (vgl. Crauwels 2016). Für die Verständlichkeit im weiteren Verlauf wird für die weniger einflussreichen Subgenres eine sprachliche Differenzierung durchgeführt und jenen der Begriff der „Mikrogenres“ zugeteilt.

Ebene	Bezeichnung	Beispiel
1	Super-Genres	Elektronische Tanzmusik
2	Sub-Genres	House
3	Mikro-Genres, „Geschwistergenres“	Acid House

Abbildung 3 Hierarchische Genredifferenzierung

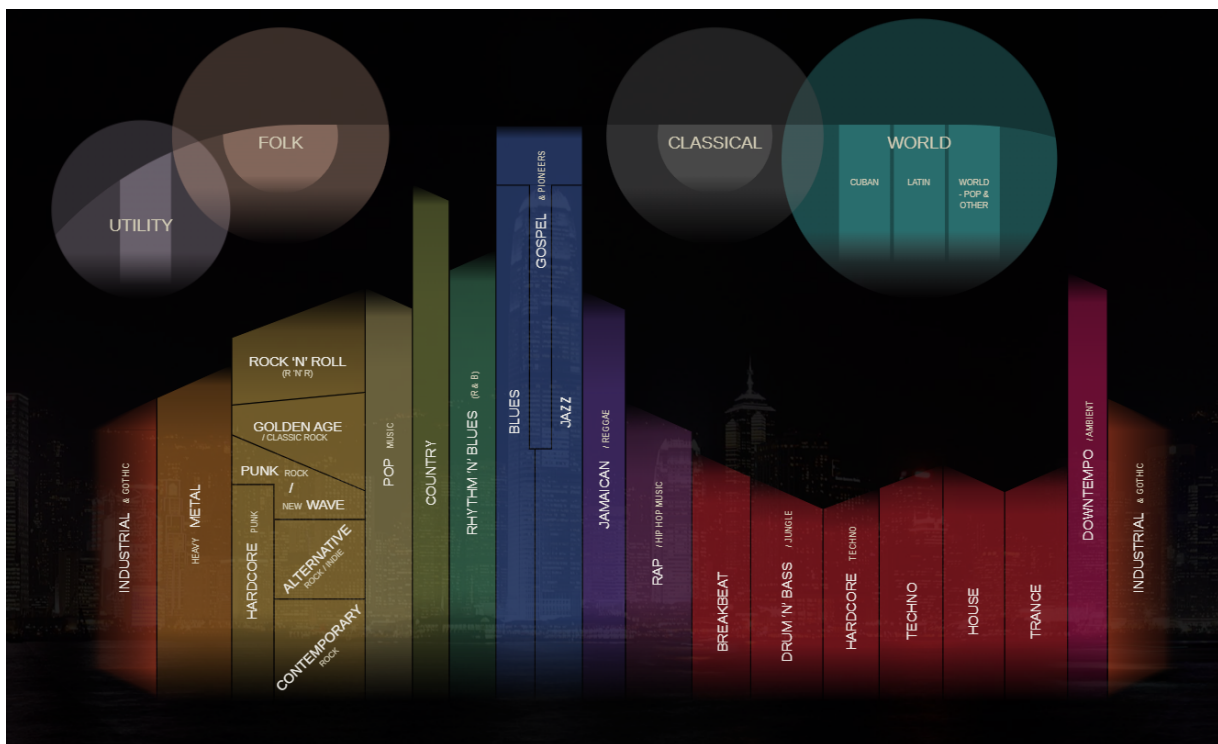


Abbildung 4 Screenshot vom 29.08.2023: musicmap.info alle Genres

Die rot gekennzeichneten Genres in Abbildung 4 ordnet die Autorin dem Super-Genre der elektronischen Tanzmusik zu, wobei hier auch ihre Grenzen am Rande zu ihren Nachbarn verschwimmen, wie sich anhand des Farbspektrums zeigt. Diese Arbeit soll

in Abbildung 5 visuell veranschaulichen, dass die an Hemming orientierte Differenzierung nach Überbegriffen, Genres und Stile etwas vereinfacht erscheint. Crauwels (2016) zeigt neben einer Klassifizierung auch eine historische Genealogie von allen Super-Genres, Sub-Genres und Mikrogenres als auch ihre Beziehungen zueinander.



Abbildung 5 Screenshot vom 29.08.2023: *musicmap.info* Genealogie Genres

Hier wird besonders deutlich, dass eine schlicht weg zu vereinfachte Klassifizierung von Genres in drei hierarchisch Geordnete, analytisch die Beziehung der verschiedenen Genres zueinander verpasst. Kurz gesagt: diese drei Kategorien werden der Komplexität musikalischer Realität nicht gerecht. Wie die Autorin selbst anmerkt, ist eine ideale Genealogie und Definition nicht nur vollständig und korrekt, sondern nimmt auch ihre Komplexität zur Kenntnis (Crauwels 2016). Dies sei zwar ein utopisches Gleichgewicht, welches nicht erreicht, sondern nur angenähert werden kann (vgl. ebd.). Diese Komplexität stamme vor allem aus der „interkategorialen Beziehung“ der Genres (ebd.).

In der Annahme dieser Beziehungen der Super-Genres, Sub-Genres und Mikrogenres zueinander können aus der Genealogie von Crauwels (2016) zwei wichtige Erkenntnisse gezogen werden: Erstens können verschiedene Sub-Genres aus dem

gleichen Sub-Genre oder den gleichen Einflüssen entstanden sein. Dies impliziert, dass differente Sub-Genres, ähnliche kompositorische Elemente besitzen können.²⁵ Zweitens, dass ein Sub-Genre mehrere Mikrogenres besitzt, was wiederum impliziert, dass ein und dasselbe Sub-Genre auch verschiedene Mikrogenres mit differenten stilistisch-kompositorischen Elementen besitzen kann.²⁶

In Abbildung 5 zeigt sich anschaulich an den (leicht erkennbaren) weißen Linien, welche die Genealogie der Genres nachzeichnen sollen, dass Genres sehr fluide sind, insbesondere in ihrer Genese und damit auch ihren stilistisch-kompositorischen Elementen. Es gab nämlich laut Crauwels kein Musikgenre, dass plötzlich „jemals als schockierende Revolution ohne jegliche Spur oder Entwicklung in der Vergangenheit“ zu haben auftauchte (e.Ü. Crauwels 2016). Alle Genres sind „natürlich entstanden, entwickelten sich, mutierten, verschmelzen oder sind (theoretisch) ausgestorben“ (Crauwels 2016). Beispielsweise seien die Anfänge elektronischer Musik in den 1940er und 1950er Jahren mit der *mucique concrète* und dem Minimalismus auf die klassische Musik zurückzuführen (siehe Abbildung 6 und 7), wobei der Minimalismus zusätzlich Einflüsse aus der Weltmusik und dem Jazz besitzt (siehe Abbildung 7). Aus diesem Grund muss vor allem auf die Wechselwirkung zwischen „ursprünglicheren Genres“ und heutiger populärer Genres der elektronischen Tanzmusik hingewiesen werden (ebd.). In Abbildung 8 zeigt sich beispielsweise anhand von Goa Trance, dass seine Ursprünge im Indian Raga liegen. In den späten 1970er begannen sich die ersten elektronischen Musiken zu bilden, die ihren Ausgangspunkt im Tanz finden, wie wir im historischen Umriss der elektronischen Tanzmusik schon ausgeführt haben.

²⁵ Siehe anhand der Ursprünge von Techno im Detroit Techno und der Ursprünge des Breakbeats im Elektro, welche beide stilistisch-kompositorisch Elemente aus Rap/Hip-Hop besitzen.

²⁶ Die beiden Techno-Mikrogenres Detroit und Minimal ziehen Inspiration aus verschiedenen Quellen bzw. Subgenres.



Abbildung 6 Screenshot vom 24.04.2024: musicmap.info Die Anfänge der elektronischen Musik mit der Musique Concrète (bearbeitet; Linien hervorgehoben)



Abbildung 7 Abbildung 4 Screenshot vom 24.04.2024: musicmap.info Die Anfänge der elektronischen Musik mit dem Minimalismus (bearbeitet; Linien hervorgehoben)

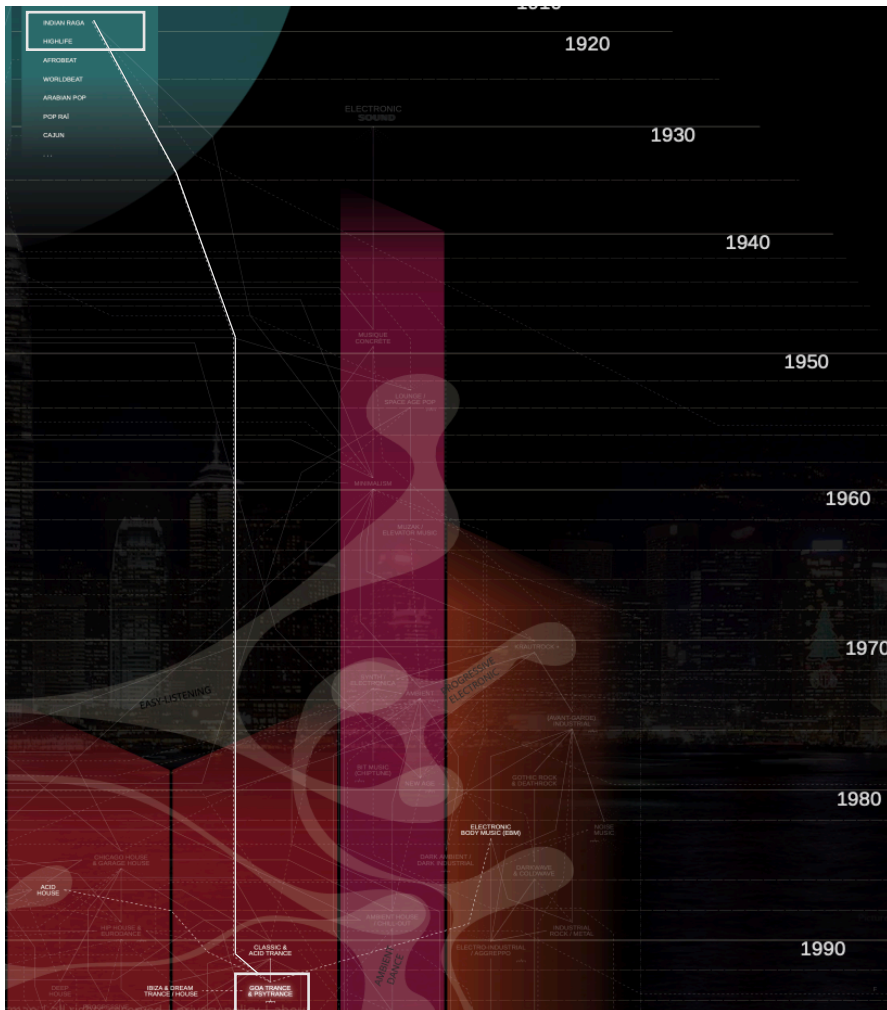


Abbildung 8 Screenshot vom 24.04.2024: musicmap.info Genease Goa Trance (bearbeitet; Linien hervorgehoben)

Bei einem Gesamtblick auf diese Karte einer Genealogie elektronischer Tanzmusik drängt sich eine Überlegung auf. Historisch gesehen, an der Y-Achse, welche nach Jahrzehnten zu erkennen ist, entwickelten sich viele Genres der elektronischen Tanzmusik aus anderen Genres der World Musik und der populären Musik, aber haben auch Einfluss aufeinander. Ähnlich verhält es sich mit den Sub-Genres und Mikrogenres, die in einer Wechselwirkung zueinanderstehen. Die Genese der ETM-Sub-Genres als auch Mikrogenres können daher nicht isoliert betrachtet werden, sondern nur in ihrem Kontext zu anderen Genres, wie auch der zuvor formulierte Museme-Begriff dies beschreibt.

Summa Summarum können zwei Annahmen aus den dargelegten Überlegungen mitgenommen werden. Erstens verhärteten sich die Überlegungen zur Problematik der

alleinigen textuellen Analyse von Musik, denn kompositorisch-textuelle Merkmale von Genres sind nur historisch anhand eines partikularen Zeitpunktes oder Zeitraumes beschreibbar, wie sich anhand der Musicmap zeigt. Ihr Wandel sei damit nicht apriorisch zu bestimmen und müsse durch ihren Zusammenhang mit ihrem soziologischen Kontext erklärt werden. Aus diesem Grund, dass eine deskriptive Genre-Bestimmung nach musikalisch-kompositorischen Aspekten nur in Verbindung mit einer partikularen historischen Zeit beschreiben lässt, kann die Ausgangsfrage, der ein Postulat der Transformation durch eine Hybridisierung inhärent ist, nicht beantwortet werden. Die vorliegende Arbeit erklärt sich jedoch diese zu beantworten, indem von einem Text-Kontext-Nexus gebraucht gemacht wird, welchem wir uns im nächsten Kapitel zuwenden. Zweitens zeigt die Genese des Super-Genres der elektronischen Tanzmusik sowie auch ihrer Sub-Genres und Mikrogenres, dass sie in einer stetigen Wechselwirkung zueinanderstehen und auch stilistisch-kompositorische Einflüsse aufeinander besitzen. Dieses Verständnis von Genres in ihrem gesamten Genrekontext schließt damit eine gewisse Hybridität, Ambiguität und Kontingenz ein, die durch eine stilistisch-kompositorische Betrachtungsweise nicht erreicht werden könne. Aus diesem Grund ist eine Hybridität der elektronischen Tanzmusik innewohnend und keine Zeitdiagnose oder Erkenntnis, die für einen Zeitraum oder Zeitpunkt gezogen werden kann.

7. Hybridisierung oder Hybridität?

Wir wollen nun einige Erkenntnisse der vorhergehenden Kapitel zusammenfassen und Schlüsse für eine Auflösung der Genre-Grenzen der elektronischen Tanzmusik und damit ihrer Hybridisierung daraus ziehen. Wie wir sehen konnten, ist die elektronische Tanzmusik eine historisch junge Musik, die im Zuge einer digitalen Mediamorphose und damit der Entwicklung einer elektronischen Musik ihren Ursprung findet. Es können drei Erkenntnisse gewonnen werden.

Erstens ist sie in einer globalisierten und technologisierten Welt entstanden und bietet durch ihre Wurzeln in der elektronischen Klangsynthese unendliche Möglichkeiten der

musikalischen Expression und daher ein Aufbrechen mit traditionellen Mustern stilistischer Komposition, die von der musikalischen Avantgarde in den 1940er Jahren angestrebt wurde. Die Möglichkeit der Hybridität ist der elektronischen (Tanz)Musik innewohnend. Als ihre Genres als auch ihre Genese in der Wechselwirkung ihres Gesamtzusammenhang mit anderen Super-Genres, Sub-Genres und Mikrogenres genauer beleuchtet wurde drängte sich die Annahme auf, dass die textuell-stilistische Sub-Genre-Hybridität der elektronischen Tanzmusik auch inhärent ist.

Zweitens, und dies unterschützt diese Annahme, ist ihr Kontext heranzuziehen. Die elektronische Tanzmusik bildete sich seit ihren Ursprüngen zu einem globalen Projekt der Innovation und damit der Subversion. Sie versprach anfänglich eine widerständige Expression für marginalisierte Personen der afro-amerikanischen Diaspora aber der LGBTQIA+ Bewegung, wie sich am House oder Techno oder dem Verbot von „Raves“ in Großbritannien zeigte. Die elektronische Tanzmusik ging des weiteren über ihre westlichen Grenzen hinaus und versprach in der Peripherie ebenso die Expression erdrückender sozialer, politischer und wirtschaftlicher Lebensbedingungen als auch eine Gemeinschaft. Die elektronische Tanzmusik wurde so zu einem Symbol der „transgression“, die eine „Überschneidung sozialer und kultureller Praxis“ beschreibt (Staubmann 2004, S. 115). Die „transgression“ bildet damit ein Brechen eines Tabus, das notwendig ist, „da Hybride nur in Opposition zu bestehenden Mustern oder Grenzen und in Verbindung mit sozialen Bewegungen auftreten“ (e.Ü. Llamas 2003, S. 53). Die elektronische Tanzmusik wurde damit ein Ausdrucksmittel für bestimmte Klassen und/oder Personengruppen.

Drittens ist die elektronische Tanzmusik eine Artikulation der in Kapitel 4 formulierten Hybridität nach Homi Bhabha, da sie eng mit sozialen Bewegungen umwoben ist. Indem der Opfer-Täter-Dualismus kritisiert wird, wurde von Homi Bhabha mit dem Hybriditätsbegriff eine „Theorie des Widerstandes gegen den Kolonialismus“ formuliert (Grimm 1997, S. 3). Hybridisierung wird nach Bhabha unter diesem Gesichtspunkt nicht nur als eine passive oder erzwungene Vermischung verstanden werden, sondern ist vielmehr eine aktive Praxis der Differenzierung und des Widerstandes gegen

Suppression und Machtgefälle (vgl. Grimm 1997, S. 9)(vgl. Grimm 1997, S. 9). Die elektronische Tanzmusik kann daher als eine musikalische Sphäre und als „dritten Raum“ betrachtet werden, die ein soziales Ausverhandeln von Identitäten und Diskurse als auch eine politische Praxis gegen kulturessentialistische Vorstellungen ermöglicht. Hybridisierung trifft in diesem Sinne nur auf den Hybridisierungsbegriff von Homi Bhabha zu, nämlich einen Perspektivenwechsel zu einem Widerstand und Ausdruck gegen koloniale Strukturen und nicht einer passiven Assimilation, die der ETM durch ihre Wurzeln in der afro-amerikanischen Diaspora inhärent ist, und nicht einer zeitlichen Veränderung von nicht-hybridem Zustand zu hybridem Zustand.

Die beschreibende digitale Mediamorphose, in der die elektronische Tanzmusik selbst entstanden ist, ist damit „keine Einbahnstraße“, sondern bietet „Möglichkeiten der wechselseitigen Befruchtung“ in einer von Interdependenzen bestimmten Welt (Blaukopf 2010, S. 178). Auch wenn die ersten Experimente der elektronischen Klangsynthese in einem durch den Krieg finanzierten technologischen Innovation geprägten Westen stattgefunden hat, sind trotzdem Gewinne für alle Seiten zu verbuchen: „die neuen Techniken können einerseits dazu beitragen, die Eigenart nichtwestlicher Kulturen zu bewahren und andererseits den Komponisten westlicher Prägung das Erschließen neuer musikalischer Ressourcen zu erleichtern“ (ebd.).

Zusammengefasst postuliert die Rezeption elektronischer Tanzmusik eine Hybridisierung elektronischer Tanzmusikgenres, indem implizit mit der Frage „Are Genres Dead?“ von einer zuverigen stilistisch-kompositorisch differenzierten Genrestruktur ausgegangen wird (Zustand A), die sich zu auflösen beginnt (Zustand B). Wenn wir die zuvor formulierten Annahmen und Erkenntnisse für die elektronische Tanzmusik – einerseits ihre inhärente textuell-rationale Hybridität der stilistisch-kompositorischen Ausdrucksmittel als auch ihrer Stile und andererseits ihrer soziokulturelle und soziopolitische Bedeutung des Widerstandes in einer von globalen Interdependenzen geprägten Welt durch eine Hybridität – heranziehen, dann ergibt sich folgender Schluss: die elektronische Tanzmusik selbst ist hybrid nach der vorliegenden Begriffsbestimmung. Sie könnte aber aufgrund ihres Ursprungs in der

elektronischen Klangsynthese und damit in der digitalen Mediamorphose Ausdruck einer gesamten Hybridisierung der Musik sein: die elektronische Tanzmusik könne als Zustand B der Hybridisierung musikkultureller Phänomene bezeichnet werden. Da die Frage der Inter- oder Transkulturalität im vierten Kapitel aufgeworfen wurde, ist damit elektronische Tanzmusik mehr Ausdruck einer Transkulturalität, anstatt einer Interkulturalität.

Wenn wir daher die Ausgangsfrage „Are Genres Dead?“ mit diesem Hintergrund in den Fokus rücken dann impliziert dies eine Verneinung dieser Frage, da eine musikalische als auch soziokulturelle und soziopolitische Hybridität der elektronischen Tanzmusik durch eine schon stattfindende Hybridisierung kultureller Praxis schon gegeben sei, wie wir einerseits an dem historischen Umriss durch die digitale Mediamorphose als auch andererseits an ihrer Genese in ihrem Genre-Zusammenhang sehen konnten.

Die Rezeption nimmt jedoch eine Hybridisierung der textuell-rationalen und damit ihrer stilistisch-kompositorischen Struktur wahr. Wenn die Hybridität der elektronischen Tanzmusikgenres ihr textuell als auch kontextuell inhärent als Konsequenz einer allgemeinen Hybridisierung kultureller Praxis ist, dann müsste weiters die Frage lauten, was sich verändert hat, dass jene Personen, die eine Genre-Auflösung und Hybridisierung postulieren, diese schon gegebene Hybridität nun wahrnehmen und daher von einer Hybridisierung sprechen.

Wenn wir uns nun den analytischen und theoretischen Bezugsrahmen von Kurt Blaukopf heranziehen, dass die soziologisch-kontextuellen Faktoren die rational-textuellen Aspekte der Musik hemmen oder begünstigen, stellt sich folgende Frage: Welche soziologischen Bedingungen begünstigen nun die Wahrnehmung einer Hybridisierung der elektronischen Tanzmusik Genres, die per se als Konsequenz einer gesamten musikkulturellen Hybridisierung hybrid sind?

An diesem Punkt wird der/die Konsument:in der „Maßstab der Beurteilung“ (Gebesmair 2008, S. 9). Für jene Frage müssten nun die „Hörer und Hörerinnen selbst zum Gegenstand einer kritischen Analyse“ gemacht werden, „denn letztlich sind diese nicht nur unhinterfragbare Umwelt industrieller Produktion, sondern auch deren Konsequenz“ (ebd.). In diesem Rahmen sind nicht nur die Fragen der materiellen und institutionellen Bedingungen relevant, sondern auch die geistigen (ideologischen) Sachverhalte (vgl. Blaukopf 2010, S. 103).

8. Are Genres Dead? Eine Einordnung der Erkenntnisse in die Hybridisierungs- und Globalisierungsdebatte

Kultur wird hier als ein pluralistischer und offener Prozess verstanden. Für das Anliegen dieser Arbeit, die Frage „Are Genres Dead?“ zu erörtern, reicht es jedoch nicht aus, lediglich Vielfalt und Hybridität festzustellen (vgl. Dürrschmidt 2011, S. 739). Das bloße Feststellen von Hybridität sagt wenig über die Wahrnehmung einer solchen Hybridisierung aus Sicht der Rezipienten aus. Zudem unterstützt es nicht das Ziel dieser Untersuchung, die Vielfalt nicht in bedingungslosem Relativismus aufzulösen und regionale Unterschiede nicht zu ignorieren.

Wie bereits dargestellt, entstand parallel zur Entwicklung der elektronischen Musik auch eine globalisierte elektronische Musikkultur. Dies geschah durch den weltweiten Markt für Technologien zur elektronischen Klangsynthese sowie durch Informations- und Kommunikationstechnologien im Rahmen einer digitalen Mediamorphose und einer früh global agierenden Musikindustrie. Gleichzeitig sind jedoch auch gegenläufige Tendenzen sichtbar, wie die Entstehung regionaler elektronischer Tanzmusiken. Diese Koexistenz von gegensätzlichen Strömungen veranschaulicht beispielhaft den Hybridisierungsdiskurs der Rezipienten und seine globalen Ambivalenzen, die sich auch in der soziologischen Theorieentwicklung zur Globalisierung widerspiegeln.

Um die zuvor gewonnenen Erkenntnisse zur elektronischen Tanzmusik und der von den Rezipienten postulierten Hybridisierung ihrer Genres einzubetten, wollen wir diesem beschriebenen Problem gegenläufiger Tendenzen entgegentreten, indem wir uns dafür nochmals den soziologischen Globalisierungsdiskurs heranziehen. Wie schon erwähnt stehen sich in der soziologischen Theorieentwicklung zur kulturellen Globalisierung zwei Lager gegenüber, die Featherstone und Lash (1995) als „homogenizers“ und „heterogenizers“ beschreiben (ebd., S. 4). Beiden gemeinsam ist die Tendenz, die Komplexität globaler Strömungen zu vereinfachen, indem sie Globalisierung als ein Resultat der universellen Logik der Moderne betrachten, was zur Folge hat, dass alltägliche Bedeutungen entbettet werden. (vgl. ebd., S. 2f.). Dies führe laut vielen Globalisierungstheoretikern und Globalisierungstheoretikerinnen zu einer Negation von Identität im Kern als auch in der Peripherie. Wie wir jedoch sehen konnten, bildeten sich lokale elektronische Tanzmusiken, die sehr wohl expressive Bedeutung für die lokalen Kulturen besitzen.

Robertson möchte zeigen, dass das Universelle und das Partikulare sowohl theoretisch als auch empirisch kombiniert werden können und sollten (vgl. Robertson 1995, S. 28). Dabei interessiert ihn nicht nur, ob eine Verknüpfung möglich ist, sondern insbesondere das „Wie“, da dies die Frage betrifft, was in der realen Welt tatsächlich geschieht. (e.Ü. Robertson 1995, S. 28). Für Robertson sind Homogenisierung und Heterogenisierung beides Merkmale des Lebens seit dem 20. Jahrhundert, weshalb er sich dafür ausspricht, die Debatten um die Homogenisierung oder Heterogenisierung zu „transzendieren“ (ebd., S. 27). Eine „Überwindung der Aporie von (modernistischen) Homogenisierer und (postmodernistischen) Heterogenisierer“ könne durch dadurch geschaffen werden, „indem der Raum gegenüber der (modernistischen und postmodernistischen) Zeitlichkeit privilegiert wird“ (e.Ü. Featherstone et al. 1995, S. 4). Der erste Schritt dahingehend sei es, die Globalisierung als Globalität zu fassen, denn mit dem Begriff der Globalisierung wird nur die zeitliche Komponente und keine räumliche erfasst (vgl. Robertson 1995, S. 26f.).

Insbesondere bei der Verbindung von Globalität und Modernität wird die räumliche Dimension berücksichtigt. Dagegen impliziert die Verbindung von Globalisierung und Modernität einen prozessualen und temporären historischen Verlauf, der die spezifischen Ausprägungen der Modernität in den verschiedenen Weltregionen nicht vollständig erfassen kann, da jede Region ihre eigene Form der Modernität besitzt (vgl. Robertson 1995, S. 27). Hybridität wird damit eine „komplexe Artikulation von Tradition und mehreren Modernitäten (e.Ü. Hepp 2009, S. 165).

Robertsons Überwindung dieser zwei konkurrierenden Ausrichtungen der Globalisierungstheorie ist auch für „musiktheoretische Fragen von Autonomie und Heteronomie“ fruchtbar, die sich in den beschriebenen gegenläufigen Tendenzen der elektronischen Tanzmusik ausdrückt (Staubmann 2004, S. 115). Die Überwindung dieses Dualismus findet sich bei Robertson im „universalism-particularism-nexus“ (Dürschmidt 2011, S. 739). Wenn die „Globalität die Bedingung divergenter Modernisierung“ sei, dann ist der „Universalismus die Bedingung wachsender Partikularisierung“ (e.Ü. Featherstone et al. 1995, S. 4). Dies führte Robertson zu seinem Konzept der Glokalisierung. Für Robertson sei das, „was lokal genannt wird“ in „Wirklichkeit das Lokale, ausgedrückt in einer Form einer verallgemeinerten Rezeptur von Lokalität“ (e.Ü. Robertson 1995, S. 26). Zugehörigkeiten werden somit „innerhalb der globalen Begriffe von Identität und Partikularität geltend gemacht“ (e.Ü. Robertson 1995, S. 26). Für Robertson bieten jedoch diese scheinbar leeren und universalistischen Zeichen, die in der Welt zirkulieren, die Möglichkeit in unterschiedliche Bedeutungszusammenhänge umgedeutet werden zu können (vgl. Featherstone et al. 1995, S. 2). Diese transformierten „sozialen Semantiken können – im Kontext traditioneller und selbstreflexiver sozialer Praktiken – stattdessen die (Re-)Konstitution und/oder Schaffung individueller und gemeinschaftlicher Identitäten“ fördern (vgl. Featherstone et al. 1995, S. 2). Die Glokalisierung lasse sich demnach nach einer „difference-within-sameness“ beschreiben (Dürschmidt 2011, S. 739). Statt in einer Dichotomie zwischen global/universal und lokal/partikular zu verfallen, erfolgt nach Robertson die Artikulation lokaler Differenzen nach Spielregeln einer globalisierten Anerkennungsprozedur (Dürschmidt 2011, S. 739). Man könnte

einwenden, dass Robertsons Globalisierung nicht sensibel für verschiedene Machtpotenziale oder -gegebenheiten wie den Kolonialismus ist, jedoch ginge es nun um den „Wettbewerb um die ‚richtige‘ Situationsdefinition [...] der ‚global human condition““ (Dürschmidt 2011, S. 739).

Um zum vorliegenden Gegenstand einer musikkulturellen Globalisierung zurückzukehren, verwenden und reinterpretieren die Empfänger „industriell hergestellte, standardisierte Güter in eigener Art, heißt in Übereinstimmung mit ihrem kulturellen Hintergrund“, wie wir auch sehen konnten (e.Ü. Staubmann 2004, S. 3; Steingress 2003, S. 3). Eine globale Kultur der elektronischen Tanzmusik mischt sich mit lokalen Traditionen und werden damit zu Hybriden. Eine „Reterretorialisierung“ der globalen „ortsentbundenen“ elektronischen Tanzmusik findet statt (Staubmann 2004, S. 115). Trotz einer Standardisierung „der wirtschaftlichen und technischen Prozesse“ durch eine Mediamorphose bleiben dennoch „zahllose Unterschiede in den Lebensbedingungen“ bestehen (Blaukopf 2010, S. 193). Laut Utz (2021) fördere die rasche Verbreitung europäischer Musik in Gebiete wie Asien, Afrika und Lateinamerika einerseits eine eindeutige Bewegung zur weltweiten Standardisierung von stilistisch-kompositorischen Aspekten als auch Technologien nach westlichen Normen, wodurch koloniale Machtdynamiken bis heute fortbestehen (vgl. Utz 2021, S. 10).²⁷ Andererseits fungieren die Kompositionen von Musik und die dadurch ausgelösten Diskurse oft als Auslöser für Bewegungen der Selbstbestimmung und Befreiung in nicht-westlichen Ländern (vgl. ebd.).

Des Weiteren besteht eine Ambiguität der musikkulturellen Globalisierung. Die transnationale Musikindustrie steht durch die Globalisierung bzw. den wachsenden Partikularismus durch einen Universalismus vor einem immer stärkeren fragmentierten Markt, weshalb ihr Repertoire diversifiziert wird (vgl. Steingress 2003, S. 3). Diese Doppelstrategie, indem globale Megahits bei gleichzeitigem Nischenmarketing vermarktet werden, führt zu einer widersprüchlichen „Beziehung zwischen der Struktur

²⁷ Dies gilt beispielsweise für analoge Synthesizer, die ein Klaviatur nach zwölf-geteilter Oktave besitzen, aber nicht für die reine elektronische Klangsintese.

der Musikindustrie und der globalen Diversität“ (vgl. Staubmann 2004, S. 115; Steingress 2003, S. 3)(vgl. Staubmann 2004, S. 115; Steingress 2003, S. 3). Insbesondere die neuen Kommunikationstechnologien bieten nach Gebesmair (2003)(2003) „Chancen für die globale Distribution“ von lokalen, kreativen Musiken (Gebesmair 2003, S. 2)(Gebesmair 2003, S. 2). Hybride Musikstile können daher nicht nur lokal, sondern auch global vermarktet werden. Die globalen Interdependenzen als auch Kommunikationstechnologien machen lokale Übersetzungen global verfügbar. Die digitale Mediamorphose habe insbesondere die Möglichkeit der globalen Vermarktung als auch Verfügbarkeit der Musik demokratisiert (vgl. Blaukopf 2010, S. 151)(vgl. Blaukopf 2010, S. 151).

Der Globalitätsbegriff bezieht sich demnach auch auf die „Intensivierung eines Weltbewusstseins“ (e.Ü. Featherstone et al. 1995, S. 8). Mit dem Konzept des „global fields“ betont Robertson dabei die Dualität subjektiver und objektiver Prozesse: „Globalization as a concept refers both to the compression of the world and the intensification of consciousness of the world as a whole“ und geht dabei über die gängigen Definitionen von Globalisierung als „räumliche Ganzheit und Endlichkeit des Planeten Erde, die raum-zeit-reduzierende Kapazität neuer Kommunikationstechnologien oder aber die raum-zeitliche Emanzipation sozialer Interaktion von lokalen Milieus“ hinaus (Robertson 1992, S. 8).

Diese Annahme eines globalen Bewusstseins sowie auch einem Wettbewerb um die richtige Situationsdefinition von globalen Anerkennungsprozeduren können zu dem Schluss führen, dass die postulierte Hybridisierung, die eigentlich eine Hybridität darstellt, eine Krise der westlichen Definitionsmacht von elektronischen Tanzmusik Genres darstellt. Wenn die Globalisierung ein „Prozess der Bedeutungszuschreibung“ ist, die „durch die strukturelle Natur der Kern-Peripherie-Beziehung begründet ist“, dann sind Hybridisierungsvertreter:innen, die eine einfache „Kreolisierung“ nicht-westlicher Kulturen „entlarven“, ein Symptom der Krise der klassifizierenden Hegemonie des Westens (vgl. Nederveen Pieterse 1995, S. 45).

Damit wird der Hybridisierungsdiskurs der westlichen Rezeption ein Ausdruck einer Krise komplexer Klassifizierungsvorgänge und Bedeutungszuschreibung von Genres, da globale Ambiguitäten musikkultureller Bedeutungszuschreibung und Erscheinungsformen durch einen erhöhten Transformationsfluss als auch ihrer Demokratisierung und eines globalen Bewusstseins nun wahrgenommen werden. Bedeutungen werden damit austauschbar (vgl. Baudrillard, S. 162). Was als eine Hybridisierung erscheint, ist eine Universalisierung der elektronischen Tanzmusik durch ihre partikulare textuelle und kontextuelle Bedeutungskonstitution spezifischer Subgenres im lokalen. Es entsteht eine Pluralität in der sich die Ganzheitlichkeit der Welt auflöst, wobei keine davon eine objektive Gültigkeit für sich beanspruchen kann (vgl. Staubmann 2008, S. 29). An dem Wettbewerb um die Definitionshoheit der elektronischen Tanzmusikgenres nehmen durch die Mediamorphose nun mehrere Teile der Welt teil, wodurch der Hybridisierungsdiskurs ein Ausdruck einer wachsenden Kontingenz und Ambiguität kultureller Realität dieser Klassifizierungsvorgänge und Bedeutungszuschreibungen des Kerns ist.

Die Diskontinuität wird damit nicht nur in den Wissenschaften, sondern auch in den Alltagsbeziehungen zur Kategorie unserer Zeit:

„die moderne westliche Kultur hat die klassischen Begriffe von Kontinuität, universellen Gesetzen, Kausalbeziehungen, Vorhersehbarkeit der Phänomene endgültig aufgelöst: sie hat, so kann man zusammenfassend sagen, darauf verzichtet, allgemeine Formeln auszuarbeiten, die den Anspruch erheben, die Gesamtheit der Welt in einfachen und endgültigen Termini zu bestimmen. Neue Kategorien haben in die modernen Sprachen Eingang gefunden: Ambiguität, Ungewißheit²⁸, Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit. [D]as einstige Bewußtsein von einem geordneten und unwandelbaren Universum kann in der heutigen Welt bestenfalls ein Gegenstand rückwärtsgewandter Sehnsucht sein: es ist nicht mehr das unsere“ (Eco 1977, S. 214f.).

²⁸ Sic!

Die elektronische Tanzmusik und ihrem Hybridisierungsdiskurs wird damit zu einem Paradebeispiel der „Ambiguitäten kultureller Globalisierung“ (Staubmann 2004, S. 115).

9. Ausblick: Potentiale für weitere Untersuchungen

Die elektronische Tanzmusik hat seit ihren Anfängen eine bemerkenswerte Entwicklung durchlaufen und sich zu einem globalen Phänomen entwickelt. Ihre Wurzeln in Disco, ihre Entwicklung durch House und Techno und ihre vielfältigen Ausprägungen in der Peripherie spiegeln die Dynamik und den kreativen Austausch in der Musikwelt wider. Die Bedeutung von elektronischer Tanzmusik und ihre Rolle als Ausdrucksmittel für verschiedene Gemeinschaften und Bewegungen bleibt ungebrochen.

Die soziologische Anwendung von Hybriditätskonzepten auf musikkulturelle Gegenstände ist relativ jüngeren Datums. Die elektronische Tanzmusik besitzt heute aber viele Bedeutungen, aber sein hybrider und transkultureller Kern ist die Quelle für seine „pausenlose Transformation und steigender Beliebtheit (e.Ü. Llamas 2003, S. 51). Dieser Hybridität und einer wahrgenommenen Hybridisierung wurde sich in der vorliegenden Arbeit unter theoretischen Gesichtspunkten angenähert und könnte eine spannende Grundlage für weiterführende empirische Untersuchungen bieten. Angesichts der fortwährenden Veränderungen innerhalb der Genrelandschaft der elektronischen Tanzmusik, in der Produzentinnen und Produzenten und Künstler:innen unterschiedliche stilistisch-textuelle Elemente miteinander kombinieren, wird das Verständnis darüber, wie Hörer:innen diese Hybride wahrnehmen und darauf reagieren, zunehmend bedeutender. Frühere Studien haben die sich verändernde Natur von internetvermittelten Musikgenres beleuchtet und konnten zeigen, dass sowohl die untersuchten Genres als auch die eingesetzten Analysemethoden über die Zeit hinweg variieren (vgl. Shi et al. 2020, S. 279). Dieser Untersuchungsgegenstand ist damit dynamisch und erfordert weitere Untersuchungen.

Eine Möglichkeit für künftige Studien könnte die Durchführung intensiver qualitativer Interviews mit Musikerinnen und Musikern umfassen, die aktiv hybride Formen der elektronischen Tanzmusik kreieren. Solche Interviews könnten aufschlussreiche Erkenntnisse über die Beweggründe und kreativen Prozesse liefern. Zudem könnte die Erweiterung des Untersuchungsgegenstandes auf eine größere Vielfalt von hybriden Phänomenen innerhalb der ETM-Landschaft offenlegen, wie Produzentinnen und Produzenten und Konsumentinnen und Konsumenten die verschwimmenden Genregrenzen verstehen und interpretieren.

Die Untersuchung der Wahrnehmung der Hybridisierung in der elektronischen Tanzmusik könnte zudem durch die Einbeziehung einer breiteren Palette disziplinärer Ansätze und Methoden bereichert werden. Eine Kombination aus ethnografischen, semiotischen oder rezeptionsorientierten Untersuchungsmethoden könnte es Soziologinnen und Soziologen ermöglichen, ein differenzierteres Verständnis davon zu entwickeln, wie Hörer:innen Genres erleben und Bedeutung zuschreiben.

Letztlich könnte eine empirische Erforschung der Wahrnehmung von Hybridisierung in ETM-Genres ein umfassenderes Verständnis der kulturellen, sozialen und technologischen Einflüsse ermöglichen, die die Produktion, die Distribution, den Konsum und die Klassifizierungsvorgänge dieser hybriden Musikformen prägen.

Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1 HYBRIDISIERUNG DER ELEKTRONISCHEN TANZMUSIK.....	46
ABBILDUNG 2 SCREENSHOTS 25.04.2024: WWW.BEATPORT.COM. VERGLEICH DES BPM-BEREICHS DER BEATPORT TECHNO-CHARTS (ERSTES BILD (BEATPORT 2024A), ZWEITES BILD (BEATPORT 2024B), DRITTES BILD (BEATPORT 2024C)).....	86
ABBILDUNG 3 HIERARCHISCHE GENREDIFFERENZIERUNG	89
ABBILDUNG 4 SCREENSHOT VOM 29.08.2023: MUSICMAP.INFO ALLE GENRES.....	89
ABBILDUNG 5 SCREENSHOT VOM 29.08.2023: MUSICMAP.INFO GENEALOGIE GENRES	90
ABBILDUNG 6 SCREENSHOT VOM 24.04.2024: MUSICMAP.INFO DIE ANFÄNGE DER ELEKTRONISCHEN MUSIK MIT DER MUSIQUE CONCRÈTE (BEARBEITET; LINIEN HERVORGEHOBEN)	92
ABBILDUNG 7 ABBILDUNG 4 SCREENSHOT VOM 24.04.2024: MUSICMAP.INFO DIE ANFÄNGE DER ELEKTRONISCHEN MUSIK MIT DEM MINIMALISMUS (BEARBEITET; LINIEN HERVORGEHOBEN)	92
ABBILDUNG 8 SCREENSHOT VOM 24.04.2024: MUSICMAP.INFO GENESE GOA TRANCE (BEARBEITET; LINIEN HERVORGEHOBEN)	93

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. 1975. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. 1996. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Allen, Lara. 2004. Kwaito versus Crossed-over: Music and Identity during South Africa's Rainbow Years, 1994–99. *Social Dynamics* 30 (2): 82–111.
doi:10.1080/02533950408628686.
- Battan, Carrie. 2019. “Old Town Road” and the Overdue Death of Genre.
<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/old-town-road-and-the-overdue-death-of-genre> am 06.05.2024.
- Baudrillard, Jean. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Beatport. 2024a. *2000-2010 In Review - Techno*.
<https://www.beatport.com/chart/20002010-in-review-techno/31583> am 25.04.2024.
- Beatport. 2024b. *Techno (Peak Time / Driving) - Beatport Top 100*.
<https://www.beatport.com/top-100> am 25.04.2024.
- Beatport. 2024c. *Techno (Raw / Deep / Hypnotic) - Beatport Top 100*.
<https://www.beatport.com/genre/techno-raw-deep-hypnotic/92/top-100> am 25.04.2024.
- Bersharov, Marya L und Bjoern C. Mitzinneck. 2021. Heterogeneity in Organizational Hybridity. A Configurational, Situated, and Dynamic Approach. *Research in the Sociology of Organizations* vol. 69: 3-25.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The location of culture*. London, New York: Routledge.
- Blaukopf, Kurt. 1950. *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*. Wien: Verl. Willy Verkauf.
- Blaukopf, Kurt. 1977. *Patterns of musical behaviour. On the contribution of sociology towards historical and cross-cultural research in the field of music*.
- Blaukopf, Kurt. 1989. Westernisation, Modernisation and the Mediamorphosis of Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (20): 183–192.

- Blaukopf, Kurt. 1996. *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Blaukopf, Kurt (Hrsg.). 2010. *Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*. Frankfurt am Main: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Brewster, Bill und Frank Broughton. 1999. *Last night a DJ saved my life. The definitive history of the DJ*. New York: Grove Press.
- Brown, DeForrest. 2022. *Assembling a Black counter culture*. Brooklyn, N. Y.: Primary Information.
- Butler, Mark J. 2006. *Unlocking the groove. Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Charles, Christopher. Genre in Practice: Categories, Metadata and Music-Making in Psytrance Culture. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 12 2020 (12): 22–47.
- Collins, Nicholas, Margaret Schedel und Scott Wilson. 2014. *Electronic music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cosgrove, Stuart. 1988. Motorcity Techno. Detroit's new robosound. *The Face* 1988.
- Coulangeon, Philippe und Yannick Lemel. 2007. Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France. *Poetics* 35 (2-3): 93–111. doi:10.1016/j.poetic.2007.03.006.
- Crauwels, Kwinten. 2016. *Music Map*. <https://musicmap.info/> am 29.08.2023.
- Dürschmidt. 2011. Roland Robertson: Kultur im Spannungsfeld der Glokalisierung. In: *Kultur.Theorien der Gegenwart*, hrsg. Stephan Moebius und Dirk Quadflieg, 734–745. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eco, Umberto. 1977. *Das offene Kunstwerk*. Bielefeld: transcript.
- Eco, Umberto. 1994. *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- Featherstone, Mike und Scott Lash (Hrsg.). 1999. *Spaces of culture. City, nation, world*. London: SAGE.
- Featherstone, Mike, Scott Lash und Roland Robertson (Hrsg.). 1995. *Global Modernities*. London: Sage Publications.

- Fucks, Niklas. 2016. *Von Crunk bis Nu Metal—Tote Musik und was sie uns hinterlassen hat*. <https://www.vice.com/de/article/mvgmpv/Tote-Genres> am 06.05.2024.
- Gebesmair, Andreas. 2003. Hybrids in the Global Economy of Music. How the Major Labels define the Latin Music Market. In: *Songs of the Minotaur. Hybridity and popular music in the era of globalization : A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*, hrsg. Gerhard Steingress, 1–20. Münster, London: Lit.
- Gebesmair, Andreas. 2008. *Die Fabrikation globaler Vielfalt. Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie*. Bielefeld: TRANSCRIPT VERLAG.
- Geertz, Clifford. 2019. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grimm, Sabine. 1997. Einfach hybrid! - Kulturkritische Ansätze der Postcolonial Studies. *IZ3W* (223).
- Hemming, Jan. 2016. *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Hepp, Andreas. 2009. Néstor García Canclini: Hybridisierung, Deterritorialisierung und „cultural citizenship“. In: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, hrsg. Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas, 165–175. Wiesbaden: Verl. für Sozialwissenschaften.
- Holzinger, Wolfgang. 2003. Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music. In: *Songs of the Minotaur. Hybridity and popular music in the era of globalization : A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*, hrsg. Gerhard Steingress, 255–296. Münster, London: Lit.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. 2023. *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*. Ditzingen, Ergolding: Reclam; EsserDruck Solutions GmbH.
- Huber, Michael. 2018. *Musikhören im Zeitalter Web 2.0*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Inhetveen, Katharina. 2010. Musiksoziologie. In: *Handbuch spezielle Soziologien*, hrsg. Kneer, Georg und Markus Schroer, 325–340. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Institut für Musiksoziologie. *Mediamorphosenforschung*.
<https://www.mdw.ac.at/ims/?Pageld=4256> am 07.06.2024.
- Iyer, Vijay. 2008. Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music. By Mark Butler. Bloomington: Indiana University Press, 2006. *Journal of the Society for American Music* (2): 269–276.
 doi:10.1017/S1752196308081182.
- Klein, Gabriele. 1999. *Electronic vibration. Pop-Kultur-Theorie*. Hamburg: Rogner und Bernhard bei Zweitausendeins.
- Kühne, Olaf. 2012. *Stadt - Landschaft - Hybridität. Ästhetische Bezüge im postmodernen Los Angeles mit seinen modernen Persistenzen*. Wiesbaden: Springer VS Verlag.
- Lahusen, Christian. 1996. *The rhetoric of moral protest. Public campaigns, celebrity endorsement, and political mobilization*. Berlin, New York: W. de Gruyter.
- Leneghan, Bronagh. 2020. *Does the new decade herald the death of genre? Bronagh Leneghan explores the crumbling of the divisions between categories of music*.
<https://www.varsity.co.uk/music/18485> am 06.05.2024.
- Liesenhoff, Franz. 2023. Tomorrowland Livestream 2023 Weekend 2: So kannst du live dabei sein. *DJ Mag* 2023.
- Llamas, Susana Asensio. 2003. The Politics of Hybridization in Rai Music. In: *Songs of the Minotaur. Hybridity and popular music in the era of globalization : A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*, hrsg. Gerhard Steingress. Münster, London: Lit.
- Lukasik, Stephen J. 2011. *Why the Arpanet Was Built*.
<https://web.archive.org/web/20210526220228/http> am 07.06.2024.
- Mambrol, Nasrullah. 2019. *Homi Bhabha's Concept of Hybridity*.
<https://literariness.org/2016/04/08/homi-bhabhas-concept-of-hybridity/> am 26.07.2023.
- Martin, Peter J. 2007. *Music and the Sociological Gaze. Art Worlds and Cultural Production*. Manchester, Gordonsville: Manchester University Press.

- Marx, Karl. 1961. *Zur Kritik der politischen Ökonomie*.
https://marxwirklichstudieren.files.wordpress.com/2012/11/mew_band13.pdf am
 20.03.2024.
- Nederveen Pieterse, Jan. 1995. Globalization as Hybridization. In: *Global Modernities*, hrsg. Mike Featherstone, Scott Lash und Roland Robertson, 45–68. London: Sage Publications.
- Parsons, Talcott. 1948. The Position of Sociological Theory. *American Sociological Review* 13 (2): 156. doi:10.2307/2087030.
- Parzer, Michael. 2010. Kurt Blaukopf 1914-1999 Ein bibliographischer Streifzug. Ein bibliographischer Streifzug. In: *Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*, hrsg. Kurt Blaukopf, 13–42. Frankfurt am Main: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Peterson, Richard A. 1992. Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics* 21 (4): 243–258. doi:10.1016/0304-422X(92)90008-Q.
- Rawlinson, Graham. 2007. The Significance of Letter Position in Word Recognition. *IEEE Aerospace and Electronic Systems Magazine* 22 (1): 26–27. doi:10.1109/MAES.2007.327521.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms :Mit einem Nachwort zur Studienausgabe 2006: Aktuelle Tendenzen der Kulturtheorien*. [Weilerswist]: Velbrück Wissenschaft.
- Reckwitz, Andreas, Sophia Prinz und Hilmar Schäfer (Hrsg.). 2022. *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp.
- Reicher, Dieter. 2022. *Psyche und Kultur 1. Psychologie vs. Geisteswissenschaft*.
- Robertson, Roland. 1992. *Globalization. Social theory and global culture*. London: SAGE.
- Robertson, Roland. 1995. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In: *Global Modernities*, hrsg. Mike Featherstone, Scott Lash und Roland Robertson, 25–44. London: Sage Publications.

- Schildhauer, Nadine. 2022. From Postmodernist Sound to a Decolonized Dancefloor. From Glitch to Deconstructed Club Music. In: *POSTCOLONIAL REPERCUSSIONS. On sound ontologies and Decolonised Listening*, hrsg. Johannes S. Ismaiel-Wendt und Andi Schoon, 85–100. Bielefeld: TRANSCRIPT VERLAG.
- Shi, Xingsong, Saul Carliner und Wenjing Wan. 2020. Internet-Mediated Genre Studies: An Integrative Literature Review (2005–2019). *IEEE Transactions on Professional Communication* 63 (4): 279–295. doi:10.1109/TPC.2020.3029696.
- Silbermann, Alphons. 1957. *Wovon lebt die Musik: die Prinzipien der Musiksoziologie*. Regensburg.
- Silbermann, Alphons. 1962. Die Ziele der Musiksoziologie. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* (14): 322–335.
- Simmel, Georg. 2005. *Der Konflikt der modernen Kultur*. Schutterwald: Wissenschaftlicher Verlag.
- Small, Christopher. 1999. Musicking — the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research* 1 (1): 9–22. doi:10.1080/1461380990010102.
- Small, Christopher. 2010. *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan Univ. Press.
- Smudits, A. 2002. *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Wien: Braumüller.
- Sneed, Paul. 2008. Favela Utopias: The "Bailes Funk" in Rio's Crisis of Social Exclusion and Violence. *Latin American Research Review* (43): 57–79.
- Staubmann, Helmut. 2004. Gerhard Steingress (Ed.): Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk st]Hamburg: LIT Verlag. Reihe: Populäre Musik und Jazz in der Forschung Bd. 9, 2002, 344 S., br., ISBN 3-8258-6363-8, Preis: EUR 25,90. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 29 (1): 114–116. doi:10.1007/s11614-004-0009-3.
- Staubmann, Helmut. 2008. *Ästhetik - Aisthetik - Emotionen: soziologische Essays*. Konstanz: UVK.

- Steingress, Gerhard (Hrsg.). 2003. *Songs of the Minotaur. Hybridity and popular music in the era of globalization : A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*. Münster, London: Lit.
- Stroh, Wolfgang Martin. 1975. *Zur Soziologie der elektronischen Musik*. Zürich.
- Tagg, Philip. 2013. *Music's meanings. A modern musicology for non-musos : "good for musos, too"*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
- Utz, Christian. 2021. *Musical composition in the context of globalization. New perspectives on music history of the 20th and 21st century*. Bielefeld: transcript.
- Vandevent, John. 2021. *The death of the genre: are musical genres alive in the modern music industry?* <https://epigram.org.uk/is-genre-dead/> am 06.05.2024.
- Welsch, Wolfgang. 1990. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
- Welsch, Wolfgang. 1999. Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today. In: *Spaces of culture. City, nation, world*, hrsg. Mike Featherstone und Scott Lash, 194–213. London: SAGE.


Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit Eides statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich den angegebenen Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Ich erkläre mich mit der Archivierung der vorliegenden Masterarbeit einverstanden.

28.06.2024

Datum


Unterschrift