

Judith Keilbach

***We Call It Techno!* Zeitzeugen und die filmische Konstruktion von Technogeschichte**

Oral History scheint eine beliebte Methode zur Erforschung und Darstellung von Subkultur- und Musikgeschichte zu sein. Ob Pop, Jazz, Folk oder Punk – zahlreiche Bücher rekonstruieren die Entstehung und Entwicklung einer Musikrichtung bzw. Jugendkultur anhand von Interviews mit Zeitzeugen. Nicht selten verweisen sie in ihren Untertiteln sogar explizit auf dieses Verfahren. Damit versprechen Publikationen wie *Off the Record: An Oral History of Popular Music*, *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*, *Woodstock: The Oral History*, *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals* oder *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk* ihren Leserinnen und Lesern unmittelbare Einblicke in die historischen Ereignisse sowie Zugang zur Erfahrungswelt der jeweiligen Protagonisten.¹

Es verwundert nicht, dass gegenwärtig auch Techno in dieser Form historisiert wird. Bücher wie *Der Klang der Familie* und *Mehr als laut* oder Dokumentarfilme wie *We Call It Techno!* und *SubBerlin* setzen sich aus Interviews zusammen, in denen sich die Techno-Szene an ihre Anfangsjahre erinnert.² Darin treten die Gesprächspartner als typische Zeitzeugen auf: Sie berichten über Ereignisse, die sie persönlich miterlebt haben, und fungieren damit gleichermaßen als „Mittler zwischen der Welt der Vergangenheit und der Gegenwart“³ und als autoritative Instanz, die die Darstellung der Ereignisse beglaubigt.

1 Ira Gitler: *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*, Oxford 1987; Joe Smith u. Mitchell Fink: *Off the Record: An Oral History of Popular Music*, New York 1988; Joe Makower: *Woodstock: The Oral History*, New York 1989; Legs McNeil u. Gillian McCain: *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*, New York 1996; David King Dunaway u. Molly Beer: *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals*, Oxford u.a. 2010.

2 Felix Denk u. Sven von Thülen: *Der Klang der Familie: Berlin, Techno und die Wende*, Berlin 2012; Jürgen Teipet: *Mehr als laut: DJs erzählen*, Berlin 2013; Maren Sextro u. Holger Wick: *We Call It Techno!*, D 2008; Tilmann Künzel: *SubBerlin – Underground United*, D 2008.

3 Martin Sabrow: Der Zeitzeuge als Wandler zwischen den Welten, in: *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, hg. v. dems. u. Norbert Frei, Göttingen 2012, S. 13–32, hier S. 25.

Mit ihrer Selbstbeschreibung als Oral History referieren die erwähnten Publikationen auf die Geschichtswissenschaft, womit sie ihre Glaubwürdigkeit akzentuieren. Oral History ist eine geschichtswissenschaftliche Methode, um aus lebensgeschichtlichen Erzählungen historisches Wissen zu gewinnen. Hierfür werden narrativ-biografische Interviews geführt, die anschließend sorgfältig transkribiert und interpretiert werden. Anders als Interviews zur Erhebung von Fakten sind die Interviews der Oral History offen und an der Lebensgeschichte der jeweiligen Gesprächspartnerin orientiert.

Durch dieses Verfahren unterscheidet sich die Oral History deutlich von den herkömmlichen Methoden der historischen Forschung, die auf dem Studium archivierter Schriftdokumente beruht. Demgegenüber sind die Quellen der Oral History zum einen selbst produziert und bestehen zum anderen aus Erinnerungen. Dies hat ihr unter anderem den Vorwurf der Ungenauigkeit, Einseitigkeit und mangelnden Objektivität eingebracht. Ausgehend von einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber historischer Objektivität geht es in vielen Oral History-Studien allerdings überhaupt nicht darum, anhand von Interviews Fakten oder die historische Wahrheit zu rekonstruieren. Sie interessieren sich vielmehr für Alltagserfahrungen und Sinngebungsprozesse – und somit gerade für die subjektive Wahrnehmung von Geschichte.

Die Oral History verstand sich in ihren Anfangsjahren dezidiert als politisches bzw. demokratisches Projekt. In Abgrenzung zu Geschichtsdarstellungen, die sich – wie beispielsweise die Ideen-, Struktur- oder politische Geschichte – mit mächtigen (in der Regel männlichen) Akteuren, Eliten und der Hochkultur beschäftigten, galt es eine ‚Geschichte von unten‘ zu entwickeln, in deren Zentrum die Lebenswelt von ‚normalen‘ Menschen bzw. marginalisierten Gruppen stand.⁴ Dass inzwischen auch Jugend- und

4 In den 1930er Jahren wurden in den USA beispielsweise Erinnerungen von ehemaligen Sklaven gesammelt, siehe Norman R. Yetman: Ex-Slave Interviews and the Historiography of Slavery, in: *American Quarterly* 36 (1984) 2, S. 181–210. In der BRD beschäftigte sich die Oral History zunächst vor allem mit der Erfahrung des Nationalsozialismus, siehe das von Lutz Niethammer geleitete Projekt „Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930–1960“ sowie dessen Dokumentation: *„Die Jahre weiß man nicht, wo man die heute hinsetzen soll“: Faschismuserfahrungen im Ruhrgebiet*, hg. v. Lutz Niethammer, Berlin u. Bonn 1983; *„Hinterher merkt man, daß es richtig war, daß es schiefgegangen ist“: Nachkriegserfahrungen im Ruhrgebiet*, hg. v. Lutz Niethammer, Berlin u. Bonn 1983; *„Wir kriegen jetzt andere Zeiten“: Auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern*, hg. v. Lutz Niethammer u. Alexander von Plato, Berlin u. Bonn 1985.

Subkulturen zum Gegenstandsbereich der historischen Forschung gehören, geht nicht zuletzt auf diese Hinwendung der Geschichtswissenschaft zur Alltagsgeschichte zurück.

War die Oral History zunächst ein Gegenentwurf zur akademischen Geschichtswissenschaft, so zählt sie inzwischen zu den anerkannten Methoden der historischen Forschung. Zwar unterscheiden sich Oral History-Studien durch ihre Rhetorik nach wie vor von Publikationen in anderen Teildisziplinen. Jene sind nämlich in der Regel im Modus des historischen Diskurses geschrieben,⁵ das heißt, durch spezifische sprachliche Verfahren, mit denen die Instanz des Erzählers ausgeblendet wird, scheint sich die vergangene Wirklichkeit von selbst darzustellen. Demgegenüber bleibt in der Oral History die Konstruktion von Geschichte durch die Markierung der Erzählerin deutlich sichtbar. Als akademische Publikationen folgen diese Arbeiten jedoch selbstverständlich den gängigen Regeln der historischen Forschung, zu denen neben der obligatorischen Quellenkritik und Methodenreflexion auch ein Fußnotenapparat gehört, der eine Nachprüfbarkeit der Quellen und Forschungsergebnisse ermöglicht.

An den wissenschaftlichen Kriterien gemessen, kann streng genommen keine der eingangs erwähnten Publikationen als Oral History bezeichnet werden. Selbst wenn in einigen Fällen die verwendeten Quellen aufgelistet werden, der Text mit Fußnoten versehen ist oder die Interviews in Archiven zugänglich sind,⁶ geht es in diesen Büchern nicht um Sinngebungsprozesse, Bedeutungskonstruktionen oder biografische Brüche. Es handelt sich vielmehr um Montagen von wissenschaftlich mehr oder weniger annotierten Interviewfragmenten, deren Auswahl und Anordnung an der Rekonstruktion der Vergangenheit orientiert ist.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass auch Dokumentarfilme wie *We Call It Techno!* keine Oral History betreiben. Dies liegt allerdings nicht am Medium Film, dessen Eignung zur Darstellung von Geschichte gelegentlich in Abrede gestellt wird. Hierbei wird unter anderem darauf verwiesen, dass Filme keinen Fußnotenapparat besitzen oder nicht in der Lage sind, die Komplexität von Geschichte abzubilden.⁷ Diese Einschätzung lässt sich jedoch anhand zahl-

5 Roland Barthes: *Historie und ihr Diskurs*, in: *Alternative* 11 (1968) 3, S. 171–180 [Le discours de l'histoire, in: *Social Science Information* 6 (1967) 4, S. 63–75].

6 Z.B. die „David Dunaway Collection“ und die „Joe Smith Collection“ in der Library of Congress.

7 Jarvie nennt das „discursive weakness“; Ian C. Jarvie: *Seeing through Movies*, in:

reicher Filme entkräften, die Geschichte vielstimmig, multiperspektivisch und komplex darstellen.⁸ Vielmehr unterscheiden sich Dokumentarfilme durch die Zielrichtung und Präsentation ihrer Interviews von der Oral History.

Während sich die Oral History für lebensgeschichtliche Erzählungen interessiert, geht es bei Interviews für Filme wie *We Call It Techno!* darum, prägnante Aussagen hervorzubringen, die sich im Film später als soundbites verwenden lassen. Hierfür werden die Gespräche fragmentiert, einzelne Statements selektiert und die Fragmente so kombiniert, dass sich aus ihnen eine neue Gesamterzählung ergibt.⁹ Eine solche Entkontextualisierung von Interviews steht dem analytisch-hermeneutischen Anliegen der Oral History diametral gegenüber. Filme spüren in der Regel nicht den Sinngebungsprozessen ihrer Gesprächspartner nach, sondern transformieren diese in Zeitzeugen, deren Funktion darin besteht, die Richtigkeit der Gesamterzählung zu verbürgen.

Zwar sind Dokumentarfilme keine Oral History, dennoch beinhaltet ihre Konzeption historiographische Überlegungen, die auch die Geschichtswissenschaft beschäftigen. So gilt es bei Interviewmontagen beispielsweise zu entscheiden, ob die Aussagen der Zeitzeugen einem Voice-over-Kommentar untergeordnet werden, der als autoritative Instanz ‚die Wahrheit‘ sagt, und ob eine homogene Geschichte konstruiert wird, oder die Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt und Widersprüche akzentuiert werden. Die Implikationen und spezifischen Effekte dieser Entscheidungen müssen jeweils im Einzelfall geklärt werden.

Im Folgenden wird am Beispiel eines Dokumentarfilms der Zusammenhang von formalen Entscheidungen und inhaltlichen Aussagen in den Blick

Philosophy of the Social Sciences 8 (1978) 4, S. 374–397, hier S. 378. Zur Diskussion dieses Arguments siehe Robert Rosenstone: *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge/MA 1995, 26f.

8 Vielstimmige Geschichtsdarstellungen finden sich beispielsweise in den Interviewmontagen von Eberhard Fechner; die komplexen Zusammenhänge historischer Ereignisse zeigt Chris Marker in seinem Film *Le fond de l'air est rouge* (F 1977) über Protestbewegungen in den 1960er und 1970er Jahren. Zum historiographischen Potential von Filmen siehe neben Rosenstone u.a. auch Natalie Zemon Davis: „Any Resemblance to Persons Living or Dead“: Film and the Challenge of Authenticity, in: *The Yale Review* 76 (1987) 4, S. 1173–1185; Linda Williams: Mirror without Memories: Truth, History, and the New Documentary, in: *Film Quarterly* 46 (1993) 3, S. 9–21.

9 Dieses Verfahren erinnert an die kulturelle Praxis des ‚Sampling‘, geht jedoch nicht auf die Musikproduktion zurück, sondern ist eine gängige Methode im Bereich des Experimental- und Dokumentarfilms.

genommen. Die Wahl fiel eher zufällig auf die Dokumentation *We Call It Techno!*,¹⁰ andere Filme hätten sich hierfür ebenso geeignet, wie die eingangs erwähnten literarischen Interviewmontagen.

We Call It Techno! ist eine Dokumentation von Maren Sextro und Holger Wick, in der die Anfangsjahre der deutschen Techno-Szene rekonstruiert werden. Der 2008 veröffentlichte Film wurde von Sense Music & Media realisiert, einer Medienfirma, die sich auf die Produktion von Musikevents und von Beiträgen fürs Musikfernsehen spezialisiert hat. Sense Music & Media produziert als Corporate-Publishing-Dienstleister der Telekom unter anderem Filmbeiträge für deren Electronic Beats Plattform sowie dem zugehörigen DVD-Magazin *Slices*. *We Call It Techno!* wurde ausschließlich über den DVD-Markt vertrieben. Der Film setzt sich aus Interviews mit Zeitzeugen zusammen, die ab und zu von einem Voice-over-Kommentar kontextualisiert werden, und zwischen die historische Filmaufnahmen und Musiktracks montiert sind. Durch die spärliche Kommentierung werden die Gesprächspartner keiner autoritativen Erzählerstimme untergeordnet. Dadurch scheint die Dokumentation dem Lauf der Ereignisse zu folgen, die durch die Erinnerungen der Zeitzeugen direkt zugänglich gemacht werden. Gleichzeitig spiegelt der Verzicht auf einen starken Voice-over-Kommentar den Inhalt des Films, in dem sich die Techno-Szene als hierarchiefreie Bewegung darstellt: Clubs seien, so ist von den Gesprächspartnern zu erfahren, „von den Leuten, für die Leute“ gemacht worden (Tanith, ca. 10:45), Macher und Publikum seien „ein und dieselben Leute“ gewesen (Cosmic Baby, ca. 63:45), jeder habe aktiv mitmachen können (Elsa For Toys, ca. 58:05), man habe „demokratisches Soundgewitter“ oder „Dancefloor-Sozialismus“ propagiert und sich von einer elitären Haltung distanziert (Ralf Niemczyk, ca. 32:20). Diese Statements der Zeitzeugen tragen ebenso wie die Form der Dokumentation (25 Gesprächspartner, zurückhaltender Voice-over) zum Mythos des Techno als demokratische Gemeinschaftserfahrung bei.

10 Kim Feser und Matthias Pasdzierny haben mich eingeladen, im Rahmen ihrer Techno-Tagung über Oral History und Zeitzeugen zu sprechen. Für diesen Arbeitsauftrag haben sie mich mit Material versorgt und mir somit die anregende Beschäftigung mit der Geschichte bzw. Historisierung von Techno ermöglicht, von der ich zuvor keine Ahnung hatte. Vielen Dank!

Indem *We Call It Techno!* den Zeitzeugen das Erzählen überlässt, verdeckt der Film zugleich seine Erzählinstanz. Filmemacher bringen durch ihre Auswahl von Gesprächspartnern und die Montage der Interviewfragmente sowohl die Aussagen der Zeitzeugen als auch die Gesamterzählung des Films überhaupt erst hervor. Die erzählerische Dominanz der Zeitzeugen und die Unmittelbarkeit ihrer Schilderungen überdeckten jedoch deren Konstruiertheit. Auch in *We Call It Techno!* wird die Vergangenheit nur vordergründig demokratisch von den Zeitzeugen rekonstruiert; letztendlich handelt es sich um eine autoritative Konstruktion von Geschichte, die bestimmte Aspekte akzentuiert.

Neben dem Mythos der hierarchiefreien Bewegung betont der Film vor allem die Erfahrungsdimension von Techno. So werden Interviewausschnitte präsentiert, in denen die Gesprächspartner eindrücklich schildern, wie sie die Musik erlebt und die Atmosphäre in den Clubs wahrgenommen haben. Es geht um die körperliche Erfahrung der Bässe (Frank Blümel, ca. 24:10) und die Härte der Sounds, um Lichtflashes, Nebel, das Verschmelzen mit Licht und Sound (ca. 32:35) und um das unendliche Gefühl der Freiheit (Frank Blümel, ca. 25:10).¹¹ Aspekte wie Technologie oder Musikindustrie, die ebenfalls zum Themenkomplex gezählt werden können, rücken demgegenüber in den Hintergrund. Auch hier lässt sich ein Wechselverhältnis von Form und Inhalt konstatieren: Während sich Zeitzeugen durch ihre körperliche Präsenz hervorragend dazu eignen, Erfahrungen zugänglich zu machen, lassen sich ökonomische Strukturen oder technische Eigenheiten besser mit anderen formalen Mitteln darstellen.

Durch die Auswahl der Gesprächspartner stützt die Dokumentation zugleich ihre eingangs vom Voice-over formulierte These, dass es sich bei Techno um die erste Popkultur handelt, „die maßgeblich in Deutschland entstanden ist“. Dementsprechend berichten die Zeitzeugen ausschließlich von ihren Cluberlebnissen in deutschen Großstädten. Diese Ausrichtung auf die deutsche Clubkultur ermöglicht es, Techno aus dem Kontext der transnationalen Musikentwicklung zu lösen und als Phänomen der deutschen Wiedervereinigung zu diskutieren. Zwar verstecken sich in Nebensätzen Hinweise auf britische Clubs (Voice-over, ca. 49:25) oder „belgische Sachen“ (Alex Azary, ca. 46:15), die Dokumentation geht deren

11 Auch mit Szenen, in denen Musik zu hören und Clubszene zu sehen sind, akzentuiert der Film die Erfahrungsdimension.

Einflüssen jedoch nicht weiter nach; House interessiert nur als Musik, die in den deutschen Clubs gespielt wurde; und die Szene-Netzwerke, von denen mehrfach die Rede ist, scheint es – so legt der Film nahe – nur auf nationaler Ebene gegeben zu haben. Diese nationale Beschränkung wird sogar visuell sichtbar, wenn *We Call It Techno!* die lokalen Technoszene auf einer Landkarte markiert, die an den Rändern des wiedervereinigten Deutschland endet (ca. 49:00).¹²

Ähnlich wie Hinweise auf internationale Zusammenhänge greift *We Call It Techno!* auch Bemerkungen zur Schwulenszene nicht weiter auf. Zwei Gesprächspartner bringen diese mit der Feierkultur des Techno in Verbindung. Doch weil der eine, Mijk van Dijk, im gleichen Atemzug auch „die Leute aus dem Osten“ nennt, die das Feiern in die Berliner Clubs gebracht haben, kann seine nachgeschobene Ergänzung „und die Schwulen“ leicht übergangen werden (ca. 26:05). In der Kombination mit Aussagen von anderen Zeitzeugen trägt sein Statement vielmehr dazu bei, die These vom Techno als Phänomen der Wiedervereinigung zu konstruieren und zugleich zu beglaubigen. Die Schlagkraft dieses Arguments macht es einfach, andere Gruppen der Technoszene zu übergehen.

Die zweite Erwähnung von schwuler Clubkultur findet sich in Taniths Definition des Begriffs Techno (ca. 65:00). Techno sei nicht nur die Musik, sondern der ganze Lifestyle, das Durchfeiern, die Klamotten, erklärt er – und schlägt der Bewegung damit auch Schwulenpartys zu. Die Begriffsdefinitionen von ihm und anderen Zeitzeugen werden im Film nach einer Szene über das zunehmende Interesse der ‚großen Medien‘ platziert, das – so der Voice-over-Kommentar – das Bild von Techno in der Öffentlichkeit geprägt habe. Durch diese Abfolge lässt *We Call It Techno!* die Gay-Partys, die Tanith erwähnt, als Folge der Medienberichterstattung erscheinen. Da die Mainstream-Argumentation auch in der anschließenden Schilderung des aufkommenden Starkults fortgeführt wird, entsteht der Eindruck, Schwule seien erst in dem Moment zum Techno gekommen, als dieser zum Mainstream wurde. Dies hat weniger mit den

12 Neben inhaltlichen Gründen kann diese nationale Fokussierung auch mit ökonomischen und ästhetischen Überlegungen in Zusammenhang stehen: Zum einen stellt die Synchronisierung von Zeitzeugen, die nicht deutsch sprechen, für die Filmproduktion einen erheblichen Kostenfaktor dar. Und zum anderen ist die Schilderung von persönlichen Erfahrungen in synchronisierter Form weniger eindrücklich; im Originalton ist die Vergangenheit schlichtweg besser zugänglich.

Aussagen der Zeitzeugen zu tun, sondern ist vielmehr das Ergebnis ihrer spezifischen Montage.

In *We Call It Techno!* erscheint die frühe Technoszene als homogene Gruppe weißer Hetero-Jungs – womit die Dokumentation ihre eigene These von einer demokratischen Gemeinschaft unterläuft. Der Film wählt nicht nur ausschließlich deutsch-sprechende, weiße Interviewpartner aus, unter den 25 Zeitzeugen befindet sich zudem nur eine einzige Frau. Im ersten Interviewfragment, das der Film von Elsa For Toys zeigt, erinnert sich diese daran, dass sie die erste Loveparade durch Zufall beim Einkaufen auf dem Kudamm mitbekommen hat (ca. 15:10). Bereits diese kurze Schilderung unterscheidet sie von den anderen Gesprächspartnern, die der Film durch die Auswahl ihrer Statements hauptsächlich als Musikexperten vorstellt. Direkt im Anschluss an Elsas Kudamm-Erinnerung erwähnt Dr. Motte, dass sich auf der ersten Loveparade auch Modedesigner mit ihren Modellen präsentiert haben. Diese Kombination von Shopping, Mode sowie Elsas Vorstellung als Visual Artist identifizieren sie mit konventionell als weiblich geltenden Interessen, die insbesondere durch den Kontrast mit den Statements der bisherigen Gesprächspartner zusätzlich akzentuiert werden.

Etwas später trägt ein Statement von Elsa dazu bei, das konsequente Konzept des Cyberspace Clubs zu charakterisieren. Sie habe es „super“ gefunden, sagt sie, wie DJ Tanith mit dem Schalter einer Steckdose das Stroboskoplicht an oder ausgestellt habe, und dass es im Club nur dieses Licht gab oder vollkommen dunkel war (ca. 27:20). Auch hier fällt die Differenz zu den beiden vorangegangenen Interviewausschnitten auf, in denen Mijk van Dijk und Wolle XDP über Taniths Musikauswahl sprechen. In der Technoszene, so legt die Auswahl der Gesprächspartner und der Interviewfragmente insgesamt nahe, scheinen die Zuständigkeiten genderspezifisch verteilt gewesen zu sein: Die Jungs haben die Musik gemacht und die Frauen die Dekoration besorgt.

We Call It Techno! distanziert sich mithilfe von Zeitzeugen-Aussagen deutlich vom Starkult des Mainstream-Techno. Zugleich produziert die Dokumentation jedoch selbst ihre Stars, indem sie diese entsprechend in Szene setzt. Dass Tanith zeitweise das Zentrum der Techno-Geschichte zu sein scheint, resultiert beispielsweise aus der spezifischen Kombination von Elsas ‚Bewunderung‘, Statements von anderen Zeitzeugen, historischen Filmaufnahmen und abgefilmten Zeitungsausschnitten. Taniths Star-Status

wird jedoch nicht nur im Rückblick auf die Anfangsjahre der Technoszene konstruiert. *We Call It Techno!* ermöglicht es zugleich, ihn als ‚normalen‘ Menschen zu sehen – und fügt seinem öffentlichen Image das Bild einer Privatperson hinzu, das für Stars konstitutiv ist.¹³ Indem Tanith häufig zu Wort kommt, unbefangen spricht und extrem nahe gefilmt wird, entsteht der Eindruck eines unvermittelten Zugangs zu einer Person, die sich nicht verstellt. Auch andere Gesprächspartner werden in ähnlicher Weise gefilmt, Tanith ist jedoch der einzige, auf dessen öffentliche Auftritte und Verdienste für den Techno verbal und visuell zurückgeblickt wird. Durch formale Verfahren perpetuiert die Dokumentation somit das Starimage eines DJs aus den Anfangsjahren des Techno, während sie den Starkult der späteren Jahre durch die Auswahl entsprechender Statements zugleich deutlich zurückweist. Dieses paradoxe Nebeneinander der Konstruktion und Ablehnung von DJ-Stars ist in *We Call It Techno!* möglich, weil die Dokumentation zwischen ‚authentischer Szene‘ und kommerzialisiertem Mainstream unterscheidet, ohne dass sie ihren Zuschauern erläutert, wo genau für sie die Grenze verläuft.

We Call It Techno! entwirft ein kohärentes Bild von den Anfangsjahren der deutschen Technokultur, das erst beim genaueren Hinsehen Brüche aufweist. Durch die Auswahl der Gesprächspartner und die Montage der Interviewfragmente erscheint die Techno-Szene als extrem homogen. Konflikte zwischen einzelnen Akteuren oder lokalen Szenen werden zwar angedeutet, jedoch nicht als Widersprüche akzentuiert. Diese behauptete Kohärenz lädt zum einen dazu ein, den Film (wie oben angedeutet) einer kritischen Analyse zu unterziehen. Zum anderen weckt sie Interesse an den Produktionszusammenhängen und dem anvisierten Zielpublikum der DVD, die in die Dokumentation deutlich eingeschrieben sind. Und schließlich fordert sie den Entwurf von Gegengeschichten heraus, in denen Techno vielfältiger und aus anderen Perspektiven erzählt wird. Inwiefern es Publikationen wie *Der Klang der Familie* gelingt, die Heterogenität der Erfahrungswelten durch ihre Vielstimmigkeit zu verdeutlichen, bleibt noch zu analysieren.

13 Zur Dualität des Starimage siehe Christine Geraghty: Re-examining Stardom: Questions of Text, Bodies and Performance, in: *Reinventing Film Studies*, hg. v. Christine Gledhill u. Linda Williams, London 2000, S. 183–201.

techno studies

**ÄSTHETIK UND GESCHICHTE
ELEKTRONISCHER TANZMUSIK**

Kim Feser, Matthias Pasdzierny (Hg.)

Inhalt

Kim Feser, Matthias Pasdzierny: „.... and a musicologist present at all times“ – elektronische Tanzmusik im Fokus populärer Diskurse und akademischer Forschung. Einleitung 7

Sascha Kösch (Bleed): Techno Review Lounge I 23

Rosa Reitsamer: Die Praxis des Techno. Zur theoretischen und methodischen Erfassung elektronischer Musikkulturen 29

Jochen Bonz: Am Nullpunkt der Identifikation. Beobachtungen an Techno als *expressive culture* 43

Diedrich Diederichsen: „Vom Ereignis erzählen ... das Ereignis auslösen“ (Kommentar) 59

Sascha Kösch (Bleed): Techno Review Lounge II 65

Luis-Manuel Garcia: Anonym, verkörpert, anders. Queere Anliegenheiten bei der Feldforschung in Nightlife-Szenen 69

Daniel Schneider: Party im Schubert – über die Archivierbarkeit von Techno und Clubkultur 83

Judith Keilbach: *We Call it Techno!* Zeitzeugen und die filmische Konstruktion von Technogeschichte 95

Matthias Pasdzierny: „Das Nachkriegstrauma abgetanzt“? Techno und die deutsche Zeitgeschichte 105

Sean Nye: Von ‚Berlin Minimal‘ zu ‚Maximal EDM‘. Genrediskurse zwischen Deutschland und den USA 121

Fraktus – ein Techno-Mythos? Carsten Meyer und Jacques Palminger
im Gespräch mit Klaus Walter 137

Stefan Goldmann: Kreuzmodulation. Entwurf einer Techno-
Ästhetik 155

Barbara Volkwein: Klangzeitgeschehen. Werkanalyse elektronischer
Clubmusik 171

Martha Brech: Zwischen den Ohren – konzertanter und hörorientierter
Techno 183

Jens Gerrit Papenburg: Boomende Bässe der Disco- und Clubkultur.
Musikanalytische Herausforderungen durch taktile Klänge 195

Mark J. Butler: Kommunikative Strategien und Ideologien von Liveness
bei Laptop Performances 211

Kim Feser: Ein Sequenzer kommt selten allein. Zur Handhabung
musikalischer Automatisierung – ästhetische Diskurse und technische
Entwicklungen 221

Sascha Kösch (Bleed): Techno Review Lounge III 237

Autor*innen 242

Das Buch wurde unter Verwendung der von der Kommission für künstlerische und wissenschaftliche Vorhaben (KKWV) der Universität der Künste Berlin zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Zum Projekt „Techno Studies“ siehe:
www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/techno

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich.

Gestaltung: Ulrike Feser

Übersetzung und Transkriptionen: Mathis Krause

Druck: Brandenburgische Universitätsdruckerei und Verlagsgesellschaft Potsdam mbh

1. Auflage © 2016 b_books, Berlin
ISBN 978-3-942214-25-4 · www.bbooks.de