

## **Love, Peace & Happiness. Musik und Postmoderne**

Love Parade, Berlin 1997: Bemerkenswert war der eklatante Widerspruch zwischen der gesellschaftspolitischen Rhetorik der offiziellen Veranstalter und deren eigentliche völlige Bedeutungslosigkeit. Unter dem Motto „Let the sun shine in your heart“ bewiesen Äußerungen wie „Wir erkennen an, daß die älteren Generationen aller Kulturen die Grundlagen erschaffen haben, daß wir jetzt ein gutes Leben haben“, daß die Love-Parade als Vorstellung ohne Begriff auskommt - aber mit der Hoffnung, daß „wir schon miteinander auskommen werden und alles sich zum besten wenden wird – irgendwie“. Nur unwesentlich besser schnitten die Feuilletonrezensenten ab, die wahlweise die Raverszene als Konsumkultur entlarvten, eine drogenvermittelte Sucht nach dem Extremen diagnostizierten oder aber sich auch zufrieden gaben, daß so viele Jugendliche friedlich miteinander Party feierten, statt Autos anzuzünden und sich mit der Polizei zu prügeln. Sogar die Dialektik der Aufklärung wurde bemüht, um mit ihr die Loveparade als das affirmative Betanen der fortschreitenden Barbarei in die feuilletonistische Zange zu nehmen.

Nicht rühmlicher mußte der Versuch enden, der Loveparade mit einer Hateparade zu kontern. Haß gab es zwar nur wenig, gerade mal 500 Leute scharten sich um einige kleine LKWs mit einer fast willkürlichen Musikauswahl und bezeugten so die Hilflosigkeit, mit der die Love-Parade wegen ihrer Kommerzialisierung und des Ausschlusses unerwünschter Musikstile (Gabber) attackiert wurde - unabhängig soll dagegen Musik sein und ungebunden von kommerziellen Interessen der Musikindustrie und Sponsoren. Paradox, daß sich bei dieser Beschwörung subkultureller Unberührtheit auch Alec Empire beteiligte, der es sonst mit seinen Auftritten bei den 'Großen' der Musikveranstalter nicht so genau nimmt.

Kommerzialität, Anbiederung an den Mainstream, Ausverkauf der Techno-Idee - so lauten die Vorwürfe nicht nur von Techno-Protagonisten an die Szene. Diesem Wunsch nach einer Rettung von Techno als Subkultur stehen diejenigen Stimmen gegenüber, die Techno als Ganzes entweder als stumpf, pure Affirmation oder faschistoiden Ausdruck einer entindividualisierenden Massengesellschaft abtun wollen. Beide Positionen zeugen von der weitverbreiteten Unfähigkeit, die neueren, als postmodern zu begreifenden Entwicklungen von Popmusik und Subkultur mit ihrem komplexen Verhältnis zwischen ästhetischem Text und gesellschaftlicher Praxis erfassen zu können. Pauschalurteile über Musikszenen sind zwar längst nicht mehr möglich, aber gerade in linken Kreisen äußerst beliebt. Der Wunsch nach Begradigung kommt nicht von ungefähr: Musik als gesellschaftliches Phänomen sperrt sich gegen Beschreibung und Klassifizierung. Der Außenstandpunkt hat sich längst verabschiedet, Popkritik bewegt sich stets zwischen den Polen der Kritik an einer affirmativen Kulturpraxis und der Beteiligung an ihr.

Hatte zwar der Poststrukturalismus dem Begriff der Authentizität das Garaus gemacht, feierte dieser als Kategorie der Subkultur immer wieder

fröhliche Urstände, wenn auch in unterschiedlichen Spielarten. In seiner Bemühung um eine saubere Trennung von Moderne und Postmoderne verweist Frederick Jameson auf den beliebten Versuch, eine Gegenkultur in den Rockentwicklungen der 60er Jahre zu lokalisieren, deren Authentizität durch den Übergang in den Mainstream, die Vereinnahmung durch die Musikindustrie, und sowie ihrer Ausdifferenzierung in verschiedenste Szenen und Stile verlorengegangen sei.

Diesem Bedauern eines unwiederbringlichen Verlustes von authentischer Rockkultur hielten Kritiker wie Laurence Grossberg das Modell einer zyklischen Authentisierung der Subkulturen entgegen. In diesem Sinne ist eine Musikszene z.B. niemals an sich rebellisch, sondern dieser Symbolgehalt wird kontinuierlich in Abgrenzung mit dem musikalischen Mainstream und der Umwelt konstituiert. Mainstream wie Subkultur existieren für Grossberg dabei nur als inkohärente Systeme mit verschiedenen Ebenen von Konsum- und Produktionslogiken, wobei Überschneidungen durchaus vorkommen. Eine Abgrenzung durch Subkultur kann daher niemals statisch sein, sondern gründet sich auf dem stetigen Aushandeln der Grenzen und Identitäten beider Systeme.

Einige strukturlogische Bedenken sind jedoch diesem grundsätzlichen Festhalten an einem positiven Verständnis von Subkultur als Ort der Rebellion gegenüber angebracht. Zunächst ein paar historische Erinnerungen: Der Siegeszug der *popular music* hat seinen Ursprung in der Entwicklung der fordistischen Gesellschaft nach 1945, ist dabei gleichzeitig Ausdruck einer erfolgreichen Durchsetzung ebenso wie ihrer Krise. Als Gegenentwurf zum traditionellen bürgerlichen Kulturgenuß, der sich nur vermittelt über Warenbesitz konstituierte, versprach Pop eine Ästhetik von Lust und Vergnügen, deren Bedürfnisse direkt über die Produkte der Unterhaltungsindustrie befriedigt werden konnten. Rock kreierte neue Märkte für neue Bedürfnisse und war zum Zeitpunkt einer wirtschaftlich gespannten Situation in den Vereinigten Staaten Teil der globalen Durchsetzung der Kapitalismusvariante des Massenkonsums. Die Kategorie 'Jugend' sollte sich als äußerst erfolgreich erweisen, einen immer größeren werdenden Bedarf nach immer kurzlebigeren Produkten zu stimulieren und dabei traditionelle Konsumgewohnheiten zu unterminieren.

Dabei ist Popmusik unübersehbar Vorbote jener von Baudrillard als postindustriell bezeichneten Wirtschaftsform, die auf der Verdrängung industrieller Produkte durch den Verkauf und Umschlag von Images und elektrischer Impulse beruht. Noch in einer zweiten Hinsicht ist Pop damit eine Krisenerscheinung der industriellen Gesellschaft. Als Antwort auf die Standardisierung und Uniformisierung der fordistischen Gesellschaft tritt Pop als Strategie zur Identitätsvermittlung des individuellen Konsumenten auf, die sich von traditionellen Rahmen einer klassen- oder milieuvermittelten Identität löst. Der Mythos 'Klasse' findet seine Ersetzung in der Flüchtigkeit der antitraditionalen Kategorie der 'Jugend', nach David Harvey Ausdruck der Krise des fordistischen Wertesystems.

Eine Aporie liegt somit dem Konzept Musik-Subkultur von Beginn an zugrunde: als individueller Ausdruck des Anti-Establishment ist Subkultur

stets durch Medien, Produktionsgesellschaften und Vertriebsstrukturen, also den Agenturen der kapitalistisch organisierten Kulturindustrie vermittelt. Es liegt also nahe, die politische Interventionskraft des Konzeptes Subkultur gegen ein kapitalistisches Ordnungsgefüge als begrenzt einzustufen. So findet sich viel an revolutionärer Attitüde, wenig aber an deren konkreter Umsetzung. Wenn Subkultur sich nur auf die politische Kraft symbolischer Handlungen berufen kann, kann die Diagnose des affirmativen Charakters von Kultur nicht mehr nur auf eine bürgerliche Kulturpraxis beschränkt bleiben.

Diese Ursprünge von Pop fallen häufig aus dem Gesichtsfeld subkultureller Akteure; für sie verbindet sich mit dem Aufrechterhalten der subkulturellen Grenzen die Hoffnung auf einen abgeschotteten Bereich, der in der inauthentischen Gesellschaft authentische Lebenserfahrung zu vermitteln imstande ist. Dem gegenüber wird ein homogener Mainstream konstruiert, der als Ergebnis erfolgreicher Medienmanipulation als bloßer Ausdruck der Interessen der Kulturindustrie firmiert. Dagegen, argumentiert Sarah Thornton, setzt die Subkultur ihre eigenen Stile und das Wissen um bestimmte Formen sozialer Interaktion, die nur von der Ingroup geteilt werden dürfen. Um das Authentizitätsversprechen weiter aufrechterhalten zu können, muß das „subkulturelle Kapital“ des Akteurs nach außen verteidigt werden. Dabei befindet sich Subkultur auf einer stetigen Gratwanderung: um durch eine bestimmte Größe gesellschaftliche relevant zu werden, muß Subkultur daß Wissen um sie verbreiten, ohne es jedoch einer breiten Öffentlichkeit einfach zugänglich zu machen.

Seit der Aufklärung haben sich emanzipatorische Bewegungen im Anschluß an die Einsicht, daß Wissen Macht bedeutet, um die Zugänglichkeit von Wissen bzw. Herstellung von Öffentlichkeit bemüht. Daß Subkultur diesen Mechanismus umdreht, ohne dabei zur reinen Herrschaftslogik zu verkommen, ist mit ein Ausdruck des Scheiterns jenes emanzipatorischen Projektes von Öffentlichkeit, deren Strukturierung längst vom Staat und der Kultur- und Bewußtseinsindustrie organisiert wird. Übrig bleibt der subkulturelle Balanceakt zwischen elitärem Gruppenverhalten und einer Mainstreamisierung mittels Eingrenzung und Ausschluß. Die Frage ist, auf welchen Ebenen die Differenzierungsbemühungen zum Zwecke des Prestigegewinns erfolgreich sein können. Thornton hat dieses lediglich für den Symbolhaushalt der Subkultur zugelassen, mit dem Verweis, daß Subkultur im selben Maße wie der Mainstream medial und warenförmig vermittelt ist. Dies impliziert eine Kritik an den wiederholten Versuchen, auch auf der Eben der Produktion der Kulturindustrie etwas entgegenzusetzen.

Den Anfang der Clubbewegung begleiteten beispielsweise die *White Labels*, selbst produzierte und im Eigenauftrag gepreßte Platten von Danceproduzenten und DJs, die ohne größere Vermarktung in der Szene ausgetauscht und an DJs weitergereicht wurden. Der lange Weg der Plattenindustrie wurde so abgekürzt und damit die Frage, wer darüber entscheidet, was gepreßt wird, ebenso wie die verschiedenen Stufen des Handelsweges. Die Punk- und RiotGirl-Szene organisiert sich dagegen seit Jahren mehr oder weniger erfolgreich in einem weitgespannten Netzwerk, in dem ungezählte Fanzines und Mailorder-Only-Vertriebe für eine häufig nur

geringe Verbreitung einer Flut von selbst oder minimal finanzierten Produktionen sorgen.

Eine weitere Verbreitung und damit ein kommerziellen Erfolg ist bei beiden Vertriebsmodellen begrenzt, an dieser Stelle springen die Majors ein, die die Szenen als Talentnachwuchs und Ideenlieferanten benutzen. Der Ansatz der Independentbewegung, Musikern unbeschränkte künstlerische Freiheit ohne Knebelverträge und zu guten Konditionen zu garantieren, scheiterte bereits Mitte der 80er Jahre, als die erste Welle der Übernahme kleiner Independentlabels durch die Großen der Musikbranche erfolgte. Einmal mehr wurde die Durchlässigkeit von Under- und Overground offensichtlich, die schon nach der Integration von Punk auch vor HipHop nicht haltgemacht hatte: Das 'Home Invasion' Cover von Ice-T zeigt einen weißen Mittelstandsjungen, apathisch inmitten eines Berges von Merchandiseprodukten sitzend. Eingebettet in gut verkäufliche Fanwaren hatte HipHop wie Punk zuvor die Straße verlassen und in die Mittelklassehäuser des Establishment Eingang gefunden.

Grund genug für eine Reihe von Gruppen aus dem Independent Spektrum, sich ostentativ des Mythos einer unabhängigen Musikproduktion zu entledigen. Nachdem z.B. Nirvana ihre erste Platte für 600 Dollar produziert hatte, unterschrieb die Band bei Geffen Records. Das Cover des nächsten Albums zierte ein (Independent)Baby, daß einem Dollarschein an einem Angelhaken hinterherschwamm: „Never Mind“. Die Tatsache, daß eine Majorvertrag nicht unbedingt eine Einschränkung der künstlerischen Freiheit bedeuten mußte, war mitentscheidend auch für Sonic Youth, ebenfalls bei Geffen unter Vertrag. Sie hatten sich bewußt für einen Major entscheiden, der für sie den Vorteil der größtmöglichen Verbreitung bot.

Gleichzeitig repräsentieren beide Bands eine Entwicklung, die über eine bloße Vermischung von Independent und Majors im Produktionsbereich hinausgeht. Ein Avantgardeanspruch, den Rock stets formulierte, wird fallengelassen; Medienimages verzichten auf Differenzierungsbemühungen gegenüber dem Publikum. Denn wenn alles integriert werden kann, muß die Inszenierung eines innovativen Outsider-Images vermieden werden, welche doch nur dem Medienhunger nach dem Ausgefallenen entsprechen. Sonic Youth beispielsweise firmiert als eine klassische *Shoegazer Band*, weil sie die Bühne nicht als Inszenierungsrahmen maskuliner Rituale benutzen. Ihre Alltagsklamotten und das Guy-from-next-door Auftreten richten sich gegen jene Starproduktion der Kulturindustrie, deren Teil sie selber sind.

Mit der Einführung audiovisueller Reproduktionstechniken wurde seitens Theoretiker der Moderne wie Walter Benjamin und Bert Becht die Frage nach dem Verhältnis von technischem Wandel und ästhetischer Entwicklung gestellt. Während Brecht die Umwandlung des Radios von einem Distributions- in einen Kommunikationsapparat postulierte und daran eine demokratische Wissensverteilung und Integration des Rezipienten in den medialen Produktionsprozeß knüpfte, rationalisierte Benjamin die neue Kinotechnik zur Waffe im Kampf gegen die ihm verhaßte bürgerliche kontemplativen Rezeptionsformen, die er im Begriff des auratischen Kunstwerks vergegenständlichte. Die Technisierung, d.h. Aufspaltung des

Werkes in mehrere Produktionsschritte, so Benjamin, zerstöre Illusion und Erbauung, an deren Stelle eine kritische Medienwahrnehmung und emanzipatorisches Interesse treten sollten.

Beide Impulse, Hoffnung auf Demokratisierung einer- und Emanzipation andererseits, erfuhren eine Neuauflage im Zeichen von Sequenzer und Sampler. Von Protagonisten der Clubszene wurde verkündet, daß die neue Musik ihren Zugang und Umgang demokratisieren und klassische Besitzvorstellungen in Frage stellen solle - und wie schon bei Benjamin wurde dabei der neuen Technik bei der Veränderung von Produktions- und Rezeptionsformen eine Schlüsselstellung zugewiesen.

Zweifelsohne hat die Einführung der digitalen Tontechnik, wie vorher schon der Magnetton, umwälzende Veränderungen ausgelöst. Die Einheit von Interpret-Werk-Zuhörer des klassischen Konzertes war bereits mit der Einführung der Mehrspuraufnahmetechnik und der massenhaften Herstellung billiger Kopien gesprengt. Elektrifizierung machte den Klang zum Objekt des Tontechnikers; das tragbare Aufnahmegerät eröffnete die Welt vor der Studiotür als Klangquelle. Aus Musik wurde Noise, Sound trat an die Stelle des Notensystems. Digitale Tontechnik nivelliert den Unterschied zwischen Kopie und Original, verlustfrei kann nun alles aufgenommen, gespeichert und verändert werden. Diese technische Perfektionierung, die Möglichkeit, ein Sounduniversum aus dem bereits vorhandenen zu produzieren, veränderte notwendigerweise auch die Stellung des Musikers. Die mittlerweile erschwingliche Samplertechnologie erfordert PC-Kenntnisse, anstatt langjährigen Übens kann man sich nun per Mausklick an der Ausschlichtung des großen Archivs der Musikgeschichte beteiligen. An die Stelle des Rockstars, der auf der Bühne (mit möglichst schweißüberströmten Körper) seiner Musik Präsenz zu verleihen suchte, trat der Produzent und DJ mit einer meist anonymen technisierten Performance.

Fraglich ist nur, ob sich die Hoffnungen der Cluboptimisten erfüllen können. erinnert sei an jene Parallelen in der Filmgeschichte, die auch Benjamins Hoffnungen enttäuschen mußten: Anstatt mit bürgerlicher Kunstrezeption aufzuräumen, sorgte Hollywood für massenhafte Einullerei a la Frank Capra und entwickelte das *star system* der Filmgrößen, dessen Erfolg sich auf eine geschickte Modifikation des Auratischen gründete. Nicht viel anders in der Musik. Die Band, einst als Gegenentwurf des Rock gehandelt, geriet - analog zur bürgerlichen Kleinfamilie - zur Produktionsstätte der Musikindustrie. Auch in der Danceszene der 90er hat sich längst eine Repersonalisierung durchgesetzt, DJs werden wie Rockstars rezipiert und ihre Starbilder erscheinen in der BRAVO. Aber nicht nur dort: unlängst wurde in SPEX im Hinblick auf den Produzenten und DJ Aphex Twin die Rückkehr des Independentgedankens in die Clubszene diagnostiziert.

Die Urheberrechte an Musik, entstanden im Zuge der Kodifizierung bürgerlicher Eigentumsverhältnisse, basierten ursprünglich auf der Idee eines geschlossenen Werkes und des Notensystems als universelle musikalische Sprache als Grundlage für die Umwandlung von Musik in Warenform. Elektronische generierte Musik und die Einführung von Sound widerspricht dieser Logik: Sound kann weder kodifiziert werden, noch jenem Urheberrecht

unterstehen. Der Sampler verschärft dies nicht nur juristische Dilemma, zumal mit seiner Hilfe in unterschiedlichster Weise mit musikalischem Material umgegangen werden kann. Fragen nach Originalität, Authorenschaft und Copyright werden in diesem Zusammenhang neu aufgeworfen.

So kann mit Sampler vorhandenes Material 1:1 kopiert, aber auch bis zur Unkenntlichkeit modifiziert, verzerrt, zerhackt oder gedehnt werden. Die Frage, ob Gesamples Diebstahl künstlerischen Eigentums oder aber Teil neuer künstlerischer Produktion sei, beschäftigt seitdem die Gerichte. Schlechtestenfalls fanden sich einige Gruppen am Rande des finanziellen Ruins wieder wie De La Soul, die für ihr Album '3 Feet high and rising' mit einer Flut von Tantiemen ansprüchen überzogen wurden. Was zulässig ist und was nicht ist letztendlich Ermessensspielraum - ziemlich bald aber sollte sich herausstellen, daß den klassische Begriff des Autors und seine Bedeutung für die Kulturwarenproduktion per Sampler nicht so einfach ausgehebelt werden kann, solange auch jene Platten im Sinne der 'Kopyrigh Liberation Front' (KLF) selber copyrightgeschützt wurden, um ihren Produzenten künstlerische Alimente zu sichern. Unabhängig davon unterstützte der Sampler die Entwicklung verschiedenster musikalischer Paralleluniversen, in denen die Technik auf sehr unterschiedliche Art verwendet und mit divergierenden ästhetischen Positionen verknüpft wurde.

Altrapper KRS-One hat sich kürzlich in einem Interview über die kulturelle Vermittlungsfunktion von HipHop geäußert: Viele Leute aus der Szene merken langsam, so KRS-One, daß sie kaum etwas von den nationalen Traditionen und der Geschichte ihrer Herkunftsländer oder derer ihrer Vorfahren wissen - in *rap-culture* würden sie sich dagegen um so besser auskennen. An die Stelle des nationalen Bezugsrahmens soll also die Kultur des Hiphop treten, fraglich bleibt nur, ob diese eine so starke Definitionsmacht und Integrationsfunktion besitzen kann, wie ihr von KRS-One und anderen zugesprochen wird.

Denn von Einheit kann keine Rede sein - den mit *Westcoast*, *Eastcoast*, *Gangster* etc. hatten Rapper sich zwar prägnante, aber inhaltsleere Rollen zugewiesen, deren Authentisierung bekanntlich einige Tote erforderlich machte. Gleichzeitig lieferte Hiphop eine neue Folie für die Diskussionen über *black capitalism*, als vielversprechende Chance für wenige, der finanziellen Misere in einer festgefügtten Klassengesellschaft zu entkommen. Die neuen pekuniären Werte jenes Teils der Rapper, die sich zumindest ihrem Medienimage nach erfolgreich von Communityursprüngen dissoziiert haben, finden ihre massenhafte Verbreitung in den Musikvideos mit ihren ritualisierten und dabei ironisierten Zurschaustellung von teuren Autos, voluminösen Goldketten und einem beträchtlichen Arsenal zur Verfügung stehender weiblicher Körper. Was also weiß man, wenn man sich mit Rap-Kultur auskennt?

Mit 'Rappers Delight' hatte die Sugarhill Gang 1979 einen Grundentwurf für Hiphop geliefert: fließender Sprechgesang zu einfachen und sich immer wiederholenden Rythmen. Die musikalische Struktur, Anknüpfungspunkt an afrikanischen Musiktraditionen ebenso wie Metapher der industriellen Massengesellschaft, verweist auf die Erfahrungshorizonte des Hiphop: Marginalisierung, multiethnisches und -sprachliches Leben in der postkolo-

nialen USA. Trotz oder gerade wegen dessen globaler Dimension, entstanden durch Migration und Dislokation, ist Hiphop häufig Ausdruck einer Lokalisierung. Als verbale Musik ist eines seiner Grundelemente der Dialog: Entweder auf der Bühne direkt zwischen den MCs und dem Publikum, oder als Gegenstand positiver Bezugnahme auf die Community.

Diese Territorialisierung beruht auf dem Vertrauen in die Macht der Sprache und ihrer Signifikationskraft als Auslöser gesellschaftlichen Handelns. Im Umgang mit dem musikalischen Material findet diese Aneignung und Neubesetzung gesellschaftlicher Codes seine Entsprechung: Mittels Samples werden Fragmente der Musikgeschichte, Ausschnitte von Reden etc. zu einem historischen Bewußtsein assoziiert, daß sich so seine eigene Geschichte erfindet - als Ausdruck eines postmodernen Neuen Historizismus, der seine Versatzstücke aus allen Stilen und Zeiten versammelt. Die Verabschiedung eines linearen Geschichtsbegriffs dagegen findet ihren Ausdruck im Scratching, daß das Vorhandenen ebenfalls nach eigenem Rythmus bewegt, zerstört und umdreht.

Nachdem bereits einige Jahre zuvor der Tod von Disco ausgerufen worden war, sorgte ab 1985/86 die Entwicklung von House eine grundlegend Veränderung der Danceszene, die sich mit der Entwicklung immer neue Stile und Richtungen mit fließenden Übergängen ausdifferenzierte. Einflüsse stammen aus den 70ern, Disco und Soul, die Rythmen über dem sauberen Vierviertel Bass verweisen auf die R&B-Vorfahren. Auf Gesang wird häufig verzichtet oder auf kurze Fragmente reduziert. Sprache, wie auch die gesampelten Anleihen von anderen Stücken, ist meistens so zerhackt, daß sie, unfähig, Bezug herzustellen, ihre Kraft zur Signifikation verloren hat. Dieser Verlust in das Vertrauen der Sprache als Signifikationssystem spiegelt sich in der gesellschaftlicher Interaktion: als Clubmusik verzichtet House auf die Botschaft. Der DJ ist Ausdruck jenes Verzichtes, den Körper des Musikers als Botschaft zu inszenieren; an ihrer Stelle tritt die anonyme *body pleasure* der Clubgäste.

An diese Entwicklungen konnte Techno anknüpfen und weiterführen, konnte dabei bei einer Radikalisierung des House-Sounds auf die Elektro Experimental Musik der 70er von Gruppen wie Kraftwerk und Tangerine Dream zurückgreifen. Dabei wird jene Referenzialität des musikalischen Materials aufgelöst, das bei House zumindest teilweise bei dessen Fragmentierung und Bruch noch aufrechterhalten wurde. Das technische Programm des Samplers, die Integration und Hybridisierung jeglichen Materials bei gleichzeitiger Lösung ihrer Bezüge und Codes, erreicht damit seinen Zenith und führt zu jener Inszenierung des Jetzt im Super-Rave, das als sensuelles Gesamtkunstwerk vollkommene Präsenz suggeriert.

Die Metapher der Entkodisierung markiert den Unterschied, den Techno vom bisherigen trennt. Daß Techno 'die Popmusik der 90er Jahre' werden konnte, ist mit der Tatsache geschuldet, daß ohne die übliche Zeitverzögerung Techno von Majorlabels aufgegriffen und verbreitet wurde. Die Gleichzeitigkeit einer sich als subkulturell begreifenden Technoproduktion und ihrer Overgroundverbreitung ist auch nicht von der Entwicklung unterschiedlicher musikalischer Texte gekennzeichnet. Damit

kollabiert die Unterscheidung zwischen Underground und Mainstream, deren Austauschbarkeit auch die Fangemeinden auszeichnet, die sich von allen Musikstilen her rekrutieren. Anders als beispielsweise Hip-hop verzichtet Techno auf das Angebot von gesellschaftsorientierten Haltungen; alle können Mitglied der *Raver-Nation* werden, deren Outfit sich futuristisch gibt und nicht als das Recycling sämtlicher Jugendmoden der letzten 30 Jahre, das es ist.

Zum Paradoxen des Techno gehört seine Selbststilisierung als Musik des digitalen Zeitalters, dessen binärer Code jedoch keinen Sound hat; stattdessen echot Techno als Ausdruck postmoderner Ästhetik die Spätphase der industriellen Gesellschaft. Musikalisch wie gesellschaftlich ist Techno als offener Text zur Projektionsfläche unterschiedlichster Positionen geworden: so empfiehlt die 'Junge Freiheit' die Rekrutierung per Techno, ebenso wie Alec Empire die Tieferlegung des Reichstages als sinnvollstes Ziel eines gelungenen Raves vorschlug. So wird es erst möglich, daß eine Millionen Menschen zu einem schon nicht sub-kulturellen Event zusammenkommen, ohne daß dieser an eigenen Widersprüchen scheitern muß: Nach Techno muß ein Begriff von Subkultur neu verhandelt werden.

#### Literatur

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; Tony Bennett: Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions; Steven Connor: Postmodernist Culture. An Introduction to Theories fo the Contemporary; Rachel Felder: Manic Pop Thrill; Simon Frith: Music and Copyright; Frederic Jameson: Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism; George Lipsitz: Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and The Poetics of Place; Andrew Ross and Tricia Rose: Microphone Fiends. Youth Music and Youth Culture; Sarah Thornton: Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital.