

An das Dekanat
Fachbereich Erziehungswissenschaften
Johann Wolfgang von Goethe - Universität Frankfurt

Diplomarbeit zum Thema
**Aspekte von Flow-Erleben
in der (Jugend)Musik-Kultur
am Thema Psychedelic Trance**

eingereicht am 10. April 2001

von

Constanze Maly
Am Ulmenrück 7
60433 Frankfurt
069/30852189

Gutachter:

Prof. Dr. Hans-Günther Bastian
Institut für Musikpädagogik

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

2. Zum Inhalt

2.1. Fragestellung

2.2. Zum Aufbau der Arbeit

3. Flow-Erleben nach Csikszentmihaly

3.1. Untersuchungen und Ergebnisse

3.2. Autotelisch

3.3. Struktur autotelischer Aktivität

3.4. Der Begriff "Flow"

3.5. Bedeutung von Flow- Erleben

3.6. Elemente des Flow- Erleben

3.7. Bedingungen für Flow- Erleben

4. Begriffsklärung: Psychedelic Trance

4.1. Trance

4.2. Psychedelisch

4.3. Schamanismus

5. Entstehungsgeschichte von Psychedelic Trance als Musik und Szene

5.1. Psychedelic Trance Musik

5.2. Psychedelic Trance Parties

5.3. Die Szenegänger

6. Kulturtheoretische Ansätze zum Thema Techno

6.1. Die Begriffe Jugendkultur und Subkultur

6.2. Technokultur

7. Hypothesen und Zielsetzung der Studie

8. Zur Methode

8.1. Vorgehensweise

8.2. Fragebogen

8.3. Stichprobe

8.4. Auswertung

9. Allgemeine Ergebnisse

9.1. Erfahrungen mit Musik und Instrumentalunterricht in der Jugend

9.2. Erste Parties

9.3. Das Tanzen als musikalischer Lernprozess

9.4. Psychoaktive Substanzen

9.5. Vom Tanzen zum Musikmachen

10. Das Auflegen/ Platten spielen

10.1. Motivation

10.1.1. Anfänge und Schlüsselerlebnisse

10.1.2. Das Erleben beim Auflegen selbst

10.1.3. Anerkennung

10.2. Fähigkeiten und Anforderungen

10.2.1. Allgemeine Bedingungen

10.2.2. Technische Spielregeln

10.2.3. Musikalisches Können

10.2.4. Die Kunst des Auflegens

10.3. Spiel(regeln) mit dem Publikum

10.4. Kennzeichen von Flow-Erleben beim Auflegen

10.5. Motivation, Selbstbewußtsein und Flow-erleben

11. Das Produzieren

11.1. Fähigkeiten und Anforderungen

11.1.1. Musikinstrumente und Technik

11.1.2. Musikalisches Können und Kunst

11.2. Flow-Erleben beim Produzieren

11.3. Motivation

11.3.1. Das Erleben selbst

11.3.2. Autonomie für den DJ

11.3.3. Autonomie für den MusikerIn

11.3.4. Musik als Beruf

12. Der Live-Act: Vom Produzieren zum Livespielen

12.1. Motivation

12.1.1. Publikumreaktion

12.1.2. Musikproduktionen im Test

12.2. Technische Spielregeln

12.3. Das Flow-Erleben beim Live-Act

13.Plattenspielen und Live-Spielen im technischen Vergleich

14. Die Kunst sich zu verkaufen und trotzdem am Leben zu bleiben

15. Bedeutung des Musikmachens für den Einzelnen und für die Gruppe

16. Zusammenfassung und Diskussion

17. Schlußwort

18.Glossar

19. Literatur

20. Anhang:

a) Techno, Rave und Acidhouse

b)Frauen, Musik und Öffentlichkeit

c)Drogen und Musikmachen

Party-Kultur: -Exkurs 1

-Exkurs2

Interviews auf Diskette

1. Persönliche Einleitung

“Der Augenblick, in dem Moment wo du nicht mehr Musik machst, sondern es Musik macht. Und alle eine Einheit bilden und zusammen dieses Erlebnis haben, wir gehören alle zusammen, wir kommen von einem Punkt, wir gehen zu einem Punkt.”(30, m, I 3)

Mein Interesse im Rahmen einer Diplomarbeit zum Thema Flow und Musik zu forschen und zu schreiben, entstand aufgrund eigener Erfahrungen als (semi)professionelle Musikerin im Bereich von Rock und Techno und zu wenig Möglichkeiten, diese Erfahrungen zu reflektieren. Rauschartiges Spielerleben während der Konzerte mit meiner Band waren mir bekannt als faszinierender, schwer zu beschreibender Bewußtseinszustand, aus dem man zusammen mit dem Publikum ein- und wieder auftaucht. Als Teenager verhalf mir die Improvisation auf der E-Gitarre zu alten Hippie und Rockschallplatten die psychischen Härten der Pubertät und Konflikte mit Eltern, Peergroup und christlich-patriarchalen Weltbildern einigermaßen zu überstehen. Dabei vergaß ich die triste bayrische Dorfwelt um mich herum und begab mich mit Hilfe der Musik auf eine innere Reise, in der ich die Welt durchkreuzen und an imaginären Hippiefestivals “teilnehmen” konnte, die ich aufgrund meiner späten Geburt verpaßt hatte und wovor meine Eltern mich schon immer gewarnt hatten. Selbstvergessenheit und Austoben stand auch im Vordergrund beim Tanzen auf Rockkonzerten bei Schulbällen und Großveranstaltungen mit Zehntausenden von Menschen. Eine wirklich lebendige Subkultur im Sinne einer autonomen Szene gab es im Regensburg der Achtziger Jahre nicht. Als ich aufgrund meines Mitwirkens in einer Frauenband nach Frankfurt kam, lernte ich “mittelgroße” Clubs wie die “Batschkapp” und subkulturelle Veranstaltungsorte wie das “Negativ” oder das “Exzess” kennen. In meiner Studienzeit ab Mitte der Neunziger besuchte ich mit Kolleg(inn)en Drum’n Bass und Dub-Veranstaltungen oder wir tanzten auf wilden House Parties im Frankfurter Bahnhofsviertel. Nach der Teilauflösung meiner Band begann ich mich mehr für Techno zu interessieren und landete schließlich im Jahr 1996 auf den ersten Frankfurter Goaparties, wo ich das Gefühl hatte, endlich das gefunden zu haben, wovon ich in meiner Jugend geträumt hatte.

Diese kleinen und großen Musikevents hatten das beglückende und berauschende Gefühl des Eintauchen, Aufgehen und sich Verlieren in der Menge und in der Musik gemeinsam. Dazu kam ein Gefühl der Gemeinschaft, Geborgenheit und Zeitlosigkeit.

Die Psychedelic-Trance Szene war am Anfang eine spannende Alternative zu Kneipen und Rockclubs. Sie gab mir den Freiraum, mich frei und unbeobachtet zu bewegen und selbstvergessen tanzen zu können. Ich konnte meine Freude und Inspiration an der Musik zurück gewinnen und fand den Mut, mich von meiner Band zu emanzipieren und als Live-Act selbständig zu machen. Dabei kamen mir die technische Entwicklungen im Bereich der elektronischen Musik zu Gute, die sowohl in der Live- Situation als auch im heimischen Schlafzimmer für viele Musiker(innen) neue musikalische Möglichkeiten eröffneten.

Diese Diplomarbeit ist entstanden, um meine Erfahrungen der letzten Jahre als OneWoman-Band zu reflektieren und etwas über die Entstehung elektronischer Tanzmusik zu lernen. Darüber hinaus wollte ich mich bei dem Zentrum für erziehungswissenschaftliche Lernforschung, an dem ich zwei Jahre arbeiten, forschen und Veranstaltungen machen durfte, mit einer Arbeit über selbstorganisierte Lernprozesse bedanken. Ich weiß, daß es immer ein Risiko darstellt, über ein Thema zu schreiben, das einem selbst sehr nahe steht. Dennoch habe ich beschlossen, meine Diplomarbeit zum Thema Techno zu schreiben, da dieser Bereich musikalischer Tätigkeit und selbstorganisierter Lernprozesse in Zusammenhang mit dem subjektiven Erleben der Musiker und DJs bisher kaum untersucht worden ist. Ich denke, daß ich als teilnehmende Beobachterin vielleicht nicht immer so distanziert wie ein außenstehender Beobachter schreiben kann. Dafür ist es mir möglich, Aspekte zu berücksichtigen, die an der Musik unbeteiligten Personen eventuell verschlossen bleiben.

2. Zum Inhalt

2.1 Fragestellung.

Theoretische Ausgangsbasis dieser Arbeit sind die Untersuchungen zum Thema Flow-Erleben von Csikszentmihalyi¹. Seine Ausführungen erschienen mir sowohl für unser selbstorganisiertes Studium am Fachbereich Erziehungswissenschaft zum Thema Trance, Musik und Jugendkultur als auch für meine Studienfach der Sonder- und Heilpädagogik sehr brauchbar. Auf dieser Grundlage konnte ich nicht nur die Erkenntnisse einer spannenden Studienzeit sortieren, sondern auch viele meiner Erfahrungen und Lernprozesse im außerschulischen-musikalischen Bereich reflektieren. Ich erinnerte mich an Gespräche und Aussagen von Freunden, worin von “Flow” die Rede war, im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit als DJs, Drummer(innen),

¹ Mihaly Csikszentmihalyi, Das Flow- Erlebnis, 1985; Flow-Das Geheimnis des Glücks, 1999

Tänzer(innen), Jonglierkünstler(innen), und an zahlreiche Beschreibungen von LSD-erzeugten, sexuellen oder spirituellen Trancezuständen. Ich begegnete dem Begriff Flow in Musik-Magazinen² und als Chi im Bereich asiatischer Heil- und Kampfkunst³, in der um die Perfektion fließender und kraftvoller Bewegungsabläufe geht. Das Erleben von Trance-Zuständen und Flow aufgrund von körperlicher Bewegung erschien mir interessant, da die Produktion und Aufführung von Psychedelic Trance fast ausschließlich für den Dancefloor geschieht und nicht unabhängig vom Tanz begriffen werden kann.

So machte ich mich auf die Suche nach Anzeichen von Flow-Erleben im Psychedelic Trance-Bereich. Es ging mir in dieser Arbeit darum Momente einzufangen, auf die Csikszentmihalyi's Kriterien von Flow-Erleben anwendbar sind und diese in Bezug auf Musik und das Arbeitsumfeld darzustellen, um sie am Ende dieser Arbeit zu erweitern. Dazu habe ich mich in der abschließenden Diskussion auch auf Erkenntnisse aus der "Verhaltensbiologie des Risikos" von Felix von Cube⁴ bezogen.

Diese Arbeit beschäftigt sich inhaltlich nicht nur mit Flow-Erleben des Produzenten oder der DJs beim Musizieren, sondern auch mit dem Kontext, in dem diese Musik steht und in dem Flow erlebt wird, das heißt auch mit gesellschaftlichen Entwicklungen in musikalischen, kulturellen und religiösen Bereichen. Die Untersuchungen drehen sich daher um folgende Fragen, die ich nach der Einführung in die Theorie und in das zu untersuchende Feld in Form von Hypothesen präzisieren werde.

1. Welche Auswirkung hat Flow-Erleben auf die Entstehung und Darbietung von Musik? Was machen DJs und Produzenten arbeitstechnisch, musikalisch und künstlerisch gesehen?
2. Wie wirkt sich die kommerzielle Vermarktung auf die Musik und auf das musikalische Erleben der Akteure aus?
3. Welche Bedeutung hat das Musizieren für den Einzelnen ?
4. Wie wird Musik auf den Parties erlebt und welche Bedeutung hat dieses Erleben für die Einzelperson sowie für die Gruppe? Welche Wechselwirkungen bestehen zwischen dem Erleben von Musik und der damit verbundenen Feier-Kultur? Welche Weltbilder werden dabei vermittelt?

² Mushroom Magazine, Psytrance Guide, Hamburg

³ Phönix, Institut, Info-heft, Frankfurt

⁴ Felix von Cube, Gefährliche Sicherheit 1995

2.2 Aufbau der Arbeit

Am Anfang dieser Arbeit stehen Csikszentmihalyis Untersuchungen von Flow-Erleben beim Schachspielen, Klettern, Operieren, Basketball, Komponieren und Tanzen. Danach gehe ich kurz auf die Begriffe “Trance” und “psychedelisch” ein, wobei ich mich dabei auf Dittrich und Scharfetter⁵, Wier⁶ und den Arbeitskreis zum Studium populärer Musik⁷ beziehe. Da es noch kaum Literatur zum Thema “Psychedelic Trance – Musik und Szene” gibt, habe ich Auszüge aus den von mir gemachten Interviews zur Darstellung des Forschungsfeldes benutzt. Theoretisch abgerundet wird diese Darstellung mit Auszügen aus “Eletc.ronic Vibrations” von der Soziologin Gabriele Klein⁸, aus “Vom Urkult zur Kultur” von “Eve und Rave”- Mitbegründer Hans Cousto⁹, aus dem Kursbuch “Techno”¹⁰ und aus “Cybertribe Visionen” und der “Kampf um die Träume” von Wolfgang Sterneck¹¹. Als Einstieg in das Thema stelle ich die musikalischen Erfahrungen in Kindheit und Jugend sowie das Tanzen als Schlüsselerlebnis in bezug auf das Musikmachen dar. Danach werden die Tätigkeiten des Auflegens/Plattenspielens, Produzierens und Livespielens in Beziehung zu den Kategorien des Flow-Erlebens gesetzt und dargestellt. In der Auswertung gehe ich auf die (Selbst)-Vermarktung als Bestandteil des Musikmachens und Auftretens ein und auf die Bedeutung des Musikmachens für den Einzelnen sowie die Gruppe. Hierbei wird das Thema Musik auch unter dem Aspekt Religion und Seelenheil diskutiert. In der Auswertung und abschliessenden Diskussion erweitere ich Csikszentmihalyi’s theoretischen Rahmen und beziehe mich – neben von Cube – auch auf den lerntheoretischen Diskurs von Holzkamp und seine Ausführungen zu Ergebnissen der Verhaltensforscher Bandura und Seligmann¹². Auf viele Aspekte und Ergebnisse kann hier nur am Rande eingegangen werden, da sie den aufwandstechnisch, theoretisch und zeitlich begrenzten Rahmen einer Diplomarbeit sprengen würden. So habe ich mich entschieden, die Kapitel “Drogen und Musikmachen” sowie “Frauen, Musik und Öffentlichkeit” in einen Anhang “auszulagern”, da sie zu sehr vom Thema wegführen würden, zu wenig generalisierbar beziehungsweise zu persönlich sind. Auch ein “aussortiertes” Kapitel zu der Entstehung der Tanzkultur und zwei Exkurse zum Thema

5 Dittrich und Scharfetter, Ethnopsychotherapie, 1987

6 Dennis Wier, Trance, 1996

7 Helmut Rösing, Hrsg, Beiträge zur Populärmusikforschung, 1996 -1999

8 Gabriele Klein, Eletc.ronic Vibrations, 1999

9 Hans Cousto, Vom Urkult zur Kultur, 1995

10 Philipp Anz, Patrick Walder, Hrsg: Techno, 1995

11 Wolfgang Sterneck, Hrsg, Cybertribe Visionen 1999, Sterneck, Der Kampf um die Träume, 1998

12 vgl. Holzkamp, 1993

Partykultur sind dort zu finden.

Psychedelic Trance oder Goatrance wird im folgenden nur noch mit dem Kürzel PT geführt. Der Begriff DJ bezieht sich auf männliche und weibliche Personen. Der Begriff Produzent(en) beinhaltet theoretisch auch weibliche Personen. Praktisch wurden hier nur Produzenten männlichen Geschlechts vorgefunden und interviewt. In allgemeinen Zusammenhängen spreche ich auch von Produzent(inn)en beziehungsweise Musiker(innen). Der Begriff "Musikmachen" ersetzt den Begriff des Musizierens, den ich eher dem klassischen Musikbereich zuordnen würde. "Musikmachen" wird hier als "ganzheitliche" Erweiterung des eher "eindimensionalen", das heißt auf ein Instrument bezogenen, Begriffs "Musizieren" verwendet. Er taucht in dieser Arbeit sowohl in Bezug auf die musikbezogene Tätigkeit des Auflegens als auch in Bezug auf das Komponieren/Produzieren beziehungsweise Livespielen auf. Anstelle des englischen Begriffes "Deejaying" habe ich für die Tätigkeit des DJ's den gängigen deutschen Ausdruck "Auflegen" beziehungsweise die umgangssprachliche Form "Platten spielen" verwendet.

3. Das Flow-Erlebnis nach Csikszentmihalyi

3.1 Vorgehensweise und Ergebnisse

Der in den USA lebende Ungar Csikszentmihalyi entwickelte eine Theorie der "optimalen Erfahrung", deren Grundlage Kennzeichen von Flow-Erleben ist. Der Begriff Flow wurde dabei von den Aussagen der Testpersonen selbst abgeleitet.

Er beschreibt einen Zustand, bei dem man so sehr in eine Tätigkeit vertieft ist, daß nichts anderes mehr wahrgenommen wird. Diese Erfahrung ist an sich so erfreulich, daß Menschen sie um ihrer selbst Willen machen wollen und sich immer wieder die Gelegenheiten dazu verschaffen. Das Handeln dieser Personen ist intrinsisch¹³ motiviert. Es wird auf Ursachen zurückgeführt, die in ihnen selbst liegen und "von Innen" heraus wirken. Seine Studien, die er am Anfang mit Künstler(inne)n durchführte, legten nahe, daß diese optimale Erfahrung dazu dient, Ordnung in das Bewußtsein zu bringen. Sie kommt in allen Kulturen vor und wirkt sich gleichzeitig auf die Kulturbildung aus.

Csikszentmihalyi untersuchte eine Gruppe von Schachspieler(inne)n, Komponisten, Tänzer(inne)n, Chirurgen, Basketballspieler(inne)n und Personen, die an der Steilwand klettern. Dazu entwickelte er eine Liste von Gründen, von denen er vermutete, daß sie

¹³ Holzkamp, 1993 S. 71

diese Aktivitäten erfreulich machten.

Der Rangreihenfolge nach ergaben die Auswertungen folgende Ergebnisse¹⁴:

Platz 1. Lust an der Aktivität und an der Anwendung von Können

Platz 2. Die Aktivität selbst, das Muster, die Handlung, die darin liegende Welt

Platz 3. Entwicklung persönlicher Fähigkeiten und Fertigkeiten

Platz 4. Freundschaft, Kameradschaft

Platz 5. Wettbewerb, sich mit anderen messen

Platz 6. Sich an eigenen Idealen messen

Platz 7. Ausleben von Gefühlen

Platz 8. Prestige, Achtung, Ruhm

Bei den Komponisten und den Tänzer(inne)n war die Stärke intrinsischer Belohnung am höchsten von allen Gruppen. Tänzer(innen) und KomponistInnen korrelierten von den Einstufungsrängen her zusätzlich am stärksten.

Kameradschaft und Freundschaft waren bei Tänzer(innen) und KomponistInnen im Vergleich zu KlettererInnen oder BasketballspielerInnen von geringerer Bedeutung. Csikszentmihalyi interpretierte das so, daß diese Personen entweder weniger kontaktfreudig oder gesellig waren, oder daß ihre Tätigkeit selbst wenig Anlaß dazu bot und eher als ein Konzentrationsakt auf sich selbst als auf die Außenwelt empfunden wurde.

Wettbewerb und Entwicklung der eigenen Fertigkeiten hatten dabei im Vergleich mit den BasketballspielerInnen bei Tänzer(innen) und KomponistInnen eine geringe Bedeutung. In den Künstlergruppen galt allgemein der Wettbewerb als unwichtigster Faktor.

Im Vordergrund der Freude und Motivation bei den Tänzer(innen) stand vor allem das emotionale Ausleben der Gefühle.

Interessant ist, daß die "Entwicklung von Fähigkeiten" von den Frauengruppen höher bewertet wurde als von Komponisten und Kletterern, was nach Csikszentmihalyi auch auf die Wichtigkeit der "Entwicklung von Fähigkeiten" bei Frauen in öffentlichen Rollen hinweist.

Er kommt dabei zu dem Ergebnis, daß Alter, Geschlecht, sozioökonomischer Hintergrund und Bildungsniveau positiv mit der Wertschätzung intrinsischer Motivation zusammenhängen. Dies ist auch Folge davon, was sozial von Männern und Frauen in einem bestimmten Alter gesellschaftlich erwünscht wird. Mit zunehmendem Alter und

14 Csikszentmihalyi 1985, S 47

Wohlstand werden dabei autotelische Gründe bei der Ausübung einer Tätigkeit wichtiger. Wettbewerb wurde von den Fortgeschritteneren erfreulicher eingestuft als von den Anfängern, die sich davon leichter bedroht fühlen. Die Bedeutung des Konkurrenzkampfes rückte mit zunehmender Etablierung in den Hintergrund. Csikszentmihalyi verweist hier auf Maslow¹⁵, wonach Menschen sich erst dann Bedürfnissen, wie beispielsweise der Selbstverwirklichung zuwenden können, wenn bestimmte Grundbedürfnisse nach Sicherheit befriedigt sind.

In den untersuchten Gruppen hatte das Komponieren die stärkste intrinsische Belohnung zu bieten, wobei das gerade in diesem Fall extrinsische Belohnungen nicht ausschloß.

Die Komponisten waren die einzigen, die aufgrund ihrer Tätigkeit Geld und Prestige erhielten. Ergebnisse, daß extrinsische Belohnung die intrinsische Motivation vermindert oder sogar zerstört, weil durch Belohnung von außen das innere Erleben beeinflußt und kontrolliert wird, schienen sich in diesem Fall nicht zu bestätigen.

Extrinsische und intrinsische Belohnung müssen nicht notwendigerweise miteinander in Konflikt stehen. Geld, Status oder Pflichtgefühl können die Freude an einer Arbeit auch erhöhen. Besonders dann, wenn diese Tätigkeit normalerweise als brotlose Kunst gilt oder in bestimmten Gesellschaftsschichten nicht als Beruf anerkannt ist

3.2 Autotelisch

Autotelisch leitet sich aus ab dem Griechischen. Autos = Selbst und Telos = Ziel, Absicht. Csikszentmihalyi unterscheidet zwischen autotelischen Aktivitäten, autotelischen Personen und autotelischen Erlebnissen.

Autotelische Aktivitäten sind danach Handlungsmuster, welche unmittelbar intrinsische Belohnung maximieren. Man tut etwas um der Handlung selbst willen, von innen heraus. Der Autor geht davon aus, daß man zwar bei jeder Tätigkeit Spaß haben kann, daß sich aber einige Tätigkeitsformen besser als andere dazu eignen. Der Spaß, den sie erzeugen, ist intensiver.

Eine autotelische Person ist jemand, der fähig ist, an dem was er tut, Freude zu empfinden – unabhängig davon, ob er eine Belohnung von der Umwelt erhält. Dazu postuliert er eine autotelische Persönlichkeitsvariable, die von der autotelischen Struktur einer Arbeit an sich unabhängig ist.

Es gibt Menschen, die bei Tätigkeiten mit gering autotelischem Charakter Spaß haben und solche, die bei an sich ausgeprägten autotelischen Tätigkeiten starke äußere Anreize

¹⁵ vgl. Maslow 1971

brauchen. Eine autotelische Persönlichkeit steckt sich ihre Handlungsziele und Anforderungen selbst und schafft es sogar unter äußerst ungünstigen Bedingungen, in sich Freude zu erzeugen, beziehungsweise zu empfinden. Im Idealfall kann sie Langeweile in Freude, Hilflosigkeit in Kontrolle oder Kompetenz und Entfremdung in Engagement verwandeln.

Nach Csikszentmihalyi funktioniert eine Gesellschaft effizienter, wenn sie autotelische Personen hervorbringen kann und beispielsweise autotelisches Erleben im Erziehungs- und Arbeitsfeld fördert, als wenn sie auf äußere Belohnungen oder Zwang setzt. Menschen, die aus eigenem Antrieb aktiv sind und sich selbst Ziele setzen dürfen, leben glücklicher und sind leistungsfähiger. Die autotelische Erlebnisfähigkeit ist dabei nicht nur von persönlichen Faktoren, sondern auch von Alter, Geschlecht und Schichtzugehörigkeit einer Person abhängig.

3.3 Die Struktur autotelischer Aktivität

Csikszentmihalyi stellt verschiedene Konzepte vor, die sich mit der Freude an der eigenen Aktivität beschäftigen. Daraus leitet er einen Fragenkatalog für seine Untersuchungen ab. Um herauszufinden, was eine Aktivität von der Struktur her belohnend macht, führt er den Begriff der Funktionslust¹⁶ nach Groos und Bühler ein. Hierbei handelt es sich um

“...die angenehme Empfindung, welche ein Organismus verspürt wenn er im Einklang mit seinem physischen und sensorischen Potential funktioniert.”¹⁷

Das Konzept des “optimalen Stimulationsniveau”¹⁸ nach Hebb und Berlyne besagt, daß eine Aktivität dann Spaß mit sich bringt, wenn sie sich von dem Gewohnten abhebt. Nach White und de Charmes ist es die Gewissheit “Urheber einer Handlung”¹⁹ zu sein, die eine Aktivität erfreulich macht. Csikszentmihalyi findet keinen dieser Ansätze zufriedenstellend, da sie nicht erklären, warum gewisse Aktivitäten angenehmer als andere sind. Daher stützt er sich auf Ca.llois, der vier Kategorien²⁰ aufstellt, in denen zentrale Bedürfnisse befriedigt werden:

1. Das Bedürfnis nach Wettbewerb
2. Das Bedürfnis nach Kontrolle des Unvorhersehbaren
3. Das Bedürfnis Beschränkungen zu durchbrechen

16 Csikszentmihalyi 1985, S.46

17 ebd. S.46

18 ebd. S.46

19 ebd. S. 47

20 ebd. S. 50

4. Das Bedürfnis nach bewußtseinsverändernder Aktivität

Letztere nennt Csikszentmihalyi auch Vertigo = Schwindel - Kategorie.

Für seinen Fragebogen erweitert Csikszentmihalyi diese Kategorien:

Faktor 1: Liebe und Entspannung.

Etwa körperliche Liebe, Zusammensein mit einem guten Freund, einen guten Film anschauen, gute Musik anhören, ein interessantes Buch lesen.

Faktor 2: Risiko und Zufall

Etwa sich beim Schwimmen zu weit hinaus wagen, sich Strahlungen aussetzen, um eine eigene Theorie zu beweisen, zu schnell fahren, Drogen nehmen, an einem Spielautomaten spielen, in ein brennendes Haus rennen, um ein Kind zu retten

Faktor 3: Problem lösen

Etwa ein mathematisches Problem lösen, Ausrüstungsgegenstände zusammenstellen, einen unbekannten Ort erkunden, pokern

Faktor 4: Wettbewerb

Etwa ein Rennen machen, einen Wettbewerbssport ausüben

Faktor 5: Kreativer Bereich

Etwa neues entwerfen oder entdecken

Mit Ausnahme der Basketballspieler gab es die auffälligste Übereinstimmung in der Auswertung dieser Fragen bei den Faktoren 3 und 5. Sie wurden von allen Gruppen als in hohem Maße zutreffend eingestuft .

“Eine grundlegende Ähnlichkeit dieser autotelischen Tätigkeiten besteht darin, (...) daß sie alle den Ausübenden ein Gefühl des Entdeckens, des Erkundens und Problemlösens geben - mit anderen Worten: Ein Gefühl der Neuheit und Herausforderung.”²¹

Im Vordergrund der Freude an diesen Tätigkeiten, steht die Erkundung und Erweiterung der Grenzen der eigenen Fähigkeiten.

Eine hohe Einstufung erfährt Faktor 1 bei den KlettererInnen, KomponistInnen und Tänzer(innen): Die körperliche Liebe wurde dem Komponieren, Tanzen und Klettern als sehr vergleichbar gewertet. Dies steht im Gegensatz zu den Aussagen der Schach- und BasketballspielerInnen. Das warme Gefühl zwischenmenschlicher Nähe und eine Lockerung der Ich-Grenzen scheinen bei den musischen und naturnahen Aktivitäten eine große Rolle für die Freude an der Aktivität zu spielen. Hier bezieht Csikszentmihalyi den Begriff der “Communitas” nach Turner. Darin wird ein Bewußtseinszustand beschrieben, der dann entsteht, wenn Menschen in einer Gruppe

21 ebd. S.29

ihre soziale Rollen zeitweilig aufgeben und sich untereinander zu spontanen Interaktionen ermutigen. Dies geschieht meistens anlässlich gewisser religiöser Rituale und Feste.²²

Auf diese rituellen Elemente innerhalb der Jugend-Musikkulturen geht Csikszentmihalyi in “Flow – das Geheimnis des Glücks”²³ näher ein. Bei einem Rockkonzert gibt es für viele junge Menschen die Gelegenheit, das Gleiche zu fühlen, zu denken, zu erleben und an Informationen zu verarbeiten, so daß die Illusion entsteht, man gehöre zu einer Gruppe mit konkreter wirklicher Existenz. In Anlehnung an Emile Durkheim spricht er vom Zustand eines “kollektiven Sprudels”²⁴. Nach Durkheim liegt darin die Wurzel der religiösen Erfahrung.

Csikszentmihalyi stellt aufgrund der Untersuchungsergebnisse eine Konvergenz von autotelischer Aktivität, Erlebnissen und Menschen fest: Wer eher kreative und weniger wettbewerbsorientierte Tätigkeiten bevorzugt, erlebt stärkere intrinsische Belohnung. Personen, die auf intrinsische Belohnung ansprechen, beschreiben ihre Tätigkeit dabei als deutlich weniger wettbewerbsorientiert und als kreativer verglichen mit Personen, die vermehrt äußere Belohnung wahrnehmen. Das autotelische Maß hängt dabei davon ab, wie ausgeprägt eine Person ihre Tätigkeit eher als Wettbewerb oder als Entdeckung und Abenteuer interpretiert. So ordnete die befragte Gruppe der Schachspielerinnen ihre Tätigkeit als viel riskanter ein als ihre Kollegen. Ursache ist dabei womöglich, daß Frauen sich in einem männlich dominierten Arbeitsbereich stärker psychisch belastet fühlen. Die subjektive Wahrnehmung des sozialen Arbeitsumfeldes wirkt sich auf das Erleben von Flow aus. Die eigene Einstellung hat Einfluß darauf, ob man seine Tätigkeit eher kompetitiv oder kreativ sieht und erlebt. Csikszentmihalyis Ergebnisse können nicht genauer klären, welche Zusammenhänge zwischen Erwartung und Erleben bestehen, das heißt, ob es eine Voreinstellung zugunsten intrinsischer Belohnung gibt, die dem Erlebnis autotelischer Aktivität bereits vorausgeht oder erst später nachfolgt.

Zusammenfassend läßt sich hier feststellen, daß die meisten der Befragten ihr autotelisches Erleben in die Nähe des kreativen Entdecken und Explorieren rücken. Dies deckt sich auch mit den Modellen der Funktionslust und des Bedürfnisses nach Neuheit. Autotelische Erfahrungen werden durch Aktivitäten begünstigt, deren Ausgang offen ist, die selbst bestimmt und kontrolliert werden können.

Auch wenn der Ausgang ungewiß ist, bleibt der Handelnde dabei potentiell die

22 vgl. Turner 1969

23 vgl. Csikszentmihalyi, 1990, S.150

24 ebd. S 150

steuernde Instanz. Engagement und aktive Beteiligung sind Voraussetzung für intrinsisch lohnende Erfahrungen.

Entdecken und Erforschen implizieren nach Csikszentmihalyi dabei eine Transzendenz, die

*“...ein Ausdehnen des eigenen Selbst zu neuen Fähigkeiten, Dimensionen der Fähigkeit und Kompetenz...”*²⁵

beinhaltet, was sich am ehesten im Wettbewerb messen läßt. Dieses Überschreiten der Grenzen bezieht er sowohl auf körperliche als auch auf geistige, intellektuelle Fähigkeiten,

*“...welche uns das Übertreffen unserer bisherigen Grenzen in irgend einem Wirklichkeitsbereich erlauben”.*²⁶

Bei den Komponisten stand dabei vor allem das Überwinden innerer Hindernisse im Vordergrund..

3.4 Der Begriff Flow

Csikszentmihalyi bezeichnet das holistische Gefühl bei völligem Aufgehen in einer Tätigkeit als Flow-Erleben.

*“Im Flowzustand folgt Handlung auf Handlung und zwar nach einer inneren Logik, welche kein bewußtes Eingreifen von Seiten des Handelnden zu erfordern scheint.”*²⁷

Flow wird als Moment des Glücks, der Sorgenfreiheit und der inneren Stärke erlebt.

Es ist ein Zustand in der Schweben zwischen Langweile und Angst, der als einheitliches Fließen von einem Moment zum anderen empfunden wird. Die Trennung zwischen Handelndem und Handlung, Handelndem und Umwelt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist so gut wie aufgehoben. Das Tun und der Prozeß stehen im Vordergrund von Flow-Erleben, das Produkt ist für den malenden oder musizierenden Künstler relativ uninteressant.

Csikszentmihalyi begründet die Umbenennung des autotelischen Erlebens in Flow mit der Einfachheit und Eleganz des Begriffes, und mit der Übertragbarkeit dieses Erlebens auch auf Tätigkeiten, die nicht an sich autotelisch sind, in denen Flow aber dennoch eine große Rolle spielt. Zum Beispiel auch bei monotoner Fabrikarbeit oder Gefangenschaft, wo es darum geht, körperlich oder geistig zu überleben. Hier geht es um die Fähigkeit, Inhalte des Bewußtseins so zu verändern, daß eine an sich

²⁵ Csikszentmihalyi, 1985 S. 56

²⁶ ebd. S 57

²⁷ ebd. S. 59

hoffnungslose oder langweilige Situation in eine Herausforderung verwandelt wird.

Neben den bereits beschriebenen typisch autotelischen Tätigkeitsbereichen der Kunst und des Sports gibt es Flow-ähnliches Erleben außerdem auch in Bereichen, welche gewöhnlich dem religiösen Bereich zugerechnet werden.²⁸

Csikszentmihalyi sieht Flow zudem als ein ansteigendes Kontinuum – von unstrukturierten Aktivitäten (sog. Mikroflows), die den Lebensalltag erleichtern, über repetitive, beinahe automatische Handlungen (zum Beispiel Kritzeln, Kaugummikauen, Gehen) bis hin zu ganz komplexen Aktivitäten, welche die vollen physischen und intellektuellen Fähigkeiten einer Person in Anspruch nehmen.

3.5 Bedeutung des Flow-Erlebens für das menschliche Bewußtsein

Flow wird als eine optimale Erfahrung begriffen, die dann eintritt, wenn Informationen ins Bewußtsein dringen, die mit den Zielen übereinstimmen. Dabei befindet sich der Mensch auf seinem höchsten Leistungsniveau.

Nach Csikszentmihalyi schafft Flow-Erleben Ordnung im Bewußtsein und wird als das Gegenteil/Gift von Entropie begriffen, die Unordnung im Bewußtsein stiftet. Dabei wird um Kontrolle über die Aufmerksamkeit gerungen. Flow-Erleben hilft, das Selbst zu integrieren, das dadurch reift und komplexer wird. Die Integrität des Selbst hängt von der Fähigkeit, neutrale oder destruktive Erlebnisse in eine positive Sichtweise zu verwandeln, ab. Es geht um die Fähigkeit, aus einem Chaos Ordnung zu schaffen und aus Entropie Energie zu gewinnen.

Diese Fähigkeit zur Umwandlung bildet sich meistens gegen Ende der Adoleszenz. Im Laufe der Jugend werden Bewältigungsmechanismen entwickelt, die zu einem gefestigten Selbst(bild) und zu einer immer komplexeren Persönlichkeit führen, die sich realistische Ziele mehr und mehr selbst setzt und diese auch erreicht. Dabei entsteht eine innere Ordnung und Entschiedenheit, sowie innere Regeln. Dabei stärken selbst gesteckte Ziele, die mit Erfolg erreicht werden, die Integrität des Selbst. Sie verbessern die Lebensqualität und geben dem Leben einen Sinn.

Csikszentmihalyi sieht im Bewußtsein kein geradliniges, sondern ein zirkuläres System. Die Aufmerksamkeit bestimmt/formt das Selbst und das Selbst bestimmt/formt die Aufmerksamkeit. Das Selbst wird dabei als Summe aller Inhalte des Bewußtseins begriffen und als die Struktur seiner Ziele. Inhalte und Ziele sind daher Folge der verschiedenen Arten, das Bewußtsein zu lenken. So bestimmt beispielsweise die

²⁸ ebd. S. 60

Aufmerksamkeit für ein Thema den Berufswunsch und der Beruf bestimmt die Aufmerksamkeit für dieses Thema.²⁹

Im Gegensatz zum integrierten Selbst steht die Desintegration des Selbst, die von dem Psychoanalytiker Kohut³⁰ beschrieben wird. Desintegrationsängste werden mit narzißtischen und Borderline-Störungen in Zusammenhang gebracht und können bis zu schizophrenen Selbstverlust führen.

Sie sind Folge von schweren persönlichen Verletzungen und Frustrationen in Kindheit und Jugend. Nach Csikszentmihalyi ist vor allem bedeutsam, wie negative Erfahrungen im nachhinein konstruiert und interpretiert werden und was schließlich davon abgeleitet wird. Denn davon hängt die Fähigkeit ab, ein negentropisches Lebensthema zu entwickeln, das heißt, Ziele und Herausforderungen zu finden, die zu Flow-Erleben führen und dem Leben trotz negativer Erfahrungen einen Sinn geben.

Schizophrenie und übermäßige Schüchternheit verhindern Flow-Erleben, sowie starre Muster oder das Gegenteil: Mangel an (Spiel-)Regeln.

Csikszentmihalyi sieht dann eine Analogie zwischen Kultur und Spiel, wenn es gelingt, anregende Ziele und einleuchtende Regeln zu entwickeln, so daß die in ihr lebenden Menschen ungewöhnlich häufig und intensiv Flow in ihrem Tun erleben können.

Danach haben nur wenige Kulturen ein gutes Verhältnis zwischen ihren psychologischen Bedürfnissen und den ihnen zu Verfügung stehenden Möglichkeiten im Arbeits- und Erziehungsfeld entwickelt. Csikszentmihalyi sieht in Kulturen Verteidigungsbollwerke gegen das Chaos, in denen der Einfluß des Zufalls und des Unkontrollierbaren durch vorgegebene Muster und Strukturen in Schach gehalten werden soll. Durch die Verkrustung und Unflexibilität dieser Muster werden oftmals auch die Handlungsmöglichkeiten nachfolgender Generationen behindert.

In der Arbeitsorganisation verhindern so starre Muster, zum Beispiel fremdbestimmte Arbeitsabläufe und Ziele, intensives Flow-Erleben und führen zu Entfremdung zwischen Menschen und ihren Tätigkeiten. Dadurch entstehen Gefühle von Sinnlosigkeit und Verhaltensweisen wie Lethargie und Passivität, sowie übermäßige Konsumorientierung. Diese drückt sich vor allem auch im Freizeitverhalten aus, wobei die Freizeit an sich oftmals als langweilig empfunden wird.

Im Gegensatz dazu stehen Aktivitäten in kreativen Arbeitsbereichen, in denen sich die Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit auflösen, und aufgrund der selbst gesteckten

²⁹ vgl. Csikszentmihalyi, 1990, S. 55

³⁰ Mertens, 1978, S. 148

Ziele und eigener Motivation länger, konzentrierter und damit oftmals produktiver gearbeitet wird als beispielsweise in staatlichen Institutionen. Dabei kann jedoch Workaholismus – die Arbeitssucht – drohen. Daher betont Csikszentmihalyi, daß Flow-Erleben zwei Seiten einer Medaille hat. Bestimmte Verhaltensweisen können aufgrund von starken Flow-Erleben zur Sucht werden und damit die Handlungsfreiheit eines Individuums wiederum beschränken. Flow-Erleben an sich ist nach Csikszentmihalyi eine Fähigkeit des menschlichen Bewußtseins, das an sich nicht immer “gut” ist. Um das Potential positiv zu nutzen, braucht es sinnvolle und vor allem realistische Herausforderungen.

3.6 Elemente des Flow-Erlebens nach Csikszentmihalyi

1. Das deutlichste Anzeichen von Flow-Erleben ist die Verschmelzen von Handlung und Bewußtsein. Danach hat ein Mensch in diesem Zustand keine dualistische Perspektive auf sich selbst oder das, was er tut. Das Ich und die Handlung werden als eine Einheit erlebt. Der Mensch ist sich nur der Handlung, aber nicht sich selbst als handelndem Subjekt bewußt.
2. Die Aufmerksamkeit zentriert sich dabei auf ein beschränktes Stimulusfeld und ist ungeteilt auf einen Gegenstand konzentriert: Das kann ein Spielzug, ein Gedanken, ein Sound sein. Sobald sich die Aufmerksamkeit wieder teilt und man die eigenen Aktivitäten von außen sieht, ist der Flowzustand unterbrochen. Die Aufmerksamkeit gilt nur der Gegenwart, in der Vergangenheit und Zukunft gleichsam mit enthalten sind.
3. Aus der Verschmelzung zwischen Bewußtsein und Handlung folgt die Selbstvergessenheit. Damit ist der Verlust des Selbst oder Bewußtsein seiner Selbst bis hin zu einem Transzendieren der Individualität oder Verschmelzen mit der Welt gemeint. Selbstvergessenheit heißt dabei nicht, daß man den Kontakt zu der eigenen physischen Realität verliert. Oft wird diese sogar intensiver wahrgenommen als eine Art erhöhte Bewußtheit, aus dem das Selbst danach gestärkt hervorgeht. Nicht die körperliche Bewußtheit geht im Flow verloren, sondern das Selbstkonstrukt. Das Selbst, Ich oder Ego, das normalerweise zwischen Bedürfnissen des Organismus und den sozialen Erwartungen vermittelt, wird dabei außer Kraft gesetzt. Da die Spielregeln bei Flow-Aktivitäten meistens klar und widerspruchsfrei sind, braucht ein Teilnehmer sein ansozialisiertes, begleitendes Selbst nicht.
4. Das Wesen des Flow- Erleben ist autotelisch.

Eine Handlung erfolgt spontan von innen heraus. Sie ist intrinsisch motiviert und scheint keine Belohnungen von außerhalb zu benötigen. Im Idealfall ist Flow das Ergebnis des reinen Aufgehens in der Tätigkeit, wo Äußerlichkeiten und Gedanken über Resultate im Moment des Handelns keine Rolle spielen. Eine autotelische Persönlichkeit steckt sich ihre Anforderungen und Ziele selbst.

5. Ein weiteres Merkmal ist das Gefühl, die eigene Handlung und die Umwelt zu kontrollieren. Man hat die Situation im Griff. Damit ist das Gefühl der Sorgenfreiheit verbunden. Dies wird auch in Bereichen empfunden, die objektiv gesehen für den Handelnden relativ gefährlich sind (zum Beispiel Klettern, Feuerspiel...). Bei kompetitiven Spielen wie Basketball oder Schach konnten dabei auch aggressive Komponenten festgestellt werden. In einem Interview wird es als "tyrannisches Machtgefühl" beschrieben, das durch das Gefühl der eigenen Kontrolle und der Fähigkeit, den Gegner zu schlagen, hervorgerufen und womöglich durch die Wettbewerbssituation gefördert wird.

6. Eine weitere Eigenschaft des Flow-Erlebens besteht darin, daß zusammenhängende und eindeutige Handlungsanforderungen auftreten und klare, ebenso eindeutige Rückmeldungen an die handelnde Personen erfolgen.

Diese Feedbacks zeigen, wo und wie es weiter geht. Der Reiz ist in der Reaktion enthalten, sie bringen sich gegenseitig hervor. Handlung und Reaktion sind dabei so gut eingeübt, daß sie sich automatisieren.

3.7 Bedingungen für Flow-Erleben

1. Kreativität und Spiel

Flow-Erleben wird begünstigt durch kreative oder spielerische Handlungen, deren Ausgang offen ist, aber vom Handelnden kontrolliert wird beziehungsweise deren Ausgang ein Teil der Handlung ist.

Es muß dabei Möglichkeiten geben, Eindrücke auszudrücken und Ziele selbst zu bestimmen.

2. Klare Handlungsaufforderung/Entschiedenheit

Flow-Erleben wird begünstigt durch zusammenhängende und widerspruchsfreie Handlungsaufforderungen und eindeutiges Feedback. Die Folgen des eigenen Handelns müssen eindeutig interpretierbar sein. Dies geschieht oftmals eher intuitiv, da eine ausführliche Evaluation des eigenen Handelns die Einheit von Handlung und

Bewußtsein und damit den Flow-Zustand unterbrechen würde.

Die Handlungsstruktur und Handlungsmöglichkeiten müssen überschaubar bleiben. Daher erlebt man Flow am häufigsten bei klar festgelegten Handlungsregeln, Spiel, Ritual, Tanz, Instrument. Die handelnde Person braucht ein klares Ziel vor Augen. Langwierige Überlegungen und Unentschiedenheit stehen dem Flow-Erleben entgegen.

3. Anpassung von Fähigkeit und Anforderung

Flow scheint nur dann aufzutreten, wenn eine Aufgabe im Bereich der eigenen Leistungsfähigkeit des Ausführenden liegt. Die eigenen Fähigkeiten und Handlungsanforderungen befinden sich im Gleichgewicht.

4. Positive Erwartungshaltung

Csikszentmihalyi ordnet Flow-Erleben als einen Schwebezustand zwischen den Gefühlszuständen Langeweile und Angst ein. Um Flow zu erleben, darf man sich von einer Aufgabe weder unterfordert/ gelangweilt noch überfordert/ geängstigt fühlen.

Csikszentmihalyi stellt die Hypothese auf, daß man theoretisch das Erleben von Flow fördern kann, wenn für bestimmte Personen die Handlungsanforderungen angehoben oder abgesenkt werden. Beispielsweise kann bei einem Zustand der Besorgnis die Anforderungen an eine Person gesenkt werden oder ein gelangweilter Schachspieler erhält einfach einen stärkeren Gegner. Ob Flow-Erleben aber dann praktisch auch eintritt, kann nicht vorhergesagt werden, denn Langeweile, Lustlosigkeit und Angst genau zu definieren oder voneinander zu trennen, ist oft nicht so einfach. Es kann nicht sicher festgestellt werden, ob eine Person in einer bestimmten Situation Langeweile, Angst oder Flow erlebt oder erleben wird. Die psychischen Dimensionen, etwa wie man sich selbst in einer Situation oder Tagesform fühlt, wie man seine Fähigkeiten im Vergleich zu Anderen einschätzt, und wie motiviert man ist, können nur schlecht ermittelt werden. In der Realität sind die Faktoren, die Flow-Erleben begünstigen, von der subjektiven Einschätzung, Reflexionsfähigkeit, und Ehrlichkeit des Handelnden selbst abhängig. Meiner Meinung nach muß man, um das Erleben von Flow in bestimmten Lernsituationen zu fördern, nicht nur die Handlungsanforderungen, sondern vor allem die Persönlichkeit und Eigenschaften eines Menschen gut genug kennen, sowie die Mechanismen, die zu Über- oder Unterschätzung der eigenen Fähigkeiten führen. Csikszentmihalyi merkt daher in seinen theoretischen Überlegungen zu den Bedingungen von Flow auch an, daß Persönlichkeitskorrelate des autotelischen Erleben

in seinen Untersuchungen nicht geklärt werden konnten und immer noch unerforscht sind. Es bleibt bei der Spekulation, in der Handlungsmöglichkeiten und Anforderungen, sowie menschliche Fähigkeiten nur theoretisch eingeschätzt werden können.

Das Individuum selbst kann allerdings im Laufe seines Lebens lernen, seine Umwelt so zu strukturieren und gestalten, daß Flow-Erleben möglich wird. Diese Eigenschaft schreibt Csikszentmihalyi den Künstlern, Dichtern, religiösen Sehern und Wissenschaftlern zu,

“(.)die gelernt haben, ihre kognitiven Techniken so zur Organisation von Symbolen einzusetzen, daß sie an jedem Ort und an jeder Zeit auch unabhängig von äußeren Faktoren mit ihnen spielen können”.³¹

4. Entstehungsgeschichte von Psychedelic Trance

4.1. Trance

Trance ist ein Synonym für einen menschlichen Bewußtseinszustand, der sowohl im religiösen und rituellen³², als auch im psychologischen Kontext auftritt. Der Begriff kommt aus dem Französischen und leitet sich ursprünglich von dem lateinischen “trans-ire” ab, was ins Deutsche übersetzt “hinübergehen” bedeutet³³. Trance steht für den veränderten Bewußtseinszustand der Entrückung, des aus sich heraus und hinüber Gehens in eine andere Welt. Der Mensch verläßt die durch seine alltäglichen Wahrnehmungsparameter geschaffene Ordnung oder Wirklichkeit und betritt eine neue Ebene des Bewußtseins³⁴. Es geht hier um die Grenzüberschreitung zum Übernatürlichen, Übersinnlichen, Transzendenten, also dem, was jenseits dieser Welt liegt. Dittrich und Scharfetter beschreiben den außergewöhnlichen Bewußtseinszustand der Trance folgendermaßen:

“Es kommt zu einer primär prozeßartigen Veränderung des Denkens mit subjektiver Konzentrationsstörung oder dem Gefühl, klarer und schneller denken zu können. Widersprüche können konfliktfrei nebeneinander stehen.(.)Es tritt ein Gefühl der Zeitlosigkeit ein, einer punktuellen Gegenwart oder Vergangenheit und Zukunft. Es kommt zur Selbstverfremdung, einem Gefühl des Verlustes der Selbstkontrolle, welches mit intensiven positiven oder negativen Emotionen einher geht.(.)Das Körperschema ist verändert(.)es kommt zu einer Auflösung der Subjekt-Objekt Schranke, und damit zu einer Einswerdung des Ichs mit der Umwelt.”³⁵

31 Csikszentmihalyi, 1985, S 80

32 vgl. Eliade, 1986

33 vgl. Krebs, 1998

34 Mathesdorf 1989, S. 1

35 in Mitterlehner, 1996, S.25

Hier kann man Ähnlichkeiten mit den Kennzeichen von Flow-Erleben feststellen. Unterschiede gibt es dabei bei dem Gefühl des Kontrollverlustes und der Wahrnehmung von halluzinatorischen Phänomenen. In Csikszentmihalyis Flow-Konzeption liegt der Schwerpunkt darauf, daß der Handelnde sein Handeln selbst kontrolliert und sich an dem Bewußtsein, selbst Urheber einer Handlung zu sein, erfreut. Nach Dittrich und Scharfetter können in der Trance Gegenstände fremdartig oder gefühls- und bedeutungsträchtiger als sonst erscheinen, was mit “überwältigenden Aha und Evidenzerlebnissen einhergehen kann”.³⁶

Der Amerikaner D. Wier beschreibt Trance als einen Zustand eingeschränkter oder eingeeengter Wahrnehmung. Diese ist sowohl die Ursache, als auch die Folge des Trancezustandes. Im Zustand der Trance ist das Zeit-, Raum- und Körperempfinden verändert oder außer Kraft gesetzt. Die Fähigkeit zu kritischem Denken ist vermindert oder verschwindet komplett, dafür nimmt das primär-prozesshafte Denken zu. Trance wird verursacht und aufrechterhalten, indem wir unsere Aufmerksamkeit auf die Wiederholung einer eingeschränkten Anzahl von Gedanken, Tönen, Bildern, Lichtblitzen richten, die assoziativ miteinander verbunden werden. Dieser Zustand kann moduliert und verändert werden, indem einzelne Elemente ausgetauscht werden oder sich langsam verändern. Nach Wier liegt dem Trancezustand eine Dissoziation zu Grunde. Darin spaltet sich das Bewußtsein in eine bewußte und latente, unbewußte Tranceebene, die sich verselbständigt. So kommt es beispielsweise, daß der Körper sich automatisch zur Musik bewegt und der Geist frei wird, um umher zu wandern. Die Abspaltung einer latenten Sequenz, die nach Wier auch beim Abstrahieren oder Multiprozessing festzustellen ist, scheint dabei eine wirksame Art zu sein, Speicherenergie im menschlichen Gehirn einzusparen. Trancezustände helfen dabei, sich auf Dinge und Handlungen zu konzentrieren. Sie behindern aber auch eine breitere Aufmerksamkeit und können darüber hinaus zur Sucht führen, das heißt, den Menschen in seinen Wahlmöglichkeiten, zu handeln oder die Realität zu konstruieren, einschränken. Ich will in diesem Kapitel nicht tiefer in die Trance-Theorien einsteigen. Diese kleine Einführung soll lediglich dazu dienen, die Spielregeln, das heißt, Ursache und Wirkung von Trancezuständen und damit PT als repetitiven, hypnotischen Musikstil, einigermaßen verständlich zu machen. Ähnlichkeiten in der Analyse der von Wier beschriebenen Trancezustände und Csikszentmihaly's Ergebnissen sind auch hier nicht von der Hand zu weisen. Meiner Meinung nach liegt der Unterschied vor allem

36 ebd. S.26

dabei, daß Csikszentmihalyis Untersuchungen sich eher auf gegenständliches Handeln beziehen, bei dem die Aufmerksamkeit auf Gegenstände der physischen Welt konzentriert ist, während bei den als Trance definierten Zuständen die Konzentration auf andere Menschen oder den eigenen Körper und seine inneren Abläufe im Vordergrund stehen. Während bei dem von Csikszentmihalyi untersuchten Flow-Erleben die Spielregeln allen Beteiligten klar und offensichtlich sind, stehen bei den von Dittrich, Scharfetter und Wier beschriebenen Trancezuständen der Ethnopsychotherapie eher persönliche Projektionen und empathische Vorgänge im Vordergrund. Es geht dabei um “private” Spiele im eigenen Kopf und Körper, deren Regeln Außenstehenden unbekannt sind und oftmals geheimnisvoll erscheinen. Daher haben diese Art von Erfahrungen in unserer Gesellschaft auch den Touch des Esoterischen.

4.2 Psychedelisch

“Psychedelic ist für mich ‘ne Zustandssache und nicht ‘ne Frage von ‘nem Sound..”

(34, m, I 12)

“Es gibt Leute, die werden mit Medikamenten behandelt, damit sie diese Wahrnehmung nicht haben. Es gibt andere, die nehmen diese Medikamente, um diese Wahrnehmung zu erzielen.

(41, m, I 14)

Psychedelisch stammt aus dem Griechischen und heißt zu deutsch in etwa “die Seele offenbarend”³⁷. Der Begriff tauchte auf in den Sechziger Jahren in Zusammenhang mit einer neuen Jugendkultur der Hippies, die sich “Medikamenten” wie LSD bedienten, um ihre Wahrnehmung zu verändern. LSD war von dem Schweizer A. Hoffmann für den medizinisch-psychiatrischen Bereich³⁸ entwickelt worden und wurde später unter anderem als Wahrheitsserum vom CIA verwendet³⁹. Musiker, Künstler und Literaten bedienten sich damals dieser Substanzen, um sich künstlerisch inspirieren zu lassen.

Böhm stellt eine daraus resultierende Veränderung der Musik in Bezug auf Sound, Improvisation und Ekstase fest und beschreibt sie anhand der musikalischen Entwicklung der Beatles⁴⁰. Halluzinatorisch wirkende Effektgeräte wie Hall, Delay und Flanger traten zu dieser Zeit in den Vordergrund der Musik. Es wurde experimentiert mit neuen Spieltechniken und Soundmöglichkeiten. Songstrukturen lösten sich auf und die Improvisation trat in den Vordergrund. Ekstatische Momente in der Musik und im Gestus wurden provoziert und Sexualität wurde immer offener zur Schau gestellt.

37 vgl. Duden, 1994

38 vgl. Grof, 1983, S.18

39 vgl. Shulgin in Neumeyer, Schmitt Semisch (Hg.), 1997, S.100

40 vgl. Böhm, 1999, S. 7

Begleitet wurde diese musikalische Entwicklung von immer ausgefeilteren Lichtshows und brachialem Sound/Lautstärke. Böhm unterscheidet in “Was ist Psychedelic Rock”⁴¹ zwischen drei Arten eines möglichen Einflusses von Drogen auf den musikalischen Kompositionsprozess:

1. Musik wird unter dem direkten Einfluß der Droge hervorgebracht.
2. Bei der Musik werden Erfahrungen der Musiker mit der Droge verarbeitet, ohne daß sie zu dem Zeit unter dem Einfluß der Droge stehen
3. Das kulturelle und soziale Umfeld des Musikers ist von Drogen geprägt.

Auf die Diskussion, inwiefern sich der Drogenkonsum auf das Musikmachen auswirkt, werde ich im Auswertungsteil noch näher eingehen. Auf die Fragen, was ist “psychedelisch” in zwei der von mir durchgeführten Interviews, bekam ich folgende Antworten:

“Ja, wenn’s Bilder erzeugt, also nicht nur bewußte gute Gefühle erzeugt, sondern wenn es innen drin gleichzeitig visuelle Bilder erzeugt” (26, m, I 11)

“Psychedelische Musik ist in dem Sinn eigentlich Musik, die direkt die Psyche angeht und nicht den Umweg über den Verstand macht, (...)wie Leute das auch manchmal gesagt haben: Ich konnte nicht anders, ich mußte aufstehen und tanzen.” (41, m, I 14)

“Die Indianer bringen sich zum Beispiel durch Tanzen in solche Zustände. (...) Du kannst Getrommel dann anhören und das wird sich auf einmal wie durch einen Phaser anhören und der Andere will diesen Effekt erzielen, daß es sich für dich so anhört. Dieser andere Wahrnehmungszustand. Die wissen, daß sich das so anhört und versuchen das gezielt aufzunehmen, so daß es jedermann so hören kann.” (28, m, I 15)

“Es gab ja schon immer rituelle Musik, die den Menschen auch in andere Bewußtseinszustände versetzt. Und es ist ja auch (...) eine der positiven Haltungen, die man beim Produzieren und Livespielen hat, aber die sogar noch tiefer gehen können und einen wirklich auch in andere Bewußtseinszustände ohne Drogen reinbringen können.” (32, m I 6)

4.3 Schamanismus

In den vorhergehenden Aussagen zum Thema psychedelische Musik kommt auch der schamanische Aspekt des Musikmachens zum Ausdruck. Der Schamane begibt sich im rituellen Kontext alleine oder mit seinem Stamm in einen Trancezustand, auf eine gemeinsame Reise. Er ist ein Experte, was die Kunst der Bewußtseinsveränderung anbelangt und er hat die Fähigkeit, sich in einen tiefen Trancezustand oder auch in eine Ekstase zu versetzen.

Der Schamanismus ist eine Naturreligion, die den großen Weltreligionen vorausging,

⁴¹ ebd. S. 9.

beziehungsweise zugrundeliegt. Darin “reist” er auf dem Weltenbaum oder “reitet” auf den Rhythmen seiner Trommel in die verschiedenen Bereiche der Ober- und Unterwelt. Er trifft und zähmt dort eine Vielfalt von Geistern oder Göttern und spricht mit verstorbenen Seelen und Vorfahren⁴². Der Schamane leitet das religiöse und kultische Leben seines Stammes. Zentral sind dabei die Elemente Musik – vor allem Rhythmus – und ekstatischer Tanz, wie wir ihn auch von den Indianern Nordamerikas her kennen. Oftmals erfüllt der Schamane auch die Rolle eines Heilers und ist damit ein Vorfahre unserer heutigen Psychotherapeuten. Nach Eliade wird die Eignung zum Amt des Schamanen meist innerhalb der Familie vererbt⁴³ und äußert sich durch bestimmte psychische Auffälligkeiten, die in der Psychoanalyse als hysterisch oder latent psychotisch kategorisiert werden.

Die Erzeugung veränderter Bewußtseins- oder Trancezustände durch Musik und Tanz spielen in allen Naturreligionen eine große Rolle. Diese Form der Selbsterfahrung wurde durch das Christentum und durch die Aufklärung der Moderne in unseren Breiten unterdrückt und nahezu ausgerottet. Die Hippies der Sechziger Jahre sowie die Techno-Bewegung seit Mitte der Achtziger Jahre griffen diese aus unserer Kultur verdrängten psychologischen Techniken in spielerischer Weise wieder auf⁴⁴. So entstand eine Subkultur, deren aufsehenerregendes Lebensgefühl und deren unkonventionelle Sichtweise sich durch Kommerzialisierung später auch im sogenannten Mainstream etablierten. Auf die Veränderungen und Paradigmenwechsel, die dadurch in religiösen, aber auch in wissenschaftlichen Bereichen mit verursacht wurden, kann hier nicht weiter eingegangen werden.

5. Entstehungsgeschichte von Psychedelic Trance als Musik und Szene

5.2 Psychedelic Trance-Musik

“An der indischen Westküste liegt ca.. 600 km südlich von Bombay ein Bundesstaat, der bis 1962 portugiesische Kolonie war und dadurch sehr christlich geprägt ist. Durch die klimatischen Gegebenheiten und die liberale, offene Grundhaltung der Goaner entwickelte sich dieser Landstrich zu Beginn der Siebziger Jahre zu einer Art Hippieparadies. Von den Einheimischen gern aufgenommen, trafen sich Freaks von überall her, um den europäischen oder amerikanischen Winter auszusitzen. Mit den Freaks kamen die Parties, die mit extra eingeflogenen Generatoren und Musikanlagen an Stränden und Palmenhainen veranstaltet wurden.”⁴⁵

42 vgl. Krebs, 1998

43 Eliade, 1986

44 vgl. Mathesdorf 1996

45 Mathesdorf, 1996, S. 4

Durch das Zusammenkommen verschiedener Menschen aus unterschiedlichen Kontinenten entstand so Ende der Achtziger Jahre ein eigener Musikstil, der am Anfang eine Mischung aus traditioneller indischer Musik, Hippie- und Reggaemusik, EBM, Techno, Acid House, und New Wave war⁴⁶. Durch die neuen Möglichkeiten digitaler Reproduktion, wie etwa dem Dat-Gerät, entstand daraus im Laufe der Zeit ein ganz eigener Stil technoider, psychedelischer Tanzmusik. Von Goa aus verbreitete sich diese Musik und das dazugehörige bunte, spirituell angehauchte Partyambiente auch schnell in den Herkunftsländer der Traveller, wo weitere Einflüsse dazu kamen, so daß sich auch innerhalb des PT verschiedene Stilrichtungen entwickelten .

Ein Interviewpartner, der 1989 in Goa war, beschreibt sein erstes Partyerlebnis so :

“...abends nach ’m Essen zurück zur Hütte, quatscht mich ’n Motorradfahrer an, ein Inder: Ob ich nicht Lust habe auf ’ne Party zu fahren. Ne Party? Warum nicht? Bin dann einfach spontan mit dem losgefahren und lande dann inner Bar am Beach. Dass war halt das was man heute Goadeko nennt, aber das war damals recht neu in der Art und Weise so: Schwarzlicht, irgend’ne Einsteinformel, Mandalas in Leuchtfarbe und halt dieser Sound, der halt auch nach Acidhouse klang, aber dessen Melodien melancholischer waren, auch schon orientalische Elemente, aber mit synthetischen Instrumenten gespielt ..”(34, m, I 12)

Heute ist PT oder Goa Trance vor allem in Europa, Australien, Israel, Südafrika und Südamerika verbreitet. PT ist musikalisch ähnlich wie Techno am Vierviertel-Bass-Drum orientiert und (ursprünglich) melodioser, das heißt weniger monoton als Techno. Neben den Offbeat betonenden Basslines sind vor allem die Sechzehntel-Hihats, Bass- und Synthesizer-Linien charakteristisch für diesen Stil. Dazu kommen merkwürdige Geräusche, Glucksen, Trommeln, wabernde Flächen, vereinzelte Sprach-Samples und Gitarrensound. Die Verfremdung der Sounds durch Effekte wie Flanger, Delay und Phazer spielen vor allem für die psychedelischen, halluzinogenen Effekte eine große Rolle. Manuela Keller schreibt in einer Musikanalyse in “Techno”:

“Inspirierend zum Tanzen sind im Allgemeinen die schnellen und rhythmisch dichten Tracks. Denn bei diesen können sich Tanzende auch einmal in die Hintergrundrhythmen einklinken, was die Monotonie etwas auflockert. Wenn dazu noch ein treibender Sechzehntelgroove eingebaut ist, um so besser.”⁴⁷

Cousto bezieht sich in “Vom Urkult zur Kultur” auf die unterschiedlichen Spannungsbögen von “Goatrance” im Vergleich zu Techno. Er charakterisiert Goa-Trance oder PT als spielerischer, abwechslungsreicher und malerischer, und beurteilt

⁴⁶ vgl. Glossar

⁴⁷ Techno, 1995, S. 123

Techno bezüglich der Höhepunkte ekstatischer⁴⁸. Auf den Parties wird daher meiner Erfahrung nach nachts oft härterer, beziehungsweise technoider Sound gespielt und erst gegen morgen PT im “klassischen” Sinne. Meine Interviewpartner bezeichneten PT als moderne Hippiemusik, als Hippietechno, als Rock ‘n Roll des Techno, Urzustand der Musik, ein Technorhythmus, den das Baby schon im Mutterleib als Herzschlag hört, als Musik zum Träumen. Der Sound wird beschrieben als verspult, durchgeknallt, anspruchsvoll, kompakt, vielseitig, fett, harmonisch, schwebend, hypnotisch, monoton und energetisch.

“Also musikalisch ist PT die größte Entwicklung der elektronischen Musik.(...)Die höchste Form (...) Das ist quasi schon in der Klassik anberaumt, wo dann 30 Geiger mit 40 Trompetern zusammen harmonieren, so harmoniert da ein Virus mit einem M1 und einer TB303.”

(31, m, I 3)

“Das ist wie so ein Grundgerüst von Musik allgemein. Also quasi ein vertontes Schema(...)das alle Musik beinhaltet. Aber ohne in eine bestimmte Richtung oder Schublade abzudriften.”

(31,m, I 5)

Und ein DJ, der einen Club macht, meint:

“(...) diese Musik ist halt einfach eine Perfektionierung von Tanzmusik hinsichtlich der Situation für die sie gemacht wird, sprich, auf der Tanzfläche mit vielen Lichtern laut, mit vielen Leuten, die drum herum sind, und die einfach dasselbe gemeinschaftliche Erlebnis haben.(29,m , I 10)

Auf die Frage “Was bedeutet dir diese Musik?” wird geantwortet :

“Sehr viel, weil es halt wirklich einfach alle Facetten ausdrückt, die man halt auch so im Leben erleben kann (...) Da ist halt nicht nur ein Feeling angesprochen wie im Trance, nur das Fröhliche, Gute, Schöne, oder wie im Techno nur das Düstere, Böse Kalte. Sondern der tut das halt alles vereinen, tut halt alle Bereiche ansprechen” (31, m, I 5)

Und unser Augenzeuge der Geburtsstunde(n) von Goatrance berichtet:

“(...)den Sound den ich '89 gehört habe, der war eben eine Mischung aus Techno, Technoderivaten, die aus Europa kamen wie Deutschland und England irgendwie und auch schon Frühformen von Trance, also Techno nicht nur minimalistisch(...) sondern wo plötzlich harmonische Elemente, Streicher Flächen solche Dinge mit ins Spiel kamen und das verbindet das dann auch mit PT (...) daß dann solche Elemente aufgegriffen wurden, weil sie eben diesen spirituellen Zustand, den man herbeiführen will eher unterstützen. Wenn man sich ruhig fühlt, nach einer Meditation, im Fluß sein, im Einssein mit Allem.(34, m, I 12)

Diese Aussage deutet bereits auf das Thema dieser Arbeit, das Flow-Erleben, hin. PT ist demnach eine Musik, die stark die Vielfalt menschlicher Emotionen anspricht.

48 vgl.Cousto,1995 S.36

Allgemein wird gesagt, daß man seinem Musiklehrer in der Schule PT nur schlecht beschreiben könne und empfohlen, ihn die Musik selbst anhören zu lassen, um sich ein Bild zu machen. Das hat mich auch dazu veranlaßt, eine CD in den Anhang zu legen.

Die elektronischen Medien und vor allem das Internet sind für Vernetzung der international organisierten PT Szene von großer Bedeutung. Eines der wichtigsten Magazine der Goa-Szene ist der Mushroom in der deutschen "Goa-Metropole" Hamburg, der in einer Auflage von dreißig- bis vierzigtausend Exemplaren über die internationalen Entwicklungen im Party- und Musikbereich auf dem Laufenden hält und in deutsch und englisch (im Internet) informiert.

PT Trance wird durch zahlreiche, relativ kleine Labels veröffentlicht und vertrieben, die jedoch je nach Produkt auch mit den großen Labels der Musikindustrie zusammenarbeiten. Nach Auskunft von Experten werden Longplayer meistens mit einer Stückzahl von 2000 und 10.000 Stück verkauft, eine Maxi verkauft meist 1000 Stück.

Insgesamt wird PT als eine Art international verbreitete Spartenmusik begriffen, die sich in manchen Bereichen mit Techno und Trance überschneidet und die in Deutschland eher als Untergrundmusik, dagegen beispielsweise in Israel eher als Mainstream gesehen wird.

5.3 Die Parties

Die Goa-Parties in Deutschland finden meistens illegal und im Freien statt. Sie sind typischerweise bunt und mit fluoreszierenden Dekorationsbildern gestaltet, auf denen je nach Thematik der entsprechenden Party, indische Gottheiten, Maya-Kunst, Fabelwesen aus europäischen Märchen oder Phantasiewelten abgebildet sind. Sie werden an speziell ausgesuchten Orten veranstaltet, mit Vorliebe an Voll- oder Neumond oder zu alten keltischen, beziehungsweise germanischen Feiertagen wie Beltane, Sonnenwende oder Halloween. Sie nennen sich Soma Solaris, Lovefield, Exca.libur, Antaris, die Fünf Elemente, Klangwelten-Festival, Amazone oder auch Solipse..

"(...) das besondere auf den Parties ist das Ambiente und die Deko beziehungsweise der Rahmen, indem das stattfindet. Daß es meistens besondere Plätze sind, und diese Plätze auch noch mal besonders geschmückt werden. Und daß es für jeden Zustand, den du im Laufe einer Party haben kannst, Räume und Plätze gibt, an denen du dich wohl fühlst. Die PT-Parties sind ja so ausgelegt, daß man sich komplett drauf einläßt und man genügend Zeit bis zum nächsten Tag hat."

(41, m, I 14)

“Sonst waren die Parties halt immer drinnen in irgendwelchen dunklen Löchern. Und das war halt unter freiem Himmel auf Sand mit total viel Deko drum herum, und es war halt ein kompletter Gegensatz zu dem vorher.” (26, m, I 11)

“Meine erste richtige Goaparty war im Wald von den Waldgeistern organisiert. Das war eine Party mit wenigen Leuten. Da gab es auch Pilzbowle. Ich kam dahin, hörte die schräge Musik und sah die vielen bunten Sachen, die dort hingen und wußte sofort: Hier bleibe ich, hier gefällt’s mir. Ab dem Zeitpunkt war ich infiziert. (24, w, I 17)

Die Besucherzahl der Parties kann je nach Art der Veranstaltung- zwischen 100 und 1000 oder mehr Personen betragen. Die großen Open Air Parties im Sommer zählen einige tausend Freaks und Wochenendaussteiger. Die Parties werden meist von Labels, von politisch bis künstlerisch engagierten Gruppen und durch eigene Teams organisiert. Der alljährliche Treffpunkt der Traveller ist die “Voov” mit ca. 10.000 Leuten. Wie viele der großen Goaparties findet sie auf einem der ehemaligen Flugplätze zwischen Hamburg und Berlin statt. Zur Sonnenfinsternis ’99 trafen sich 30.000 Tanzwütige aus aller Welt auf einem Festival in Ungarn. Einmal im Jahr, im Oktober, wird die Earthdance veranstaltet, bei der zu Gunsten Tibets weltweit in verschiedenen Städten und Clubs gemeinsam getanzt wird.

“(…)so eine Goaparty (…) hat natürlich einen viel größeren Event-Charakter, da werden Sachen verkauft, es ist schon ein Markt dabei. Da gibt es Live-Acts, es gibt DJs, es gibt Chill Out Zonen, es wird viel mehr geboten wie bei einem konventionellen Rockkonzert.” (33, m, I 4)

“Ein Freund aus Hamburg hat mich zur Party gefahren. Der hat mir vorher schon erzählt. Ey, da laufen Hippies rum und alles bunt und Fluorolicht und angemalte Bäume und wir sind dahin gefahren, dann war es halt auch wirklich so.(…) Dann halt noch mit der Mischung von Musik so, das fand ich sehr angenehm. Angenehmes Ambiente und auch der Flair so auf den Parties, ziemlich ruhig, ziemlich peacig, keine Schlägereien, nix, wenig Alkohol, das fand ich halt wirklich cool. (35, m, I 18)

Eine Goa-Party ist “ein ritualistisch-kultisches Gesamtkunstwerk”(I 12): Musik und die Dekorationen bilden dabei eine künstlerische Einheit. Nach Auskunft eines Veranstalters “sollen sie in einem idealerweise konzeptionellen Zusammenhang stehen oder doch zumindest zusammen passen” (29,m,I 10). Das Ambiente trägt mit dazu bei, daß die Leute sich weniger cool benehmen wie in normalen Clubs und sich eher wie zu Hause fühlen. Es geht darum, ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen, mit dem sich “viel erreichen läßt”.(I 10)

5.4 Die Leute

“Tendenziell kann man sagen, daß die Leute die auf PT Parties gehen, offener, friedlicher und

kreativer im Tun und Denken und auch beispielsweise im Aussehen sind, als jetzt in anderen Szenen , z. B Drum n Bass oder Techno". (29, m, I 10)

"Das sind Leute, die halt in dem Alltagsleben sich nicht zurecht finden, die sich denken: Das kann nicht alles sein, was mach ich an meinen freien Tagen, was macht der Rest der Welt? Ist das wirklich alles, was ich erleben darf: arbeiten, fernsehen und Kinder großziehen?" (30,m ,I 3)

"Langhaarige Drogen, Abhängige, Gestörte, alle, die die aus der Klinik ausgebrochen sind (Gelächter) Nein, nein, es sind auch auf alle Fälle Musikfreaks mit dabei, und Leute die einfach Trance wollen, das Wort, was bei dir auch vorkommt den Flow, darunter verstehe ich, daß man sich einfach fallen lassen kann" (31, w, I 19)

Das Publikum auf den PT- Parties ist Gegensatz zu anderen Szenen sehr gemischt:

Von den verstrahlt-kieferklappernden Raver- und Technokids, die eher nachts anzutreffen sind, über ausgediente Altrocker, entlaufende Hausfrauen und verirrte, einsame Banker in Anzug und Krawatte auf Brautschau, bis hin zu Ex-Punks und Grunge-Rockers auf Visionssuche, Möchtegern-Gurus auf Schäfchensuche, und dem typischen Goafraggle, den buntgekleideten verdreadlockten Cyberhippie, der solange bleibt bis der letzte Sound verklungen ist und dann noch die Afterhour der Afterhour organisiert.

Die Offenheit der Musik in verschiedene Richtungen scheint ein Publikum aus unterschiedlichen Musikszenen anzuziehen.

"Ich denke, das ist auch eine Art von Musik, die viele Leute auch verstehen, wenn sie es das erste Mal hören. Grad auch Leute, die mehr aus dem Rock oder Dark Wave Sektor kommen, weil alle möglichen Elemente in der Musik einfach drin sind." (23, m, I 9)

"Die Leute finden sich in der Musik halt wieder, dadurch spricht die Musik auch viele Leute aus vielen Sparten aus verschiedenen Szenen an" (24, m, I 24)

"Das sind Leute, die eher eine Alternative zum Mainstream suchen, so war es zumindest ursprünglich mal." (32, m, I 6)

Insgesamt kann man feststellen, daß sich viele Leute aufgrund des kommerziellen Ausverkaufs der Techno- und Rockszene für PT begeisterten. Am meisten wurde von meinen Befragten die Stagnation im musikalischen Bereich und die erstarrten kalten Strukturen der Clubszene bemängelt, was sie veranlaßte, sich nach neuen Entfaltungsmöglichkeiten umzusehen.

"Ich bin 10 Jahre nicht mehr in dieser Szene (Rockszene Anmerk.) drin gewesen und ich bin super erschrocken ,daß sich in zehn Jahren in dieser Szene nichts verändert hat." (29, m, I 16)

"Und irgendwann war halt auch im Technobereich keine tolle Musik mehr und es war alles irgendwie das selbe so(...) man wurde eigentlich echt nur noch verarscht in der kommerziellen

Technoszene”(24, m, I 8)

Auf die Frage, welche Art von Leuten sich von Psytrance angezogen fühlen, bekam ich folgende Antworten:

(...) nicht so nach außen gerichtet wie in der Technoszene, sondern eine mehr nach innen gerichtete Szene, wo man häufiger Leute trifft, die sich mehr mit sich selbst beschäftigen nicht nur mit Party und druff sein.”(33, m, I 33)

“ Leute (...) die interessiert sind an energetischen Sachen. Daß die Dinge nicht nur materiell gesehen werden, sondern daß man halt auf einer anderen Ebene auch noch irgendwie ein bißchen kommunizieren kann.” (26, m, I 26)

“Das sind alles Leute, was sie haben von den Hippies der Siebziger Jahre gehört aber vielleicht immer um Gottes Willen gesagt, aber im Inneren haben sie gesagt: Hmm, das war eigentlich gar nicht so schlecht.”(41, m, I 41)

“Es ist eine neue Gesellschaftsform entstanden, das sind meisten Leute, die keine Lust mehr haben auf das stiere Leben was einem hier geboten wird, und die ziehen von Party zu Party und würden am liebsten ein eigenes Dorf in ne Party verwandeln (...) da wächst ein eigener Staat zusammen, wenn sie einen lassen würden.” (30, m, I 30)

“Mittlerweile gehen fast alle dahin, vom Rechtsradikalen bis zum großen Bauern gehen alle auf solche Parties.”(41, m, I 41)

Die Szene, die in den letzten Jahren stark gewachsen ist, wird von meinen Interviewpartnern mit der Indie- oder Alternativszene der Rockmusik verglichen, und politisch eher links eingeordnet. Die Partygänger gelten als naturverbunden, und sie interessieren sich für alte Stammeskulturen, für spirituelle Dinge und für technischen Innovationen⁴⁹. Auf die Frage “Was suchen die da? Warum gehen die da hin?” bekam ich folgende Antworten:

“(...) weil der Mensch das Bedürfnis nach Kommunikation hat. (...)Und daß der Mensch auch so ein Bedürfnis nach Transzendenz hat und deswegen auch das Bedürfnis sich beim Tanzen über eine Nacht so in den Rausch reinzutanzten, mit oder ohne Drogen.(32, m, I 6)

“(...)weil die Leute sich halt treffen und einfach positiv miteinander umgehen. (...) daß die Leute miteinander wieder mehr Gefühle ausdrücken wollen und einfach nicht mehr so kalt vor sich hinleben wollen.” (31,m 31)

“In einer Atmosphäre zu sein, wo man einen Vibe spürt, den man als positiv empfindet und mit vielen anderen Menschen teilt” (32, m, I 6)

“Ein Stück Abenteuer und Geborgenheit in unserer technisierten industrialisierten Welt. Es bedeutet für mich auch ein Stück Freiheit.”(33, m, I 4)

“Das ist halt das Hippimovement des Jahres 2000. Was sie immer gesucht haben, als noch Jimi Hendrix und Janis Joplin Musik gemacht haben und sie waren noch zu jung, um da hinzu fahren.(41, m, I 7) .

49 Sterneck, 1998, S. 164

“Das war eigentlich genau das so was ich immer gesucht aber irgendwie nie so richtig gefunden hatte” (24, m, I 8)

Neben der Musik und dem Ambiente wird vor allem das positiv veränderte Sozialverhalten, der offene und freundliche, sogar familiäre Umgang der Leute untereinander, die Möglichkeit, sich über spirituelle und persönliche Dinge austauschen zu können, als Grund genannt, sich in dieser Szene zu bewegen und darin auch musikalisch aktiv zu werden. Dazu tragen meiner Meinung nach neben dem angenehmen Ambiente auch die aus dem psychotherapeutischen Setting stammenden chemischen Substanzen wie LSD und XTC bei, sowie auch der Konsum von Naturdrogen wie Zauberpilzen und Marihuana. Sie verändern das alltägliche Bewußtsein, führen damit zu neuen oder veränderten Perspektiven auf das eigene Leben innerhalb der Gesellschaft und in der Konsequenz zu einer gesteigerten Selbstreflexion. Damit ist auch ein erhöhtes Kommunikationsbedürfnis feststellbar, das auch vor fast Unbekannten nicht halt macht und in dem geschützten Rahmen des Partysettings seine Legitimation findet. Die Partyszene wird dabei allmählich zur Ersatzfamilie. Alte Freundschaften und Beziehungen werden oftmals zugunsten der neuen Wochenendfamilie und der eigenen Aktivitäten auf den Parties aufgegeben. Das Leben dreht sich zeitweilig nur noch um die Parties und um die Ideen, die auf den Parties “geboren” werden.

“Wir treffen uns fast jede Woche, wenn nicht sogar unter der Woche, um irgendwelche Parties zu zelebrieren und irgendwie musikalisch beieinander zu sein. Und das hat auch nicht immer nur was mit Drogen zu tun, sondern wie gesagt Musik ist die Droge.(...) Mir langt es auch schon die ganzen Leute zu treffen, die Familie quasi zu treffen und das ist schon ausreichend dann.” (30, m, I 3)

“Na ja und die Szenen die Leute sind halt meine Freunde. Das ist halt eine eigenständige Szene. Ist halt auch wie so eine Familie.” (24, w, I 17)

6. Kulturtheoretische Ansätze zum Thema Techno

6. 1 Die Begriffe Jugendkultur und Subkultur

Ergänzend zu den Interviews, worin ich Menschen aus der Szene selbst zu Wort kommen ließ, stelle ich hier einige neuere kulturtheoretische Ansätze zum Thema Techno vor, die von Personen stammen, die sich aufgrund ihrer Tätigkeiten als Soziologen, Musikjournalisten, oder Verleger mit der Szene beschäftigen. Ich beziehe mich dabei vor allem auf die von Klein im Jahr 1999 veröffentlichte “Popkultur Theorie” in “Eletc.ronic Vibrations”.

Der Begriff der Jugend entstand ursprünglich im Bildungsbürgertum. Er zog Grenzen zwischen der Welt der Erwachsenen und der Welt der Kinder und diente dazu, jungen Menschen die Rechte und Pflichten der Erwachsenenwelt vorzuenthalten, beziehungsweise ab einem eigens bestimmten Zeitpunkt aufzuerlegen. Der Begriff Jugend ist damit ein Konstrukt, um die nachwachsende Generation faßbar zu machen, zu kategorisieren und damit auch zu problematisieren. In traditionellen soziologischen Konzepten bedeutet Jugend die Standardabfolge von geschlechts- und klassenspezifischen Übergangsereignissen zwischen der Schulzeit, dem Auszug aus dem Elternhaus, der Aufnahme einer Erwerbstätigkeit und der Heirat. Dies wird auf psychosozialer Ebene begleitet von Ablösungsvorgängen vom Elternhaus, dem Aufsuchen neuer Intimbeziehungen, der Ausbildung von Geschlechterrollen, der Entwicklung von Kompetenzen zur Berufstätigkeit und der Entwicklung eigener ethischer und ideologischer Konzepte. Nach Klein haben die mit einem gesamtgesellschaftlichen Strukturwandel einhergehenden sozialen Differenzierungs-, Pluralisierungs- und Individualisierungsprozesse die Lebensbedingungen von Jugendlichen massiv verändert. Bezog sich der Begriff Jugend früher auf den Abschluß der Ausbildung und auf die finanzielle Unabhängigkeit von den Eltern, so sind diese Kriterien als Übergang in den Status der Erwachsenen nicht mehr zu halten. Aufgrund der heute längeren Ausbildungszeiten erfolgt der Einstieg in das Arbeitsleben immer später. Dazu kommt es durch die Umstrukturierung von einer Industriegesellschaft hin zur modernen Informationsgesellschaft oftmals zu längerer oder zumindest zeitweiliger Arbeitslosigkeit, aus der heraus sich ganz neue Formen der Erwerbstätigkeit bilden. Familie und Schule als Orte der Identifikation und der Ich-Bildung sind nach Klein zunehmend brüchig geworden. Identitätsbildung gilt heutzutage als ein lebenslanger Prozess. Die soziologischen Jugendforschung spricht dabei auch von Bastel- und Mehrfachidentitäten.

Identitäts- und Sinnstiftende Funktionen übernehmen während der Schul- und Ausbildungszeit die Peergroups und Cliques, die durch ähnliche Interessen und durch gleichen Musikgeschmack verbunden sind. Meiner Erfahrung nach bilden sich dadurch auch verschiedene lokale (Musik)-Szenen aus, die ihre Treffpunkte in bestimmten Clubs oder Kneipen haben. Nach Klein bestehen durch die jüngsten Prozesse der Globalisierung mittlerweile verschiedenen Musikszenen nebeneinander und werden nicht mehr wie in den Anfangszeiten voneinander abgelöst. In den unterschiedlichen

Szenen jugendlicher Sub- und Teilkulturen geht es darum, sich die Kultur spielerisch anzueignen, in Frage zu stellen und neu zu erschaffen, indem beispielsweise kulturelle Symbole und Anwendungsarten in Mode und Musik aus dem Kontext der Erwachsenenwelt heraus gerissen, verfremdet und neu eingesetzt werden.

Subkultur ist meiner Erfahrung nach ein Spielplatz und die Wiege, aus der heraus eine Kultur erschaffen wird.⁵⁰

Subkultur ist dabei ein Begriff, der aus den englischen Cultural Studies stammt und sich ursprünglich auf Jugendkulturen wie die Mods, die Hippies und die Punks bezog. Sie wird als Gegenkultur zum Establishment, zu den Herrschenden, ganz allgemein zu der Welt der Erwachsenen begriffen⁵¹.

Der Begriff Subkultur ist heute schwammig geworden. Subkultur ist oftmals nur noch ein Wort, das im Diskurs zur Abgrenzung und der Aufwertung der eigenen Szene eingesetzt wird, die jedoch real gesehen keine wirklich autonome Gegenwelt für sich darstellt. Es gibt vielmehr fließende Übergänge zum Mainstream, das heißt zu Menschen, die sich in etablierten, bürgerlichen Formen des Zusammenlebens und der Arbeitszusammenhänge befinden und die sich zeitweilig in die temporären, autonomen Zonen⁵² der Clubs und Parties begeben, um sich auszutoben, um zur Ruhe zu kommen und um neu aufzutanken. Nach Sarah Thornton ist der Begriff Subkultur heutzutage vor allem eine mediale Begriffskonstruktion. Jugendliche Subkultur und jugendorientierte Medien bilden dabei ein Tandem⁵³. Im Party- und Clubkontext geht es dabei vor allem darum, sich scenebezogen zu definieren und abzugrenzen. Wer durch Flyer, Fanzines und vor allem durch seine Präsenz in der Szene informiert ist, der ist bei dem, was gerade als “in” gilt, mit dabei. Mit dem Begriff Underground wird das Interesse gelangweilter junger Großstadtbewohner(innen) geweckt, die Geburt eines neuen Trends miterleben zu dürfen.

Da Jugendkulturen als Trendsetter des Mainstreams gelten⁵⁴, schwingt dabei immer auch die Vorstellung der Weltveränderung oder ihrer Verbesserung und damit der Ruch des Revolutionären mit.

6.2 Technokultur

Klein bemerkt eine Leerstelle hinsichtlich wissenschaftlicher Untersuchungen zur Club

50 Michael Barrax, 1998

51 vgl. Hebdige, 1979

52 Bey in Sternebeck (Hg), 1999, S. 18

53 Thornton, 1995 S.162

54 Klein, 1999, S. 65

und Ravekultur im deutschsprachigen Raum. Sie macht dies an der Tatsache fest, daß Jugend nur dann in Forschungen zum Thema wird, wenn sie Probleme verursacht oder als politisch links oder rechts ernst genommen wird. Nach Klein läßt sich auf den Bereich des Techno am ehesten der Begriff der Teilkultur anwenden, da der Begriff Jugend als Übergangsphase aufgrund der gesellschaftlichen Veränderungen schlecht zu definieren ist. Sie wählt dabei nicht das biologische sondern das soziale Alter, an dem das Ausmaß der individuellen Lebenserfahrung festgemacht wird, als Orientierungsmaßstab. Konstituierend für die kulturelle Praxis der Jugend sind nach Klein Musik und vor allem der gemeinsame Tanz, dessen Bedeutung für das allgemeine Lebensgefühl in der jugendkulturellen Forschung, die sich oftmals nur an Symbolen, Künstlern und Musikern orientiert, stark vernachlässigt wird. Sie sieht im Tanz das Potential der Subversivität und des Widerstandes einer Kulturpraxis, die auf Sinnhaftigkeit und auf Ästhetik ausgerichtet ist⁵⁵. Dies stellt sie den allgemeinen, nichtssagenden Parolen und Floskeln der Bekenntnis- und Diskurskultur der Elterngeneration gegenüber. Denn der Körper als Ausgangspunkt und Basis des menschlichen Denkens und Begreifens, wird im Tanz nicht nur zum Objekt der Selbstinszenierung, sondern ist vielmehr unmittelbares Subjekt des Erlebens. Der Tanz ist dabei das Medium, das zwischen Körper(n) und kultureller Praxis vermittelt⁵⁶.

Nach Gabriele Klein ist Techno eine ästhetische Kultur, in der es um die Rückbesinnung auf die persönliche sinnliche Wahrnehmung geht, aus der heraus jeder Mensch seine eigene Realität und Einstellung zum Leben konstruiert⁵⁷. Der Diskursorientierung der Eltern steht in der nachfolgenden Generation eine Orientierung am ästhetischen Erleben gegenüber. Die Rückbesinnung auf das persönliche individuelle Erleben, das sich dem Gruppen- und Konsenszwang politischer Gruppierungen widersetzt, wird auf die Erfahrungen in der Politik und Gesellschaft der letzten fünfzehn Jahre zurückgeführt.

So schreibt W. Sterneck in "Der Kampf um die Träume":

"Die Technobewegung hat ihre Wurzeln im Lebensgefühl von Teilen der Jugend gegen Ende der achtziger Jahre. Die Kämpfe der Jugendbewegung um mehr Freiräume waren weitgehend gescheitert oder im Sande verlaufen, die Hoffnungen auf grundlegende Veränderungen erschienen zunehmend illusionär. Nach Phasen des sozialen Engagements führte die Ablehnung der vorgegebenen Strukturen vor diesem Hintergrund zu einer verstärkten

55 Klein, 1999, S. 76

56 vgl. ebd. S. 84

57 Vgl. ebd. S. 278

Orientierung an den eigenen Bedürfnissen beziehungsweise. zu einer Suche nach individuellen Entfaltungsmöglichkeiten”⁵⁸

Klein führt die Faszinationskraft der Partys in “Elektronic Vibrations” auch auf die neueren Entwicklungen in Europa zurück.

“Die Aufhebung der Konfrontation von Ost und Westblock, der Niedergang des Marxismus, die Vereinigung Deutschlands und die Integration weiter Teile Europas kennzeichnen ein neues historisches Stadium der Zersetzung herkömmlicher Ordnungen universalistischer Ideen und traditionell kollektiver Identitäten.(...)hinzukommt die tendenzielle Auflösung traditioneller Identitätsstiftender Einheiten wie Familie, Schule und Kirche.”⁵⁹

Sie bezieht sich dabei auf Hitzler und Pfadenauer, die diese auf der Suche nach neuen Sinneinheiten entstehenden neuen sozialen Gebilde, als post-traditionale Formen der Vergemeinschaftung bezeichnen. Prototyp ist für sie dabei die Technoszene⁶⁰.

Nach dem Franzosen Maffesoli⁶¹ entstehen dabei neue Formen der Sozialität innerhalb einer vermassten Gesellschaft, die er als Tribes oder Stämme bezeichnet. Diese Tribes sind vor allem in den Metropolen zu finden und gehen über Klassenschranken hinweg. Sie sind für ihn der Ausdruck des kreativen Potentials der Massen und ihre Existenzmöglichkeit ist im direkten Zusammenhang mit der Entwicklung der Medientechnologien zu sehen.

Er betont dabei, daß die heutigen Tribes nicht die gleichen existentiellen Funktionen haben wie bei den Stämmen der Frühzeit, sondern daß sie sich temporär und zu bestimmten Gelegenheiten bilden. Den Tribes der Nachmoderne geht es um das Moment des Feierns in der Gegenwart. Diese Auszeit, in der Alltag, Bindungen und Konventionen über Bord geworfen werden, wird auch “temporäre autonome Zone” genannt⁶².

Nach Sterneck begreifen sich viele der Gruppierungen nicht nur als Tribes, sondern auch als Cybertribes, die, durch das Internet weltweit miteinander verbunden, ähnliche Ideen und Visionen verfolgen. Dabei steht die Beschäftigung mit psychedelischen Substanzen, mit dem Wissen alter Kulturen und damit das Eintreten für gemeinschaftliche Lebensformen im Vordergrund. Die Musik und das Erleben auf den Parties, das in Cybertribe Visionen auch als kosmischer Orgasmus beschrieben wird, stellen dabei eine kulturüberschreitende Verbindungen dar⁶³.

58 Sterneck, 1998, S. 157

59 Klein, 1999, S. 48

60 ebd. 1999, S.49

61 ebd. S. 49

62 Bey in Sterneck(Hg) 1999, S. 18

63Sterneck 1998 S . 163

Auch Sterneck sieht im Techno keine Gegenkultur, sondern vor allem eine Kultur des Rückzugs. Wenn die Parties zur Fluchtburg und zum zentralen Lebensinhalt werden, verlieren sie ihr subversives Potential. Die Ideen, die aus dem Feiern entstehen, werden dann nur “geträumt”, aber nicht in die Realität umgesetzt.

Er geht davon aus, daß die Parties durchaus eine Kraftquelle sein können, um sich mit den Problemen des Alltags auseinanderzusetzen⁶⁴. Nach Sterneck war Techno anfänglich ähnlich wie Punk eine Bewegung, welche die herkömmlichen Strukturen von Musik und deren Wahrnehmung, Gebrauch und Vermarktung durchbrach. Da, wie in jeder Musikbewegung, der Ausverkauf nicht lange auf sich warten ließ, entstanden relativ schnell wieder die klassischen Strukturen des Musikmarktes, die ohne Songstrukturen, DJs als Popstars, Megaraves und Hypes nicht auskommt. Neben den kommerziellen Veranstaltungen existiert dennoch daneben eine lebendige Subkultur, die sich immer wieder selbst erneuert und neue Trends setzt. Die Übergänge zwischen Mainstream und Subkultur sind dabei fließend und hängen, wie ich in meinen Interviews feststellen konnte, auch vom jeweiligen Standpunkt der Beteiligten ab.

Die PT wird dabei von denjenigen, die als Labelmacher oder Musiker von der Musik leben müssen oder wollen, als Spartenmusik gesehen und der Subkultur zugerechnet. Diejenigen mit PT als Hobby und zum Spaß zu tun haben, gehen davon aus, daß Goa längst Mainstream geworden ist oder es bald sein wird, da der Eintritt auf den Parties immer teurer wird und immer mehr Menschen kommen, mit denen man bis auf den Musikgeschmack nichts mehr gemeinsam zu haben scheint. Ich meine, PT ist eine Szene, die einer globalen und sehr mobilen Subkultur zugerechnet werden muß, die sich lokal in Dekoration und Musikstil unterschiedlich ausformt, wobei das angenehme, heimelige Partyambiente gleichbleibend ist. Es gibt innerhalb einer Stadt fließende Übergänge von Underground-Parties zu Mainstream-Veranstaltungen. Aufgrund der Vielfalt der Produktionen und der Flexibilität der Musiker, die von PT alleine oftmals nicht leben können, gibt es musikalisch auch Berührungspunkte zu Techno, Rock- und Popmusik sowie zur Filmmusik. Viel Musiker leben von Remix-Aufträgen für Independent und Majorlabels und von unterschiedlichen Musikprojekten.

Die mit der PT Musik in Zusammenhang stehende Partykultur bleibt jedoch das heilige Herzstück der Szene, welches die temporären Gemeinschaften und Verbindungen schafft, die eine Szene zusammenhält. PT hat dabei die Funktion moderner

64ebd. S. 166

Initiationsfeste⁶⁵. Darin werden bestimmte Bedürfnisse in Übergangs- oder Umbruchsphasen befriedigt. Die PT Party Szene wird von meinen Interviewpartner(inne)n nicht als klassische Jugendkultur gesehen. Da Lernen heutzutage ein lebenslanger Prozeß ist, finden auch ältere Leute an der Szene Gefallen.

“Ich finde mit auf PT Parties sind mit die ältesten Gäste überhaupt, also das sind die einzigen Parties, wo ich mich selber nicht alt fühle. Im Vergleich zu Techno, Trance Parties fühle ich mich sehr alt. Da sind sehr viele junge Leute und ich finde auf PT Parties sind mit die ältesten Gäste (...) Das ist keine Jugendkultur!” (31,w, I19)

“Ich rede nicht nur von jungen Leuten, weil wir haben Leute von 13 14 Jahren, ich rede von 40 und 50 jährigen Leuten, die auch zu diesen Parties kommen das erste Mal und du bekommst sie nicht mehr weg von der Tanzfläche!” (41, m, I 7)

“Erst mal viele von früher so Althippies, die da Parties gemacht haben und jetzt viele neue jüngere Menschen, die halt vorher auf Technoparties gegangen sind und irgendwann entdeckt haben daß es da auch noch was anderes gibt.”

(24, w, I 17)

Dadurch, daß in dieser Neohippiebewegung bereits die zweite Generation von Liebhabern psychedelischer Musik herangewachsen ist, trifft man gerade auf den Open Air Veranstaltungen im Sommer unter den Besuchern auch viele ältere Menschen. Unter den befragten Musikern und DJs in meinen Untersuchungen waren zwei über 40-jährige und ein 50-jähriger beteiligt. Sie waren auch schon in der Rock und Elektronik-Szene seit den Siebziger und Achtziger Jahren musikalisch aktiv.

Nach Klein erscheint Techno im intergenerativen Diskurs als eine altershomogene Kultur, im intragenerativen Diskurs hingegen ist diese Kultur durch eine Spaltung in zwei verschiedene altersspezifische Teilkulturen geprägt: Die jüngere, stärker kommerzialisierte Ravekultur des Mainstreams und die ältere, sich eher dem Underground zugehörig führende Clubkultur⁶⁶. Letztere Kategorie bezieht sich dabei auf House und Progressive Technoparties ebenso wie auf PT Veranstaltungen. Dabei ist der “politische”, das heißt der gesellschaftskritische Background in der PT Szene meiner Meinung nach virulenter als in anderen Bereichen der Technoszene. Viele Szenegänger sind nicht nur Hippies, sondern haben ihre Sozialisation in der Punk-, Alternativ- und Hausbesetzerszene der Achtziger und Neunziger Jahre erlebt. Dazu kommt die Auseinandersetzung mit der staatlichen Macht, die nicht nur durch das Betäubungsmittelgesetz verursacht wird, sondern auch durch die Tatsache, daß die Parties oft illegal oder halblegal unter freiem Himmel oder in leerstehenden Hallen

65 vgl. Goodman, 1995

66 Klein 1999, S. 69

stattfinden und es daher oftmals Ärger mit aufgeschreckten Bürgern, Polizisten und dem Ordnungsamt gibt.

7. Hypothesen und Zielsetzung der Studie

“Techno ist kommerziell.” (Autonome)

“Techno ist keine Musik.” (Eltern)

“Techno ist unpersönlich.” (Rockmusiker)

“Liebhaber von Techno sind Hedonisten und das ist unpolitisch.” (Alt-68er)

“Technofans sind drogenabhängig.” (Professor(in))

“Goapartybesucher sind immer auf XTC und lächeln, obwohl die Welt doch so schlecht ist.”
(Pädagogikstudentin)

“Das ist eine Sekte.” (Schwester)

“Technojünger vergöttern ihre DJs und folgen ihnen wie eine Herde Schafe.”

(WG-Mitbewohner, Michael Barrax)

“Raver sind passiv, verführ- und steuerbar.” (Soziologiestudent)

“Die Revolution tanzt.” (ehemaliger Politikstudent und Clubbesitzer)

Die Meinungen, die ich mir im Laufe der letzten Jahren als Musikerin und Veranstalterin zum Thema PT Parties und Techno angehört habe, regen zum Nachdenken an. Ich konnte feststellen, daß vor allem bei denjenigen, die sich in Frankfurt als “politisch” oder “autonom” definieren, das nächtelange Feiern ein schlechtes Image hat. Das liegt nicht alleine nur daran, daß Raver dazu neigen, eher körperlich als mit Worten ihre Probleme auszudrücken und mit anderen zu kommunizieren. Dieses Bild resultiert hier vor allem aus den negativen Erfahrungen mit kommerziellen Techno-Veranstaltungen im Raum Frankfurt und Clubs wie dem Omen und Dorian Gray, mit denen Techno weltweit bekannt und ausverkauft wurde. Dabei wird auch nicht zwischen PT und Technoveranstaltungen unterschieden.

Im Gegenteil: Der Hippytouch macht die Goa-Szene des reinen Hedonismus und politischer Unkorrektheit um so verdächtiger, zumal die Eintrittspreise der Goa-Parties um einiges höher sind als bei den Underground Konzerten auf Wagenplätzen und besetzten Häusern. Die Verbindung zwischen Tanzmusik und Politik fällt vielen nicht leicht. Einzig die Frankfurter Nachttanzdemo scheint sich dieser Verbindung bewußt zu bedienen, wobei die politischen Differenzen unter den Szeneaktivisten in den Streitigkeiten bezüglich der Organisation und Planung offensichtlich sind. Auch hier

geht es letztendlich nur um Selbstprofilierung und Etablierung des eigenen Clubs oder der eigenen Szene im Frankfurter Nachtleben. Politik meint hier vor allem die Politik des Nachtlebens im öffentlichen Raum und in den Clubs.

In den folgenden Hypothesen zu PT drücken sich meine persönlichen Erfahrungen und Gedanken aus, die mein Interesse verursacht haben, zu diesem Thema eine Diplomarbeit zu schreiben. Es geht mir um die Relevanz und Virulanz bestimmter Gedanken und Ideen. Sie sind entstanden oder wurden beeinflusst vom Studium der Sonder- und Heilpädagogik und der Psychoanalyse, von Trancezuständen und von jugendlichen Tanzkulturen innerhalb des selbst organisierten Studiums sowie von der Beschäftigung mit matriarchalen Kulturen anlässlich des Frauenkongresses "Die weibliche Stimme" in Berlin im Juni 2000.

Ich werde in Form von subjektiven und zum Teil gewagten Hypothesen meine Gedanken formulieren und vorsortieren. Danach werde ich versuchen, sie in Bezug auf das Thema Flow- Erleben und Musik zusammenzufassen.

1: Der Erfolg von Psychedelic Trance, dem Techno der Traveller, beruht auf dem kommerziellen Ausverkauf und der künstlerischen Stagnation von Techno und Rockmusik Anfang der Neunziger Jahre und der daraus resultierenden Frustration bei Aktivisten und beim Szene-Publikum. Ihre Ideen waren ordnungsgemäß nach den allgemein gültigen unumstößlichen Regeln des Musikgeschäfts verkauft worden. Das emanzipatorische Potential der Grunge- und Riotbewegung war somit verpufft. Das Soundpotential und die Einsatzmöglichkeiten einer E-Gitarre im Rahmen einer Bandkonstellation hatten sich erschöpft.

2: Das emanzipatorische Potential des Psychedelic Trance war und ist dasselbe wie bei Techno, doch nur dort, wo es noch nicht komplett kommerzialisiert wurde. Es besteht in der Auflösung der Grenzen zwischen Machern und Konsumenten und dem ekstatischen Tanzen in einem Umfeld, in dem man sich frei und unbeobachtet fühlt. Dies hat Folgen für das allgemeine Lebensgefühl.

3. Das "Tanzfieber" am Ende des Jahrtausends ist die Folge einer "kollektiven Schlaflosigkeit"⁶⁷. Ich stelle die Vermutung auf, daß es ausgelöst wurde durch apokalyptisches, das heißt offenbarendes Weltgeschehen in diesem Jahrhundert,

67 Partyszene-witz

welches sich besonders in Europa durch Völkermord, Umweltzerstörung, Staaten- und Familienauflösung manifestiert. Daraus resultieren übertragene Depressionen, (erlernte) Hilflosigkeit und Wut⁶⁸, die von Erwachsenen auf die Kinder übertragen werden. Durch die mit den gesellschaftlichen Umbrüchen einhergehenden familiären und geschlechtsrollenspezifischen Veränderungen werden narzißtische und Borderline-Störungen⁶⁹ als auch der Hang zu psychotischer Wahrnehmung begünstigt. Man könnte in einer gelungenen PT Party eine selbst organisierte Gruppen-Musiktherapie für positives Denken sehen.

4a. Jugendkulturelle Bewegungen entstehen als Religionsersatz meist in der anonymisierten Welt der Großstädte und Metropolen, in denen es in erster Linie um das schnelle Geld, Leistung, Erfolgs- und Durchsetzungsvermögen geht sowie deren glamourhaftes Glitzern, die junge Menschen aus dem Um- und Ausland auf der Suche nach Zukunft und Glück magnetartig anzieht. Als ästhetische Subkultur und Fluchtburg ist die PT Szene eine Folge zunehmender Globalisierungsprozesse. Sie wirkt sich auf das politische und gesellschaftliche Leben lokal und global aus, da sich darin viele junge Menschen aus unterschiedlichen sozialen Milieus treffen, vernetzen und austauschen.

4b. Man trifft auf den Parties viele Menschen, die sich für spirituelle Dinge und für die Gemeinschaft interessieren. Die Anziehungskraft der Goa- und Technoparties beruht auf einem Bedürfnis nach eigenem religiösem Erleben, das auf Verbindung, Glück und Sinn abzielt. In diesem religiösen Ritual geht es um das Herbeiführen eines vorgeburtlichen holistischen Erlebens, in dem nach Grunberger gilt: "Alles ist Eins"⁷⁰. Im Tanz zu der Musik sind alle mit allen verbunden und können dennoch ihre eigene Individualität zum Ausdruck bringen. In diesem "Aufgehen" des Einzelnen im Ganzen werden die Selbststrukturen oder "Ich- Grenzen" durchlässig⁷¹. Psychedelische Musik reaktiviert das Erleben der pränatalen Koänesthesie, der kosmischen Einheit. Sie ist Folge der nomadischen Mutter-Kind Einheit, die während der Schwangerschaft erlebt wurde. Nach Grof haben Motive und Bilder, die man aus Religionen, Mythen und Märchen kennt (Engel, Aliens, Energien, fremde Mächte, Götter, Hexen etc.) ebenfalls

68 vgl. Seligman, 1995

69 vgl. Maly, 1998

70 vgl. Grunberger, 1985 S.189

71 vgl. Freud, 1921

ihre Wurzeln im prä- und perinatalen Erleben und der symbiotischen Mutter-Kind Beziehung der ersten Lebensmonate eines jeden Menschen⁷². Das prä- und perinatale Erleben ist dem erwachsenen Menschen jedoch unbewusst. Es prägt nach Janus aber stark die Persönlichkeit und das Handeln des Einzelnen sowie das Verhalten in der Gruppe⁷³.

4c. Die Sehnsucht der Menschen nach der Wiedererlangung paradiesischer Zustände ist Ursache von Religionen und wird zu deren Machterhalt benutzt. Dies geschieht unter anderem mit Hilfe von Musik, Gesang und Show sowie mit berausenden Farben, Düften und Getränken. Religiöses Erleben in der Kirche oder auf einem Rockfestival ist geprägt durch die jeweilige Konstellation: Prediger auf der Bühne und ein andächtiges, ihm zugewandtes Publikum.

Mit Techno kündigte sich eine neue kulturelle Ära an. Die Kreisform beherrscht das rituelle Geschehen. Die Tänzer stehen im Mittelpunkt. Darin kommt ein ganzheitliches und demokratischeres Verständnis von Musik und Tanz zum Ausdruck, in dem das Publikum als das Volk sich selbst zelebriert.

4c: Religio bedeutet Verbindung. Musikszenen sind Glaubensgemeinschaften und verbinden Leute, die an "ihre" Musik glauben. Früher lief man Labels und Sekten hinterher, heute hat man von ihnen gelernt und gründet eine eigene, nach dem Motto: "This is my church". Der Club oder eine Waldlichtung wird zum Ort der geheimen sektiererischen Feier. Die Gefahr ist nicht mehr der Tod auf dem Scheiterhaufen, sondern die Prügel von Polizisten oder der niederschmetternde Bußgeldbescheid vom Ordnungsamt.

4d: Musikkultur tritt an die Stelle der Religion. Der Musiker wird zum Seelsorger, Vorsprecher und Taktgeber einer Gemeinde. Musik lockt die Leute an und schafft Verbindungen und Werte. Musik bringt Leute zusammen, die einen ähnlichen Geschmack und ähnliche Interessen haben. Musik versetzt sie in Stimmung und schafft damit Erinnerungen und Werte, die sie ihr Leben lang nicht vergessen und sie zusammenschmiedet.

5: Sex and Drugs and Rock 'n Roll ist ein alter Slogan aus den Sechziger Jahren.

⁷²Grof, 1983, S.90

⁷³ vgl. Janus, 1989

Musikmachen und Tanzen wird oft mit sexueller Ekstase verglichen. In der Tanzkultur wird die Körperlichkeit gefeiert. Der Rhythmus wird von der Kirche verteufelt, weil er die Menschen körperlich und damit geistig "befreit". Die Verhältnisse werden zum Tanzen gebracht. Politiker, Wissenschaftler und Seelsorger, als Ordnungshüter und Kontrolleure des Lebens, fühlen sich von den rhythmisierten Massen⁷⁴ bedroht.

6a: PT und Technoparties sind vor allem dort, wo sie nicht völlig von Ravermassen überlaufen sind ein Initiationsforum, ein Übergangsritual für eine Generation, deren Zusammenleben und Arbeiten partnerschaftlich, das heißt in privaten und öffentlichen Bereichen gleichberechtigt, organisiert werden muß.

6b: Für viele sind die Parties eher ein Durchgangsstadium oder ein Lebensabschnitt in Phasen der Ausbildung oder Neuorientierung. Das Rave innerhalb eines "Tribes" ist eine moderne Form der Initiation. Es ist Teil einer Übergangsphase vom Jugendlichen zum Erwachsenen. In der schamanischen Initiation der Indianer wird dieser Vorgang in Form einer Zerstückelung und Neuzusammensetzung des Selbst erlebt und beschrieben. Nach Felicitas Goodman müssen bei bestimmten Stämmen Jugendliche in die Einsamkeit gehen und ihr "eigenes Lied" finden⁷⁵. Psychoaktive Substanzen können den Prozess der Selbstfindung innerhalb einer Gemeinschaft verstärken. Die Persönlichkeit kann sich in und durch diesen Prozess in dieser Lebensphase verändern. Es kommt zu neuen Zielsetzungen und Sinngebungen. Das gemeinsame Kosten von der Frucht der (Selbst-) Erkenntnis führt im religiösen Mythos zur "Austreibung aus dem Paradies" und der Kindheit. Dies leitet das Dasein als Erwachsener ein, der fortan Verantwortung übernehmen muß.

7. Der Party-Drogenkonsum ist anfänglich am stärksten und flacht dann im Normalfall ab⁷⁶. Die Wirkung läßt im Laufe der Zeit nach. Der Umgang wird gelernt und auf ein die Realität bezogenes Maß reduziert. Nur in seltenen Fällen kommt es zur lebensgefährlichen Überdosis. Die Einlieferung in eine Klinik scheint in den Härtefällen manchmal ein notwendiger Teil des Lernprozesses zum Erwachsenwerden zu sein.

8a. PT als Musik kann nicht unabhängig vom Tanz gesehen werden. Die Musik wird

74 Klein, S. 89

75 vgl. Goodman, 1995

76 Werse, 1996

erst durch die Bewegungen der Leute zum Leben erweckt. Ohne Tanzende keine Musik, denn sie sind ihre Noten.

8b. “God is a DJ” heißt es in einem Theaterstück in Frankfurt⁷⁷. Früher war es der Sänger oder der Gitarrist, doch das Spiel bleibt stets das gleiche: Der Heros sucht die Verschmelzung mit der Göttin im Rahmen eines Festes, welches vom Volk gefeiert wird. Der junge Gott wird dem Rausch der Massen geopfert und stirbt so den Heldentod⁷⁸. Ich sehe den Tod hier eher symbolisch, als einen religiösen Mythos, der Ähnlichkeiten mit der Opferung und Auferweckung des Sohn Gottes an Ostern zeigt⁷⁹. Mit Cskszentmihaly ist der von den (weiblichen) Massen gefeierte Heldentod einfach zu erklären: Der Held auf der Bühne braucht für den musikalischen Erfolg eine Hingabefähigkeit, die von vorübergehender “Selbstauflösung” und Selbstvergessenheit gekennzeichnet ist. Leider endet die Karriere als Musiker oftmals auch real tödlich: meist in Form einer Überdosis Drogen, als Folge von Einsamkeit und der Unfähigkeit mit dem Bad und dem Rausch in der Masse sinnvoll umzugehen.

8c. Musikauflegen und Produzieren ist nicht schwer, es sei denn, man will davon leben. Aufgrund zunehmender technischer Entwicklungen und dem damit verbundenen Preisverfall kann mittlerweile jedermann zum “Komponisten” werden und auf dem Computer seine eigene musikalische Welt kreieren. Die eigene Produktion von Musik kann eine positive Selbsterfahrung sein, eine Art freudvolle Beschäftigungstherapie, solange die eigenen Ansprüche auf Erfolg in der Außenwelt und der Vermarktung nicht zu hoch sind. Sie stärkt die Persönlichkeit, hilft bei der Selbstfindung und motiviert zum Weitermachen. Man lernt, sich selbst Ziele zu setzen und diese auch zu erreichen. Erfolgserlebnisse machen süchtig.

13. Nach Bastian werden vor allem Kinder aus den oberen Bildungsschichten musikalisch gefördert⁸⁰. Aufgrund meiner Beobachtungen wage ich zu behaupten, daß Tanzen eine Art nachgeholte frühmusische Erziehung ist, in der verpasste Förderchancen oder falsche musikalische Förderung in der Kindheit nachgeholt/kompensiert werden können. Es findet eine Zurückversetzung in ein Stadium kindlicher Aufnahmefähigkeit statt. Dadurch werden Defizite in der

⁷⁷ Theaterstück auf städtischen Bühnen in Frankfurt

⁷⁸ Göttner Abendroth, 1983

⁷⁹ vgl. Cousto 1995, S. 69 ff.

⁸⁰ vgl. Bastian, 1989

musikalischen Ausdrucks- und Aufnahmefähigkeit und daraus resultierende Koordinations- und Aufmerksamkeitsstörungen aufgearbeitet⁸¹. Die Selbsterfahrung, die darin besteht mit der Musik eins zu werden, fördert das Erleben der eigenen Selbstwirksamkeit⁸², führt zu Funktionslust und Flow-Erleben und wirkt meiner Erfahrung nach der erlernten Hilflosigkeit nach Seligman entgegen. Nach diesen allgemeinen Thesen in Bezug auf die Szene, Partykultur und Musik komme ich zu den Hypothesen, die sich auf direkt auf Musik-induziertes Flow- Erleben beziehen.

Hypothese 1: Menschen machen und konsumieren Musik, weil Musik starkes Flow-Erleben auslöst und glücklich macht. In dieser Funktion wurde/wird Musik als Droge zur Kontrolle, Machterhalt und zu kommerziellen Zwecken von Kirche, Staat und Wirtschaft benutzt. Das mit der Musik verbundene Glückserleben hat sich im Laufe der letzten 30 Jahre stark verändert.

Hypothese 2: Es gibt Gemeinsamkeiten zwischen sexuellem und musikalischem Flow-Erleben.

Hypothese 3: Musik kann nicht unabhängig ihrer Wirkung begriffen werden. Die Reaktion des Publikums wirkt sich auf die Aktion des Musikers sowie die Entwicklung der Musik aus.

Hypothese 4: Musik macht süchtig. Der Musiker strebt immer wieder nach dem Auftritt und der Rezipient will immer wieder das Gleiche hören und erleben.

Hypothese 5: Im Vergleich zur Rockmusikszene kann man in der PT Szene eine größere Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Musik und Tanz, Ton und Bild, Bühne und Zuschauerraum, Akteur und Konsument, Mann und Frau feststellen. Dualismen lösen sich zu Gunsten einer Einheit und eines Miteinanders auf. Kommunikation und der Austausch von Informationen sind erhöht.

Hypothese 6: Zunehmende Professionalisierung und stärker routinierte Arbeitsabläufe verändern diese Durchlässigkeit und das damit verbundene Lebensgefühl. Dies wirkt sich auch auf die Musik aus.

Hypothese 7: Die Entstehung des PT basiert auf selbstorganisierten Lernprozessen im Musikbereich. Diese Lernprozesse gründen sich auf neue musikalische Techniken, Ausdrucksformen und Arbeitsweisen, die musikalisches Flow-Erleben, im Sinne von

81 vgl. Amrhein, 1999

82 vgl. Bandura, in Holzkamp (Hrsg) 1993

Erfolgserlebnissen mit Musik, begünstigen, individualisieren und demokratisieren.

Hypothese 8: Flow-Erleben ist der Motor für die menschliche Evolution und ihre kulturelle Entwicklung. Zwischen Kultur und Flow-Erleben bestehen Wechselwirkungen. Die Lernprozesse einer jeden Generation sind einmalig und drücken sich in jeder Generation neu aus. Musik ist dabei ein mächtiges Hilfsmittel. Sie führt dazu, sich als Generation zu begreifen, sich als verbunden zu betrachten und das in der Verbundenheit und in dem Austausch liegende Entwicklungspotential zu nutzen.

Hypothese 9: Die Struktur der elektronischen Musik und das Soundpotential der vielen neuen Instrumente reaktivieren und fördern religiöses Erleben: veränderte Bewußtseinszustände, die pränatalen beziehungsweise frühkindlichen Ursprungs⁸³ sind.

Hypothese 10: In der PT-Szene wird dieses prä- und perinatale sowie das frühkindliche Erleben mit Hilfe der Musik reaktiviert, inszeniert und ausgelebt. Flow-Erleben wird hier zum Teil von Trancezuständen von nur schwer kommunizierbaren, veränderten Bewußtseinszuständen, die mit bestimmten Prozessen im Körper in Zusammenhang stehen und sich stark auf das seelische Erleben auswirken. Durch Substanzen, die aus dem psychotherapeutischen Setting stammen, wird dieses Erleben verstärkt.

8. Zur Methode⁸⁴

8.1 Vorgehensweise

Nach einem Vorgespräch mit meinen Betreuern beschloß ich, eine qualitative Studie zu unternehmen und Menschen direkt zu ihrer Musik zu befragen. Das erste Festival nach Anmeldung des Diplomarbeitsthemas, war die "Fusion" auf einem ehemaligen Militärflugplatz zwischen Hamburg und Berlin mit ca. 10.000 Besuchern.

Dort stellte ich bestürzt fest, daß ich ein Thema angemeldet hatte, welches thematisch einem "Faß ohne Boden" glich: Denn im Prinzip ist auf einer guten Party alles "voll im Flow": Musiker(innen), DJs, Tänzer(innen), Jonglierkünstler(innen) und im Idealfall auch die Veranstalter(innen).

Wo anfangen und wo aufhören, wenn ich meine "musikalische Praxis" als ein wertvolles Diagnoseinstrument und als Inspiration meiner Forschung sowie als Teil meines Lebens nicht vernachlässigen wollte.

Auf Rat meiner Betreuer begrenzte ich die Fragebogen-Aktion auf die Befragung der

⁸³ Grunberger 1985, S. 189

⁸⁴ Lamnek, 1993 S.74

Produzenten und DJs, die für den musikpädagogischen Bereich am interessantesten sind, da ihre Tätigkeit mit der Musik direkt zu tun hat und noch relativ neu und unerforscht ist .

Die vorliegende Untersuchung wurde mit Hilfe von sechzehn problemzentrierten Interviews durchgeführt. Das problemzentrierte Interview gehört zur Methode der qualitativen Sozialforschung⁸⁵. Im Gegensatz zum narrativen Interview, wo der Forscher ohne wissenschaftliches Konzept oder Voreingenommenheit in die Datenerhebung geht und das Konzept durch die Ergebnisse der Interviews generiert wird, wird bei der problemzentrierten Herangehensweise durch die Erzählungen der Befragten ein bereits bestehendes wissenschaftliches Konzept modifiziert. Hier ist der Forscher eben keine Tabula rasa, sondern hat sich durch Literaturstudium, durch Erkundigungen im Untersuchungsfeld und Aneignung des Fachwissens von Experten auf die Studie vorbereitet. So habe ich mich in einem sechs Semester andauernden, selbstorganisierten Studium mit Themen wie Trance, Spiel, Techno und Rockmusik beschäftigt und mich dabei in Csikszentmihalyis Forschung zum Thema Flow-Erleben eingearbeitet. Durch meine Aktivitäten als Musikerin und Veranstalterin in der Rock und Psytrance Szene konnte ich wertvolle Erfahrungen sammeln, die in der Konzeption des Leitfadens zum Ausdruck gebracht wurden. Damit bringe ich bereits theoretische Konstrukte und Ideen in die Interviews ein. Stellt sich in Konfrontation mit der sozialen Realität heraus, daß diese Konstrukte unzureichend sind, so werden sie durch die Ergebnisse modifiziert, revidiert und können erneut an der Wirklichkeit gemessen werden.

Durch die Anwendung eines Leitfadens mit zwölf Kapiteln versuchte ich, den für mein Thema interessanten Problembereich einzugrenzen und zu Erzählungen anzuregen. Dabei habe ich die Fragen nicht einfach starr vom Blatt gelesen, sondern habe versucht, sie der Erzählungsweise und dem Expertenwissen der jeweiligen Befragten anzupassen, um den Erzählfluß und die Erzähllogik nicht zu sehr zu stören und so bezüglich der Thematik zu aussagekräftigen Antworten zu gelangen.

Erste Interviews unternahm ich Ende Juli/Anfang August, während dieser Zeit nahm ich an den Fragen immer wieder leichte Änderungen vor. Im Prinzip wandte ich den Leitfaden auch bei den restlichen Interviews im Herbst flexibel an. So verschwanden zum Beispiel manche Fragen in der Versenkung und tauchten dann in späteren

85 Lamnek 1993, S. 65

Interviews wieder auf, je nachdem, wie das Gespräch mit dem jeweiligen Interviewpartner verlief.

Ich ließ dabei die theoretische Konzeption gegenüber den Befragten so gut wie möglich offen, allerdings war durch den Titel der Diplomarbeit das Thema Flow bereits grob angedeutet. Aufgrund meiner eigenen Erfahrungen als Expertin und aufgrund diverser Vorgespräche ging ich davon aus, daß der Begriff Flow oder Fließen den meisten Teilnehmern als allgemeiner Szenejargon bekannt ist.

Die Bedeutungsstrukturierung ihrer sozialen Wirklichkeit anhand des Themas Flow-Erleben blieb den Befragten dabei jedoch alleine überlassen. Die offenen Fragen zum musikalischen Erleben beim Musizieren, zum Auflegen auf Parties und zu Hause sollten dazu anregen, die Erfahrungen und die soziale Wirklichkeit auf persönliche Art und Weise darzustellen und zu vermitteln. Der Leitfaden hilft lediglich dabei, nicht zu sehr vom Thema abzuweichen oder wichtige Punkte zu vergessen

8.2 Fragebogen

Dem Interview ging ein standardisierter Kurzfragebogen voraus, der Daten zur Familie und zur musikalischen Vorbildung enthielt, und der mit zwei Fragen zur Motivation und zu unterschiedlichen musikalischen Fähigkeiten in Professionen wie Orchestermusiker, Rockmusiker, DJ, Technomusiker etc. auf das daran anschließende Interview einstimmen sollte. Diese Ergebnisse konnten in dieser Arbeit nur zum Teil ausgewertet und verwendet werden.

Der daran anschließende Leitfaden gliedert sich in zwölf Kapitel/Themengebiete, die sich nicht nur auf das Musizieren und das musikalische Erleben an sich bezogen, sondern auch auf die eigene musikalische Sozialisation und das Umfeld, für das und in dem Musik produziert/aufgelegt wird. Es gab zwei verschiedene Versionen des Fragebogens, eine für die DJs sowie eine für die Produzenten. Je nach Tätigkeitsbereich der befragten Person wurden auch Fragen aus dem jeweiligen anderen Feld gestellt. Fragen zur Zukunft, zur Inspiration, zu Kunst und Musikalität werden nur am Rande in die Auswertung einfließen, dort, wo es um die Darstellung von künstlerischen Idealen und um die Spielregeln des Metiers geht. Darüber hinaus waren einige Fragen lediglich für meine persönliche Wissenserweiterung gedacht, um das, was musikalisch getan wird, besser zu verstehen und beurteilen zu können. Am Ende des jeweiligen Interviews gab es eine Frage, die sich direkt auf den Begriff Flow bezog, mit der ich prüfen wollte, wie weit dieser Begriff bei den Befragten bekannt ist und was sie darunter verstehen.

Die Interviews wurden auf einem Kassettenrekorder mitgeschnitten und dauerten zwischen 30 und 120 Minuten.

8.3 Stichprobe

Die Stichprobe ergab sich durch persönliche Kontakte und Empfehlungen. Dabei war mir ein weites Spektrum unterschiedlicher musikalischer Aktivität wichtig. Ich wollte weder nur Berufsmusiker noch nur Hobby DJs befragen. In der Auswahl der Leute sollten sich die unterschiedlichen Herangehensweisen und Einstellungen zum Musizieren spiegeln, da eventuell so auch die Auswirkungen zunehmender Professionalität auf das Erleben von Flow beobachtet werden können. Außerdem befragte ich auch DJs, die haupt- oder nebenberuflich Veranstalter sind, weil dadurch das Feld, in dem Musik gemacht wird und dessen Spielregeln, besser beleuchtet werden kann. Es waren zehn Musikproduzenten, die teilweise auch auflegen, sowie zehn DJs, wovon zwei auch als Produzenten aktiv sind, an der vorliegenden Untersuchung beteiligt. Unter den DJs waren auch zwei Frauen. Die meisten der Produzenten begriffen sich nicht als ausschließlich PT produzierende Musiker, da sie unterschiedliche Musik für verschiedene Szenen und Anlässe produzieren. Zwölf der befragten Personen wohnen im Großraum Frankfurt/Rhein-Main Gebiet bis Marburg. Die übrigen Personen wohnen in Limburg, Freiburg, Hamburg, Hannover und in der Schweiz. Sechs Personen leben von der Musik Produktion und der Aufführung ihrer Werke. Fünf Leute arbeiten neben dem Auflegen und Produzieren in Bereichen, die mit Musik zu tun haben, etwa als Veranstalter, Tontechniker, Labelmacher oder spielen in Bands etc. Zwei gehen einer "normalen" Tätigkeit nach oder jobben, vier befinden sich in einer Ausbildung und arbeiten zum Teil noch nebenher, eine Person ist im Erziehungsurlaub, einige sind auch zeitweise als arbeitslos gemeldet. Eine Person war zum Zeitpunkt des Interviews wegen Zeitmangels und Geldproblemen gar nicht musikalisch tätig.

Zwölf der Gespräche fanden bei den Befragten zu Hause, beziehungsweise im Studio statt. Ich bevorzugte diesen Ort der Kommunikation, weil ich mir dort mehr Ruhe und Offenheit als auf einer Party erhoffte. Zwei Interviews führte ich bei mir in der Wohnung, ein Interview entstand spontan auf einer Party, eines in der Wohnung von gemeinsamen Bekannten. Eine Befragung wurde aufgrund von Terminproblemen über das Internet geführt. Es konnte in dieser Arbeit nicht ausgewertet werden, da das

Ergebnis zu unvollständig war.

8.4 Auswertung

Von November bis Anfang Januar wurden die Interviews von mir und einer Freundin, die ich als Sekretärin angestellt hatte, transkribiert. Dabei stellte sich heraus, daß wir verschiedene Vorstellungen von Transkriptionen hatten. Während ich auch Gestottertes fast wörtlich abtippte, versuchte sie den Leuten “vernünftige” Sätze in den Mund zu legen. Ihre Argumentation, daß unzusammenhängende Sätze und unklare Aussagen bei den Lesern keinen seriösen Eindruck erwecken könnten, kannte ich auch aus einem Gespräch mit dem Macher einer Zeitschrift, der sich ebenfalls über wörtliche Transkriptionen geärgert hatte. Andererseits liegt in der Genauigkeit der schriftlichen Wiedergabe des gesprochenen Wortes der Wert wissenschaftlichen Arbeitens. In Absprache mit meinen Betreuern beschloß ich die zahlreichen “ähms” und “ähs” wegzulassen, da ja vor allem der Inhalt und nicht eine tiefenhermeneutische Interpretation für meine Arbeit von Bedeutung ist. Darüber hinaus übernahm ich das Gesprochene originalgetreu und mußte somit einen Teil der Interviews komplett neu überarbeiten. Probleme gab es bei einem Teilnehmer, der aufgrund israelischer Abstammung nur gebrochenes Deutsch spricht und dessen Aussagen ich zum besseren Verständnis zum Teil etwas korrigiert habe, ohne jedoch die Eigenheit seiner Sprache komplett auszuradieren.

Bei der Auswertung orientierte ich mich an Bastian “Leben für Musik”, der empfiehlt, die Ergebnisse in Grob-, Fein- und Mikroategorien zu organisieren und aufeinander zu beziehen. Die transkribierten Interviews wurden nach und nach zerschnitten und die Schnipsel in Tüten nach Themen und Stichwörtern in Haupt- und Untergruppen geordnet. Als die Interviews vollständig waren, klebte ich sie in Schulhefte auf, um einen besseren Überblick zu haben.

Einige Ausschnitte, die sich auf die Partykultur im Allgemeinen bezogen, wurden im vorherigen Kapitel bereits verwendet, in dem es darum ging, die Partyszene, das Ambiente und die Leute zu beschreiben, für die Musik gemacht wird. Die anderen werden in der folgenden Auswertung des vierten Teils verwendet.

9. Allgemeine Ergebnisse

9.1 Erfahrungen mit Musik und Instrumentalunterricht in der Jugend

Von den in den Untersuchungen befragten Personen haben siebzehn ein Musikinstrument außerhalb des Schulmusikunterrichts gelernt, darunter befanden sich Klavier, Violine, Akkordeon, Schlagzeug, Gitarre und Querflöte. Drei Personen brachen den Unterricht bald wieder ab, fünf erlernten ihr Instrument in einem mehr oder weniger intensiven Selbststudium.

Ein professioneller Musikproduzent, der auch zeitweise Klavier studiert hat, kommt aus einer Familie, in der beide Elternteile aktiv Musik machen. In den anderen Familien spielen fünf Elternteile ein Musikinstrument. Ein Vater ist im Gesangsverein und spielt Trompete, eine Mutter spielt Mundharmonika, ein Vater ist Performance-Künstler, ein Vater ist Gitarrist:

“Meine Mutter war öfters in so Hippiekommunen unterwegs(...)daran habe ich nur vage Erinnerungen, bin aber als dreijähriger schon mit irgendwelchen Plastikgitarren so’n Krempel rumgesprungen und hab’ vorm Fernseher rumgesungen. Bis ich dann mit 4 Jahren meinen Vater kennen gelernt habe, der spielte Gitarre. Da hab ich dann angefangen auf dem Ding rumzuklimpern”. (28, m, I 15)

Zwei Musikproduzenten kommen aus Familien, in denen eine Diskothek betrieben wurde.

Das kindliche Interesse an Musik wurde auf unterschiedliche Weise geweckt: Durch den dörflichen Musikverein, durch das Experimentieren mit Instrumenten bei Bekannten der Familie, durch das Vorspielen von Musik durch die Eltern, und durch das eigene Erfinden von Musikinstrumenten:

“Als kleines Kind habe ich so ne Kiste gebastelt, so ne kleine, wo die Ohrenstäbchen drin sind und hab drei Gummis drüber gespannt und hab darüber Musik gemacht.(...)Darauf haben meine Eltern gesagt, den muß man musikalisch fördern anscheinend.”(26 , m, I 12)

Es wird eine Neugierde hinsichtlich des Experimentierens mit Tönen und Klängen beschrieben.

“Also meine Eltern spielen beide kein Musikinstrument, aber ich kann mich erinnern, daß bei Bekannten mal ’ne Gitarre oder irgendwas rumflog oder auch mal ne Trompete. Und ich fand es sehr witzig, da irgendwelche Klänge zu erzeugen. Das war schon so ein frühes Interesse, einfach aus kindlicher Neugierde, würde ich mal sagen. Wo es auch gar nicht darum ging, jetzt dieses Musikinstrument zu beherrschen, sondern: Oh das macht ja irgendwelche Klänge!”(33, m, I 6)

“Mich haben wirklich nur diese Töne interessiert, und was die für eine Auswirkung haben, weißt du? Wie die eingehämmert haben.” (29, m,I 16)

Die Erfahrungen mit dem Instrumentalunterricht werden eher negativ bewertet. Bemängelt wird dabei das Spielen nach dem Notenprinzip und die Auswahl der Musikstücke, die als altmodisch und langweilig empfunden wurden, wozu die Schüler keine Beziehung hatten. In einem Fall wird der Unterricht als “sau-unpersönlich” (30, m, I 5) empfunden. Das selbstorganisierte Studium eines Instruments, zum Beispiel anhand von Tonträgern, steht in den meisten Fällen im Vordergrund.

Einer der befragten professionellen Produzenten besuchte am Gymnasium den Musikleistungskurs. Er spielte Geige im Orchester, was er als sehr quälend empfand, und bekam dann im Klavierunterricht einen Lehrer, dessen pädagogischer Ansatz ihn nachhaltig beeinflusste.

“(…)Klavier hab ich gespielt zwölf Jahre. Nachdem ich aber nach zwei Jahren den richtigen Klavierlehrer hatte(…)der mich dazu anregte, immer nur zu improvisieren, anstatt richtig zu spielen, hab ich dann quasi das Komponieren/Improvisieren entdeckt.”(29, m, I 13)

Für ihn, der nach dem Abitur in Musik-Clubs bereits Kontakte knüpfte und darüber zügig ins Musikgeschäft einstieg, ist Klassik “(..)nichts gewesen: zuviel lernen, zuviel wissen und zu wenig verdienen, das rechnet sich nicht”.

Er weiß die Theorie und Harmonielehre durchaus zu schätzen, sagt aber daran anschließend:

“(…)aber wenn es darum geht, daß die Theorie so kompliziert wird, daß du dir vorkommst wie in einem Mathematikleistungskurs, daß es nichts mehr mit Musik zu tun hat, Spiegelrückführthemen und dadada. Das braucht man nicht zu wissen. Das ist nicht wichtig.” (29,m, I 13)

Der theoretische Musikunterricht in der Schule wird insgesamt nur in drei Fällen als interessant und als Ergänzung, beziehungsweise als Handwerkszeug für die eigenen musikalischen Aktivitäten betrachtet.

Der Unterricht wird meistens als Zwang und eher abschreckend beschrieben. Beschuldigt werden die Lehrer, die auf Theorie “abfahren”, aber es nicht schaffen, ihren Schülern einen Zugang zum eigenständigen Musikmachen verschaffen. Nach den Angaben meiner Interviewpartner war der schulische Musikunterricht nicht ausschlaggebend für ihr Interesse an der Musik.

“(…)Flötenunterricht. Das mußte sein und galt für jeden. Das fand ich halt ziemlich störend. Es war halt nicht sonderlich anreizend, um auf eigene Ideen zu kommen. Das läßt man halt über sich ergehen.” (27, m, I 27)

In einigen Fällen gelang es zeitweise sehr engagierten Musiklehrern, die Klasse zu motivieren: Eine Djane erzählt:

“Wir hatten einen ganz coolen Musiklehrer. Der konnte fast jedes Instrument. Dann haben wir Michael Jackson, PhilCollins, irgendwelche Lieder nachgespielt, die ganze Klasse. Zu dritt am Schlagzeug, zu dritt am Synthi gestanden, so jeder so zwei Tasten gehabt, außer die Gitarre, die hatte ich alleine!”(24, w, I 1)

Ein Interviewpartner behauptet, der Blockflötenunterricht in der Schule hätte ihn sehr beeinflusst:

“(…)wir mußten immer nach Noten spielen und ich konnte nie nach Noten spielen. Ich hab alle Lieder auswendig gelernt um dann schauen zu können, welche Finger ich da auf und zu machen muß. Und von daher hat das mein musikalisches Gedächtnis entscheidend mitgeprägt, sag ich jetzt mal.(…)Ich kann mir jetzt noch jede Platte, wenn ich die einmal gehört habe, kenn ich die auswendig. Das ist ganz komisch.” (30,m, I 3)

Der Interviewte erzählt auch, daß er gerne Klavier spielen wollte, aber nicht durfte. In den anderen Fällen wurde der Akkordeon-, Klavier-, oder Querflötenunterricht, zu dem oft die Eltern drängten, eher als Belastung empfunden.

In der Jugend begannen einige der befragten Personen, ein Instrument von sich aus zu erlernen, in Bands zu spielen oder bereits rein elektronische Musik-Projekte zu gründen. Das intensive Selbststudium auf einem Instrument wie der Gitarre oder des Didgeridoo wurde dabei als wertvolle und wichtige Selbsterfahrung beschrieben. Zwei DJs hatten ihre Heavymetal- Phase, bevor sie auf Techno umstiegen.

Einer bekam den Kirchenschlüssel und konnte so nachts die Orgel in der Kirche spielen. Eine Djane ließ sich von ihrem Cousin inspirieren.

“Mein Cousin hat halt in einer kleinen Disko in unserem Geburtsort aufgelegt (...) das hat mich schon fasziniert da. Daß er einfach die Atmosphäre mitbestimmt hat auch. Eine schöne Atmosphäre gemacht hat, das find ich total gut, fand ich total beeindruckend” (31,w,I 19)

Der Andere durfte endlich mit seiner älteren Schwester in die Disko und machte sich relativ schnell selbständig:

“Ich war tatsächlich mit 10 schon zum ersten Mal in einer Disko, die ging halt nur von 6-10 am Sonntag, so ‘ne Kiddiedisko halt.(...) Ich war dann mit 14 schon im eigenen Jugendhaus Diskjockey, weil ich das nämlich damals schon immer ganz toll fand, DJ sein zu dürfen. (...)damals sind wir mit den Jugendbetreuern Platten einkaufen gegangen, heute gehen wir alleine.”(30,m,I 3)

Scheinbar verlief nur dort Musikunterricht erfolgreich, wo Lehrer es schafften, die Schüler zu motivieren, indem sie als anregendes Modell zur Verfügung standen und den Schülern positive Erfahrungen durch eigene musikalische Aktivität ermöglichten. Die Session im Klassenzimmer, der Übungsraum des Onkels, der Cousin als DJ, der Vater als Gitarrist, der Lehrer, der zum Improvisieren anregt. Die persönliche Beziehung zum Lehrer oder Vorbild scheint von großer Bedeutung zu sein. Dabei wird zum Lehrer

nicht nur eine dafür ausgebildete Person, sondern vor allem Menschen aus dem familiären Umfeld und Freundeskreis, die es schaffen, Freude am Musizieren zu vermitteln und zu - im Idealfall - eigenständigen musikalischen Lernprozessen anzuregen, erkören. Musik wird dann anregend empfunden, wenn zu ihr eine persönliche Beziehung hergestellt werden kann. Die Wirkung von Musik auf sich selbst und auf andere steht hier im Vordergrund. Musizieren muß berühren. In einer Modellsituation oder einem Schlüsselerlebnis wird die Wirkung und der Zweck dieser Musik vor Augen geführt und erlebbar gemacht: im Übungsraum, beim Blaskapellenumzug, in einer Konzertsituation, beim ersten Diskobesuch. Diese Erlebnisse erlauben es, sich eine bestimmte Vorstellung von Musizieren innerhalb eines bestimmten Kontext machen zu können und sie prägen die Vorstellungen, die zum regelmäßigen Musizieren motivieren. Die erlebte Situation wird als erstrebenswert empfunden und führt dazu, sich selbst in der Rolle des Musikers zu imaginieren, sich mit ihm zu identifizieren. Die damit verbundenen spannungserzeugenden inneren Bilder werden zum Motor der selbstorganisierten musikalischen Lernbestrebungen und führen zu einer aktiven Beschäftigung mit einem Instrument oder den Plattenspielern. Die Suche nach dem Sound beginnt.

9.2 Erste Parties

“Also das Eindrucksvollste war wohl das Omen, das Abfahren, die laute Musik, das einfach sich wegbeamen, also so gut drauf sein. Und einfach nur mit Musik sich wohl zu fühlen, nichts anderes zu brauchen, kein Essen kein Trinken kein Sex, keine Liebe einfach nur Musik. Okay also viele Menschen um dich herum die mit dir Tanzen.” (31,w, I 19)

“Ja, und dann kam die Omenphase, und ab da war dann alles vorbei, sag ich mal . Nach dem Omen überall feiern gegangen, wo es halt grad mal angesagt war. Bis dann zu der besagten ersten Goaparty, die fand so 1996 statt. Und das war dann das nächste Schlüsselerlebnis.”(23, m, I 9)

Die meisten Interviewten aus dem Raum Frankfurt hatten ihre Partyinitiation in Clubs wie dem “Dorian Gray” und/oder dem “Omen”, in dem Sven Vöth jeden Freitag an den Plattentellern stand.

Im Laufe der Zeit verlieren diese Orte jedoch an Faszinationskraft. Die Musik verliert ihre aufregende Neuheit, die Wirkung der ersten Drogenerfahrungen lassen nach, und neues und jüngeres Publikum erscheint auf der Bildfläche. Man wächst langsam aus dem “Omen”- Alter heraus und beginnt, sich nach Alternativen umzusehen.

“Das Feiern hat bei mir angefangen, da gab es noch keine Psychedelic Trance Parties, da

gab es normalen Trance und Techno(...)Irgendwann hab ich aber mal gemerkt, daß die ja immer das Gleiche spielen, daß sich da musikalisch nicht viel entwickelt hat in den letzten zwei, drei Jahren” (30, m, I 3)

“(…)Im Partybereich fand ich halt PT am Anfang ne Superalternative, zu technoiden Parties, daß die mir zu hart waren oder zu krass, teilweise dann so Sven Väth oder so, zu ego-mäßig..” (31,w, I 19)

Flow-Erleben wird von Csikszentmihaly als Erleben zwischen Langweile und Angst beschrieben. Die Techno Musik der Clubs beginnt die Leute zu langweilen, das Sichvergessen im Tanz funktioniert irgendwann nicht mehr so einfach. PT mit seinen undefinierbaren und vielschichtigen Sounds und Rhythmen ist etwas Neues und scheint Abwechslung zu bieten und für neue Spannung zu sorgen.

“Besonders fasziniert hat mich, daß es eine neue Musikrichtung war, im Gegensatz zu Clubmusik..”(26,m, I 11)

“Wenn da so bestimmte Töne drin sind und bestimmte Musik, wenn man so ’nen richtigen Film drin hat, dann ist man wie weggeballert.” (24, w, I 17)

“(…)bei der Musik finde ich, daß ich da viele Elemente entdecke, die aus alten Sachen stammen, die neu weiterentwickelt worden sind.”(31,w, I19)

Die Faszination an Psychedelic Trance beruht - wie in den vorhergehenden Kapiteln bereits beschrieben- nicht nur auf der Musik, sondern auch auf dem Ambiente und dem veränderten Sozialverhalten des Publikums.

“Am Anfang fand ich’s halt ziemlich eindrucksvoll, daß es noch weicher, menschlicher wurde, am Anfang! Mittlerweile sehe ich es ein bißchen skeptischer, die Psytranceszene. Am Anfang war ich total geflascht von der Liebenswürdigkeit, die dort geherrscht hat(...)fand ich halt sehr herzlich am Anfang.” (31,w, I19)

“(…) die ganze Aura. Der ganze Spirit, der da war. Wie die Leute miteinander umgegangen sind, und auch die schönen Plätze die Open Airs(...) Also das hat mich schon fasziniert, das ganze nicht nur die Musik, sondern das Ganze drum herum.”(31,m, I 5)

Der Spirit, den man in der “Anfangszeit” des Omen um die 1992 erlebt hat, ist auf den PT Parties auf einmal wieder da. Ein Befragter, der seine ersten Techno-Parties im Sauerland erlebt hat, definiert Spirit so.

“Also ich steh da drauf, daß sich viele Kulturen auf einmal treffen. Ich steh nicht da drauf, daß sich irgendwelche Monokulturen and irgendwelche gleiche Auffassung zum Leben haben. Das find ich einfach langweilig. Das war damals auch in der Kneipe bei mir gewesen, wo sich verschiedene Sparten von irgendwelchen Gruppierungen getroffen haben, von Heavies, Punk; (...) Popper, Kegelclubs.. Da fing bei mir einfach der Spirit an, wenn man davon heute überhaupt noch von reden kann:, eine nonverbale Kommunikation zwischen den Sparten , das hat mich fasziniert an Techno, wo ich’s erste mal innen Laden reingegangen bin und gedacht habe das gibt’s ja gar nicht, hier sind ja wirklich alle Gruppierungen vorhanden, die damals

schwer unter einen Hut zu bringen waren(..)Die Musik hat mich einfach fasziniert, weil unheimlich viel Independent-Einflüsse in der Musik vorhanden waren.(...) Und das war gemischt, mit so nem monotonen Diskogroove (...) wo ich vorher überhaupt nicht drauf konnte. Und das hatte ich dann eigentlich direkt auf der ersten Party kapiert, so was das eigentlich ausmacht.(...)Ich bin jetzt kein Typ der sagt früher war alles besser , aber das war ganz einfach so, weil alles gemischt war, war wirklich Spirit da, und letztendlich war es das, wo heute alle hinterher jammern.”(29,m, I 16)

Am Spirit scheiden sich wie in jeder Musikszene auch im PT bis heute die Geister. Der Spirit trennt die Undergroundparty von der Mainstream-Kommerzparty. Ersterer wird Spirit nachgesagt, letztere hat keinen. Der Begriff “Spirit” erscheint wie der Begriff “Subkultur” im jugendkulturellen Kontext als Konstruktion. Das Interessante am Spirit ist, daß er “damals” oder anfangs immer besser war als heute. Die Parties und die Drogen waren früher besser ist eine gängige Aussage derer, die “damals” schon mit dabei waren. Es kann hier nicht geklärt werden, wie weit man diese Aussagen ernst nehmen kann. Die Glorifizierung früherer Erlebnisse könnte man auch auf ein Nachlassen der ersten Faszination an der Szene oder auf das Abgrenzungsbedürfnis gegenüber den vielen Partygästen, die später dazu kamen, zurückführen. Es könnte auch auf die Einmaligkeit von Erfahrungen verweisen, die als Initiation erlebt wurden oder gewirkt haben: als Einweihung in einen Bewußtseinszustand, der Forschungsobjekt dieser Arbeit ist.

Die Tatsache ist aber auch, daß sich durch das Wachstum der Szene eine zunehmende Kommerzialisierung bemerkbar macht, die dazu führt, daß Parties als unpersönlicher erlebt werden. Die “Unschuld” der Anfangstage geht dadurch verloren und die Grenzen zwischen Künstler, Aktivisten und Konsumenten werden undurchlässiger. Der Spirit als gemeinschaftliches Erlebnis scheint dadurch in Mitleidenschaft gezogen zu werden.

9.3 Das Tanzen als musikalischer Lernprozess

Während in der Punkszene gepogt, in der Metal-Szene “geheadbangt”, die Althippies am Abchillen waren und in den Diskos die Coolness herrschte, lernten diejenigen, die sich aus ihren Szenen hinauswagten, zusammen mit denjenigen, die endlich in das Ausgeh-Alter kamen, das ekstatische Tanzen als ganz-körperliche Bewegung bis in die Fingerspitzen, im Einklang mit der Musik. Der “Four to the floor”- Beat löste selbst bei eingefleischten Headbangern die ersten Tanzversuche aus.

“(..)deswegen war Tanzen war für mich früher ziemlich unwichtig. Weil ich halt aus der Heavyszene komme, war das Headbängen eigentlich wichtig und nicht den Groove im Arsch zu

haben. Und das hat schon so Jahre gedauert. Auf Heavy und Independent ist immer so eine Eins-Betonung, das heißt, das ist sehr erdig,...) Und Techno ist ja eigentlich mehr so eine Off Betonung, das heißt die Energie geht nach oben, wo der Groove eigentlich erst entsteht. Und schon auf der ersten Party, klar, hab ich angefangen zu tanzen, aber ich möchte heute nicht wissen, wie das aussah. Aber ist ja auch egal. Weil letztendlich ist das ja auch das Geile an der Technobewegung/Szene, daß das jeder tun und machen kann, was er will”(29, m, I 16)

“Und dann dieses Schlüsselerlebnis zu haben einfach, die Musik das erste Mal zu verstehen, die Musik das erste Mal auf sich wirken lassen zu können.” (29, m, I 10)

Im Gegensatz zum Tanzen auf Konzerten oder in Diskos ist Tanzen hier vor allem eine innere meditative Erfahrung. Der typische Technotanz findet in buntem Blitzlichtgewitter und künstlichem Nebel statt, die Aufmerksamkeit der Tanzenden ist nach innen gerichtet, auffallend ist das Spiel mit Armen und Fingern. Der ganze Körper scheint sich von innen her zu bewegen. Die Bewegungen wirken automatisiert, ferngesteuert und marionettenhaft, was unerfahrene Beobachter oftmals erschreckt.

“Ich lebe beim Tanzen eine Menge aus, was sich vorher anstaut, eine Menge Energien, die in mir sind, die ich ausleben kann beim Tanzen und zwar in der Form, daß ich gar nicht die Musik erst wahrnehme und dann bewußt tanze, sondern das beste Tanzen ist halt, wenn das alles ein Fluß ist, wenn alles automatisch funktioniert, wenn quasi jeder HiHat in der Musik eine Bewegung in deinem kleinen Zeh verursacht. Direkt ohne drüber nachzudenken und sich zu verschiedenen Rhythmen zu bewegen. Ich mach auch viel mit den Armen und Händen...(.) Ich versuche nicht ich mach es einfach jedes kleine Segment in der Musik einfach inner Bewegung auszudrücken(..) Drogen sind vor allem für das Schlüsselerlebnis meistens wichtig, danach hat eigentlich meistens jeder die Fähigkeit so meine Erfahrung sich immer wieder in die Situation rein zu versetzen, das automatisch nachvollziehen zu können.(Tm10, 29 Jahre)

“Das marschiert dann einfach von selber so. Die Musik bewegt dich, wenn es halt soweit ist. Am Anfang dauert das ein Weilchen, bei mir halt auch so, bis es dann drin ist, und dann geht es halt los..”(23,m,I 8)

“Erst tanzt du, dann tanzt du nicht mehr, sondern wirst getanzt und dann kannst du deinen Gedanken freien Lauf lassen. Das ist wundervoll, von himmelhochjauchzend bis zu Tode betrübt. Du kannst böse Geister kennenlernen, du kannst Feen kennenlernen, du kannst Bilder sehen, Bilder malen und so. Du kannst dich entspannen oder tierisch aufregen.”

(30, m, I 3)

Kennzeichen von intensivem Tanz ist die flow-typische Verschmelzung mit dem Objekt der Aufmerksamkeit – der Musik – in der die bewußte Kontrolle des Körpers aufgegeben wird und Bewegungen sich automatisieren. Dieses Merkmal des Technotanzes ist auch charakteristisch für die Tänze alter Stammeskulturen, wo der Tänzer sich im Tanz in einen bestimmten Geist oder Archetypen verwandelt, und die darin liegende Gefühlswelt zum Ausdruck bringt.

“ Ich liebe es nach meinen DJ Sets immer zu den Druffen zu gehen, zu den ganz Harten direkt vorm Lautsprecher und mit denen noch mindestens ein zwei Stunden abzutanzen. Weil das echt ist ehrlich. Zustand! Das ist geil. Das gibt's mir (29, m, I 13)

“(…)wenn ich am Tanzen bin, und wenn mich die Musik wirklich gepackt hat, dann hört das auch nicht mehr auf, weil ich das geil finde, mich zu der Musik zu bewegen. Je mehr die Musik dann an mich geht, desto heftiger wird das ganze Erlebnis. Was dann irgendwie dann auch in so einem Glücksgefühl endet. (30, m, I 5)

“Tanzen macht dann Spaß, wenn man nicht mehr mit dem Kopf tanzt, sondern mit dem Körper tanzt oder mit der Seele, wenn man gar nicht mehr darauf achtet, daß der Körper es automatisch macht.” (29, m, I 16)

Im intensiven stundenlangen Tanz verschmelzen Körper und Musik, Ton und Bild, geistige virtuelle Bewegung/Schwingung aus der PA Box und körperliche Bewegung zu einer Einheit. Tanzen löst Flow aus. Damit sind Glücksgefühle und Transzendenz verbunden.

“Der Tanz ist wichtig, der Tanz ist Transformation und er stellt eine Verbindung her , also man muß nicht nur den Geist, sondern auch den Körper in Bewegung bringen.” (34, m I 12)

“Wenn du (...) stundenlang Tanzen kannst, das ist besser wie ein Orgasmus.” (31, w, I 19)

“Wenn ich den Körper einfach in die Musik reinfallen lassen kann, dann spüre ich ein bißchen mehr Freiheit, als wenn ich jetzt einfach nur joggen gehe. Vor allem fühle ich halt den Fluß, weil ich lasse den Körper in die Stücke reinfallen, in die Musik reinfallen und dann tanzt der Körper von alleine und das ist ein schönes Phänomen”(26, m, I 19)

“Für mich ist auf Psychedelic abfahren oder Tanzen auch ne ziemlich krasse Konzentrationsübung (...) es kostet mich auch eine Menge Kraft bis morgens oder bis mittags auf der Tanzfläche zu stehen und ein Effekte einfach mit zu nehmen.” (26, m, I 11)

Der von Csikszentmihalyi untersuchte Rocktanz läßt sich mit dem Tanz von Techno nur bedingt vergleichen. Technotanz ist vor allem im Oberkörperbereich sehr aktiv und die Musik wird mit über die Arme und Hände bis in die Fingerspitzen hinein zum Ausdruck gebracht. Man klammert sich nicht mehr aneinander fest, man tanzt sich nicht mehr aufdringlich an. Die Paarkonfiguration beim Tanz ist bei Techno endgültig verschwunden und macht Platz für das Individuum, das in einer Gruppe von Individuen tanzt. Das Rollenverhalten zwischen Mann und Frau löst sich auf. Die Bewegungsmuster und Schritte werden mehr vorgeschrieben, oder von umstehendem Publikum beobachtet und kontrolliert. Im Idealfall ist der ganze Raum in Bewegung. Das Tanzen, ohne sich von außen beobachtet zu fühlen, wird als Befreiung erlebt.

“Und was mich an der Rockszenen ankotzt ist(...)ist die Tatsache, daß jeder der obercoolste sein will, daß sich jeder super eingeschränkt hat, daß die Frauen nicht wirklich frei sind , sondern sie genau in deren gesellschaftliche Norm hineingepresst werden”.(29,m, I 16)

“Am Anfang ist man irgendwie noch so gefesselt und man traut sich nicht so richtig und später ist das dann auch egal. Dann kümmert man sich auch nicht mehr darum, ob die Leute vielleicht gucken, ob man gut tanzt oder schlecht tanzt, ob das jetzt blöd aussieht oder was weiß ich. Sondern man tanzt halt einfach so, und das befreit.”(41, m, I 7).

Im Vordergrund des Technotanzens steht der innere Prozess des Erlebens, Nachvollziehens und Ausdrückens von Musik. Die kritische Selbstbeobachtung des eigenen Körpers sowie die Konzentration auf einen Tanzpartner entfällt hierbei.

9.4 Psychoaktive Substanzen

Die musikalische Aufgeschlossenheit und Beeindruckbarkeit der wilden Anfangszeit wird oft verstärkt durch den Konsum von psychoaktiven Substanzen wie XTC und LSD. Im Zusammenhang mit der mächtigen Wirkung der Musik fördern sie musikalisches Flow-Erleben: Es kommt zu einer Auflösung des sozialisierten Selbstkonstruktes⁸⁶ und zu einer Verschmelzung mit dem Gehörten. Damit können sich eingefahrene Hörgewohnheiten verändern.

“Also auf Acid wird die Musik sichtbar! Manchen Leute sagen ja man versteht die Musik erst auf Acid. Ja, und so war’s halt bei mir. Ich habe die Musik halt auch erst so überhaupt Musik! auch erst seitdem ich Acid genommen habe verstanden und auch andere Sachen halt” (24, m, I 8) .

“Am meisten beeinflusst haben mich die psychedelischen Droge, weil die noch mal die Musik irgendwie verändert hat und ich hab Sachen anders empfunden, gehört, gesehen..” (31, m, I 5)

“Ich hab nur auf Mushrooms gemerkt,(...) daß du Töne vorstellst und diese Töne sind dann auf einmal auf der Platte drauf. (...) ich hätte jetzt gern ein läääng und dann kommt das auf einmal(...) ohne daß du weißt. Also das ist noch mal eine ganz andere Ebene.” (30, m, I 3)

Die Meisten sagen, daß sie durch den Einfluß psychoaktiver Substanzen die Wirkung der Musik genauer wahrnehmen und körperlich intensiver fühlen können. Dies führt zu einer verstärkten Sensibilität gegenüber Musik und ihrer Wirkung. Man taucht in die Musik ein, hört ein Werk gleichsam von innen heraus, verwandelt sich selbst in Töne, und fließt so mit der Musik. Durch den empathischen Vorgang des sich Hineinversetzens in die Gefühlswelten des Musikers, die er in seiner Musik zum Ausdruck bringt, kann dabei aus dem Moment heraus, Zukünftiges, das heißt, der weitere Verlauf der Musik, erahnt und erspürt werden.

Die psychoaktiven Substanzen können es am Anfang erleichtern, sich an die neuartige Computer-Musik zu gewöhnen und in einen Zustand des Flows hineinzukommen. Sie beeinflussen das musikalische Erleben beim Tanzen, welches manche Personen auch zu eigenen musikalischen Aktivitäten inspiriert. Das Konsumieren psychoaktiver, empathischer Drogen⁸⁷ ist meistens für das Schlüsselerlebnis oder Initiationserfahrung “Technotanken” verantwortlich. Es pendelt sich später oft auf ein alltagsverträgliches Maß ein, weil der Umgang damit gelernt worden ist und die Wirkung nicht mehr so intensiv wie am Anfang erlebt wird⁸⁸. Der Einfluß von Drogen auf das Produzieren von Musik wird in meinen Interviews dagegen eher negativ bewertet. Das dadurch

⁸⁶ vgl. Csikszentmihalyi 1985

⁸⁷ Krollpfeiffer in Schmidt Semisch (Hsrg) 1997, S.85

⁸⁸ Werse 1996

verstärkte primärprozesshafte Denken begünstigt zwar spielerische und kreative Herangehensweisen, behindert aber produktives Arbeiten. Das Ergebnis ist im Nachhinein betrachtet oft nicht so, wie man es während des Machens unter Drogeneinfluß erlebt hat. Auf Zusammenhänge zwischen Musikmachen und Drogenkonsum im allgemeinen wird im Anhang genauer eingegangen. Es würde den vorgegebenen Rahmen dieser Arbeit sprengen und zu weit vom Thema abführen.

9.5 Vom Tanzen zum Musikmachen

“(...)und während dem Tanzen hat sich dann mein Hirn vorgestellt, was jetzt als nächstes Lied kommen könnte, ein Tolles. Also daß ich das Lied gehört habe und dazu getanzt(..) im Kopf war ich aber dann meistens schon eine Platte weiter und war dann auch meistens enttäuscht, wenn da jetzt nicht die Platte kam die ich mir da jetzt so vorgestellt habe. Und wenn sie dann kam yeah geil(...) Von daher ist Tanzen natürlich sehr wichtig!(30, m, I 3)

Die musikalischen Eindrücke werden im Tanz körperlich zum Leben erweckt. In diesem Selbstausdruck werden musikalische Eindrücke zu eigenen musikalischen Vorstellungen weiterverarbeitet. Im Laufe der Zeit werden aus so aus Tänzer(innen) Musiker(innen), DJs und Veranstalter(innen), die an ihren Heimatorten ihre ersten Psytrance Parties machen und dort selbst auflegen.

“Manchmal verfließe ich mit der Musik und spul’mir sozusagen die Musik im Kopf noch mal irgendwie wieder. Durch Noten oder irgendwelche Sequenzen, die ich mir selbst dazu denke, (...) um es noch schöner zu machen”(31, m, I 5)

“Also ich hab früher im Kopf schon immer gemixt, hab ich ja schon erzählt, auch beim Tanzen, und daß mir irgendwelche Platten eingefallen sind, und daß ich, wenn wir schon eine Woche von der Disko weg waren, immer noch irgendwelche Platten im Kopf hatte, die sich gemischt haben. Und dann habe ich irgendwann mal gemerkt habe, da entwickelt sich gar nichts mehr, musikalisch und du hast so krasse Ideen im Kopf.(30, m, I 3)

Musik wird gespielt, körperlich nachvollzogen und damit bildlich zum Leben erweckt. Mit der eigenen Stimme wird mitgesungen und dazu improvisiert. Oft nur für den Moment des Tanzens.

“Ich bin dann schon eher Konsument.(...)Ab und zu wenn mir die Lieder nicht so gut gefallen, dann denk ich mir halt noch was dazu, das es vielleicht noch verfeinert und schöner macht. Aber daß ich das jetzt unbedingt dann umsetzen mußte, selbst, das ist nicht so unbedingt der Fall.” (30, m, I 5)

“Also, wenn ich tanze denk ich nicht bewußt daran, wie es nachher tönen könnte im Studio. Unbewußt beeinflusst mich das vielleicht schon...” (29, m, I 1)

Das intensive Tanzen scheint auch bei den Leuten, die nicht selbst musikalisch im Sinne eines DJs oder Produzenten aktiv werden, in erster Linie eine Sensibilisierung in Bezug auf Sounds, Frequenzen, Töne und Rhythmen auszulösen, die zu der Original- Musik hinzu phantasiert und halluziniert werden. Eigene Melodien und Ideen entstehen im Kopf und wecken bei manchen Personen das Bedürfnis, eigene Ideen zum Ausdruck bringen zu wollen, um damit

der Musik neue Impulse zu geben. Auf meine Frage, welche Rolle der Tanz bezüglich des Musikmachens spielt, bekam ich folgende Antworten:

“(...)wenn Musik mich packt, wenn sie mich rockt oder mich groovt, kann ich nicht still sein. Und sei es, daß irgendwas an meinem Körper rumzittert. Und genauso hat halt das Tanzen auch einen Einfluß auf die Musik, weil auch die Bewegung des Körpers oder die innere Musik, die man hört die zu dem Groove und zu der Bewegung führt, natürlich direkt in die Musik auch einfließen kann. Deswegen ist das schon ne Sache, die irgendwie doch sehr viel miteinander zu tun hat.” (32, m, I 6)

“Ja, ich meine es gehört zu dem Instrument des Zustand, den man mit der Musik dann erzeugt. Man muß sich halt bewußt sein, was für eine Art von Tanzen man anstrebt. Die Mauerbauleute, die für sich technoid Tanzenden, die schwulen Handtäschen schwingenden Leute. Das kannst du schon als Metapher benutzen.” (29, m, I 13)

“Also die Bewegung ist die Musik. Und nur aus der Bewegung, finde ich, kann man Musik machen” (26, m, I 26)

Einer der Befragten spricht von Enderogenität und meint damit das Nachvollziehen, Nachgrooven der Musik, das oft dann nicht mehr möglich ist, wenn die Musik zu vollgepackt ist, worin er einen typischen Anfänger-Fehler sieht.

“Und das muß man sich überlegen, kann ich das überhaupt noch körperlich nachvollziehen. Und das kann man letztendlich nur wenn man selber tanzt. Dann kapiert man das.” (29, m, I 16)

“Also bei mir beeinflusst das Tanzen sehr das Musik machen. Durch Tanzen hab ich auch viel gelernt über Musik machen und warum das eine so und das andere so ist. Mehr wie durch drüber nachdenken.” (28, m, I 15)

“Ich glaub jemand der nicht gerne tanzt, stell ich mir schwierig vor, wie der halt dann auflegen kann.” (31, w, I 19)

Mit zunehmender eigener musikalischer Aktivität und Erfahrung läßt sich feststellen, daß der Hang zu tanzen wieder abnimmt. Nicht nur die Tatsache, daß man jetzt weniger Zeit hat, sich auf einer Party, die nun zum Arbeitsplatz geworden ist, auch einmal fallen zu lassen, sondern daß auch die Spannung, ausgelöst durch die Neuheit der Musik und durch die Undurchschaubarkeit der DJs und Produzentenkunst, nachläßt. Das Geheimnisvolle ist weg.

“Man geht halt anders ran so, mit anderen Augen man weiß halt, wie’s gemacht wird. (...)ansonsten, wenn es etwas ist was man selber kann, dann ist es nicht so interessant. Vorher hat man ja beim Tanzen die ganze Inspiration gesammelt, so.”

(23, 24, m, I 8 und I 9)

Die Musik wird jetzt rationaler, das heißt analytischer, betrachtet und beurteilt, da es durch die zunehmende Professionalisierung zu einer Aufklärung kommt. Die anfängliche Naivität verliert sich und das Geschäft rückt in den Vordergrund.

“Ich tanz halt noch, wenn ich auflege, kann da nicht stillstehen, geht einfach nicht. Aber ansonsten ist man eher um den Dancefloor rum, hört Musik, läßt neue Sachen auf sich einprasseln, nimmt das auf, versucht neue Richtungen auszuloten..(...)ist ein bißchen mehr in das Business Ding abgewandert” (35, m, I 18)

Csiksentmihalyi führt neben dem sinnlichem und analogen Musikgenuß auch das analytische Musikhören als Mittel zu musikalischen Flow-Erleben ein. Er bewertet das analytische Hören dabei als die am meisten fortgeschrittene Kunst des Musikgenusses. Dabei stehen die Strukturelemente im Vordergrund, weniger die damit verbundenen Gefühle oder evozierten Bilder. Die Struktur und der Stil der Musik ist meiner Erfahrung nach vor allem dann von Bedeutung, wenn über Musik geredet wird, weil man sie zu wissenschaftlichen oder kommerziellen Zwecken kategorisieren will.

10. Das Auflegen/Platten spielen

10.1 Motivation

10.1.1 Anfänge und Schlüsselerlebnisse

“Das kam halt durch ‘zig Parties, wo ich immer das Gefühl hatte, daß halt eben keine gute Atmosphäre gemacht worden ist” (31, w, I 19)

“Das war im D. G.. Der D. hat da aufgelegt und irgendwie hat’s bei mir Kling Klong gemacht, und irgendwie hab ich gemerkt, daß er genau zur gleichen Zeit genau das Gleiche Lied spielt wie letzte Woche, obwohl ich das ein halbes Jahr vorher nicht gemerkt habe.(...) Und dann hab ich das ein bißchen beobachtet, und dann hab ich irgendwann mal gesagt, so jetzt mußte mal losgehen, jetzt musst du mal selber Platten kaufen gehen.” (30, m, I 3)

Bei einem Großteil der Befragten entsteht die Motivation, selbst aufzulegen, das heißt “Platten” zu spielen, aus dem Bedürfnis heraus, der Musik auf dem Dancefloor neue Impulse geben zu wollen.. Man will sich auf einer Party mit seinen Ideen mit einbringen, weil man glaubt, das Tanzgeschehen musikalisch bereichern zu können. Den ersten DJ Sets geht die Suche nach geeigneten Platten voraus, mit denen die eigenen Vorstellungen umgesetzt werden können. Im Laufe der Zeit entwickelt sich so ein eigener Stil .

“Ich hab angefangen diese Musik anzuhören und dann angefangen diese Musik aufzulegen ein Jahr oder ein halbes Jahr später. Weil ich habe lange Zeit meinen Stil gesucht und dann hab ich gesehen, da fehlt noch was in der Musik, da fehlt noch vieles, was man noch damit machen kann, und das versuche ich einzusetzen. Und das ist nicht so einfach (41, m , I 7)

Neben dem eigenen Musikgeschmack und den Sound-Vorstellungen, die verfolgt werden, braucht ein angehender DJ auch technisches Know-How. Die meisten lernen das Auflegen von Freunden, die sie daheim in die Geheimnisse des Auflegens einweihen. Diese ersten “Do-it-Yourself“- Erfahrungen werden oft als prägendes Schlüsselerlebnis gewertet. Es führt zu der Entscheidung, DJ werden zu wollen und motiviert dazu, sich Plattenspieler anzuschaffen, mit denen stundenlang im heimischen Kämmerchen für den ersten Auftritt geübt wird.

“Diese eine Nacht beim Auflegkumpel. Der war wirklich fanatisch der Mensch, der hat uns auch durch die Mangel gedreht von A-Z.”” Die ganze Nacht zwölf Stunden(...) und dann hat man halt das Prinzip gut gesehen, wo man einsteigt und wo und wie man aussteigt(...) so nach der Nacht haben wir halt morgens bei der Heimfahrt uns angeguckt und überlegt: das müssen wir auch irgendwann mal anfangen”. (23, 24, m, I 8, I 9)

Ein befreundeter House DJ stellt während seines Umzugs seine Plattenspieler bei einem der

Interviewpartner unter, um dort die Möglichkeit zu haben, "Musik zu machen". Dieser nutzt die Gelegenheit: Die ersten Erfahrungen mit der Dreisamkeit aus Mensch und zwei Plattenspielern wird beschrieben als:

"(...) der große Augenblick, wo ich, wo der S. zum ersten Mal ganz alleine bewaffnet mit drei Schallplatten einen Zwölfzähler anschmeißt. Also das war wirklich wie jemand, der seinen ersten Champagner trinkt. Du machst dieses Ding an und es leuchtet dich so an: So Bing Bing, das ging so irgendwie von der dem Berührungspunkt bis zur Fußsohle und wieder zurück. Und an dem Abend hab ich das Ding um 11 Uhr abends angemacht und ausgemacht morgens um 11, das weiß ich noch ganz genau." (30, m, I 3)

Es läßt sich wohl nicht vermeiden, daß solche Augenblicke, die das Leben stark prägen sollten, im Nachhinein entsprechend glorifiziert werden. Ich würde wohl meine ersten Erfahrungen "Allein mit einer E-Gitarre" in ähnlicher Weise beschreiben. Bereits hier deutet sich ein Zustand an, in dem Raum und Zeit vergessen werden.

Es gibt natürlich auch einige Vorbilder, deren Können im Club erlebt, gelernt und später kritisiert wird.

"Es gibt natürlich ein ganz großes Vorbild: Das ist der Sven der Papa, gell der 'Uffleschegott'⁸⁹, sozusagen (...) schon so ein bißchen Vorbildfunktion. Und der Ca.rl Cox war auch ein ganz großes Vorbild von mir." (30, m, I 3)

Bei den Frauen sieht es etwas anders aus, da die in Frage kommenden Lehrer zumeist männlichen Geschlechts sind. Selbstorganisierte musikalische Lernprozesse finden nicht im geschützten Umfeld von Schule und Unterricht statt. Da für eine Frau ein Mann nicht nur Vorbild, sondern auch oft gleichzeitig Objekt der Begierde ist, wirkt sich oftmals auch die heterosexuelle Anziehungskraft auf den Lernprozess und die Wahl des "Lehrers" aus. Oftmals lernen sie von ihrem Freund, der "zufälligerweise" DJ ist und der sie im Idealfall fördert. Sie schließen sich oftmals mit einer Freundin zusammen und ziehen es vor, im Team zu lernen und arbeiten.

"Alleine hätte ich das bestimmt nicht gemacht, sondern ich hab halt mit noch einer Frau zusammen angefangen(...) weil man sich dann auch mal abwechseln kann, wenn man unsicher wird und sich gegenseitig unterstützen kann, weil am Anfang sind uns immer Besoffene auf den Plattenteller gefallen." (30, w, I 19)

Eine Frau beobachtet zusammen mit einer Freundin die Arbeit der DJs auf den Parties. Zum Lernen kommt es erst im Rahmen eines Workshop.

"Also bei meiner ersten Goaparty, war ich mit meiner Freundin da. Und dann ist die zum DJ gegangen und hat so geguckt, und ich hab mir das dann auch angeguckt, mit den Plattentellern. Und dann waren wir auf noch einer Party und noch einer Party. Irgendwann sind wir dann in ein Ca.fe gekommen, und da hing ein Zettel: Techno DJ Workshop."

(24, w, I 17)

Einige DJs lernen das Auflegen aufgrund des Bedarfs in ihrem Umfeldes, wo sich Gelegenheiten anbieten, selbst musikalisch aktiv werden. Dieser Bedarf muß selbst geschaffen

89 hessisch!

werden. Viel machen ihre eigenen Parties, wo sie dann auch auflegen, oder man hat einen Club, dessen Musikprogramm man auf dem Laufenden halten muß.

“Angefangen hat das Ganze, daß wir unsere ersten kleinen Parties gefeiert haben (...) daß es in meinen Bekanntenkreis sonst niemanden gab, der aufgelegt hat. Dann hab ich mir irgendwann Plattenspieler besorgt und ein paar Platten gekauft irgendwo, und hab dann auf unseren kleinen Parties ein wenig Dancefloor aufgelegt.” (32, m, I 4)

“(...)weil man muß als Veranstalter einfach am Zahn der Zeit bleiben, man muß sich über musikalische Entwicklungen informieren, die immer im Blick haben und das ist eigentlich auch eine der Haupt Aufgaben eines DJs(...) und ich hab mir damals halt überlegt: Ah ja wenn ich da schon irgendwie total im Blick habe, dann kann ich auch mal anfangen, jetzt mal hier Musik zu machen”.(29, m, I 29)

Im Vordergrund steht in diesem Fall ein eher konzeptioneller oder pädagogischer Ansatz: Es geht ihm vor allem darum, ein bestimmtes Musikkonzept zu haben, mit dem Grenzen ausgetestet werden, um zu sehen, wie sehr sich der musikalische Horizont seiner Gäste erweitern läßt.

1.2 Das Erleben beim Auflegen

“Angefangen hab ich damit aus Neugier, dann hat es Spaß gemacht”

(24, w, I 17)

Neben der Faszination von Psychedelic Trance als Tanzmusik und am Ambiente, motiviert vor allem das musikalische Erleben selbst zum Auflegen.

“Und der Spaßfaktor, daß es eben Spaß macht!”(31, w, I 19)

“Das ist das erste, wo ich dabei bleibe, was mir Spaß macht. Das Erste, wo ich dran bleibe, was ich nicht aufgebe.” (24, w, I 17)

Die meisten Befragten gaben an, daß ihnen das Platten spielen Spaß macht. Vor allem der Spaß hat sie zum Auflegen motiviert hat.

“Das war halt, was ich konnte und was mir Spaß gemacht hat und ich hatte dann endlich mal was gefunden, womit ich Musik machen konnte.” (24, m, I 8)

Man hat endlich sein Instrument gefunden und “kann Musik machen”. Man beherrscht ein Instrument, man lernt sich damit auszudrücken, und hat an seinem Können Spaß.

“Wenn du selbst Spaß hast, wenn die Leute Spaß haben und vor allen Dingen, wenn du dir mit der Zeit technisch immer mehr was aneignest, so Skills also. Einfach Fertigkeiten entwickelst.” (31, w, I 19)

Die eigene Leistungsfähigkeit und Lernfortschritte motivieren und erhöhen den Spaß. Der “Spaß” beim Auflegen hat verschiedene angenehme Aspekte und Folgen.

“Ich fühle am Anfang viel Unsicherheit und irgendwann kommt dann halt dieses typische Glücksgefühl, ja? Wenn man Glück hat.” (30, m, I 3)

“Positiv(...) ich geh eigentlich immer aus dem Set raus, daß es positiv ist, und ich gut gelaunt bin. Ich eigentlich dann voller Energie strotze so..”(31, m, I 5)

Der Spaß macht glücklich und regt zu “positivem” Denken an. Dazu kommt das Gefühl eine innere Ruhe und Entspannung beschrieben als “Gewahrsein der Situation des Raumes der Menschen, eine innere Offenheit, in der man “Medium” (33, m, I 4) ist. Es ist ein “warmes Gefühl, wie auf Acid. (Tm 9 , 24 Jahre)

Im Zusammenhang mit einem musikalischen Partner geht es darum, zu harmonisieren.

Verglichen wird der optimale Bewußtseinszustand des Auflegens mit einer “Form von Meditation”, die Aufmerksamkeit richtet sich auf das Thema “Einszwodreiuundvier”. Es ist das Einzige, was noch “gedacht” werden kann. Der Zustand wird mit Ekstase oder einem Trancezustand verglichen, der mit Joggen oder Computerspielen verglichen wird.

“(…) das ist schon fast so gut wie Sex!” (30, m, I 5)

“Ja manchmal, wenn das gut läuft: mit Sex.. Wenn der Sex gut läuft..!” (41, m , I 7)

“(…)wenn du in sexueller Exstase bist oder wenn du verliebt bist.” (30, m, I 3)

Der häufigste Vergleich ist der mit gutem Sex, der nicht nur körperlich, sondern auch geistig befriedigt.

“Ich höre lange Musik, und ich war nie so richtig befriedigt. Das ist das Wort. Diese Musik gibt Befriedigung einfach. Aber mit allem drum und dran. Ich mein vom Sex vom Gehirn her von allem.” (41, m, I 7)

Man fühlt sich, “wie von der Traumfrau geküsst.”(30, m, I 3)

Manchmal hat man das Gefühl, in seinen “Grundfesten erschüttert” zu werden. Eine DJ-Frau beschreibt das mit Karussell oder Loopingbahn fahren, wo es einem schlecht und “schwindelig” werden kann.

“Also manchmal ist man auch so voller Adrenalin, daß einem schwindelig wird.” (24, w, I 17)

“Du kommst hoch wie eine Rakete: kriegst so einen Schub, das gibt’s überhaupt nicht.”

(41, w, I 7)

“Das läßt mich irgendwie meditieren. Abheben von meinem eigentlichen Dasein und meiner Galgenfrist hier in dem Körper. Das ist so universell alles irgendwie. Das gibt einem so ein Gottesgefühl so nah. Gottesnähe.” (30, m, I 3)

Der Körper groovt in der Musik und das Schmerzempfinden ist herabgesetzt. Ein Interviewpartner erzählte, er hätte Magenkrämpfe mit Auflegen kuriert und gegen Bandscheibenvorfall wäre das beste Schmerzmittel das Tanzen. Mich erinnert das an den christlichen Mythos der Christi Himmelfahrt, beziehungsweise an die im Schamanismus beschriebenen Reisen des Schamanen in die Oberwelt.

“Das hat mir so nen Spaß gemacht. Das Energetische daran, daß ich einfach weitergemacht habe.” (32, m, I 4)

“Das mach ich, um meine Energien zum Techno oder zu dem eigentlichen Zustand auf der Tanzfläche nicht zu verlieren”. (29, m, I 13)

Es geht um etwas Göttliches, das auf “etwas Energetisches”, auf eine “fließende Energie”, zurückgeführt wird.

Diese Energie wird gemeinsam mit den Tanzenden erzeugt.

“(…)das ist einfach wie bei jeder anderen Art von Musik auch einfach ein Feeling zu bekommen, mit den Leuten auf dem Dancefloor zusammenzuarbeiten, so dieses Feedback zu spüren von den Leuten: Ist das gut oder schlecht?” (Tm18, 35 Jahre)

Er führt hier auch den Begriff Flow ein als einen Zustand, den man für sich selbst erst einmal herbeiführen muß und dann darüber “mit den Leuten auf dem Dancefloor arbeitet”.

Man “liebt” es, “den Funken überspringen lassen”, “etwas Positives zu vermitteln” und Feedback in Form von “strahlenden Gesichtern”(30, m, I 3) zu bekommen. Die Beziehung zum Publikum wird dabei als Wechselspiel oder als interaktives Geschehen beschrieben.

Ein Veranstalter sagt über DJs, daß ein erfolgreicher DJ vor allem Charisma haben muß, das heißt, “er strahlt Spaß und Party aus”. (29, m, I 10) Und er meint aufgrund seiner DJ-Erfahrungen sehr unheilig:

“Es fühlt sich natürlich gut an und da kann mir jeder erzählen, was er will, mit seinen Handgriffen, seinen Reglern in bestimmten Maßen zu beeinflussen, zu kontrollieren, was da vor einem abgeht.” (29, m, I 10)

Der Begriff der “Kontrolle” löst zwiespältige Reaktionen aus. Die einen finden den Ausdruck problematisch oder unpassend. Für andere ist die “Kontrolle” ein selbstverständlichen Bestandteil des Spiels, auch wenn sie es nicht unbedingt als Ausüben von Kontrolle bezeichnen würden. Die Leute sind im Unterschied zu Schule oder Kirche schließlich freiwillig da, und man ist ihnen als “Musiker” oder DJ ein Stück weit genauso ausgeliefert.

“Also mich fasziniert am Auflegen besonders, daß(…)mit meiner Musik halt so viele Leute bewege. Wenn es dann halt läuft und ich dann das Kribbeln bemerke.”
(24, w, I 17)

“Der optimale Zustand ist eigentlich, wenn man nicht mehr auflegt, sondern aufgelegt wird”.
(31, m, I 3)

Sowohl der scheinbare Machtfaktor des Gefühl, die Situation im Griff zu haben, scheint dabei Spaß zu machen, als auch der Moment, wo “Es” anfängt von selbst zu laufen oder zu spielen. Das Denken hört auf und ein “Es” übernimmt die Kontrolle. Die Macht wird dabei transzendiert: Sie verweist auf etwas, das jenseits der Grenzen des individuellen Könnens und Wirkens einer Person liegt, welches über das technische Können und über

erklärbare Zusammenhänge hinausgeht. Es wird auch als “Glück haben” beschrieben. In diesen Momenten höchster Konzentration und Leistungsfähigkeit wird dieser Moment der Kontrollverschiebung, in dem die Kontrolle sich verselbständigt und scheinbar zufällig Sachen passieren, die “wie von selbst passen”, als eine höhere Macht empfunden. Dieser Zufall fasziniert und motiviert zugleich.

Es denkt sich von alleine, es läuft von selbst, ist eine häufige Antwort auf die Frage: Was fasziniert dich am Auflegen, was liebst du daran besonders? Wenn alles wie von selbst paßt.

“Wenn alles stimmt, wenn man total gut drauf ist, die Leute gut drauf sind und alles zusammen paßt. Hast halt alles im Griff. (24, w, I 17)

Nach der Darstellung der freudvollen Gefühlszustände in Zusammenhang mit dem Auflegen, werde ich in den nächsten Kapiteln auf ihre Ursachen und Wirkungen näher eingehen und diese diskutieren. Dazu muß ich zuerst einmal der Frage nachgehen, was beim Auflegen passiert, was die musikalische Kunst des Auflegens/Plattenspiels ausmacht und zu Erfolg führt. Dazu habe ich mir von meinen Interviewpartnern als Experten die Spielregeln des Genres erklären lassen

10.2 Fähigkeiten und Anforderungen

10.2.1 Allgemeine Bedingungen

Nach Csikszentmihalyi wird Flow durch spielerische und kreative Aktivitäten verursacht, in denen es klare Handlungsaufforderungen und Feedback gibt. Im Falle der DJs steht die Musik im Zentrum der Aufmerksamkeit, die mit Instrumenten wie P.A. als Verstärker, Plattenspieler und Mixer als Werkzeuge und dem Publikum auf dem Dancefloor als Kontrollinstanz und Messgerät verbunden ist. Der DJ muß sich auf den Sound aus Monitor oder PA konzentrieren, mit Gerätschaften hantieren und sein Publikum im Blick behalten. Gleichzeitig muß er sich eine Vorstellung von den nächsten Stücken machen und entsprechende Entscheidungen treffen.

Um Flow zu erleben, müssen seine Fähigkeiten den Anforderungen entsprechen.

Das Gefühl, etwas “im Griff” zu haben, sein Handeln und Denken zu beherrschen, ist nach Csikszentmihalyi eine wesentliche Voraussetzung für Flow-Erleben. Ich gehe daher zuerst auf die Spielregeln des Auflegens in Zusammenhang mit Musikrezeption, Technik und Publikum ein, bevor ich das Flow-Erleben selbst einer genaueren Analyse unterziehe.

10.2.2 Technik und ihre Spielregeln .

“Ein guter Dj ist eigentlich ein Märchenerzähler und der fängt nicht zwischen drin an Englisch zu reden oder Worte rückwärts zu benutzen oder irgend einen Quatsch zwischen rein zu machen.(...)man muß dann schon eine Geschichte aufbauen können und das sollte man natürlich auch wenn man gut ist, auch fehlerfrei machen” (30, m, I m3)

Die Musik- Instrumente des DJs sind eine große Anzahl Schallplatten, zwei Plattenspieler, und ein Mixer. Dazu kommt immer mehr auch der CD Player. Außerdem können auch Effekte gespielt werden, die oft im Mixer integriert sind. Was macht ein DJ handwerklich/technisch gesehen?

“Wir von der klassischen Dj Riege vom alten Schlag sagen natürlich, ein guter DJ hat ein gewisses Maß an Technik einfach zu beherrschen. Also Übergänge, die länger sind als acht Takte und kein Geholper. Und viel Sinn auch für irgendwie Tonlagen, und was gehört nach was. Das sollte man eigentlich schon wissen.”(30, m, I 3)

“Das ist natürlich auch sehr viel eine Technik Sache. Je besser du spielen kannst, desto weniger mußt du drüber nachdenken.”(30, m, I 3)

Beim Auflegen vor Publikum ist das Beherrschen der technischen Spielregeln auch die beste Methode gegen Nervosität.

“Also für mich ist nicht nur ein guter DJ, der halt den Plattentakt gleichkriegt, weil das würde ich jetzt mal so frech behaupten, schafft man mit ein bißchen Übung und technischen Verständnis immer, nach einem halben Jahr bis einem Jahr. Der Rest ist halt so ein Set aufzubauen oder so ein Verständnis für Musik zu entwickeln, oder wie erzähl ich eine Geschichte, oder(...) die Sounds halt aneinander zu fügen im Endeffekt, das macht für mich halt eher einen guten DJ aus, wo es mich dann in den Beinen kitzelt.” (30,m, I 5)

“Also (ich brauche) erst einmal Taktgefühl und dann Feingefühl, daß man die Platten richtig hinschubst, dann ein Gefühl für Musik und die Leute.”(24, w, I 17)

Der DJ versucht, von einem Lied zum anderen fließende Übergänge zu schaffen und bedient sich dabei des Mischpults, bei dem er die Wirkung der Frequenzen einstellt, indem er die Höhen, Mitten und Bässe mit Reglern dazugibt oder herausnimmt. Am Mischpult wird vor allem der “Druck” gemacht. Es ist das “Gaspedal” des DJs.

Manchmal baut er auch bewußt Überraschungseffekte mit ein: Er spielt mit der Bassdrum, schiebt sie taktweise rein oder raus, oder mischt spezielle Samples dazu.

“Wenn du es richtig gut drauf hast, bekommst du durch die Übergänge besondere Kicks. Wenn du es richtig, richtig gut drauf hast, kannst du sehr experimentell deine eigenen Samples von mehr oder minder bekannten Sachen reinspielen, kurz anspielen, damit spielen und immer wieder ein Thema wiederholen.” (29, m, T 10)

Der “Hitchcock Moment”, wie ihn einer der Produzenten nennt, läßt sich beim Live-Act noch mehr ausbauen, da es dort noch mehr Möglichkeiten gibt, direkt in die Musik

eingzugreifen und für Überraschungen zu sorgen.

10.2.3 Musikalisches Können

“Es ist dadurch Musizieren, wenn man wirklich verschiedene Stücke ineinander verwebt und dadurch etwas Neues herauskommt.” (33, m, T 4)

Auf die Frage, was denn das Musikalische oder das Musizieren beim Auflegen sei, bekam ich ein weites Spektrum an Antworten, die sich auf das Rhythmusgefühl, das musikalische “Taktgefühl und Feingefühl” (I 17) bezogen haben, ebenso wie auf die empathischen Fähigkeiten, die in diesem Fall darin bestehen, auf Menschen musikalisch eingehen zu können, sie zu berühren und zum Mitmachen anzuregen. Diese Fähigkeit wird auch als Kunst im allgemeinen Sinne gesehen.

Musikalisch geht es vor allem darum, “vier Takte zählen können” (I 17), “Stücke gut zu kennen und gezielt einzusetzen” (I 18), “die Fähigkeit, Musik denken zu können” (I 3), “sich mit und durch Musik ausdrücken können”, (I 9) Das Musikalische am Auflegen ist “der kompositorische Aspekt, das heißt, “wenn man neue Lieder entstehen lässt ” (I 19) und musikalisch ist, wer “sich taktbezogen auf Musik bewegen kann” (I 5).

Auf was muß der DJ beim Auflegen hören?

“An dem Mischpult versucht man halt genau diese Töne anzugleichen, oder manche Sachen sind auch verschieden gepresst. Einer hat zum Beispiel einen stärkeren Bass, oder sie sind auch verschieden produziert. Einer hat eine weichere Bassdrum, einer hat eine härtere klickende Bassdrum Und das versucht man halt, mit dem Mischpult angleichen, daß es halt wieder eine Gesamtheit gibt.” (31, m, I 5)

Die Verhältnisse der Sounds zueinander müssen stimmen, damit das Klangbild ausgewogen ist.

Neben dem Gespür für die Ausgewogenheit der Soundverhältnisse braucht der DJ die Fähigkeit, sich zu entscheiden. Er muß “den richtigen Griff zur richtigen Platte zur richtigen Zeit beherrschen” (I 10). Dies geschieht eher intuitiv, aus dem Gefühl heraus.

Die Voraussetzung ist dabei, die zur Verfügung stehende Tonträger gut zu kennen.

“(...)und dann natürlich die Musikauswahl. Das ist sehr entscheidend als DJ(.) jeder hat ein paar Hundert, ein paar tausend Platten daheim. Das geht los, wenn man seinen Kofferchen packt.(.)man muß sich halt vorher ein bißchen erkundigen: Wann spiel ich? Das ist ganz wichtig, und danach packe ich meinen Koffer.” (35, m, I 18)

Das Musizieren beginnt im Prinzip schon vor der Party. Der DJ muß bereits zu Hause Entscheidungen treffen, die sich darauf beziehen, in welche Richtung sein

musikalisches Rahmenprogramm gehen soll. Er muß sich auf die Party einstimmen.

“(...)und das, was man dabei hat, muß man nachher auch gezielt einsetzen. Das ist halt die musikalische Kunst, jeden Track wirklich genau zu kennen, wissen wie er anfängt, wie er aufhört, wie er in der Mitte ist, und wenn man viel mixt, wo sind die zwei drei Minuten, die man von dem Track spielen will.(..) Da muß man halt einfach ‘n paar tausend Platten drauf haben. Man kann halt nicht irgendwas Auflegen. Man muß auch wissen, wie das Stück wirkt, wie das Stück produziert ist, welche Hi Hats da spielen, was es für eine Bassdrum ist, was für einen Bass, die Tonart muß man wissen. Ich kann nicht ein Stück auf C und das nächste auf D spielen, das geht nicht das muß passen.”(35, m, I 18)

“Sagen wir zum Beispiel einmal, die eine Platte geht “Nanananaaaa , nannannaa”, und dann weiß mein Kopf genau: Aber Moment mal, dieses “Nananana”, da gibt’s eine Platte,(..) die hat eigentlich genau die gleiche Note, nur eins tiefer, die macht vielleicht “Nonnonnoooo,nonnonnoo”. Und wenn ich die beiden zusammen lege, dann krieg ich so ein ganz tolles Wechselspiel.(..)Von daher ist das schon Musikmachen. Weil du halt versuchst verschiedenen quasi vorgegebene Sequenzen irgendwie zueinander zu stimmen. Du machst zwar in dem Sinne die Sequenz nicht, aber du tust sie zusammensetzen wie zum Beispiel beim Komponieren (30, m, I 3)

Der DJ spielt mit fertig komponierter Musik. Er drückt sich mit der Musik anderer aus und stellt sie in einen neuen Zusammenhang und macht dadurch eine Reise in Raum und Zeit möglich⁹⁰. Dies geschieht, indem er Verbindungen herstellt zwischen einzelnen Platten und Elementen auf den Platten.

“Ich guck halt wirklich, welchen Sound füg ich wann, wie, wo, dran.(...) Manchmal nehme ich eine Thematik halt von einem Basssound mit rüber auf die andere Platte, manchmal eine Thematik von einer HiHat, die als sechzehntel gespielt sind(...) Und so wie gesagt verschachtel ‘ich das, und es geht immer weiter’.”(30, m, I 5)

Am Anfang an legt er sich dabei oft vorsorglich ein paar Platten zurecht, die er gut kennt und von denen er weiß, daß sie funktionieren, das heißt, sie auf das Publikum positiv wirken. Mit ausgewählten Tonträgern erzeugt er im Laufe eines DJ- Sets musikalische Spannungsbögen. Es geht darum,

“(...)daß man irgendwann anfängt eine Geschichte zu erzählen. Eine Geschichte mit verschiedenen Kapiteln. Das zum Höhepunkt treibt und sozusagen angenehm ausklingen läßt. Die Leute irgendwo hin mit nehmen, irgendwas zeigen, etwas Illusionierendes Illusionäres, und dann aber halt trotzdem genau da wieder raus führen auf den “Boden der Tatsachen” wieder zurückbringen.”(30, m, I 5)

In normalen Discos werden meistens Hits nacheinander gespielt, die das Publikum bereits kennt und auch erwartet. Zwischen den Stücken entstehen Breaks, so daß die Leute stehen bleiben und auf den Beginn des nächsten Stückes warten müssen, wodurch sie aus dem Flow-Zustand des Tanzens herausgerissen werden.

90 vgl.Thornton 1995

Das Musikalische am Auflegen, wie sie in der modernen elektronischen Tanzmusik perfektioniert wurde, besteht darin, mit Tonträgern zu improvisieren, damit eine Geschichte zu erzählen und ein Gesamtwerk zu komponieren. Dabei werden am Mischpult aus zwei Platten eine gemacht und fließende Übergänge zwischen den Stücken erzeugt. Im Idealfall gleitet die Aufmerksamkeit der Tänzer von einem Stück zum anderen langsam hinüber. Der Tanzende wird von der einen Welt in die andere getragen, ohne sich des Übergangs direkt bewußt zu sein. Die Filter wirkt dabei oft wie ein Schleier, der den nächsten Track und die darin liegende Gefühlswelt, langsam enthüllt und mehr oder weniger überraschend als neue "Tanzunterlage" zum Wirken bringt. Dazu braucht er ein gewisses Hörvermögen, das sich auf Rhythmen und Melodien bezieht. Er muß einzelne Tracks und einzelne Sounds zu einem runden Gesamtbild integrieren können.

10.2.4 Die Kunst des Auflegens

"Die Kunst des Auflegens ist, daß man mit den Tänzern eins wird"(24, w, I 17)

"Es kann jemand technisch noch so perfekt sein, in dem Moment, wenn er kein(..) Feeling dafür hat, kein Gefühl rüber bringen kann, dann ist es auch für'n Arsch"(31, w, I 19)

Das Beherrschen der technischen Spielregeln und Musikalisches Know- How machen noch keinen Künstler, aber sie sind eine Voraussetzung, um sich selbst mit seinen Gefühlen gezielt zum Ausdruck zu bringen und diese einem Publikum zu vermitteln. Erst der Selbstausdruck, der sich dabei auch in den Reaktionen und Verhaltensweisen der Leute zeigt, macht das Auflegen zur Kunst

"Auflegen kann Kunst sein(...)Kunst bedeutet auf jeden Fall Emotionen zu erregen, in welcher Form auch immer." (33, m, I 4)

"Also die Kunst des Auflegens ist eigentlich, die Leute in seinen Bann zu ziehen und das Partyvolk für eine Zeit lang Raum und Zeit vergessen zu lassen. Daß sie halt wirklich nur in der Musik sind."(30, m, I 5)

Es geht um die Kunst, Emotionen im Rezipienten auszulösen und für Überraschungen zu sorgen. Inspiration wird verstanden als "etwas, das mich zu etwas bewegt, etwas zu tun" (I4), "wenn man von irgend etwas beeindruckt wird, etwas aufnimmt, gezeigt bekommt, und das neu zum Ausdruck"(I5) bringt. Es scheint um einen zwischenmenschlichen Kreislauf zu gehen, der von Eindruck zu Ausdruck und umgekehrt verläuft.

Die Kunst des Plattenspiels besteht darin, Spannungskurven und Höhepunkte zu

schaffen.

Die Spannung wird langsam aufgebaut und entlädt sich an bestimmten Punkten. Der orgastische Aspekt eines guten Tracks sowie eines guten DJ-Sets oder Konzerts bildet genau wie auch die Karthasis in bestimmten Körpertherapien oder innerhalb eines schamanischen Rituals, einen dramaturgischen Höhepunkt. Die Wirkung der Drogen oder der Musik ist in diesen Momenten so stark, daß die Menschen "loslassen". Der LSD Psychotherapeut Grof hat dies auch in Form von vier perinatalen Matrixen⁹¹ verdeutlicht. Sie beziehen sich auf den menschlichen Geburtsvorgang, bei dem das Kind durch den Geburtskanal gedrückt wird, sich von der Mutter löst, und mit einem Schrei in der diesseitigen Welt ankommt.

"Das sich Sachen entladen, einfach von der Energie her.(...) Die Leute betteln in meine Augen manchmal näher zu darum, sich entladen zu dürfen. Und sie freuen sich darüber, wenn du ihnen die Gelegenheit dazu gibst."(29, m, I 13)

Diese Entladung wird hier weniger mit einem sexuellen Orgasmus verglichen, sondern vielmehr als ein massenpsychologisches Phänomen gesehen.

"Und es gab Leute, die früher das gemacht habe , bei denen ich ja Anhänger war. Gerade der Sven Våth, zum Beispiel, weil er dieses Metier so gut beherrscht und weiß, was das Publikum will, um es ihnen dann zu geben, einen Austausch zu machen. Deswegen ist er berühmt. Sonst wäre der Våth nie so berühmt geworden. Der kann das halt." (29 , m, I 13)

Für eine der DJ- Damen macht dieser Punkt, wo die Leute "schreien und so wild sind", das Faszinierende am Auflegen aus. Der zuvor zu Wort gekommene "Experte" des "kosmischen Partyorgasmus" merkt dabei wie Cousto an, daß im Techno auf den Höhepunkt direkter zugearbeitet wird als im Trance, den er eher Orgasmusverschleppend empfindet. Hier geht es darum, die Leute möglichst lang fit und am Tanzen zuhalten und langsam in Richtung Höhepunkt zu steuern. Ein Interviewpartner verrät mir das Geheimnis, daß auf die Bassline die Männer stärker "so unten rum" reagieren und daß auf die Hi-Hats eher die Frauen reagieren.

Neben dem emotionalen Aspekt, Menschen zu berühren, wird Kunst im Allgemeinen darin gesehen, kreativ im Selbstausdruck zu sein. Es geht darum, bereits Bekanntes neu zum Ausdruck zu bringen. Es geht um persönliche und kulturelle Weiterentwicklung, um Alternativen und neue Wege, die beschritten werden wollen. Der DJ macht dabei aus zwei Stücken ein neues Stück und aus vielen Stücken ein nicht reproduzierbares Gesamtkunstwerk. Im Idealfall ist der DJ ein Zauberer, ein Magier, denn er spielt mit Illusionen, ein Geschichtenerzähler, der die Leute auf die Reise in eine andere Welt

⁹¹ Grof, 1983, S. 90

nimmt und sie, wenn er fair ist, auch wieder zurückbringt. Die Geschichten, die er erzählt, müssen originell, innovativ intuitiv und gefühlvoll sein und das Publikum ansprechen, damit sie bei der Geschichte mitspielen und sie im Tanz dramaturgisch zum Leben zu erwecken. Er muß dabei Entscheidungen treffen und im Idealfall einen Geschmack beweisen, der sowohl ihm als auch dem Publikum gefällt. Sein Handwerk im musikalischen und technischen Bereich hat er dabei professionell zu beherrschen, damit er über seine Technik nicht nachdenken muß und den Kopf frei hat für die künstlerische und musikalische Gestaltung.

10.3 Spiel (regeln) mit dem Publikum

Die Aufmerksamkeit des DJs zentriert sich nicht nur auf Musik und die Instrumente, sondern auch auf die Tanzenden im Publikum, deren Aufmerksamkeit und Wahrnehmung Teil des Spiels sind.

“Das ist wie so ein ganz, ganz feines Band, was entsteht irgendwie (...) wie so ein Schleier, so die Verbindung von den Leuten auf der Tanzfläche zum DJ. Aber das ist so fein, daß man es ultrafein behandeln muß. Sobald man merkt jetzt ist es da, dann ist es auch wieder weg!”

(23, m, I)

Die meisten nennen es Wechselspiel. Die Interaktion wird im Idealfall als Einheit empfunden. Treten die daran beteiligten Pole zu sehr ins Bewußtsein des Musizierenden, wird das Flow-Erleben gestört.

“Das ist auch so ein Frage –Antwortspiel, das man auch direkt merkt, so Holla! Oder ich merke das auch an mir selbst, wenn ich denke, das wird jetzt aber langweilig und gucke auf die Tanzfläche und sehe, daß das auch wirklich langweilig wird, weil es da einfach nicht mehr so abgeht. Und dann denke ich mir, wenn ich denke: Holla, jetzt müßte aber was passieren, dann ist es eigentlich schon fast zu spät. Da hätte eigentlich schon vor einer halben Minute was passiert sein sollen.” (24, m, I 8)

Das Publikum gibt Feedback und dient als Spiegel, der dabei hilft, die Musik des DJs zu korrigieren. In Augenblicken der Langeweile muß etwas Neues passieren, das die Aufmerksamkeit der Tanzenden auf die Musik konzentriert hält und sie weiter tanzen läßt. Eine andere Möglichkeit der Inspiration ist, sich nicht auf die Masse der Tänzer(innen), sondern auf Klasse zu konzentrieren.

“Wie gesagt am wichtigsten ist für mich wirklich mit den Tänzern zusammen zu arbeiten. Sich ein oder zwei heraus zupicken, wo man weiß die sind jetzt alle schon an dem Punkt, daß nicht mehr unbedingt nach jedem zweiten Stück abhauen vom Dancefloor, sondern die haben halt Bock, zu tanzen und dann pickt man sich am besten einen Mann und eine Frau raus, beobachtet die und versucht mal nur für die beiden aufzulegen, und wenn’s klappt stecken die

auch die anderen Leute an, oder die anderen Leute lassen sich mitreißen.”(35, m, I 18)

Vortänzer heizen die Stimmung auf. Im Club helfen sie, den noch leeren Dancefloor zu füllen und auf einer Bühne das Publikum zum Tanzen zu animieren. Auf den Goaparties sind sie Teil des Publikum. Die Involviertheit⁹² engagierter Tänzer ist eine wichtige Orientierung für den Musizierenden.

Den meisten Aussagen gemäß bestimmen im Prinzip die Tanzenden, in welche Richtung aufgelegt wird. Natürlich gibt es noch den eigenen künstlerischen Anspruch und Ideen, die vermittelt werden wollen, aber letztendlich hängt das Glück des Musizierenden vom guten Willen der Tanzenden ab, die seine Ideen unterstützen.

“Wenn das Publikum einfach nicht entsprechend ist, dann hast du einfach verloren mit einem Techno Set. Du mußt es natürlich auf der einen Seite den Leuten recht machen, auf der anderen Seite hast du natürlich die Macht sie zu beeinflussen. Das Publikum zeigt dir gewisse Grenzen innerhalb denen kannst du agieren. Und genauso ist es auch umgekehrt” (29, m, I 10)

Im Vordergrund steht nicht unbedingt der bewußte Wille, andere Menschen zu kontrollieren wie vielleicht bei einer Rockshow, sondern es geht vielmehr darum, ein “gemeinsames Level zu finden”, auf dem “abgefahren” werden kann. Es geht darum, eine “Verbindung” (I 17) zu schaffen. Man versucht, sich gerade am Anfang eines Sets der Stimmung anzupassen und das Publikum dort abzuholen, wo sie der Vorgänger hingebracht hat.

“Ich versuch immer die Leute gut wahrzunehmen,...) Weißt du, du mußt immer mit den Leuten zusammen, du mußt die auf dem gleichen Level lassen, ja und dann langsam zu deiner Richtung bringen.” (41, m I 7)

“Der optimale Zustand ist, wenn das so ein Wechselspiel wird. Also am Anfang, kommt man hin, soll auflegen, ist erst mal ein bißchen unsicher. Hat man jetzt die richtigen Platten dabei und überhaupt. Dann merkst du halt schon nach den ersten zwei Platten, wenn die Leute dich dann anschauen so von wegen ”oh wer macht denn da jetzt Musik? Na wer bist denn du? Und kannst du noch ein bißchen härter(...)”? Daß die dann anfangen mit dir mental irgendwie zu kommunizieren. So eine Art Telepathie wird da hergestellt. Und das Beste ist halt irgendwann mal, wenn du dich dann so dafür öffnen kannst, daß die anderen quasi für dich auflegen: Ja, daß du bei jedem Ding oder Zucken erkennen kannst, daß du irgendwie da noch ein bißchen mehr reindrehen mußt oder da ein bißchen rausnehmen, oder das nächste Lied super soft sein soll. Und dann gibt’s halt auch so die Momente, wo du dann natürlich auch mit den Leuten spielen kann. Du kannst erst mal drei Stunden durchbrettern und machst dann das Lied wo sich alle auf einmal in die Arme fallen, das ist auch schon vorgekommen!” (30, m, I 3)

Der Fluß entsteht durch ein Wechselspiel, das auch als Geben und Nehmen beschrieben wird. Man gleitet gemeinsam von einem Moment zum anderen und geht gemeinsam auf

92 vgl. Hedonismus und Rockmusik 1999

eine Reise.

Hier wird emotionale Intelligenz, das heißt Einfühlungsvermögen geprobt, indem mit Emotionen in Form von Musikstücken und Stimmungen gespielt wird.

Der Geschmack und die Stimmung des Publikums setzen dem DJ gewisse Grenzen – innerhalb derer kann er jedoch prinzipiell spielen, was er will. Und die Leute haben Lust, mit sich spielen zu lassen.

“Wichtig ist daß alles Spaß haben . Und wenn alle Spaß haben dann merkt man das schon so, wenn man halt auflegt.” (24, w, I 17)

In der Diskussionsrunde mit Freunden kamen wir zu der Erkenntnis, daß man im Auflegen die Weiterführung kindlicher Doktorspiele sehen könnte. Allein die Pose ist schon verdächtig ähnlich. Zum Doktorspiel gehört es, den Puls und die Geräusche der Verdauungsorgane abzuhören. In den Genuß dieses Soundpotentials kommt jeder Mensch dabei auch schon in der vorgeburtlichen Lebenszeit. Der zumeist kindliche Patient findet es angenehm, mitzuhören und berührt zu werden. Der Onkel Doktor “DJ” wird so im Spiel animiert, den Körper seiner Patienten noch mehr zu untersuchen/zu berühren. Techno-Tanzen ist im Prinzip eine ganzkörperliche Entdeckungsreise und die Musik wirkt dabei stimulierend, wenn sie paßt und als angenehm erlebt wird.

“Beim Tanzen funktioniert so etwas nicht rational. Die Elemente die dir sagen: Jetzt auf und jetzt halt, sind nicht rational. Die Musik wirkt direkt, genau wie ein Duft, genau wie das Licht. Man braucht keine Worte dafür, keine Aufforderung, auch keine Betriebsanleitung. Jeder weiß, wie’s geht und das ist das Wort Plausibilität. Plausibilität erzeugt ein Gefühl von ner Logik, aber Logik ist was Rationales. Das ist innerlich plausibel: das ist logisch für dich. Du kannst es nicht nur in Worte fassen, den Zustand. Das ist was da auf dem Weg passiert(..)es geht dabei um Spannungsbögen, Gestaltung, Involvierung, um was Nichtrationales am Ende des Tages, um was Gefühlsmäßiges.”(34, m, I 12)

“Wenn alles stimmt. Wenn man total gut drauf ist und alles zusammen paßt. Also wenn jetzt die Leute total am tanzen sind am Ausflippen, und du dich selber total gut fühlst. Hast halt alles im Griff, daß man sich wohl fühlt. Also manchmal ist man dann so voll Adrenalin, daß einem richtig schwindelig wird.”(24, w, I 17)

Warum etwas paßt oder nicht, ist eine Frage der Ästhetik und damit eine Angelegenheit des persönlichen Gefühls und Geschmacks. Im Prinzip ist es ein Herumspielen und Ausprobieren, das zu allgemeiner Befriedigung führt, wenn alle Beteiligten gut eingespielt sind.

Es ähnelt dem flowtypischen Urglücksgefühl, welches unseren Trieb nach sexueller Vereinigung, nach der Einheit mit dem anderen Geschlecht zu befriedigen versucht. Damit wird versucht, die Urkränkung, nur die Hälfte der Welt zu besitzen,

vorübergehend aufzuheben⁹³.

Wenn zwei Menschen sich berühren, dann werden diese Berührungen als passend oder unpassend empfunden. Und am meisten Spaß macht es natürlich, wenn es zwischen zwei Menschen wie von selbst passiert.

“Es war so aufregend, weil die Leute so wild drauf waren. Haben sich so gefreut und geschrieen. Wenn man dann selbst so heftige Musik auflegt dann steigert ja die sich in einem selber auch drin. Im Kopf so..” (24, w, I 17)

Von Denken kann in solchen Momenten nicht mehr die Rede sein. Es ist auch nicht die Aufgabe des Musikers, sein Tun beim Tun zu reflektieren. Im Gegenteil: Nachdenken würde ihn in der direkten Ausübung seiner Kunst eher behindern. Zur Beobachtung, Reflexion und dem damit verbundenen Denken fühlt sich normalerweise eher der Wissenschaftler hingezogen, der die irrationalen Aspekte menschlichen Tuns erforschen, festhalten und kontrollieren will. Für ihn stellen scheinbar massenpsychologische Phänomene, die in Sternecks “Cybertribe” auch als kosmische Orgasmen beschrieben werden, vielmehr eine Bedrohung dar, die es zu erforschen gilt. Das Spiel mit Körper(n) und Schwerkraft hat durch den Rhythmus etwas Pulsierendes an sich. Die Spannung in der Musik, auf die alle bis in die Fingerspitzen konzentriert sind, steigt und die Leute beginnen zu schreien. In diesen Momenten wird psychische Energie freigesetzt. Ich meine, daß sich dann angestaute Energien aus Triebimpulsen entladen, die im Alltag in geordneten Bahnen laufen und am Wochenende im geschützten Setting eines kollektiven Rituals mit Hilfe der aktivierenden Wirkung der Musik freigesetzt werden. Das ist ein Gemeinschaftserlebnis, das der DJ im Idealfall als nicht getrennt von den Leuten erlebt. Unabhängig davon, wie er sein Erleben im nachhinein konstruiert und nach außen hin verkauft, ist er in den Spannungsmomenten Teil des Ganzen. Die Machtfrage wird hier irrelevant. Es geht darum, was im Moment geschieht.

“Die Kunst des Auflegens ist, daß man mit den Tänzern eins wird, daß man nicht als DJ alleine dasteht und die Tänzer für sich alleine, daß muß alles Eins sein. Deswegen mag ich es auch nicht, wenn man auf ein Podest gestellt wird”. (24, w, I 17)

Auf die Frage, was ist der optimale Zustand des Auflegens sei, sagt ein Interviewpartner “am optimalsten: Einssein”. Und auf die Frage, “Wer bestimmt was gespielt wird?”, antwortet er: “Niemand. Das passiert einfach”.(I 4)

“Es gibt Momente, wo ich dann weiß: I got them. Oder: We got us! Oder es passiert halt gerade” (33, m, I 4)

93 Maly, Gosis und Narzißmus, Referat 1997

DJ und Publikum stimmen sich durch die Musik aufeinander ein. Die daraus resultierende dynamische Einheit mit der Musik führt zu Selbstvergessenheit und wird als raum- und zeitlos erlebt. Der DJ teilt beim Tanzen hinter den Plattenspielern seine Freude an der Musik gemeinsam mit anderen Menschen, die auf dem Dancefloor tanzen. Es findet eine rhythmische Synchronisation vieler menschlicher Gehirne statt. Das individuelle Flow-Erleben vieler Menschen, die sich im gleichen Rhythmus zur Musik bewegen, integriert sich zu einer Einheit. Es wird ein zwischenmenschlicher Konsens bei gleichzeitiger individueller Ausdrucksfreiheit hergestellt, der auf einem Plenum wohl nur kaum zu erreichen wäre.

10.4 Kennzeichen von Flow-Erleben beim Auflegen

Wir konnten feststellen, daß ein guter DJ ein Spieler ist. Er spielt mit Musik und Publikum. Er spielt zusammen mit dem Publikum Musik. Er wählt die Musik aus und das Publikum hilft ihm bei seinen Entscheidungen. Das Publikum gibt ihm einen Rahmen, in dem er sich spielerisch bewegen kann. Der DJ muß seine Platten und Musik-Instrumente gut kennen, um intuitiv die richtigen Entscheidungen fällen zu können und um nicht allzu viel nachdenken zu müssen. Er muß konzentriert und entschieden handeln und darf sich nicht zu stark von seinen Spielparametern ablenken lassen. Er muß in die Musik "hineinkommen".

"Ich versuche Gespräche auch von links und rechts zu unterbinden, ich versuche mich relativ stark da reinzusteigern und da kann ich das oftmals auch gar nicht haben (...) Ich denke auch wirklich dann echt nicht mehr viel. Ich hab auch den Anspruch mich voll darauf zu konzentrieren und andere Sachen lenken da auch ab." (29, m, I 10)

"Wenn man mal drinn ist, dann läuft das auch wie von selbst. Aber da den richtigen Einstieg zu finden, ist oftmals nicht so einfach. Und wenn man am Anfang was verbockt hat, dann hat man meistens auch Schwierigkeiten, dann irgendwie richtig rein zu kommen." (29, m, I 10)

Hilfreich ist dabei, sich zuvor schon Gedanken über passende Platten für den Einstieg in das Set überlegt zu haben.

"Ansonsten wär's (...) das Optimale, wenn man das Denken, dann wirklich dieses Technische rausnimmt und nur noch wie beim Autofahren, daß es sich automatisiert, daß man die Handfertigkeiten einfach und nur nebenher macht noch dieses Gefühl rüber bringt."

(31, w, I 19)

Während des Sets geht es darum, einen Zustand zu erreichen, in dem das Denken aufhört.

“Wenn du dann aufhörst zu denken, dann ist eigentlich der Zustand erreichen.”

(30, m, I 3)

Im Idealfall kann der DJ sich fallen lassen und er “taucht ein” in die Welt der Musik. Im Flow- Erleben verschmelzen Handlung und Bewußtsein. In diesem Zustand gibt es keine dualistische Perspektive auf sich selbst oder auf das, was man tut. Der Dualismus ist charakteristisch für das rationale, analytische Denken, welches die Welt in Subjekte und Objekte, Beobachter – Gegenstand, passiv und aktiv, aufteilt.

“Irgendwann da kommt dieser Zustand, da weiß man gar nix mehr. Dann greift man einfach nur noch rein ohne hinzugucken, und es paßt immer. Und vorher muß man halt versuchen, diesen Zustand zu erreichen.” (30, m, I 3)

Eine Person ist sich nur der Handlung, aber nicht sich selbst als handelndem Subjekt bewußt. Das Ich und die Handlung werden als eine Einheit erlebt. Für Reflexion oder Bewertungen ist in diesem Moment kein Raum. Analysiert werden kann die Qualität eines Sets immer erst hinterher. Ein Interviewpartner sagt, daß er während des Sets nicht sagen kann, ob es jetzt sehr gut oder weniger gut läuft, abgesehen von wirklichen “Schnitzern”. Erst im Nachhinein kann er darüber wirklich nachdenken, wenn er das denn will. Neben dem eigenen Gefühl ist für die Beurteilung seiner Leistung vor allem die Stimmung des Publikums ein wichtiges Kriterium,

“(...) daß die Leute schön getanzt haben ” (31, m, I 5)

“Wenn du dich überhaupt nicht mehr Erinnern kannst, daß du überhaupt aufgelegt hast.”

(30, m, I 3)

In der Verschmelzung mit den Subjekten der Aufmerksamkeit kommt es zu einer Automatisierung des Handlungsablaufes. Man tut etwas wie im Schlaf oder im wie Rausch.

Es läuft von selbst.

“Also wenn man in so einem Flow, sagen wir mal so, drin ist, dann denkt es sich eigentlich von alleine” (23, m, I 9)

“Der optimale Zustand ist eigentlich, wenn man nicht mehr auflegt, sondern aufgelegt wird. Das heißt wenn man nicht mehr auflegt, sondern wenn es auflegt!” (30, m, I 3)

Aus der Verschmelzung des Bewußtseins mit der Handlung resultiert das Gefühl der Sorgenfreiheit und Selbstvergessenheit.

“Wenn man über diesen Punkt rüber ist, kommt man einfach ne Art.. weiß nicht, wo man alles um sich herum vergisst.” (35, m, I 18)

“(…)daß man halt einfach Raum und Zeit um sich herum vergisst.” (31, m, I 5)

“(…)ich hab so Bauchschmerzen gehabt. Ich hab angefangen aufzulegen und ich hab meinen Körper nicht mehr gemerkt. Ich war nur im Auflegen drin.” (41, m, I 7)

Selbstvergessenheit heißt nach Csikszentmihalyi nicht, daß man den Kontakt zu der eigenen physischen Realität verliert. Das Selbst als psychisches Konstrukt “verflüssigt” sich, eingeschliffene Bahnen im Gehirn, Strukturen des Denkens, Prägungen werden vorübergehend außer Gefecht gesetzt. Damit können sogar Schmerzen vorübergehend außer Gefecht gesetzt werden.

Nach Csikszentmihalyi geht das Selbst aus diesem Prozess gestärkt hervor. Er wird im Schamanismus als Zerstückelung und Neukonsolidierung des eigenen Körpers erlebt und beschrieben. Nach einer abenteuerlichen Reise fühlt man sich wie neugeboren.

“Man kann auch diese Gefühl bekommen, wenn man ein ganz krasses Buch gelesen hat, was einen jetzt ganz heftig irgendwie in seinen Grundfesten erschüttert hat.” (30, m, I 3)

“Ich geh also eigentlich immer aus dem Set raus, daß es positiv ist und ich gut gelaunt bin, daß ich vor Energie strotze, so irgendwie” (31, m, I 5)

Die Grooves und Betonung der Offbeats wirken der Schwerkraft entgegen und führen zu dem Gefühl des Abhebens und Fliegens: der Körper wird leicht. Der Trancezustand, in den er hineingleitet, fühlt sich körperlos leicht an und verleiht Energie.

“Du kommst hoch wie ne Rakete...Du kriegst einen Schub das gibt’s überhaupt nicht.” (Tm7, 41Jahre)

“Abheben von meinem eigentlichen Dasein und so, von meiner Galgenfrist hier in dem Körper.” (Tm3, 30 Jahre)

Das “energetische” Moment besteht darin, “anzuschieben”. Das “Schubgefühl” könnte ein Kennzeichen autotelischen Erlebens und intrinsischer Motivation sein. Es regt an, aktiviert und macht wach. Diese Motivation als “energetischer Input” oder Schub wird verursacht durch die Spannungsbögen der Musik und durch Rhythmen, die integrieren und mitnehmen: Sie “schicken drauf” in einen Trancezustand, in ein Paralleluniversum, in eine andere Welt oder Realität.

Es kickt, sagt man auch im Szenejargon dazu. Ich vermute, daß dabei dem Körper eigene Drogen und Botenstoffe wie etwa Adrenalin, Noradrenalin und Dopamin zum Einsatz kommen. Sie sind Teil des Flow- Erlebens und werden in stressigen Situationen und durch Aktivitäten, die bis an die Grenzen der eigenen Leistungsfähigkeit gehen, ausgeschüttet⁹⁴. Öffentliches Auftreten und Agieren stellt eine hohe körperliche und geistige Beanspruchung dar. Dazu kommt die oft unberechenbare Wirkung der Musik. Einer Djane sind die Adrenalinschübe, ausgelöst durch die Musik und durch ein tobendes Publikum, manchmal fast zu heftig, so daß sie das Gefühl bekommt, sich lieber von einem Kollegen ablösen lassen zu wollen. Auf der anderen Seite sind das die

94 vgl. Zehetmeier 1993

Kicks, die sie immer wieder zum Auflegen motivieren. Sie vergleicht diese mit Karussell- oder Loopingbahnfahren und spricht von Schwindelgefühlen.

“Wenn man selbst so heftige Musik auflegt dann steigert die sich in einem selber auch drin. Im Kopf so.” (24, m, I 17)

“Ich spüre jede einzelne Note, wenn ich Dancefloor auflege. Ich bin danach fix und fertig, weil ich eben mit jedem Sound jedem Ton jeder Stimmung total mitgehe. Das bin praktisch ich, die Musik die dann gespielt wird in dem Moment.” (32, m, I 4)

Der DJ verschmilzt mit der Musik, ist in der Musik, “wird zu Musik”. Er hat dabei mehr Freiraum als der Musiker im Live-Act, der durch seine Instrumente im körperlichen Nachvollzug der Musik eingeschränkt ist. Er kann tanzen wie sein Publikum, wenn er das will. Sein ganzer Körper kann zum Instrument werden. Musik und Bewegung werden im Flow- Erleben zu einer Einheit.

Die Halluzination, daß der DJ die Musik nicht nur durch seine Auswahl und Mixkünste macht, sondern sie gleichsam auch verkörpert, wird verursacht durch seine Positionierung an den Plattenspielern, dem Ort der Musik, dem Ort der Macht. Diesen Eindruck kann er durch seine Posen und seine Einstellung verstärken. Er verleiht ihm den Glanz, ein echter Musiker zu sein.

10.5 Motivation, Selbstbewußtsein und Flow-Erleben

Nach der Beschäftigung mit den Spielregeln und der Kunst des Auflegens und Erleben von Musik und Tanzenden stellte ich mir die Frage, was eigentlich am Erleben der DJ's der typisch autotelische Moment ist. Ich denke, es ist das Moment der Entscheidung für oder gegen eine bestimmte Platte, die er zum Kauf oder zum Spielen auswählt. Es ist eine intuitive Entscheidung, die im Nachhinein um so mehr Spaß macht, wenn sie durch die Reaktionen der Tanzenden bestätigt wird. Das Feedback, der Moment des Gefühls, selbst etwas in anderen zu bewirken, macht somit das Auflegen zu einem wirklich befriedigenden Erlebnis. Es geht darum, in seinen intuitiven Entscheidungen nicht alleine da zu stehen, sondern auch sich darüber anderen mitzuteilen und in seinem Geschmack bestätigt zu werden.

Diese Bestätigung motiviert und führt zu Selbstbewußtsein. Der Glauben an sich selbst und seinen Sound, den er mitgebracht hat, wird so verstärkt. Nach Bandura handelt es sich dabei um das Erleben von Selbstwirksamkeit⁹⁵. In diesem Zusammenhang geht es um die Überzeugung oder Erwartungshaltung, daß man selbst durch eigene Aktivität

95 Holzkamp 1993, S. 96

und Entscheidungen etwas bewirken kann, beziehungsweise daß diese sich auswirken. So lernt man, seinen Entscheidungen zu vertrauen. Dies führt zu Selbstsicherheit. Der DJ ist eher Konsument als Musiker/Produzent. Er ist inspiriert, begeistert und beeindruckt von den Erfahrungen, die er auf Parties und auf dem Dancefloor im Laufe der Zeit gesammelt hat, und er will diese Erfahrungen weitergeben. Mit der Aufwertung des Plattenspiels konnte sich der DJ als Musiker etablieren.

Ein DJ ist im Prinzip ein Musikfan, der stark motiviert ist, Musik, die seinem Geschmack entspricht, zu präsentieren und sich selbst durch seinen individuellen Style der Auswahl und des Mixens zum Ausdruck zu bringen. Der DJ gibt vor, der bessere Konsument und Kenner von Musik zu sein. Er hat scheinbar Beziehungen und ein Wissen, welches sonst keiner hat. Er ist innerhalb einer Masse von Fans der größte Fan von Musik. Er beschäftigt sich damit umfassend, hat den Überblick, den der Musiker nicht hat. In seinem Bestreben, sich als aus der Masse herausragender "Insider" zu profilieren, hilft er mit, seine Lieblingsplatten und damit Lieblingsproduzenten bekannter zu machen. Er verbreitet Musik über die Grenzen der Städte und Länder hinaus und erweitert den Fankreis dieser Musik.

DJs verwenden und verwerten Musik und sind daher immer auf der Jagd nach neuen Tonträgern oder unveröffentlichten Tracks, die noch keiner kennt. Autotelisches Erleben scheint hier in Zusammenhang mit einem starken inneren Drang zu stehen, der sich in der Motivation oder im Willen ausdrückt, innerhalb einer Masse von Produktionen "seinen eigenen Sound" zu suchen, zu finden, weiter zu verbreiten und zu präsentieren. Auf der Suche nach dem neuesten Sound, der immer auch ein Prozeß der Selbsterkenntnis ist, entwickelt sich dabei ein persönliches Musikkonzept, das der DJ mit auf die Party bringt. Die Motivation besteht dabei nicht nur aus dem Erleben beim Auflegen selbst, sondern auch darin, das auf Gefundene zu präsentieren und damit zu glänzen. Nicht nur die eigene Freude an den gefundenen Tracks motiviert, sondern auch die Vorstellung, wie sich das Publikum und andere DJs dazu wohl verhalten werden. Ein weiblicher DJ sagt daher, man muß die Szene und die darin sich bewegenden Menschen erst einmal gut kennen, wenn man für sie erfolgreich Musik machen oder für sie auflegen will. Das Feedback des Publikums ist dabei ein mächtiger Wirkfaktor. Ein guter DJ spielt "seinen Sound" nicht nur für sich alleine, sondern hat auch die Reaktionen seines Publikums im Auge. Das Publikum hilft durch seine Involviertheit dem Auftretenden, die richtige Auswahl und Reihenfolge seiner Tracks zu finden. An

den Bewegungen des Publikums kann er sich selbst einer Prüfung unterziehen. Er kann so feststellen, ob sein Sound auch wirklich funktioniert. Kann der eigene Spaß mit dem Publikum geteilt werden? Kann er sich die fremden Menschen zu Freunden machen? Das Publikum verwandelt sich im Idealfall von einem fremden Gegenüber zu einem musikalischen Partner und Mitspieler, an dessen Reaktionen die Grenzen der Musik ausgetestet und erweitert werden. Der DJ erweitert im Spiel die Grenzen der musikalischen Möglichkeiten einer Musikrichtung und die Grenzen des Fankreises dieser Musik.

Musik wird nicht nur rein zu autotelischen Zwecken benutzt, sondern immer auch, um sich selbst zu positionieren, abzugrenzen⁹⁶ oder auch etwa vor anderen DJs zu profilieren. Den intrinsisch motivierten Entscheidungen, die für sich selbst intuitiv geschehen, stehen somit extrinsische Faktoren gegenüber, die nicht nur das zu gewinnende Publikum, sondern auch Arbeitskollegen/Konkurrenten und Veranstalter umfassen. Das autotelische Erleben, der eigene Musikgenuß, kann nicht von unabhängigen, äußeren Faktoren gesehen werden. Insgesamt stelle ich fest, daß die intrinsische Motivation von extrinsischer Motivation nicht klar getrennt werden kann. Beide verursachen sich vielmehr gegenseitig. Die dualistische Aufspaltung in innen oder außen ist hierbei nicht möglich. Sie steht zudem im Widerspruch zu den Merkmalen des Flow-Erlebens, als holistische Erfahrung des Zusammenspiels und der Einswerdung.

Die Personen, bei denen intrinsische Motivation und autotelisches Erleben auch unabhängig vom direkten Einfluß eines Publikums zu vermuten ist, sitzen hinter den Kulissen der Szenerie. Es sind die Musik-Produzenten, die, im Gegensatz zum diesbezüglich eingeschränkten DJ, direkt auf Arrangements und auf die Sounds zugreifen können. Dafür braucht der Produzent den DJ als Vermittler zu den Leuten, zum Dancefloor, denn er selbst sitzt weltabgewandt Tag und Nacht in seinem Studio vor dem Computerbildschirm, vor flimmernden, blinkenden Kisten mit geheimnisvollen Drehreglern und Schiebern. Hinter den Kulissen der eher als extrovertiert, feiersüchtig einzustufenden DJs scheinen geheimnisvolle Brut- und Spielstätten der Sounds und Töne zu existieren. In mönchsartiger Zurückgezogenheit werden hier wahre Wunderwerke erschaffen. Um die Entstehung moderner elektronischer Tanz-Musik nachvollziehen zu können, muß man als Forschende(r) auch das Tun der Produzenten in den Studios untersuchen.

96 vgl Thornton 1995

11. Das Produzieren

11.1 Fähigkeiten und Anforderungen

11.1.1 Musikinstrumente und Technik

“Technik ist ein notwendiges Übel. Damit mußt du umgehen könne, sonst kannst du ja was die musikalische Aspekte betrifft, die rein aus Intuition bei mir besteht, ja nicht fließen lassen, wenn du erst mal nachdenken mußt, wie’s geht. Das muß laufen.” (34, m, I 12)

Im Unterschied zum DJ ist der Arbeitsplatz des Produzenten nicht die Party, der Aufführungsort der Musik, sondern das Tonstudio, das er im Gegensatz zu Rockmusik-Tonstudios oftmals bei sich zu Hause hat. Das Herzstück des Studios ist der Computer, der vornehmlich zum Arrangieren und Komponieren benutzt wird, aber in Form von bestimmten Programmen auch selbst Sounds erzeugen kann. Musikinstrumente wie Sampler, Synthesizer, und Drummachines werden dabei als externe Geräte angeschlossen und über Midi synchronisiert. Mit ihren Knöpfen, Reglern und Tasten sowie ihren blinkenden Lichtern sind sie bedienerfreundlicher als computerinterne Soundquellen.

“Ich glaub es braucht auch noch n bißchen Gerätefanatismus, wenn man elektronische Musik macht so wie wir. Da muß man die Freude an den Geräten haben..” (29, m, I 1)

“An den vielen Lämpchen, die leuchten.” (31, m, I 2)

Im Laufe der letzten dreißig Jahre wurden elektronische Klangerzeuger immer weiter entwickelt und den Bedürfnissen des Marktes angepaßt. Die Geräte wurden dadurch immer erschwinglicher. In den 90er Jahren tauchten auch immer mehr Geräte auf, die das Live-spielen auf der Party erleichtern sollten. Damit wurde auch neben den DJs immer mehr Musikern die Möglichkeiten gegeben, vor Publikum aufzutreten und die Wirkung ihrer Musik direkt zu testen.

Da in dieser Arbeit der Umgang mit der Technik als Musikinstrument und die dadurch ausgelösten Gefühlszustände im Vordergrund stehen, interessieren hier weniger die technischen Details, sondern vielmehr die Einstellung, die Produzenten zur Technik haben. Ist man als Techno-Musiker eher ein Techniker oder eher ein Musiker?

“Du mußt schon beides haben. Wenn du musikalisches KnowHow hast und kannst, aber nicht mit der Technik umgehen, dann wirst du wenn du elektronische Musik machst ein Problem bekommen, dann auch wirklich deine musikalischen Ideen so erklingen zu lassen.(...) je mehr du Bescheid weißt, wie was funktioniert, dann kannst du (...) auch deine musikalischen Ideen präziser ausdrücken.” (28, m, I 15)

“Du brauchst schon beides. Da du als Technomusiker gleichzeitig Produzent, Arrangeur und Komponist und doch Musiker bist, also in Personalunion, da mußt du schon sehr viel musikalisches Knowhow als auch technisches KnowHow haben.(...) Du mußt ein technisches Grundwissen haben, damit du trotzdem diese Wirkung ,die du haben willst, bekommst” (41, m, I 14)

Instrument und Musik sind eng verknüpft. Mit veränderten Musikinstrumenten verändert sich die Musik. Das Spielen der Musikinstrumente besteht darin, ihre Soundmöglichkeiten zu entdecken, auszuschöpfen und einzusetzen. Man muß sein Instrument kennen, um sich dann ausdrücken zu können, um die geistige Freiheit zu erlangen, damit wirklich spielen zu können. Aber allein die technische Kenntnis der Instrumente scheint noch keinen Musiker zu machen. Es muß noch etwas dazu kommen, das aus der Technik Musik entstehen läßt.

“(…)wenn du einfach nur die technische Ahnung hast, wie was funktioniert, aber keine musikalische Ideen entwickelst, dann bist du halt ein Techniker. Der kann verkabeln oder Instrumente zusammenbringen, aber der kann keine Musik machen”. (28, m, I 15)

“Technik ist immer Mittel zum Zweck.(…) genauso wie ein Musikinstrumente spielen zu können, eigentlich nur eigentlich nur Mittel zum Zweck ist und kein Selbstzweck, d. h das technische Verständnis dient nur dazu, seine Ideen umzusetzen.” (32, m, I 6)

Neben der Kenntnis der Musikinstrumente und ihrer Soundmöglichkeiten muß der Produzent eigene Ideen mitbringen. Er muß eine Vorstellung von dem haben, was er musikalisch ausdrücken oder erreichen will. Dazu hat er meistens ein Ziel vor Augen, einen Sound, den er kreieren will, einen Auftrag für einen Track, das Fertigstellen eines Albums oder einen Live-Gig.

“Wenn man mit elektronischen Instrumenten Musik machen will, muß man eine grobe Vorstellung von dem vorne weg entwickeln, wohin die Reise gehen soll, also welche Hilfsmittel und Werkzeuge benutze ich in etwa.(...) Das heißt ich mache das wie ein Maler bei seiner Palette. Such ich mir erst Mal Elemente raus, wo ich denke, die könnten zusammenpassen.(...) Dann gibt es halt noch eine Metaebene, die wenn ich sage, daß ich für ein bestimmtes Projekt einen bestimmten Sound in der Wiedererkennbarkeit entwickle(...) damit 's eben einen bestimmten Ausdruck kriegt.” (34, m, I 12)

Der Produzent arbeitet track-orientiert. Der Inhalt der Tracks entsteht meistens in Form von “Sessions”, dem spielerischem Ausprobieren von Grooves und Sounds. Die Vorgehensweisen meiner Interviewpartner waren verschieden und reichten von “Sessions” alleine oder zu zweit bis hin zu konzeptionellen Vorgehensweisen. Letzteres steht vor allem bei den erfahreneren Produzenten im Vordergrund, die spezielle Auftragsarbeiten, wie zum Beispiel Remixe, erfüllen müssen. PT als Spartenmusik,

scheint dabei eher ein spielerisches Nebenprodukt zu sein.

“Also wir versuchen immer wieder unsere Herangehensweise zu ändern und neue Sachen auszuprobieren.(...) Also immer wieder probieren, welches Element paßt zu welchem, dahin programmieren, und dann entsteht so ein Arrangement aus so 'nem Fluß heraus, daß man die Sachen mal grob hintereinander setzt und hört einfach zu, was passiert? Klingt es flüssig, klingt es organisch?(...) oder ist der Bruch zu groß? Oder passt einfach nicht, harmoniert nicht.” (32, m, I 6)

“Ich mach mir keine großen Gedanken über Stücke. Das hat bei mir nix mit intellektuellem Rumsitzen zu tun und nachzusinnen, warum ich jetzt das mache und jenes mache. Indem Moment, wo ich es mache, mache ich es und stell dann fest, mich geht das jetzt grad was an. Oder ich spiel was und merke mich geht's grad nicht an. Dann lass ich 's auch schnell wieder sein. Also ich würde fast sagen, wenn ich Musik mache, sind das oft reine Zufallsprodukte.(...) Das kommt im Moment. Indem Moment, wo du da stehst und fast dein Instrument an.(...) also immer dann, wenn du es tust, finde ich, ist es am stärksten, das was passiert, nicht wenn du drüber nachdenkst.” (28, m, I 15)

Der Moment, in dem ein Sound erzeugt wird, regt dazu an, weiter zu suchen, zu forschen und zu finden. Das elektronische Musizieren ist ein spielerischer Vorgang und hat viel mit Lernen durch Versuch und Irrtum zu tun⁹⁷ oder mit “studieren durch probieren”.

Dies geschieht intuitiv, aus einem gewissen Bauchgefühl.

“Ich setz mich hin, mach was, und während dessen bekomme ich die Ideen, was dann noch dazu kommt. Das kann durch Improvisieren oder durch Ausprobieren sein oder manchmal auch dadurch, daß man genau weiß was man will”. (41, m, I 14)

“Es gibt immer wieder irgendwelche Initionszündungen: Ein Sound, ein Geräusch, eine Melodie, eine Idee, keine Ahnung irgendwas. Dann hörst du was spontan.” (29, m, I 13)

“(...)manchmal hab ich schon das Gefühl auch, daß man wirklich so eine Art Mediumsposition einnimmt, daß so die Musik irgendwo ist, sei es im Kosmos oder in der Luft und man sie selber als Medium wahrnimmt und sie umsetzt in Gehör-Schwingung, also in für das menschliche Ohr adäquate Schwingung.” (32, m, I 6)

Das Produkt, welches dabei herauskommt, scheint eine Mischung aus einer groben musikalischen Vorstellung, einem momentanen Gefühlszustand und aus Zufall zu sein. Der Musiker wird als aktiver Fernlenker, als Dirigent seiner Maschinen, dargestellt oder als Vermittler: Als in ein gegenüber aller Richtungen offenes Medium. Er ist die Schaltstation zwischen Instrument-Maschine und seiner Umwelt, die ihn inspiriert, die er aufnimmt, die er “sampled”.

Geantwortet wurde auf die Frage nach dem eigenen Handeln auf zwei Ebenen. Die eine

97 Holzkamp, 1993 S. 41

bezieht sich eher auf den Inhalt und Ziele, die andere auf die mit der Arbeit verbundenen Gefühle. Der selbstbewusste, etablierte oder erfolgreiche Künstler antwortet eher auf der Promotions- und Arbeitsebene: Er beschreibt die eigene Leistung und sein musikalisches Können, in der er sich als aktiv am Ergebnis Beteiligter darstellt. Er ist jemand, der vorgibt, zu wissen, was er will und der seine Instrumente “unter Kontrolle” hat.

Der sensiblere, nachdenklichere Interviewpartner und vor allem die Anfänger und Hobbyproduzenten antworten hier eher auf einer Gefühls- und SpäÙebene. Sie beschreiben einen Bewußtseinszustand, der mehr mit Spiel und Zufall zu tun hat. Die Selbstdarstellung und Erklärung als Künstler und “aktiv-musischer” Filter steht hier eher im Hintergrund. Ihnen geht es mehr um das Erleben selbst. Autotelisches Erleben und das produktunabhängige Arbeiten scheinen aufeinander einzuwirken. Äußere Wirkfaktoren oder die Pflege des Image stehen hier im Hintergrund.

Unabhängig von der Professionalität gleicht bei allen das Musizieren einer abenteuerlichen Selbstfindungs- und Entdeckungsreise, die beim Anfänger eventuell noch mehr Überraschungen birgt. Der Musiker ist dabei aktiv und passiv zugleich. Er ist ähnlich wie der DJ immer auf der Suche und “am Finden”.

(...)weil man halt an seinen Synthesizers rumschraubt und eigentlich im Kopf irgend einen Sound hat, den man versucht hinzubekommen, schafft's aber irgendwie nicht so ganz, aber dann dadurch wieder ganz neue Sachen entdeckt, irgendwie. Das ist halt das Spannende dran und auch das Reizvolle.(...) passieren halt auch viele Sachen zufällig, halt irgendwie, grad in der elektronischen Musik. Weil man halt irgendwie auch mal lernen muß, wie krieg ich diesen Sound, den ich im Kopf habe jetzt mit dem elektronischen Gerät hin.” (32, m, I 5)

Nicht nur das Geplante, sondern das Ungeplante fasziniert und macht die Sache spannend. Der Musiker findet oft nicht genau den Sound, den er sich vorgestellt hat, sondern einen anderen. Die Suche ist beendet, wenn er etwas findet, das paßt und ihn zufriedenstellt.

“Was auch sehr wichtig ist, in der Musik immer wieder zu experimentieren. Offen zu sein auch für das was passiert, zu zuhören zu gucken, wie es auf einen wirkt und eben auch Fehler zu produzieren. Weil wenn irgend etwas unvorhergesehenes passiert, kann das das Spannende Element schlechthin sein.” (32, m, I 6)

*“Ein Stück fand ich immer erst dann wirklich gut, wenn es sich auch verselbständigt hat.”
(32, m, I32)*

Die Suche nach dem Sound zur Verwirklichung innerer Vorstellungen hört nicht auf. Ein Instrument ist dann “erlernt”, wenn man seine Funktionen kennt und alle

Soundmöglichkeiten ausgeschöpft sind. Neben unterschiedlichen Musikprojekten macht die Anschaffung neuer Instrumente das elektronische Musizieren immer wieder spannend. Denn jedes Instrument besitzt individuelle Funktionsweisen und die damit verbundene, eigene Welt an Soundpotentialen. Der Musiker ist ein Spieler und ein Entdecker in der Welt der Technik und ihrer elektronischen Möglichkeiten der Klangerzeugung.

11.1.2 Musikalisches Können und Kunst

Der Frage, was denn am Spiel mit der Technik musikalisch sei, ging eine allgemeine Frage zu dem Begriff Musikalität voraus. Welche Auffassung von Musikalität gibt es in der zu untersuchenden Personengruppe?

“Jemand, der sich alleine hinstellen kann mit seinem Instrument oder seiner Stimme eine Stimmung erzeugen kann und die Leute begeistern kann. Demnach würde ich Musikalität in einer schnelle Auffassungsgabe verstehen. Weniger Musikalität würde für mich bedeuten, daß er schwerer daran arbeiten muß, obwohl er genau das gleiche macht. Der andere, der Musikalität mehr hat, der stellt sich hin und macht das, ohne groß nachzudenken, macht es ohne groß zu üben.” (41, m, I 14)

“Ja, mit einem Instrument, egal wie es geartet ist, sich irgendwie ausdrücken zu können. Ich glaube, das wichtigste ist, Gefühle beim Hörer zu erzeugen(...) daß man halt irgendwie erreicht, daß die Leute einem zuhören. Es gibt Leute, die verstehen von Technik sehr wenig, auch von Instrumentaltechnik, aber die sind sehr begabt, eine gewisse Stimmung zu erzeugen. Das ist ein Knackpunkt unter Musikern.” (28, m, I 15)

Neben der schnellen Auffassungsgabe und der Fähigkeit, eine Wirkung zu erzielen, steht das persönliche Empfinden im Vordergrund. Derjenige, der Musik machen will, muß sich von der innerpsychischen Wirkung von Tönen und Geräuschen angesprochen fühlen.

“Musikalische Begabung ist vielleicht einfach also für mich ist es einfach nur, daß ich Spaß daran habe, ob ich jetzt begabt bin, weiß ich gar nicht. Ich hab da halt Spaß dran!” (26, m, ,26 Jahre)

“Für mich ist es, wenn ich etwas zuhöre und finde es interessant.(...) daß es nicht an einem vorbeiläuft, wie im Einkaufszentrum, halt.” (30, m, I 2)

“Ich denke musikalische Begabung, das hat jeder. Das wird zum Teil auch zu wenig gefördert oder von der Hitparaden Musik einfach zu stark in Schemen reingedrückt.” (31, m, I 2)

“Ich gehe davon aus, daß eigentlich jeder Mensch musikalisch ist. Weil das ist ein Bestandteil der Sinne, die jeder besitzt. Und es ist mehr oder weniger ausgeprägt bei jedem” (41, m, I 14)

Da die Erfahrungen mit dem klassischen Musikunterricht primär negativ erlebt wurden, wird Musikalität eher bezüglich der Gefühle, der Vorstellungen und inneren Bilder

definiert, als in Bezug auf die konkrete musikalische Bildung oder auf instrumentale Spielleistungen. Es geht darum, daß man sich durch bestimmte Musik angesprochen fühlt und Lust hat, sich selbst musisch auszudrücken. Musikalisches Grundwissen erleichtert jedoch das Musizieren und verbessert die musikalische Qualität eines Tracks.

“(...) also musikalisches KnowHow ist nicht unbedingt nötig, aber es ist schön, wenn es dabei ist so, daß man sich in den Tonarten nicht immer verhaut, oder macht es auch einfacher, wenn man die Spuren zusammensetzt.(...)Und ansonsten fehlt da eigentlich nix. Weil das ist auch was, was man lernen kann, im Laufe der Zeit.” (26, m, I 10)

Die Produzenten, die von der Musikproduktion leben, haben bis auf eine Ausnahme eine solide musikalische Ausbildung am Gymnasium oder in diversen professionellen Bands genossen.

Die Fähigkeit, Stimmungen aufzunehmen, auszudrücken oder gar in Leuten zu erzeugen, wird nicht nur als musikalisches Können, sondern auch als Kunst im allgemeinen verstanden.

“Also die Kunst ist irgendwie eine Stimmung zu treffen, die die Leute mitnimmt oder an die Gefühle von den Leuten rangeht” (28, m,I 15)

“Man muß offen sein für Musik. Man muß Kreativität einbringen und die Technik, die man braucht soweit beherrschen, um Offenheit und Kreativität auch vermitteln zu können.” (32, m, I 6)

“Also Offenheit ist sehr wichtig, also offen gegenüber dem zu sein, was beim Musizieren überhaupt passiert. Und das denke ich, ist auch eh so eine Grundvoraussetzung für Kreativität, weil Kreativität eben bedeutet nicht zu reproduzieren, sondern kreativ zu transzendieren.” (32, m, I 6)

Zwei Interviewpartner, die zum Zeitpunkt des Interviews von der Kommerzialisierung der Szene ziemlich frustriert waren, nahmen das Thema Kunst am Beispiel Techno nicht besonders ernst und antworteten ironisch:

“Sich durch tausend Gebrauchsanweisungen kämpfen. Das ist da wirklich die Kunst.” (29, m, I 1)

“Sonst ist elektronisches Musizieren eigentlich keine Kunst, wie Klavier oder Jazz.” (31, m, I 2)

“Eigentlich sind es die Drogen oder was auch immer. Solange der Beat irgendwie immer durchgeht und nichts in der Musik ist, was krass herausragt, positiv oder negativ.(...) Wenn es negativ ist, dann tanzen der Großteil der Leute eh weiter, also kann es nicht so eine große Kunst sein. Ich mein so ein Beat ist ja schnell gemacht. Obwohl der Anspruch ist gestiegen..” (29, m, I 1)

Diejenigen, die sich in ihrer Haut als Elektronik-Musiker wohl fühlen oder sogar davon

leben, Szenepopstars oder Techno-“Künstler” zu sein, lassen sich da schon mehr einfallen, wenn es um den Inhalt und den Wert ihres Könnens geht.

“Ja gut, die Kunst des elektronischen Musikmachens ist die, daß du autodidaktisch sozusagen Dirigentenfunktion erfüllst und quasi ein Einmannunternehmen-mäßig als Gesamtorchester spielen lässt.” (29, m, I 13)

“Ja, daß man ein bißchen breitflächiger Denken kann(...) ich arbeite im Endeffekt wie ein Orchester. Das heißt: ich muß ein bißchen geöffneter denken halt, daß sich Musik sich dann nicht nur aus einem Ton zusammensetzt, sondern daß sie sich gleichzeitig aus 'ner Kombination von vielen Tönen zusammensetzen kann” (26, m, I 11)

Der Technomusiker arbeitet meistens Track-orientiert, das Musikmachen besteht vor allem darin, zu komponieren, die gefundenen Sounds auf verschiedene Spuren zu rhythmischen oder teilweise melodischen Mustern zusammenzusetzen, die wiederum dadurch, daß sie ein neues Muster erzeugen, zusammenpassen.

Die musikalische Kunst in der elektronischen Tanzmusik besteht weniger darin, komplizierte Tonabfolgen oder Melodien zu komponieren, sondern die Aufmerksamkeit liegt vor allem auf den Klangbildern und Frequenzen, die bei einem Ton mitschwingen, beziehungsweise ihn verfremden.

“(...)die Kunst ist dabei erst Mal entscheiden zu können, weil letztendlich kriegt jeder Kreativität zugeschustert, mehr oder weniger. Man muß einfach nur ein bißchen aufmachen, entscheiden zu können, ob man emotional drauf abfährt oder nicht. Und die Kunst des Machens liegt eigentlich glaub ich darin (...) mit einem gewissen Klang 'ne gewisse Frequenz zu treffen. Es geht jetzt wie gesagt nicht darum, bestimmte Melodien zum Ausdruck zu bringen, sondern aus ner Komposition von Frequenzen, eine Melodie entstehen zu lassen”
(29, m, I 16)

“ Es ist beim elektronischem Musizieren nicht immer nur die Harmoniefolge wichtig, sondern genau das Klangspektrum, die Frequenz, das ist entscheidend” (29, m, I 16)

“Also da geht's eher um den Klang des Tones, als um die Bewegung des Tones innerhalb der Frequenz. Das ist halt ne andere Dimension, die halt ein Synthesizer noch mal in der Musik erschließt.” (32, m, I 6)

Es geht darum, bestimmte Frequenzen zu treffen, die eine Wirkung beim Musiker selbst erzeugen: Frequenzen beziehen sich dabei auf Ober- und Untertöne, die mitschwingen, und Klangfarben, die moduliert werden. Es geht darum “die Synapsen zu kitzeln”, die den Hormonhaushalt und die dem Körper eigenen Drogen des Zuhörers aktivieren und damit Gefühle auslösen.

“Natürlich will ich beim Produzieren meine Ideen in Ton umsetzen , meine Gefühlszustände”
(29, m, I 1)

Stimmungen werden erzeugt und festgehalten. Was an einem Tag eine bestimmte

Wirkung hatte, kann am nächsten Tag die Wirkung verfehlen. Musik gleicht dabei einer psychoaktiven Droge, gegen die auch der Musiker nicht resistent ist.

“Es kommt immer drauf an wie man drauf ist und dementsprechend hört man das auch.(...) Man kommt rein und denkt Boa ist der Song schief, haben wir denn da überhaupt die Synthies gestimmt.(...)und das stimmte alles vom Tuning her. Und am nächsten Tag war das wieder superharmonisch. Und ich meine, das ist so das interessante an der Musik so, daß die Musik nicht gleichbleibend ist, sondern sich auf deine Psyche einstellt, also wie du es wahrnimmst so” (29, m, I 16)

Die erzeugten Gefühlswelten sind von der Stimmung im Moment des Produzierens abhängig. Das Korrekturhören dient dazu, festzustellen, ob auch am nächsten Tag die am Vortag erzeugte Stimmung noch verstanden wird. Es geht darum, sich vom Zustand des Machens zu lösen und mit Distanz zu hören. Dazu muß man aus der Musik hinaustreten.

“(...)wirken zu lassen wie sich das anhört, immer wieder, immer wieder, mantrahaft, und somit eigentlich das, was man tu, verinnerlichen. Was habe ich gemacht? Stimmt das so? Wie fühle ich mich jetzt dabei? D.h irgendwie einerseits tief involviert zu sein, andererseits einen Abstand herzustellen zu einer Sache, damit man das noch irgendwie beurteilen kann, aus ne anderen Sicht.” (34, m, I 12)

Fühlt man sich in dem, was man zum Ausdruck bringen will, bestätigt, kann die Musik am Publikum getestet werden und festgestellt werden, ob die Produktion verstanden wird. Es geht um Kommunikation von Gefühlen, die in eine tanzbare Form gegossen werden nach bestimmten Regeln.

“Die Kunst ist zum einen kompatibel zu DJ- Sets zu klingen und zum anderen trotzdem individuell zu klingen.(...) daß du einen eigenen Stil hast, der trotzdem kompatibel ist.(...) Die Produktionen sind ja alle für den Dancefloor gemacht (...) Das heißt, die haben ja schon einen bestimmten Zweck, für den die gemacht werden. Also ein bestimmter Ort, Rahmen, indem die stattfinden.” (41, m, I 14)

Die auf Ästhetik bezogenen Techno-Kultur zielt auf den Geschmack des Publikums und beeinflusst ihn. In Subkulturen geht es um die Aneignung des Alltäglichen und dessen Verfremdung. Geräusche, Sounds und Sprache werden aus ihrem zugehörigen Kontext gerissen und zu musikalischen Bildern verarbeitet. Die Welt der (Alltags)Klänge außerhalb des Studios kann per Minidisc aufgezeichnet, in den Sampler eingespeist und verfremdet werden. Sie werden arrangiert und in anregende Beats und Rhythmusspuren eingeflochten. Die DJs greifen diese Produktionen auf, stellen sie innerhalb eines bestimmten künstlerisch-ritualistischen Rahmens einem Publikum vor und machen ihnen den neuen Sound als tanzbare Unterlage “schmackhaft”. Durch

technische Entwicklungen verwischen dabei die Grenzen zwischen dem Musikkrezipieren und dem Musikhören.

“Irgendetwas was einfach für sich existiert, wird niemand als Kunst definieren. Aber ein Jemand, der sagt er ist jetzt ein Künstler, stellt diesen bestimmten Kontext her und es wird dadurch zur Kunst.” (32, m, I 6)

“Genauso wie man vielleicht mit einem Mikrophon durch die Welt läuft und denkt, das ist ein geiles Geräusch, das nehme ich auf (...) und sagt den anderen Leuten: Hier, ich hab dieses Geräusch gehört, aufgenommen, hör’s dir mal an. Kann man sagen, er hat jetzt Musik gemacht, weil er hat ein Geräusch gehört und aufgenommen hat und das Geräusch in sich schon musikalisch ist?” (32, m, I 6)

11.2 Flow- Erleben beim Produzieren

Der Technomusiker sitzt vor seinem Computer und arbeitet meistens alleine. Er macht sich auf die Suche nach bestimmten Sounds, die er im Kopf hat. Bevor er sie arrangiert, das heißt zu rhythmischen Figuren anordnet und übereinanderschichtet, muß er die “richtigen” Instrumente auswählen, die zu seiner Idee passen und ihm bei der Suche behilflich sind. Er schaltet zum Beispiel einen Synthesizer an, wählt Presetsounds aus und beginnt Parameter einzustellen, um sie zu überarbeiten. Er ist dabei auf den Sound, den seine Instrumente erzeugen, und auf das, was sie in ihm auslösen, konzentriert.

“ Ich finde grad bei Techno ist das so, daß man irgend einen Synthie anmacht und man fängt an zu klimpern. Und ich klimpere so lange bis ich eine Gänsehaut krieg und dann sagt’s mir ganz einfach: okay, es spricht mich an so. Und dann nehm ich’s auf.(...) Man hat das Gefühl verewigt.(...)Also für uns sind einfach Emotionen entscheidend.” (29, m, I 16)

Die Konzentration auf sich selbst scheint nicht immer so einfach zu sein.

“ Man muß sich auf jeden Fall in so ’nen Zustand reinarbeiten, das merk ich immer wieder. Teilweise ist es sogar mühsam. Du mußt (...) so sämtliche Sachen, die dich sonst so betreffen, einfach weglassen beziehungsweise loslassen.(...) Eigentlich mußt du dich aber erst mal von sämtlichen Zwängen so befreien können.” (41, m, I 14)

“(...)man muß sich überwinden erst mal anzufangen(...) man muß erst mal sich wieder rein finden,(.) auch Vorarbeiten machen. Das kostet halt ein bißchen Überwindung .(...) Aber wenn man einmal drin ist, in diesem Fluß, halt dann ist der optimale Punkt, der kreative schöpferische Punkt erreicht. Und deswegen ist das meiner Meinung nach so eben die optimale oder gewünschte Geisteshaltung, die man aber auch nicht erzwingen kann . Also die muß einfach von sich aus kommen.” (32, m, I 6)

“In dem Moment, wo ich mich unterhalte (...) oder n Freund kommt auf einmal in’s Studio (...) ist alles für’n Arsch, weil man braucht dann wieder zwanzig Minuten, bevor man wieder auf dieser Erde gelandet ist, und dann kann man sich unterhalte. Aber dann braucht man bestimmt

eine halbe Stunde um da reinzukommen, deswegen ist schon irgendwie ein bißchen autistisch.”(29, m, I 16)

*“Bei mir ist, glaub ich der beste Zustand nachts, weil ich komme nachts in Stimmung. Da kann man sich plötzlich konzentrieren, da kristallisiert sich das Wesentliche halt raus von selbst.”
(41, m, I 14)*

Die Meisten scheinen am besten nachts arbeiten zu können. Damit rückt das schöpferische Handeln in die Nähe zur Traumwelt. Der Musiker braucht innere Ruhe und Konzentration auf sich selbst, damit ihn die Muse wirksam küssen kann. Das scheint in der Hektik des Tages, wo es vor allem um die Abwicklung von alltäglichen Geschäften geht, für viele nicht so einfach möglich. Genau wie “das Eintauchen” in die Musik seine Zeit braucht, dauert auch das Zurückkehren aus dem Zustand tiefer Konzentration auf den Sound und die Instrumente in die Alltagswelt seine Zeit.

“Wenn du dann die Geräte ausgeschaltet hast, nach 8 Stunden, bist du noch mal vier Stunden nicht ansprechbar, also nicht aufnahmefähig.(...) Wenn ich aus dem Übungsraum raus kam war das kein Problem, aber nach ‘nem Tag am Computer ist es manchmal echt schwierig, wieder in die Welt zurückzukommen.” (31, m, I 29)

Der Zustand des Produzierens selbst wird als autistisch beschrieben, da der Musiker am besten arbeiten kann, wenn er mit sich und den Instrumenten alleine ist.

Der “Homo Studio” taucht ein in die Welten des Sounds und der Grooves und vergißt die Welt und die Zeit um sich herum. In der für das Flow-Erleben charakteristischen Selbstvergessenheit verliert die Alltagswelt und das eigene Selbstkonstrukt an Bedeutung.

“Ich versuch mich zu verlieren”(34, m, I 13)

“Wenn man Musik macht, um sich selber auszudrücken, tut man auch einen Teil von sich verlieren.”(32, m, I 6)

“Eins mit der Musik. Das hört sich vielleicht doof an, aber bei mir ist das schon so. Da kommen bei mir die besten Dinger raus.”(28, m, I 15)

Die Spielregeln sind klar. Die Instrumente mit ihren Knöpfen, Parametern und Blinklichtern ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Sie regen an, zu spielen und die erzeugten Sounds regen dazu an, weiter zu spielen und zu experimentieren. Die modernen Klangerzeuger übernehmen die Kontrolle und nehmen den Suchenden gefangen..

Der Musiker öffnet sich dem, was aus den Instrumenten kommt, und begibt sich auf eine innere Reise, die er selbst steuern kann.

“Plötzlich(...) in die Komposition also so einzutauchen und auch so ne Klarheit zu haben, sich davon mitreißen zu lassen, das heißt man macht und hört und macht sich gar keinen

Gedanken, d.h es läuft einfach wie von selbst. Das ist eigentlich die optimale Geisteshaltung. (...)das kostet halt ein bißchen Überwindung,aber wenn man einmal drin ist, in diesem fluß halt, dann ist der optimale Punkt erreicht, der kreative,der schöpferische Punkt.
(...)Man muß sich auf jeden Fall auf etwas einlassen, was über dem Intellekt steht, das heißt man hat vielleicht eine Vorstellung davon, Musik zu machen. Wie sie dann klingen könnte, nur im Endeffekt ist sie eigentlich erst dann spannend, wenn sie sich verselbständigt und eine eigenständige Sache ist, die man gar nicht hätte vorausplanen können.”(32, m, I 6)

Es kommt zu der von Csikszentmihalyi beschriebenen Automatisierung des Handlungsablaufes. Die Aktion besteht darin, einen bestimmten Sound oder Groove zu erzeugen. Das Moment des kreativen Aktion führt gleichzeitig zu einer Reaktion, denn der Sound wird direkt rezipiert. Er wirkt unmittelbar. Das Feedback im Inneren fordert dazu auf, weiterzumachen oder einen neuen Weg einzuschlagen. Der erzeugte Sound wirkt oder wirkt nicht, er klickt oder klickt nicht. Es geht um intuitive Entscheidungen, für die das Flow-Erleben zum Gradmesser wird.

“Indem Moment, wo ich es mache mach ich es und stelle dann fest: Mich geht das jetzt grad was an. Oder ich spiele und merke mich geht's grad nicht an , dann lasse ich es auch schnell wieder sein.” (28, m, I 15)

“Manchmal ist es so, daß man 2-3 Wochen (...) an einem Stück rumtüttelt (...) und dann setzt man sich einen Tag hin und dann fließt es halt einfach aus den Fingerspitzen raus. Dann find' ich halt einfach Töne, wie als wenn sie kommen würden.(...) Das ist ein super schöner Zustand..”

(26, m, I 26)

Offenheit wird als die wichtigste Voraussetzung für kreatives Arbeiten im elektronischen Musikbereich genannt. Die Begrenzungen des eigenen Denkens und der Selbstkonstruktion treten im Zustand des Flows in den Hintergrund. Ähnlich wie beim Brainstorming als kreative Technik öffnet der Musiker sich im Idealfall dem, was möglich ist, ohne sich durch geistige Paradigmen zu beschränken. Leistungsdruck und zu hohe Erwartungen, die man an sich selbst stellt, können das Musizieren beeinträchtigen.

“Und manchmal, wenn man so kopflastig dahin geht , kommt gar nix”.(29, m, I 1)

“Du kommst ins Studio, und was wichtig ist für 'ne Kreativität ist einfach ne angenehme Atmosphäre. Also man sollte keine Erwartungshaltung erst Mal haben. Und keine Hektik und so, daß der Space einfach stimmt. In dem Moment, wo man eine Erwartungshaltung hat, verkrampft man sich.”(29, m, I 16)

“Ich finde Kreativität wird einem immer angeboten, und man kann selbst nur entscheiden , ob man es jetzt annimmt oder nicht annimmt . Das kann man halt am besten, wenn man aufhört zu denken(...) Weißt du in dem Augenblick, wo ich denke, begrenze ich mich. Nicht so: “Ach das

ist zu tun, das ist zu liebevoll. Der ideale Zustand ist, nicht zu denken, einfach zu machen, man kann sich hinterher noch entscheiden ob man es will oder nicht.” (29, m, I 16)

*“Wenn sich ein Stück zusammensetzt, ohne daß man viel Denken muß dabei. Sondern einfach nur machen. Das sich die Töne selbst finden, ohne daß man sie lange suchen muß.”
(26, m, I 11)*

Ähnlich wie beim Auflegen geht es darum, mit dem Denken aufzuhören. Eine rational kritische oder bereits bewertende Einstellung wirkt hier beschränkend. Es geht darum, sich in der Musik zu verlieren und sich den Soundmöglichkeiten, dem in den Maschinen schlummernden Potential an Klängen zu öffnen. Dabei kommt es zu Zufällen, die ich definiere als “Etwas, das einem zufällt”. Was daraus gemacht wird, ob man es annimmt oder nicht, entscheidet man dabei selbst. Der Musikmachende sucht und findet, indem er sich entscheidet. Er wird dabei zum Konstrukteur seiner eigenen Welt und Wirklichkeit, die sich ihm immer wieder neu erschließt.

“So ein richtig optimaler Zustand ist oft irgendwie ein Zufallszustand, wo die besten Geschichten bei rum kommen” (28, m, I 15)

“Aber am meisten fasziniert mich der Zustand, wenn man nicht mehr nachdenkt, was man gerade nachdenkt. Sondern daß man halt gerade weg ist, daß man es tatsächlich einfach fließen lässt, intuitiv.” (29, m, I 13)

“Das ist halt irgendwie so, daß du irgendwie in der Musik aufgehst, so wirklich in der Musik drin bist und sonst nichts mehr um dich herum wahrnimmst. Vor allem dann, wenn man dann mal soweit ist, daß man die Geräte im Griff hat und sich nicht mehr mit der Betriebsanleitung herumschlagen muß.” (31, m, I 2)

Das holistische Erleben der Musik wird erleichtert, wenn die Technik beherrscht wird das heißt, in diesem Fall, wenn der Musiker weiß, wie seine Maschine funktioniert und er sie bedienen kann. Er muß nicht mehr blind suchen, sondern er sucht gezielt und findet, was er erwartet. Das Gefühl, daß etwas paßt, löst ein Gefühl innerer Befriedigung aus.

*“Wenn alles paßt, wenn das gehört dazu (...)wenn ich mache eine Bassdrum und eine Hi-hat und Bassline und das läuft rund und dann finde ich noch einen geilen Sound und stecke das noch dazwischen, und das macht so eine Bewegung, da kann ich drauf wachsen, ohne Witz.”
(41, m, I 7)*

(...)neue Sachen zu entdecken, weil ich finde (...) da lernt man nie aus. Also es kommt irgendwie immer irgendwas Neues dazu was einen überrascht oder was wo man denkt, da konnte man noch mal was drauf setzen oder mehr ins Detail gehen” (30, m, I 5)

Informationen dringen in sein Bewußtsein, die mit dem angestrebten Ziel übereinstimmen, und lösen tiefe Befriedigung und Zustimmung aus: Jawoll, so geht’s, das ist es!

“Wenn auflegen ist wie Sex, dann ist Musikmachen wie Liebe machen. Das ist so hmmmm.”
(41, m, I 7)

Produzieren gleicht einer Form klösterlicher Besinnung oder Meditation, denn es findet zurückgezogen von der Außenwelt statt. Die Publikumsreaktionen und der Tanz werden dabei zu einer rein abstrakten Vorstellung. Die Aufmerksamkeit ist dabei weniger auf das Spiel eines Instruments und einer bestimmten Tonabfolge gerichtet, sondern auf den Zusammenklang von vielen Instrumenten.

“Das sieht eher so aus wie so ein Arbeitsplatz: Tisch, Monitore, Maus und Tastatur. Ist eher ein geistiger Akt bei uns. Es gibt sicher Leute, da ist das anders. Du sitzt halt wirklich da und machst nicht mehr, die Musik und hüpfst halt rum.” (31, m, I 2)

“Also ich glaub das ist eher ein geistiger Akt. Weil wie gesagt die Sounds die Soundstrukturen(...)eher im Kopf rumschwirren, die du dann halt mir irgendwelchen Elektronischen Instrumenten verwirklichen willst. Und Körperlich...? Rock 'n Roll ist eher körperlich, weil du das da halt irgendwie instrumentell umsetzen mußt, zum Beispiel Schlagzeugspielen oder Gitarre.”(30, m, I 5)

Der Körper spielt dennoch eine wichtige Rolle. Denn durch das Mitgrooven oder mit dem Fuß wippen, ist er ein wichtiges Instrument und Werkzeug, um den inneren Flow zu spüren und damit zu messen .

“Also man macht etwas am Computer. Dazu muß man sich natürlich auch bewegen. Ich arbeite im Studio natürlich auch öfter so: etwas zu machen und zu loopen und einfach mal zu zuhören eine ganze Weile. Wie kommt es rüber? Was bewirkt es in mir?(...)Einfach um was auszuprobieren(...)um rumzuexperimentieren(...)das ist nur so ein bißchen ein gestückelter Arbeitsvorgang. Aber wie gesagt, man kann so in diesen Fluß reinkommen, in diese Geisteszustände wie beim Live spielen auch. Nur sind sie natürlich nicht vergleichbar, weil es gibt in dem Moment kein Publikum, und es ist nicht ganz so motorisch. Es ist unter Umständen eher entspannter.” (32, m, I 6)

Im Studio tritt die Außenwelt zurück und der Komponist technoider Welten kann sich ganz auf die eigene Befriedigung seiner Bedürfnisse und seinen eigenen Spaß konzentrieren. Er kann mit der Musik experimentieren und mit ästhetischen Grenzen spielen, ohne dabei die Reaktionen eines Publikums beachten zu müssen.

“Ja, der Spaß besteht nur darin, daß ich mich mit Sachen beschäftige, die halt wirklich Spaß machen. Sich mit Tönen beschäftigen, bedeutet für mich sich kreativ zu beschäftigen und das kann ich eigentlich auch den ganzen Tag machen.” (26, m, I 1)

“Schöpferisch zu sein ist, einfach eine sehr befriedigende Sache.” (32, m, I 6)

Produzieren ist im Idealfall, also dann, wenn man nur für sich selbst spielt, ein rein autotelischer Vorgang, der von innen heraus kommt. Ein Interviewpartner sagt, daß Inspiration daher rührt, daß

“(...) von innen her etwas raus muß. Das ist das Ding. Weil ich sonst hippelig werde.”
(29, m, I 16)

Und an anderer Stelle wird er noch konkreter:

“Es kommt einfach von innen heraus. (...) Ich hab so den Eindruck, daß so die Kreativität von innen nach außen kommt und ich durchdrehen würde. Also ich würde sonst supernervös sein und unausgeglichen. Das ist eigentlich, was mich dazu bewegt.”(29, m, I 16)

Ein Interviewpartner, der Musik eher als Hobby betreibt, stört sich am Wort Selbstbestätigung. Er meint, es gehe nicht nur um Selbstbestätigung, sondern vielmehr um Selbstfindung.

“Also es ist eigentlich eher Selbstfindung. Also ich kann mich durch Musik zwar selbst bestätigen, aber eigentlich suche ich ja was. Dadurch, daß ich das mache, bestätige ich mir eine Suche halt. Aber nicht unbedingt, daß ich mich selbst bestätige, sondern ich erfülle mir einen inneren Wunsch. Dadurch tue ich einfach das finden was ich vorher gesucht habe halt. Wie so ein innerer Bildungsauftrag.(...) Wenn ich was gefunden habe, dann bestätige ich meine Suche, warum ich auf der Suche bin.” (26, m, I 11)

Der Suchende findet und fühlt sich in seinem Antrieb, auf die Suche zu gehen, bestätigt. Der Antrieb “sich selbst zu erfreuen, sich einen Wunsch erfüllt”, wird in einem weiteren Interview mit einem professionellen Produzenten als triebhaft beschrieben.

“Das ist einfach triebhaft(...) das ist Teil meines Lebens geworden, weil ich das halt als Kind als Jugendlicher mich begleitet hat, meine Ichwerdung.(..)Ich hab mich halt mit meiner Gitarre ausgetauscht, und das ist irgendwie ein Prozess gewesen, der mir selbst gezeigt hat, daß ich was lernen kann, was mir nicht ein Lehrer beibringt, sondern ich mir selbst durch eigenes Studium. (...) Ich hab mein Instrument studiert und im Prinzip aber nur mich selbst. Ich hab’ mich selbst angeguckt. Selbst lernen gelernt und zwar ohne, daß Mama Pappa oder ein Lehrer anschiebt, und das ist eine ganz wichtige Erfahrung.”(34, m, I 12)

Die hormonellen Umschwünge der Pubertät scheinen die selbstorganisierten Lernprozesse auf einem Instrument zu begünstigen. Die damit verbundenen Gefühlsschwankungen werden bei der Selbstfindung auf einem Musikinstrument verarbeitet. Die persönliche Gestimmtheit wird in musikalische Stimmungen verarbeitet. Der Pubertierende macht sich ein Bild davon, in dem er sich selbst wiederfindet und er lernt darüber die Kontrolle seiner Gefühle. Diese Technik der “Selbstkontrolle durch aktives musikalisches Flow-Erleben” prägt sein Selbstbild und begleitet den Musiker, ähnlich wie die Meditation den Mönch, sein ganzes Leben.

“Aus Leidenschaft und das ist ganz klar eine Ventilfunktion. Ich werde unruhig, wenn ich nicht Musik machen könnte, auf Dauer. Das ist wichtig.” (29, m, I 13)

Im Studio hat der Musiker im Gegensatz zur Live-Situation die Möglichkeit, sich komplett zurückzuziehen und eine innere Konzentrationsleistung zu vollbringen, die zu

zuerst einmal auf ihn selbst bezogen “autistisch” ist, und scheinbar von der Außenwelt unabhängig ist. Es geht um seine narzißtische Befriedigung. Narziß sitzt am Wasser und verliert sich in sich selbst. Wer bin ich, wie möchte ich gerne sein?

Musik ist gleichzeitig aber auch Kommunikation. Im Unterschied zur Meditation wird beim Musizieren diese innere Welt der Selbstfindung nach außen hin hörbar zum Ausdruck gebracht. Damit gerät Musik unter die Kontrolle der Umwelt, die darauf reagiert. Er lebt nicht alleine, sondern früher oder später hat er zu tun mit den Erwartungen der Tänzer(innen), DJs und Plattenfirmen, die auf seine Produktionen Einfluß nehmen. Musizieren befriedigt oft um so mehr, desto mehr Erfolg man hat, das heißt, desto mehr auch andere Menschen Spaß an dem haben, woran man selbst seinen Spaß hat. Um erfolgreich zu sein, muß das, was man tut, auch ankommen. Das Bestreben, mit dem, was man tut, gefallen zu müssen, kann aber auch einen Schatten auf das rein intrinsische Moment und autotelische Erleben des Produzierens werfen: Die Motivation, sich an seine Instrumente zu setzen, wird nicht immer von selbstbestimmten Zielen verursacht. Wenn es darum geht, seinen Lebensunterhalt mit der Musik zu finanzieren, ist man um so mehr Zwängen und/oder Erwartungshaltungen unterworfen. Ob diese äußeren Faktoren eher bedrückend oder als Anreiz empfunden werden, hängt von der Persönlichkeit des Einzelnen ab. Der Akt des Musizierens bleibt autotelisch, wenn er selbstbestimmt ist, wenn man sich selbst dazu entschieden hat und bei der Entscheidung bleibt, weil man weiß, warum man sie getroffen hat. Die Motivation ist dann am höchsten, wenn der eigene Wille zu einer Handlung führt. Man setzt sich an ein Instrument oder vor den Computer, weil man ein Album veröffentlichen, eine Auftragsarbeit ausführen oder einen Live-Act machen will. Erst wenn das Ziel und die Spielregeln klar sind und “zu einem passen”, kann man optimal loslassen und sich dem öffnen, was da kommt und was sich findet, in und aus einem selbst. Das Musizieren ist ein Weg. Das Flow-Erleben, die Entwicklung der eigenen Kompetenzen und selbstgesteckte Ziele, die erreicht werden wollen, gehen dabei Hand in Hand.

11.3 Motivation

11.3.1 Das Erleben selbst

Der Technomusiker hat Freude an der Technik und den technischen Innovationen elektronischer Klangerzeugung mit ihren versteckten Soundmöglichkeiten. Es macht ihm Spaß, auf Entdeckungsreise zu gehen und dabei neue Sounds und Töne hervorzubringen, von denen er sich angesprochen fühlt.

“Für elektronische Musik habe ich angefangen mich zu interessieren, seit ich meinen ersten Synthesizer in der Hand hatte, weil das einfach eine andere Art ist mit Tonmaterial umzugehen.” (32, m, I 6)

“Aber gemacht an sich hab ich das einfach wegen der elektronischen Sounds, z.B den Flächen. Also die Synthesizer sind immer besser geworden, und die Töne sind nicht einfach so einfache Streicher ohne Effekt oder so was, sondern, daß man halt Effekt benutzen kann.” (26, m, I 11)

“Ja motivieren tun mich(...) die intensiven Sounds, die man hat(...) Als ich mal an der Orgel gesessen habe, da hab ich mir gedacht: So jetzt noch ein Rhythmus mit dazu, dann würde es noch ein bißchen schneller gehen und dann kommt noch dies dazu. Und das geht halt alles mit elektronischen Sachen. Das geht halt nicht einfach nur mit Klavier. Klavier ist halt beschränkt.” (26, m, I 11)

“(...)daß man nur minimal an irgendwelche Töne gebunden ist also an Schemen.” (31, m, I 2)

Er setzt seine Emotionen in musikalische Stimmungen und Geschichten um und erschafft sich dadurch seine eigenen Welten. Das Komponieren, bei dem er nicht nur auf die Sounds und Instrumente einwirkt, sondern sie auch spielerisch in Zusammenhang zueinander setzt und kombiniert, stimmt zufrieden.

“Es ist ein positives Erlebnis auch die Befriedigung irgend etwas zu erschaffen zu haben, was außer gewöhnlich ist . Natürlich auch Technikbegeisterung, der Fluß der Musik an sich.” (32, m, I 6)

“Am Produzieren fasziniert mich am meisten, die Herausforderung einen neuen Weg zu benutzen.”(29, m, I 13)

“Was mich dazu motiviert ist, auf jeden Fall mich selbst auszudrücken. Das ist eigentlich so der höchste Punkt.”

“Es kommt auf jeden Fall aus dem Bedürfnis heraus zu kommunizieren.” (32, m, I 6)

Grundlegend für die Tätigkeit des Produzierens und Komponierens ist die Motivation, etwas Eigenes zu erschaffen. In dieser selbst erschaffenen Welt kommt das Selbstgefühl einer Person zum Ausdruck. Musik wirkt wie ein Spiegel. Die Suche nach bewegenden Sounds und der Hang zum Experimentieren und Komponieren entstehen oft schon in der Kindheit. Die Freude und Herausforderung eigener musikalischer und vor allem schöpferischer Aktivität jenseits vorgegebener Normen und Standards wird nach Aussagen der Interviewpartner im normalen Musik- und Instrumentalunterricht nicht ausreichend gefördert. Dies wird hier nachgeholt..

“Ich wollte als Kind schon immer irgendwas produzieren. Ich bin schon klar Techniker vom elektronischen her, aber ich könnte auch Sachen bauen(...) aus Holz und Stein. Aber es war nie so was, was mich wirklich interessiert hat. Die Frage, was könnte man jetzt noch erschaffen und das war für mich, irgendwann ist der Groschen gefallen, auf jeden Fall Musik, irgendwas zu komponieren.”(29, m, I 16)

“Das ist auch ne Motivation, ja auch etwas zu schaffen.”.

Auch hier lässt sich wieder der Zusammenhang zwischen Erschaffen im Sinne schöpferischen Handelns, und Schaffen im Sinne von Aktivität auf. Man steckt sich ein Ziel, das in der inneren Vorstellung mit einer erstrebenswerten Belohnung oder Feedback verbunden ist. Die Erfolgserlebnisse, verursacht durch das Erreichen dieses Ziels, verstärken den Spaß, das Flow-Erleben am Musizieren und den Willen, weiterhin selbst aktiv zu bleiben. Dadurch wird das Selbstbewußtsein gestärkt. Man ist sich seiner selbst sicher. Man hat sich etwas selbst bewiesen.

11.3.2 Autonomie für den DJ

Der DJ hat keinen Zugriff auf die Musik selbst. Er ist abhängig von den Platten, die er über den Händler seines Vertrauens bekommt, von seinen Beziehungen zu Labels, die ihm Platten zur Promotion geben und zu Produzenten, die wollen, daß er die Musik für sie am Dancefloor testet. Diese Abhängigkeit von Musikgeschäft und die mühselige Suche nach Tonträgern, die den inneren Vorstellungen entsprechen, können zu Frustrationen führen. Dabei entsteht der Wunsch, seine eigene Musik machen zu wollen.

“Und dann kommt halt irgendwann der Punk, wo man sagt: mein Gott ich renne jede Woche zweimal in den Plattenladen und finde aber immer weniger. Man wird kritischer in den Auswahlpunkten und fängt halt immer mehr an, daß man sagt, ja die Platte ist geil, aber da stört mich das, die Melodie hätte ich da niemals mit reingepackt. Und irgendwann sagt man sich: mal’n bißchen Geld sparen und dann fängt man halt an Sachen sich zu kaufen, um selber was zu machen. Man sagt, ich will diese Kompromisse nicht mehr eingehen. Ich kann das mindestens genauso gut.” (35, m, I 18)

Wenn der DJ einen Plattenladen betritt, hat er eine grobe Vorstellung im Kopf von dem, was er an Musik sucht. Manchmal geht es auch nur darum, in neue Tonträger reinzuhören und auf dem Laufenden zu bleiben. Die Musik, die er jedoch selbst im Kopf hat, seine eigene Vorstellung von Musik, die seinem Geschmack entspricht, wird er dennoch niemals finden. Sie bleibt ein Traumgebilde, und gibt lediglich eine Richtung vor, in die es den Suchenden zieht.

“Ich wollte schon immer mit elektronischen Instrumenten was Eigenes mache, weil ich die Musik die ich im Kopf habe nirgendwo kaufen kann. Ich kann mir was ähnliches kaufen. Das ich im Kopf habe oder in mir selbst, kann ich nur selbst verarbeiten.” (33, m, I 4)

Zudem ist es oft schwer, vom Auflegen alleine leben zu können. Um als DJ von der Musik leben zu können, ist es wichtig, sich auch anderweitig “einen Namen” zu

machen, indem man neben der Veranstaltung eigener Parties ein Label gründet oder selbst Musik macht. Dies geschieht auch oft in der Form des Zusammenschlusses mit Produzenten und deren Stücke zu remixen.

“Du kannst so gut auflegen, wie du willst. Es wird sich nie herumsprechen in der Welt. Aber wenn du zwei gute Platten produziert hast, dann weiß das jeder. Daher möchte ich demnächst auch mehr produzieren, um meine eigenen Ideen von Musik umsetzen zu können und eben auch um ein bißchen mehr Bekanntheitsgrad zu kriegen.” (30, m, I 3)

Ein Interviewpartner sieht das Produzieren von PT als Übergangsphase zu seiner weiterführenden Tätigkeiten als Produzent. PT stellt sich hier dar als ein (Spiel-)Feld des musikalischen Lernens und Experimentierens. Man kann sich langsam an das Musizieren heran tasten, indem man sich eine den individuellen Bedürfnissen entsprechende Studioeinrichtung zusammenstellt.

“Für mich ist es, glaub ich, eher ein Sprungbrett, um 'nen Tontechniker zu machen. PT ist halt einfach dadurch, daß es so umfangreich ist, auch so schwer zu produzieren ist. Es ist halt einfach super gut zum lernen. Speziell diese ganzen Abmischsachen, das ist halt schon was besonderes.” (35, m, I 18)

PT ist der Rock `n Roll des Techno und hinsichtlich der Instrumentierung ähnlich aufgebaut und vielschichtig wie eine Band. Das Schlagzeug groovt, der Bass wummert und in den Mitten und Höhen dominieren verspielte Sounds und Hooklines, die einen unterhaltsamen Charakter haben und oftmals einem Track einen gewissen Wiedererkennungswert verleihen. Im Gegensatz zu musikalischen Lernprozessen in der Rockmusik herrscht im PT allein schon durch die Technik ein größerer Freiraum für selbstorganisierte Lernprozesse. Der DJ kann lernen, selbst zu produzieren und ist so nicht mehr gezwungen, sich an andere Personen zu binden, um seine Ideen umzusetzen. Mit etwas Talent und mit einem starken Willen hat er die Möglichkeit, seine Lernschritte und Lernziele mehr oder weniger selbst zu bestimmen und sich musikalisch selbstständig zu machen.

11.3.3 Autonomie für den Musiker

“Ein Orchestermusiker ist einer, der seinem Orchester untergeordnet ist. Er ist ja ganz klar einer Gruppe und einem Dirigenten untergeordnet. Ein Rockmusiker ist seiner Band untergeordnet (...)als Elektronikmusiker ist man da vielleicht freier.” (29, m, I 1)

Musiker waren anfangs der Neunziger Jahre noch an Band oder Plattenfirma gebunden, um ihre musikalischen Visionen umzusetzen. Das Aufnehmen in einem Studio war aufgrund der hoch komplizierten technischen Geräte teuer und verursachte hohe

Produktionskosten. Diese wurden meist von Label, Management und Verlag finanziert, an die eine Band vertraglich gebunden war. Für kreative Musiker bedeutet die jüngste Entwicklung im elektronischen Musikbereich und der damit verbundene Preisverfall vor allem ein Stück Freiheit.

“Also ich hab angefangen elektronische Musik zu machen aus purem Egoismus. Weil als Schlagzeuger hast du halt wenig Chancen, irgendwas zu machen oder alleine Musik zu machen.(...) Ich hatte mir halt gedacht, wenn ich wenn ich einen Computer hätte und 'n paar elektronische Instrumente, dann kann ich auch selbst Musik machen und brauch nicht immer meine Band dazu. Du kannst deine Ideen halt, wenn du halt schon Ideen hast, relativ autark umsetzen. Mußt halt nicht noch deinen vier anderen Kollegen erklären, was du halt gerne hättest von denen. Wo dann auch deren Ego wieder eine Rolle spielt. (...) Das passiert halt nicht, wenn du da sitzt mit deinem Rechner, der gibt keine Widerworte.” (28, m, I 15)

“So ersetz ich mir in dem Fall meine Band. Das ist so eine Art von künstlichem Multischizzo sein. Ich kann eben mein eigener Bassist sein, mein eigener Pianist(...) Ich muß nicht die Neurosen anderer Leute austragen, also das ist schon so ein Befreiungsprozess.”(34, m, I 12)

Das Homerecording Studio ersetzt nicht nur die Mitmusiker, sondern auch den professionellen Produzenten, der in einem Hightech-Studio dafür bezahlt wird, für andere zu arbeiten. Der Musiker wird hier selbst zum Produzenten. Abgesehen von Remixaufträgen wird in Technostudios die eigene Musik produziert. Die so gewonnene Autonomie hat jedoch zwei Seiten.

“Aber wie immer gibt's zwei Seiten der Medaille. Es ist halt nicht der Austausch da. Man tauscht sich nur mit sich selbst aus (...)Da fehlt eben dieser Moment irgendwie, den ein Jam ein gemeinsames Spiel, ein Improvisieren eben ausmacht. Wo man sich mitteilt über die Instrumente (...)mit einem anderen Instrumentalisten nämlich ohne Worte. Und wenn man das aufzeichnet und das hört entsteht Spannung und die simuliere ich natürlich hier. Ich bin meine eigene Band. Das ist aber auch sehr reizvoll.” (34, m, I 13)

“Ich hab in letzter Zeit auch das Gefühl, daß ich nicht mehr Lust habe allein da im Studio zu sitzen. Ich merke, daß ich eigentlich wieder Lust habe, mehr was mit Leuten zusammen zu machen, als stundenlang im Studio allein vorm Computer zu sitzen.”(31, m, I 2)

So kommt es wiederum zu einem punktuellen Austausch oder zur Zusammenarbeit mit Kollegen, die in losen Projekten besteht. Manchmal entstehen auch feste Teams, die jedoch meistens aus nicht mehr als zwei Leuten bestehen.

“Ich brauche den Austausch schon, aber auf keinen Fall feste Beziehungen eingehen. Das gibt's selten. Also mit Y. und anderen Kollegen brauchte ich meine Distanz, weil ich sonst keine Luft mehr gekriegt hätte.”(29, m I 13)

“Und in dem Moment, wo ich auch noch mit Partnern arbeite, kommt ja dann das, was ich

dann mache, mein Filter, da kommt dann ja noch der Filter von denen dazu. Und das macht ja die Spannung auch aus, weswegen ich nicht nur alleine, sondern mit anderen Leuten gerne arbeite. Der Ausdruck der Charakter deiner Seeleernetwegen, der mischt sich da und das ist eine Spannende Sache.” (34, m, I 13)

Insgesamt kann man feststellen, daß die Bindungen der Musiker(innen) untereinander loser, spielerischer und gleichzeitig gezielter sind, eher angelegt auf ein gemeinsames Ziel, zum Beispiel das Produzieren eines gemeinsamen Tracks oder das Spielen eines gemeinsamen Gigs anläßlich einer bestimmten Party. Diese Freiheit bei punktuelltem Austausch fördert die Kreativität der einzelnen Personen und hält die Musikszene lebendig. Dadurch daß immer wieder neue Kombinationen und Kooperationen von Musiker(innen) und Musik möglich sind, wird Langweile vermieden und eine kreativitätsfördernde Spannung erzeugt, die inspirierende Flow-Erlebnisse und eine musikalische Entwicklung begünstigt.

11.3.4 Musik als Beruf

Irgendwann entsteht bei den meisten der Wunsch, das Musikmachen als Beruf ausüben zu können. Jetzt geht es vor allem darum, wie man mit dem Spaß Geld verdient.

“(...)elektronische Musik deshalb, weil es das einfachste Mittel ist, um als Ein-Mann unternehmen ein musikalisches Bild zu entwerfen, (...) weil ein Orchester kann ich nicht als ein Mannunternehmen spielen. Um Musik machen zu können, mußt du es finanzieren können.” (29, m, I 13)

Motivation besteht darin, von seiner Selbstverwirklichung zu leben, die wiederum auf der Fähigkeit, sich selbst Ziele zu setzen und zu bestimmen, basiert. Ein Einpersonenunternehmen muß gegründet werden.

“Ich mein es ist echt eine coole Art Geld zu verdienen, so. Man ist sein eigener Chef! Man muß nicht irgendwo morgens um halb sieben aufstehen, um irgendwo in einer Firma einzulaufen, wo tausend Leute sind, die einem sagen, was man machen soll.(...) wenn man sich ein bißchen im Griff hat, dann ist das der beste Beruf, den man machen kann(..) mit der eigenen Kreativität Geld zu verdienen, wo niemand ist, der einem sagt: das ist Scheiße, laß das. (...) das hasse ich, so was! Wenn man nicht zuviel feiert, kriegt man das alleine auch gut hin.” (35, m, I 18)

“Da ich schon sehr lange Musik mache, ist auf jeden Fall eine Motivation, die Ambition mal mit der Musik auch soweit Geld zu verdienen, um davon leben zu können. Was auch damit zu tun hat, daß man halt einfach mehr Zeit dafür hat.”(32, m, I 6)

“Und natürlich auch noch eine Motivation grad hier im Sauerland, wo jeder nur Bäcker und Mauerer ist. Und die erste Frage als Musiker natürlich ist: Kann man denn davon leben? Ich glaube das ist auch allgemein in Deutschland so. Nur hier ist es natürlich total extrem und ich

glaube, daß ich auch da ziemlich viel Energie herziehe, eine Selbstverwirklichung. Also mein Ding wäre es halt nicht Brötchen zu backen oder weiß ich nicht was. Ich muß mich irgendwie kreativ(...) Es muß etwas raus und das ist halt Musikhören.“ (29, m, I 16)

Spaß wird nun zur täglichen Pflicht. Die Professionalisierung wirkt sich auch auf das Flow- Erleben und damit auf die Freude am Musizieren aus.

“Jemand der rein ohne weitere Ambitionen Musik macht, nur für sich selber, für den ist es unter Umständen sogar einfacher, diesen Flow aufrecht zu erhalten, weil man dann einfach keine Musik macht, wenn man grad nicht so drauf ist. (...) Auch wenn man wirklich mehr Ambitionen mit der Musik hat, ist es trotzdem immer wieder wichtig, den Spaß daran aufrecht zu erhalten. Also Musik ist in gewissen Sinne doch immer noch irgendwie was über materiellen Werten steht, meiner Meinung nach. Und wenn das verloren geht, ist das schon doch irgendwo eine Vergewaltigung dieser Form.“ (32, m, I 6)

“Ja, als Musiker, wenn du von der Musik leben kannst, hast du ja dein Hobby zum Beruf gemacht. Das hat Vor- und Nachteile. Weil jemand, der sein Hobby als Hobby behält, kann das vielmehr lieben, als wenn du es zum Beruf machst.(...)weil dann kann das dich auch manchmal nerven weil, es dich unter Druck setzte(...) weil man ja gewisse Aufträge abarbeiten muß. Außerdem, wenn du dein Hobby zum Beruf machst, was hast du denn dann noch für ein Hobby?“ (32, m, I 6)

Die eigene Erwartungshaltung, die Erwartungen anderer und Termindruck können sowohl motivieren, als auch zu Disstress⁹⁸ und Frustrationen führen. Kreativ sein zu müssen kann das autotelische Erleben beeinträchtigen.

“Frustrieren tut mich, wenn mir einfach nichts einfällt. Wenn mein Hirn leer ist wenn man im Studio sitzt und einfach nicht weiter weiß.(...) Das kennt einfach jeder. Es gibt Phasen, wo es einfach super gut läuft, wo die Ideen einfach nur so raussprudeln, und dann gibt es auch Tage, da passiert einfach gar nichts. Wenn man dann noch einen Abgabetermin hat für ein Album oder andere Sachen, dann ist das natürlich frustrierend. Weil man einfach stark unter Drucksteht, was die Situation nicht gerade bessert.(...) Manchmal fehlt einem halt der Funke einfach.“ (35, m, I 18)

“Das ist ‘ne ziemliche Disziplin morgens ins Studio zu gehen, abends wieder raus. Also unser Studio ist da auch ‘n Spezialfall, im Sommer so 35 Grad warm und es tropft von der decke.“ (31, m, I 2)

“Was mir auf ‘n Sack geht, ist jeden Tag kreativ sein zu müssen. Viele gehen da mit so ‘ner gewissen Naivität ran, so von wegen: Hahaha, da kann ich jeden Tag machen und tun was ich will. Aber das ist ja nicht die Wahrheit. Wenn aus deinem Hobby ein Job wird, dann ist hinterher dein Hobby dein Job, und das heißt du mußt dich jeden Tag damit befassen.“ (29, m, I 16)

Gegen Einfallslosigkeit und Langeweile helfen neue Herausforderungen und Ziele.

Erstrebenswerte Vorstellungen halten die Kreativität und den künstlerischen Output im

98 Kauke,1992, S.71

Schwung.

“Da kriegst du einen Anruf, und dann heißt es alles klar: du spielst jetzt hier auf der Party, irgendwie eine Riesenparty und wir machen super Promotion und dann setzt du dich wieder an den Schirm, und dann mit einmal läuft die Sache.” (35, m, I 18)

Die Fähigkeit, für Abwechslung im musikalischen Berufsleben zu sorgen, verhindert Langweile und Stagnation. Man legt in unterschiedlichen Clubs, Parties oder Ländern auf, macht nebenbei noch ein Label oder hat verschiedene Projekte, an denen man musikalisch beteiligt ist. Der Beruf des Technomusikers ist abwechslungsreich und er muß sich meist selbst vermarkten sowie alleine seine Kontakte pflegen.

“(…)wie ich Langeweile umgehe, ist ganz einfach, daß ich viel Masteringarbeiten mache. Mastern ist auch eine Art von Kreativität, aber es ist eine andere Ebene. Und wie gesagt: ich hasse monotone Sachen und Musikmachen hat auch viel mit Monotonie zu tun.” (29, m, I 16)

“(…) langweilig kann ich eigentlich nicht sagen. Nee ganz und gar nicht. Aber deshalb mach ich halt auch so viele dagegen. Wir haben jetzt ein eigenes Label noch gemacht, produzieren und auflegen. Ja die ganze Büroarbeit, mit Leuten sprechen, neue Leute kennen lernen über e-mail Telefon, was auch immer. Das sind halt ein paar Sachen, das macht Spaß.” (35, m, I 18)

Kreativität und Selbstreflexion sind notwendig, um das Arbeitsleben für sich selbst interessant und abwechslungsreich zu gestalten und sich die Freude am Beruf zu erhalten.

Dazu kommt ein Sinn für das Geschäftliche. Von Musik leben zu können, heißt auch, sich zu verkaufen, sich selbst zu vermarkten. Man muß selbst seinen Wert bemessen, Grenzen stecken und verhandeln.

Im Idealfall entwickelt das aus einer Person entstandene Unternehmen entlang seiner Kunst oder Selbsttätigkeit eigene Regeln und Gesetze, mit denen es am Musikmarkt in Erscheinung tritt und auf dessen Matrix verhandelt wird. Der eigene Wert und das eigene Tun muß dabei immer wieder nach außen hin promotet werden.

“Aber ich muß halt auch was tun. Ich hab gemerkt, wenn ich mich nicht bewege, also wenn ich nicht etwas tue, und damit nach außen gehe, in irgend einer Form Kontakt suche, um das zu vermitteln, dann wird auch nicht so viel passieren. Niemand klopft an die Tür, wenn man nichts tut. Du mußt schon erfahren, daß es ein neues Baby gibt und das es ein Namen hat(…)Und das bedeutet, also in Kursform Kunst und Kommerz. Also den Kaufmann und den Künstler: K und K.” (34, m, I 13)

“ Ich hab einen ziemlich langen Alltag in Führungsstriche. Bei mir ist nie Feierabend. Das sind eben diese Herzblutjobs, da ist nie Feierabend, kreative Jobs (…)Um einen künstlerischen Ausdruck zu erlangen, der fällt einem nicht zu, den muß man sich erarbeiten.(…)Das verwächst mit dir. Du mußt nicht mehr nachdenken, beim Tun und das macht einen guten Marketingmanager und prima Bäcker aus, der macht das aus dem Bauch weil's ihm Spaß

macht. Und er es aus Überzeugung macht und nicht, weil er reich werden will oder einen Status gewinnen will, das ist es nicht. Das ist eben eine Mischung aus Berufung und wie man sagt, wenn du dem Leben Sinn gibst. Sinngebung .” (34, m, I 13)

Nach Csikszentmihaly ist ein Kennzeichen einer autotelischen Person die Fähigkeit, unabhängig von den sie umgebenden Umständen, in sich Freude zu erzeugen. Das Unmögliche zu erreichen, sich seinen eigenen Beruf und ein Unternehmen zu (er)schaffen, in dem Flow erlebt werden kann, macht Spaß, motiviert und gibt gleichzeitig dem Leben einen Sinn. Das Erreichen selbst bestimmter Ziele gibt dem Suchenden ein positives Feedback und spornt an, weiter auf der Suche zu bleiben und sich zu entwickeln. Dazu gehört auch die Fähigkeit, aus Fehlern, beziehungsweise durch unangenehme Erfahrungen zu lernen, sie als positiv zu beurteilen, weil man sie als Ansporn begreift, der dabei hilft, die eigene Leistung zu verbessern. Der Weg ist letztendlich das Ziel, und er sollte Spaß machen, sonst resultiert daraus Frustration. Die Sucht, sich selbst zu suchen, wird beim Musiker zum Beruf. Er schafft es, seine inneren Suchbewegungen, die seine individuelle Welt strukturieren und konstruieren, nach außen hin zu vermitteln und er wird für die Veröffentlichung dieses Suchprozesses anerkannt und bezahlt. Das autotelische Erleben führt dazu, daß er lernt, an seine eigenen Gefühle zu glauben. Ein positives Feedback durch seine Umwelt verstärkt diesen Glauben an das eigene Potential und die eigenen Kompetenzen. Geld und Ruhm stehen dabei nicht an erster Stelle. Sie sind Teil dieser Bestätigung. Die hauptsächliche Befriedigung besteht darin, irgendwann in seinem Leben seine musikalischen Ziele, Visionen und Berufsvorstellungen selbst in die Hand genommen zu haben und in dieser Entscheidung im Nachhinein bestätigt zu werden. Diese Suche hört trotz ihres illusionären Charakters hinsichtlich der Ziele, Träume und Ideale nicht auf, sondern geht immer weiter. Das kreative Element dabei ist, daß aus erreichten Zielen neue Wünsche entstehen. Menschliche Entwicklung findet statt, indem Grenzen des Vorstellbaren überschritten werden.

Hier gibt es Parallelen zum Suchtverhalten, das sich hier jedoch nicht auf bestimmte Substanzen, auf das Fernsehen oder auf eine Person bezieht⁹⁹, sondern auf Erfolgserlebnisse, die man sich selbst organisiert hat. Man gerät in einen identitätsstiftenden Trancezustand und wird vom eigenen Lebensentwurf gefangen genommen. Man gewöhnt sich somit eine Lebensweise an, die womöglich ungesund und stressig ist. Man kann sich sein Leben einfach nicht mehr anders vorstellen. Es ist ein Gewöhnungs- und (Selbst)erziehungsprozess, der letztendlich dazu führt, im Bewußtseinszustand/Trancezustand des/der UnternehmerIn, KünstlerIn, WissenschaftlerIn oder PolitikerIn zu leben und zu funktionieren. In all diesen Berufen geht es darum, andere von seinen Vorstellungen zu überzeugen, beziehungsweise in seinen Vorstellungen bestätigt zu werden und sich von den Reaktionen motivieren zu lassen, weiter zu suchen, auszuwählen, sowie zu präsentieren. Der mit einem direkten Feedback durch die Umwelt verbundene Erfolg macht süchtig und motiviert zum Weitermachen. Dieses Machen führt letztendlich auch zu Macht. Aktivität ist dabei eng mit Kreativität verknüpft. Kreative Menschen sind daher meistens immer in Aktion. Der Gegensatz zwischen Arbeit und Freizeit löst sich dabei auf.

99 Wier, 1996, S.110

12. Der Liveact - Vom Produzieren zum Live spielen

12.1 Motivation

12.1.1 Publikum

“Erst ab da wo man es den Leuten halt präsentiert hat, kann man von sich sagen, ich schimpf mich jetzt Musiker.(...)Jemand, der nur übt, aber es den Leuten nicht zugänglich macht, ist zwar auch Musiker, aber hat nie so dieses...Ich weiß nicht auf einer gewissen Weise bist du wohl exhibitionistisch veranlagt.”(28, m, I 15)

Irgendwann zieht es jeden Musiker hinaus aus dem Übungsraum oder Studio, um seine Produktionen einem größeren Publikum vorzustellen. Dabei wird der Liveauftritt zur Feuerprobe, denn dort stellt sich heraus, ob er die in seiner Musik sich darstellenden Gefühlswelten anderen Menschen mitteilen kann und ob seine Vorstellungen und Ideen verstanden werden.

“Beim Techno Live Act ist halt dann das spannende, ob die Leute auch wirklich tanzen und auf der Tanzfläche bleiben.” (41, m, I 14)

“Einfach zu sehen, ob die Leute abfahren auf das was du tust.(...) Du hast halt immer so das direkte Feedback, was halt kommt. Du spielst was und kannst halt gucken, gefällt es den Leuten oder nicht. Das ist so die Motivation, live zu spielen.” (29, m, I 16)

“Du suchst halt schon die Reaktion. Sei es jetzt du willst eine Ablehnung provozieren oder eine Zustimmung erreichen. Also testest du das, was du machst aus: Wie wirkt es auf ein Publikum. Wenn du es live machst, finde ich, ist es am aufregendsten. Weil wenn ich es im Studio mache und presse es auf Platte(...)jemand hört die und sagt dann irgendwann, wie er es fand, das ist ne lange Kette von Ereignissen.” (41, m, I 14)

Die Motivation, live zu spielen, besteht darin, seine Musik in direktem Zusammenhang mit einem Publikum zu erleben. Der Musizierende tritt aus der abgeschotteten Welt seines Studios und sucht die Reaktion der Außenwelt.

“Was ich wichtig finde, ist aber da das Feedback, was dabei entsteht mehr oder weniger. Also man braucht als Musiker schon 'nen Erfolg. Es ist ein Ausgleich zu dem, weil man ja den ganzen Tag, die ganze Woche im Studio abhängt. Ein Feedback ist wichtig, ganz einfach auch um zu lernen. Grad am Anfang, wo man noch auf der Suche ist seinen Stil zu finden, ist es unheimlich wichtig Live-acts zu machen. Das ist für mich so der wichtigste Bestandteil, um zu lernen.(...) Das Feedback ist auch wieder wichtig, weil es wieder Energie gibt, man kriegt unwahrscheinlich viele neue Impulse.”(29, m, I 16)

Das Feedback des Publikums motiviert dazu, weiter Musik zu machen, um dieses Erlebnis zu wiederholen und/oder zu intensivieren. Erfolg in Form sozialer Anerkennung und Beliebtheit führt zu einer Art zwischenmenschlichem Flow-Erleben, das nach weiteren Erfolgserlebnissen süchtig macht.

“Für mich steht eigentlich nicht im Vordergrund, ob ich da jetzt vor tausend oder zehntausend

Leuten stehe, und daß ich mich dann auf einmal toll finden, das ist mir eigentlich ziemlich egal. Das gehört einfach mit zum Job(...) Auf der anderen Seite sind Erfolge wiederum für einen wichtig. Wenn einer sagt, das ist mir total egal, der würde lügen. Weil man kriegt Feedback und das Feedback hat wieder ne neue Motivation. Geld steht da gar nicht im Vordergrund.” (29, m, I 16)

Die meisten Interviewpartner gaben an, in anderen Bereichen als in der PT Szene mehr Geld verdienen zu können. Meiner Erfahrung nach gibt es Phasen, gerade nach Veröffentlichung neuer Tonträger, in denen Musiker(innen) aufgrund der damit zusammenhängenden Promotion gutes Geld verdienen können, wenn sie es schaffen, sich als Live- Act zu verkaufen.

Geld wurde von meinen Interviewpartnern als selbstverständliches Tauschmittel und Aufwandsentschädigung gesehen, das die musikalische und organisatorische Arbeit anerkennt und für den Verschleiß der teuren technischen Geräte entschädigt.

12.1.2 Musikproduktionen im Test

Die Musikproduktionen können durch den Livetest ausgefeilt werden, damit ihre Veröffentlichung auf einem Tonträger eine optimale Wirkung auf dem Dancefloor erzielt.

“Das Livespielen beeinflusst die Produktionen stark, da man sehen kann, ob die Sachen die man sich im Studio ausdenkt, auch einfach mal gucken kann, wie andere Menschen drauf reagieren und zwar direkt und spontan.(...) Man kann gucken, welches Potential welche Sounds oder Rhythmen halt so in sich bergen und wo sie hinführen können.”
(32, m, I 6)

Das Potential eines Tracks, das in den Sounds und den Arrangements steckt, kann so optimal genutzt werden und in die Studioarbeit mit einfließen. Ein Liveset ist meist eine einmalige, nicht reproduzierbare Musikproduktion.

“Das ist eigentlich eine Mischung aus Interpretation von schon gegebenen Sachen und relativ freie Improvisation, was jedes Mal komplett anders sein kann. Wo wir selbst nicht genau wissen, wie es jetzt genau klingt. Keiner kann vorher sagen, ob das jetzt ankommt oder nicht. Du wirst es nie herausbekommen, wenn du es nicht ausprobierst.” (28, m, I 15)

Der Musiker erschafft zusammen mit dem Publikum ein einmaliges Gesamtkunstwerk aus dem Moment heraus und kann dabei gleichzeitig einen Eindruck von der Wirkung seiner Studio- Produktionen gewinnen. Er kann sich ein flüchtiges Bild davon machen, wie seine Produktionen auf die Tänzer wirken und wie ein zukünftiges Album konzeptioniert sein könnte.

“Ich meine, man würde es im Studio doch wieder anders machen, aber es ist auf jeden Fall

das ist eine wichtige Erfahrung.”(32, m, I 6)

Der Live- Spielen beeinflusst

“ (...)in erster Linie das Arrangement, es sind dann nicht so die Flächen und Harmonien, da würd sich glaub ich nichts dran ändern.(...)Das ist auch noch nicht mal das Ziel, weil letztendlich haben wir ja unseren eigenen Stil kreiert.”(29, m I 16)

Um künstlerischen Erfolg zu haben, braucht der Musiker einerseits seinen eigenen unverwechselbaren Stil, andererseits aber auch muß seine Musik kompatibel zum Dancefloor und den DJs sein. Das Livespielen wirkt sich im Studio vor allem auf das Arrangement der im Studio vorab produzierten Musik aus. Die Musiker können so die Wirkung einzelner Parts, Sounds oder Grooves abschätzen, was für die Veröffentlichung der Musik auf Tonträgern vorteilhaft ist.

12.2 Technische Spielregeln

Für den Livetest der Studioproduktionen muß das richtige Equipment zusammengestellt werden. Gute Instrumente zu finden, die auch in der Live-Situation leicht zu handhaben sind, ist oftmals nicht so einfach. Von neun Interviewpartnern, die auch Erfahrungen mit Liveacts haben, spielen fünf regelmäßig live, der Rest eher sporadisch. Sie sind auf der Suche nach der idealen Instrumentenkombination, um das, was sie sich vorstellen, live auch zufriedenstellend ausdrücken zu können. Da das Publikum meistens das hört, was es schon von Tonträger kennt, bevorzugen einige daher, ihre Musik aufzulegen, als sie live zu spielen.

Ein Interviewpartner spielt live zusammen mit einem Schlagzeuger. Die meisten spielen ihren Live-Act zu zweit.

Beim Live spielen werden häufig vorarrangierte Stücke neu interpretiert. Man arbeitet mit vorbereiteten Sequenzen oder Loops. Diese werden neu arrangiert und abgemischt. Dazu werden auf dem Synthesizer oftmals einzelne Sounds und Flächen und Effektegeräte gespielt.

“Welche Instrumente ermöglichen mir das, was ich eigentlich machen will. Und ich will live mir eine gewisse Spontanität erlauben, ich will aber die Elemente, die meine Musik wiedererkennbar machen, verfügbar haben und verformbar machen.(...) Weil What you see is, what you get! Weil das sag ich mal nach Musiker- Verständnis eher live ist: Was du hörst, ist was er spielt. Und live im Elektronikzusammenhang ist eher abstrakter, weil du wirst eher zum Dirigenten zur Fernbedienung von deinem Orchester, und das hat eben nicht die Körperlichkeit, die ein Musiker hat, der sein nichtelektronisches Instrument bearbeitet. Da kann man ihm bei zusehen, und man hört es. Da passiert eben das, was eine Übertragung ist, und die ist halt mitunter körperlich.”(34, m, I 12)

Daher arbeitet er auch manchmal mit einem DJ zusammen, was ihn mehr zufriedenstellt.

“Das verbindet diese Art Overdub-Set eigentlich mit einer Idee von Jazz. Nämlich den spontanen Ausdruck einzufangen, den spontanen Geist, der da ist einzufangen und mit Mitteln, die man hat spontan zum Ausdruck zu bringen. Das ist viel mehr live als ein Studio aufzubauen und ein Stück so zu spielen wie man es auf Platte kennt.” (29, m, I 13)

Bei den meisten Rockbands wird, abgesehen von einzelnen Gitarrensoloparts, kaum improvisiert. Es geht darum, ein Produkt zu verkaufen und die darauf fest gefrorenen Momentaufnahmen oder Produktionen möglichst exakt nach zu spielen. Dies entspricht den Erwartungen des Publikums, das sich über den Wiedererkennungswert der Stücke freut.

Da man beim Live - Act hauptsächlich Sequenzen und Loops bedient, fällt das direkte Spiel auf einem Instrument weg. Der Musiker wird dabei eher

“(…)zum Fernbediener zum Dirigenten. Das ist eher der Produzentenmoment im Studio.(…)da findet keine Übertragung statt, es sei denn man benutzt Hilfsmittel. Hilfsmittel wie Bilder oder Tänzer, die von der langweiligen Performance ablenken.”(34, m, I 12)

Knackpunkt ist der Begriff “Live” und die Erwartungen des Publikums. Nicht alles, was als Liveact verkauft wird, ist daher auch wirklich live. Die Eingriffsmöglichkeiten auf die Musik sind bei manchen Liveacts geringer, als die des DJs. Es beschränkt sich dann auf das Anklicken von und abmischen von einzelnen Parts. Mit dem Etikette “live” kann viel Geld verdient werden. Der Aufwand ist jedoch sehr groß und oftmals ist es fast unmöglich, Studioproduktionen live umzusetzen und zu reproduzieren. Man geht daher lieber auf Nummer sicher, und spielt die Tracks von Dat oder Computer ab. Nicht alle Studiogeräte sind zudem Live tauglich.

“Du hast ne Gitarre und spielst die halt einfach nach Gefühl. Du mußt einfach nur in den Saft reingucken(…)Wenn man in den Computer reingucken muß, guckt man in eine elektronische oder künstliche Energiequelle. Und ansonsten kann man in die gute Energiequelle reingucken. Das ist halt ein anderer Effekt.”(26, m, I 11)

Die “gute” Energiequelle bedeutet hier das tanzende Publikum, die “Schlechte” der Computer, der zum Livespielen im Rahmen eines Festivals zu schlecht ausgerüstet war. Dadurch fühlte sich der Musiker in seiner Konzentration und Eingriffsmöglichkeiten auf die Musik stark behindert.

“Im Studio kann man fast arbeiten wie ein Maler(…)Live ist unsere Herangehensweise eben die vollkommen improvisierte Herangehensweise. Auch ein Mittel als Ausgleich zur Studioarbeit und Musik ganz spontan zu erschaffen. Also da ist dieses Flow-Element im Live-bereich natürlich immens wichtig bei dieser Art von Musik oder Herangehensweise.” (32, m, I 6)

12.3 Flow-Erleben beim Live-Act

Der ideale Zustand während des Livespielens wird ganz ähnlich dem Zustand während des Auflegens und Produzierens geschildert.

“Das ist halt wie beim Produzieren, daß man sich keine Gedanken mehr macht.”

(26, m, I 11)

“Die Geisteshaltung, die optimal ist, die entsteht im Prinzip im Studio. Ich sehe da nicht so den Unterschied. (...)Live ist es unter Umständen intensiver, (...)weil noch viel mehr Leute dran beteiligt sind. Sprich das komplette Publikum, die ja genauso dazugehören.”

(32, m, I 6)

“Also man muß aufhören zu denken. Also grad wenn so ein Film auf der Bühne anfängt: Oh Gott, da sind jetzt 20 000 Leute und alle gucken mich an und hoffentlich stürzt nichts ab und hoffentlich geht dies und jenes. Dann hat man eigentlich schon verloren.(...)Deswegen sehe ich eigentlich das ganze Livespielen esoterisch. Und auch teilweise religiös so. Vor dem Livespielen gehe ich eigentlich schon einfach zwei oder dreimal durch den Laden und stell mir einfach vor, daß jeder der da ist mir ein bißchen Energie gibt, und ich geb alles! Daß so ein Austausch stattfindet, weil wenn man sich alle Sachen vorstellt, die schiefgehen können, dann dreht man durch. Am Besten ist einfach, daß man nicht drüber nachdenkt. Daß man einfach macht und das Beste gibt. Man muß auf jeden Fall aufhören zu denken, sondern es einfach fließen lassen. Weil in dem Augenblick, wo du drüber nachdenkst, begrenzt du dich und grad beim Live-spielen ist das Jetzt entscheidend. Du kannst diese Sachen auf einmal gar nicht verstehen, du kannst nicht drüber nachdenken, wie ist den der obere Frequenzgang, groovt das überhaupt noch?(..)Du mußt einfach gar nicht denken und das ist ja das schwere. Gar nicht denken einfach nur zu fühlen. Und wenn sich was komisch anfühlt, dann liegst du meistens richtig.” (32, m, I 6)

Der Musiker befindet sich in einer Stress-auslösenden Situation. Er steht im Zentrum der Aufmerksamkeit des Publikums, anderer Musiker und DJs. Es hängt von seiner psychischen Konstitution ab, ob und wie er diese Situation in Flow-Erleben umwandeln kann, welches das Live spielen zu einem befriedigenden und erfolgreichen Erlebnis macht. Flow- Erleben hängt hier meiner Meinung nach stark mit der Fähigkeit zur Präsenz, das heißt, im Moment sein, und zur Authentizität, das heißt, Glaubwürdigkeit, zusammen. Das holistische Gefühl des “Aufgehens in der Musik” ist dabei grundlegend für musikalische Sensibilität, Einfühlungsvermögen und Leistungsfähigkeit. Die Selbstvergessenheit hilft dem Auftretenden dabei, sich optimal auf die Einheit mit Instrument und Sound zu konzentrieren und führt zu einem Gefühl der Sorgenfreiheit. Voraussetzung für Flow- Erleben beim Auftritt ist das psychische Wohlbefinden des Auftretenden. Im optimalen Fall herrscht eine Atmosphäre, in der sich der Musizierende

schon vor dem Auftritt wohl und geborgen fühlt. Neben innerer Ruhe gehört dazu eine freudig erregte Erwartungshaltung und der Glaube, es schaffen zu können. Das erhöht die Lust und den Willen, für ein Publikum zu spielen und sein Bestes zu geben. Dazu braucht er auch eine positive Einstellung zu seinem Publikum. Im Laufe seines Sets muß der Musiker dann eine tragende Beziehung zu seinem Publikum aufbauen. Die psychologische Kunst ist hierbei, sich von dem äußeren Druck nicht aus der Fassung bringen zu lassen und bei seinen Vorstellungen und Überzeugungen, die man im Studio gewonnen hat, zu bleiben.

“Gerade bei der Art von Musik ist es eine Publikumresonanz einerseits sehr wichtig, um überhaupt in diesen Fluß reinzukommen. Weil das wäre der nächste hinderliche Grund: Unsicherheit oder Mißtrauen dem Publikum gegenüber.(...)

Was es auf jeden Fall features kann, sind auch Lichteffekte, die einen dazubringen, sich leichter fallen lassen zu können.(...) Die Art des Publikums, die Atmosphäre des Clubs, wenn an natürlich vor einem Publikum steht und denkt Oh Gott, was sind denn das für Idioten. Was strahlen denn die für Vibes aus. So eher negative Vibes. Da kommt man dann natürlich schlechter rein.” (32, m, I 6)

Vibes sind Gefühle oder Stimmungen, die in einem Menschen durch andere Menschen ausgelöst werden. Man könnte dabei in Anlehnung an die Fachsprache der Psychoanalyse von einer Art Übertragungsbeziehung¹⁰⁰ zwischen Publikum und Musiker sprechen. Hierbei werden gewisse Stimmungen und Erwartungshaltungen schon vor dem “Gig” übertragen und vermittelt. Die Vibes sind die gefühlsmäßig-spürbaren Auswirkungen gegenseitiger Projektionen.

Die Beziehung zum Publikum wird während des Gigs als Interaktion beschrieben. Offen zu sein und sich aufeinander einzustellen, ist die Voraussetzung für den Austausch, den ein gutes Konzert ausmacht.

“Wenn das Publikum z.B abfährt und wenn es wild tanzt.(...) Da reagiert man auch mit der Musik darauf. Und das bringt wiederum die Leute dazu zu reagieren. Das ist auf jeden Fall eine ganz interaktive Geschichte. Gerade bei Musik, die nicht vorproduziert ist, die nicht vorab einstudiert ist, sondern die sich selber frei entfaltet, reagiert der Musiker auf das Publikum und das Publikum reagiert wieder auf die Musik. Ich finde das ist eine Sache, die ich beim Live-konzert wünschenswert finde, soviel Interaktion einzubauen, wie es geht, um halt den Fluß noch zu steigern, die Intensität halt.”(32, m, I 6)

Das Publikum unterstützt mit seinem Wohlwollen und seiner Aufgeschlossenheit den Musiker dabei, sich optimal zu konzentrieren. Gemeinsames Flow- Erleben wird dadurch begünstigt. Der Musiker führt die Rezipienten in seine musikalische Welten

100 Mertens, 1981,S. 171

ein, und die Rezipienten weisen ihm dabei den Weg. Ähnlich wie beim Auflegen werden die Rezipienten hier zum Maßstab und zur Orientierung, in welche Richtung die eigene Musik sich entwickelt, beziehungsweise interpretiert werden soll. Er muß Tracks haben, die er für eine bestimmte Szene produziert hat und er muß seine Tracks so spielen, daß die Leute ihn verstehen und darauf tanzen.

Die geballte Aufmerksamkeit des Publikums zwingt den Musiker zur Aktion. Die von diesem Druck erzeugte Spannung kann dabei helfen, sich optimal auf die Musik zu konzentrieren. Im besten Fall löst das Publikum durch seine Aktivitäten auf dem Dancefloor schon vor dem Gig eine freudige Erwartungshaltung beim musikalischen Akteur aus und motiviert ihn, sein Bestes zu geben. Es führt dazu, daß er auch wirklich spielen und nicht etwa davonlaufen will, wozu er instinktiv genauso neigen könnte.

“Der Druck auf einer Party ist größer dadurch, daß du Publikum hast.(...) Auf der Party gibt’s Leistungsdruck, weil du halt weißt, da gibt’s Leute die haben dafür bezahlt, um dich zu sehen.”(28, m, I 15)

“Das ist halt spannend live zu spielen, da du unter Leistungsdruck stehst. Wenn es dann klappt und die Leute freuen sich und tanzen, freust du dich um so mehr. Das ist die größte Bestätigung, die man als Musiker kriegen kann, direkt vom Publikum. Halt irgendwie die Musik zu erleben(...) Beim Live spielen spielst du es in dem Moment und im gleichen Moment in dem es passiert, reagiert halt das Publikum: Das ist das schönste an jeder Livemusik.” (28, m, I 15)

Ein Live-Act ist immer eine psychische Belastung und Herausforderung. Das Auftreten erfordert Selbstbewußtsein, denn es besteht immer auch die Gefahr, sich vor vielen Leuten zu blamieren. Neben den empathischen Aspekten des sich aufeinander Einstimmens, handelt es sich beim Konzert immer auch um eine Wettbewerbs- und Testsituation. Der Musiker, DJ oder Künstler hat bestimmte Vorstellungen, die er vermitteln will. Damit will er nicht nur bei seinem Publikum Erfolg haben, sondern auch bei andern Musikern und DJs, die er beeindrucken will.

Nach Csikszentmihaly befindet sich ein Mensch im Zustand des Flow auf seinem höchsten Leistungsniveau. Anforderungen der Situation und die eigenen Fähigkeiten stehen im Einklang miteinander. Der Musiker darf sich weder von dem Publikum geängstigt fühlen, noch sich langweilen.

Im Gegensatz zum Rockkonzert sind die Übergänge von Programmpunkt zu Programmpunkt fließend. Es geht darum, die Leute am Tanzen zu halten. Der Live-Act spielt oft weniger disponent und es ist schwieriger festzustellen, wie die Personen sich innerlich fühlen, da sie oft sehr konzentriert über die Geräte gebeugt sind. Es gibt

keinen Gesang und weniger Posen, die zum Mitmachen auffordern. Trotz der unauffälligeren körperlichen Bewegungen überträgt sich Musik auch hier über körperliche Vorgänge der Mimesis¹⁰¹, etwa durch Mitwippen und dem In-Sich-Grooven¹⁰² der Musiker. Das eigene Flow-Erleben wirkt sich synchron auf die Beziehung zum Publikum und dessen Verhalten aus. Es ist ein eher meditativer Vorgang, der von innen heraus kommt und übertragen wird. Die eigene Einstellung wirkt sich auf die Interpretation der Tracks aus und überträgt sich auch auf das Publikum .

“Was im Endeffekt ein gelungener Live-act war, muß jeder selbst entscheiden. Man wird auch immer Leute finden, die es nicht gut fanden.(...)das muß jeder für sich selbst beurteilen. Für mich persönlich ist das Kriterium, ob ich selber in den Flow halt reinkomme.” (32, m, I 6)

Das Publikum orientiert sich im Technobereich eher an der Stimmigkeit der Musik als an den Posen der Musiker. Musik und Tanzlust wirken hier direkt aufeinander ein und fordern sich gegenseitig zum Weitermachen auf. Die Interaktion automatisiert sich dabei. Die verschiedenen Pole werden nicht mehr getrennt voneinander wahrgenommen. Man erreicht und erzeugt gemeinsam einen Energie-Level, der die Involviertheit¹⁰³ anzeigt und die Leute zum Schreien bringt.

“Ein guter Live- act sollte im Unterschied zur Studioproduktion spontan und schöpferisch sein(...)Er sollte auch diese Interaktion und den Fluß mit dem Publikum zusammen aufbauen.” (32, m, I 6)

“Bei guten Live-acts ist es eine nonverbale Kommunikation mehr oder weniger. Ist ja jetzt nicht wie beim Rockkonzert, daß eine richtende Energie da ist, das wirklich alle in eine Richtung gucken und dich kritisch beobachten, sondern es gucken dich schon alle an, aber nicht die ganze Zeit, die drehen sich dann und tanzen ja auch wieder, und deswegen findet schon eine sehr wichtige Kommunikation statt.”(29, m, I 16)

“Also ich mein ein guter Liveact ist eigentlich ein Live-act, der die Leute rockt logischer Weise oder zumindest die Leute berührt. Ein guter Live-act wäre genauso einer bei dem die Leute sich einfach superangeregt unterhalten sprich Ambient live- act oder auch einer der die Leute total wegfliegen lässt, auch indem sie sich nur treiben lassen.” (32, m, I 6)

Im Unterschied zum Rockkonzert findet der Live- Act vor Leuten statt, die sich frei bewegen können. Die Kommunikation findet so vielmehr über die Bewegungen der Tänzer(innen) und ihrer Reaktionen auf die Grooves statt. Der Live-Act läßt sich nicht unabhängig vom Publikum begreifen. Durch das Moment der freien Improvisation kann der Live-Act im Vergleich zur Rockmusik, die mit festgelegten Parts und Arrangements

101 Klein ,1999, S.263

102 Holzkamp K. 19

103 vgl. Poland, 1999

arbeitet, besser und spontaner auf das Publikum eingehen und bestimmte Spannungsbögen forcieren. Die Tanzenden drücken die Musik dabei ganzkörperlich aus und beeinflussen mit ihren Reaktionen direkt im Moment die Spielweise des Live-Acts. Bewegung und Musik bedingen und verursachen sich hier gegenseitig. Das Publikum wird dabei zum Mitverursacher der Musik und bringt durch seinen Tanz gleichzeitig deren Wirkung zum Ausdruck. Erst der Tanz erweckt Technomusik zum Leben.

Das Feedback und das gemeinsame Involvement¹⁰⁴ erzeugt eine anregende Energie und ist eine der Hauptursachen, Live spielen zu wollen. Die im Studio ersonnenen Vorstellungen des Musikers werden dabei im Austausch bestätigt. Gleichzeitig erobert er sich neue Fans und Wirkungskreise. Er macht sich Fremde zu Freunden.

Ein Interviewpartner bezieht sich auf das Live Moment, sowohl beim Auflegen als auch beim Live.-Act, wenn er sagt:

“Also, ich mach das nicht nur rein für mich sonst könnte ich ja so alleine in meinem Schlafzimmer exerzieren.(..)das ist für mich ne Mischung aus Entertainment. Unterhaltung (...) also erst mal ne gute Zeit zu haben, und auf der anderen Seite so der Moment den ich “educa.tional” beschreiben würde. Wo ich sage: Hey ich nehme euch da jetzt mit auf ‘ne Reise, wo ich in etwa weiß, wie ich da drauf reagiere, wie ich das empfinde und ich versuche das zu teilen.”(34, m, I 12)

Tanzmusik wird am Dancefloor ausgetestet. Das bedeutet, sie entsteht und entwickelt sich entlang der Reaktionen und des Geschmacks eines lokalen und globalen Publikums. Der Musiker ist dabei derjenige, der mit den Grenzen spielt und diese auch überschreiten kann, wenn er sein Publikum sensibel an seine Ideen heran führt und es ihm vertraut. Insofern steckt hinter einem erfolgreichen DJ oder Live-Set immer auch eine pädagogische Leistung, wenn es darum geht, nicht nur zu begeistern, sondern auch für neue Sichtweisen und fremde, unbekannte Möglichkeiten Interesse zu wecken.

13. Platten spielen und Live-spielen im Vergleich

“Im Unterschied zum Auflegen es ist einfach spannender(...) ein Instrument kann irgendwie ausfallen.(...)Es können einfach so Dinge passieren und da mußt du improvisieren können und das ist echt ein spannender Moment, weil eher elektrisierte Luft und Wow! Und auf der anderen Seite: Haha ich weißt was du nicht weißt:Der Hitchcock-Moment. Ich weiß meine Opfer werden gleich zappeln weil gleich kommt ein Tusch, wo erfahrungsgemäß immer die Post abgeht und so in dem Spannungsfeld läßt sich ganz gut arbeiten.” (34, m, I 12)

Der Liveact bietet dem Musiker die Möglichkeit, direkt in die Musik einzugreifen.

Er muß sich dabei meist mehr konzentrieren als der DJ, da der Musiker nicht nur Stücke

¹⁰⁴ vgl. Poland 1999.

auswählt und aneinander reiht, sondern sie im Idealfall parallel dazu auch noch spielen muß. Er spielt nicht nur ein Instrument, sondern muß ein ganzes Orchester dirigieren. Er läßt je nach Bedarf einzelne vorgefertigte Sequenzen parallel ablaufen und arrangiert so der Stimmung entsprechend einen Track. Im Idealfall komponiert er Musik aus dem Moment heraus für den Moment. Dies geschieht in Form einer Improvisation.

“Ich denke der Musiker in mir bricht da eher durch. Der DJ weiß, daß Repetition wichtig ist, das sanfte Modulieren und Steigerungen zu erwirken. Das kommt ja aus dem Trance. (...) Ja, so Sachen lasse ich schon in meine Musik mit einfließen, aber der Musiker macht dann gerne einen Break einen Stop, er inszeniert irgendwie ein bißchen. Das es ein Intro und ein Outro gibt und daß du einfach bestimmte Paare Konstellationen wieder erkennst, solche Dinge kann ich nicht lassen. Also dann doch Strukturen herzustellen, wo es doch eigentlich um Auflösung im Grunde genommen geht und in dem Spannungsfeld bewege ich mich.”

(34, m, I 12)

“Also der DJ ist in der Lage durch die Auswahl seiner Platten eine Stimmung hervorzurufen. Wie soll man sagen Schattierungen des Bewußtseins. (...) Er kann halt an den Tänzern erkennen, was die gerade brauchen. Wir sind halt die Musiker und da wir als Live-act nur unsere eigenen Stücke machen (...) heißt das dann, diese Schattierungen kommen bei uns nur zustande, wenn wir unsere Stücke so interpretieren, das Stück in einer traurigen oder lustigen Stimmung spielen, indem man irgendwelche Sachen hinzufügt oder wegläßt, der Stimmung entsprechen verändert.” (28, m, I 14)

“Beim Livespielen eine Sache ist das Reagieren also auf den Ort und auf die Leute auch, daß ich meine Performance irgendwie der Stimmung so ein bißchen angleiche oder die versuche zu führen, so ein bißchen mit dem, was ich da tue. Und daß es eine Spannung ergibt (...) Ich hab da schon ein Konzept, wo ich denke ich nehme Sachen mit, die würde ich gerne spielen, aber ich weiß nicht bis ins I- Tüpfchen, mit was ich anfangen und aufhören, weil sonst ist für mich die Spannung weg. Ich weiß nur, ich bewaffne mich mit meiner Munition, aber mit was ich schieße (...) das hängt davon ab, was da los ist, wie viele Leute, wie ist die Stimmung.” (34, m, I 12)

Der Umgang mit der Technik ist im Vergleich zum Auflegen oftmals komplizierter. Es müssen Parameter eingestellt werden, Samples nachgeladen werden. Hier geht es auch um Aktivitäten, die mit dem musikalischen Erleben erst einmal nicht soviel mit Musik zu tun haben. Im Idealfall harmoniert man mit seinen “Maschinen”, man synchronisiert sich mit Beats und Parametern. Diese Art von Flow-Erleben wird durch den von Kraftwerk stammenden Begriff, beziehungsweise Songtitel “Menschmaschine”¹⁰⁵ recht gut umschrieben. Man muß im Idealfall mit den technischen Gerätschaften, Computern und Parametern “eins” werden.

Die oft komplizierte Technik führt manchmal auch zu mehr oder weniger unerklärlichen Pannen.

¹⁰⁵ Techno, 1995, S. 12

“Wobei beim Liveact eigentlich eher ne technische Sache ist, daß man aufpassen muß, daß mit dem Computer alles glatt läuft. Also man kann sich nicht so treiben lassen, wie beim Auflegen. Beim Live-act kann immer was passieren, was ganz unvorhergesehen ist. Beim Live-act, da kann alles schief gehen, also vom Computerabsturz, bis zum Stromausfall, da muß man sehr konzentriert dabei sein.” (35, m, I 18)

Eine der wichtigsten Voraussetzung, um Flow-Erleben beim Spielen zu erleben, besteht darin, sich gut zu hören. Was beim DJ ein Schönheitsfehler ist, kann beim Liveact zu einer ernsthaften Behinderung werden.

“Für uns ist auch wichtig eine gescheite Monitoranlage, weil wir müssen ja selbst in der Musik auch drin sein. Und wenn wir hinter den Boxen stehen und kriegen nur die Resonanzfrequenzen mit, dann sind wir nicht in der Musik drin. Da fängt dieses Denken an, von wegen oh wie klingen wir den jetzt. Weil man kann es ja nicht fühlen.” (29, m, I 16)

Zusammenfassend läßt sich hier sagen, daß die Live-Performance am Dancefloor wohl eine der faszinierendsten Erlebnisse ist, da man seine eigene Musik spielt und direkt darauf einwirken kann. Der Live-Act gilt bei den meisten Elektronik- Musiker(innen) als ein sehr erstrebenswertes Ziel, das jedoch nur dann Spaß macht, wenn die technischen Voraussetzungen stimmen. Die Ansprüche an diese technischen Voraussetzungen sind dabei sehr verschieden und haben auch viel mit der eigenen Einstellung und Zielsetzungen in Bezug auf Musik und Publikum zu tun. Voraussetzung für den Live-act ist dabei nicht nur der Glaube an die technischen Gerätschaften, sondern auch der Glaube an sich selbst, daß man das Beste aus dem, was einem zur Verfügung steht, herausholen kann.

14. Die Kunst sich zu verkaufen und trotzdem am Leben zu bleiben

Ein Künstler lebt nicht für sich alleine. Um von seiner Kunst leben zu können, braucht er die Anerkennung und Finanzierung durch die Öffentlichkeit. Er muß sich unter vielen anderen erst einmal seinen Platz erobern, von dem aus er wirken kann und ein Publikum für sich gewinnen. Musikalische oder künstlerische Leistungen stehen dabei eher im Hintergrund. Natürlich gibt es bestimmte Kriterien, die erfüllt sein müssen. Darüber hinaus spielt vor allem die Motivation eine große Rolle. In den seltensten Fällen ist man Musiker oder DJ, weil man dazu geboren wurde, sondern weil man es will. Das intuitive bis bewusste Wissen, warum man etwas will, führt zu der Überzeugungskraft und dem Aktionismus, den man braucht, um eine künstlerische Karriere zu verfolgen und sie trotz ihrer Härten als positiv zu erleben. Ein Künstler muß von sich selbst und seiner Kunst überzeugt sein und wissen, wie er sie vermitteln kann. Er darf sein Zielpublikum nicht aus den Augen verlieren. Ein Künstler muß nicht nur überzeugt sein, daß er etwas Besonderes zu bieten hat, was er allein durch die Musik vermitteln kann, sondern er muß sich auch verkaufen können, das heißt den Wert seines Tuns selbst bemessen. Er muß Kontakte knüpfen, Aussicht nach potentiellen Geschäftspartnern halten und geschickt verhandeln. Er muß sie von seinem Marktwert und der Verkaufsträchtigkeit seiner Kunst überzeugen. Er ist sich selbst ein zu verkaufendes Produkt.

Nach Aussagen eines Veranstalters braucht der erfolgreiche DJ auch gewisse Portion Charisma, welches dann am wirksamsten zu sein scheint, wenn es Freude am eigenen Tun vermittelt.

Tm10: "Ein guter DJ braucht vor allem Charisma!"

Conni: "Ist das denn so bei erfolgreichen DJs?"

Tm 10 : "Jaja!"

Conni: "Und was strahlen die dann so aus?"

Tm 10: "Ei, was weiß ich. Die strahlen einfach aus: Party! Da kommt's auch gar nicht auf die Mixe so drauf an, die machen einfach Party: Der DJ Kotze, der sich benimmt wie Sau, das ist sein Charisma, das macht ihn aus.(..) Also um so erfolgreich zu sein, wie (..) mußt du einfach eine gewisse Ausstrahlung haben. Du mußt dich irgendwie verkaufen können.(..) Das ist ein gehöriger Teil eines erfolgreichen DJs, wie auch eines jeden anderen Musikers. Sich verkaufen zu können, sowohl auf der Bühne, wie auch außerhalb der Party. Das ist ein fundamentaler Punkt." (29, m, I 10)

Nicht nur das objektive Können scheint bei der Fähigkeit, Spaß zu vermitteln, eine Rolle zu spielen. Der Musiker muß, um in Hochleistungsform zu kommen, von seiner Leistungsfähigkeit und seinem Erfolg bereits vor einem Auftritt überzeugt sein. Er muß sich vorstellen können, eine Prüfung seines Könnens erfolgreich zu überstehen.

Dabei wirkt sich auch die Erwartungshaltung und Einstellung des Publikums auf das Selbstvertrauen des Künstlers aus. Er muß sich in seinem Umfeld wohl fühlen und eine positive Beziehung zu den Menschen, für die er spielt, aufbauen. Nach Csikszentmihaly wirkt Angst dem Flow- Erleben entgegen. Die Fähigkeit zu Selbstkritik in diesen Momenten scheint für den Erfolg musikalischer Darbietung schädlich zu sein. Man wird schließlich dafür bezahlt, entschieden und überzeugend zu handeln. Es geht darum, Sicherheit und Freude am Leben zu vermitteln, denn "there is no business like show business". Kritisches Reflexionsvermögen, Objektivität, Realismus oder sogar Bescheidenheit schadet der Aura der Selbstsicherheit. Selbstbewußtsein bis hin zur Selbstüberschätzung scheinen dazu zu gehören, um nicht nur ein Publikum, sondern auch die allgegenwärtige Musiker- oder DJ-Polizei zu überzeugen. Werden Ziele erreicht und sind Auftritte vor Publikum erfolgreich bestanden, so ist das Selbstbewußtsein, der Glaube an die eigenen Fähigkeiten gestärkt. Man weiß, man kann etwas, weil man hat "es" den Leuten einfach oft genug gezeigt. Erfolg wirkt sich positiv auf das Selbstbewußtsein aus und das Selbstbewußtsein positiv auf den Erfolg und die Leistungsfähigkeit.

Nach Csikszentmihaly wirken Schüchternheit und ein Gefühl der Angst dem Flow-Erleben entgegen. Sicherheit und Wohlbefinden sind nicht nur von technischem Können, von gutem Equipment und von ausgeprägtem Selbstbewußtsein abhängig, sondern auch davon, wie man sich mit den Kollegen und dem Veranstalter versteht. Auch wie das Publikum und die gesamte Atmosphäre auf einer Party erlebt wird, ist von

Bedeutung für eine gute Stimmung. Leute, die anstarren, ansprechen oder unkonstruktiv kritisieren, stören dabei oftmals.

Das dadurch ausgelöste Unwohlsein oder Verunsicherung beeinträchtigt die Konzentration auf die Musik. Die Angst, nicht gut genug zu sein oder die Befürchtung, daß das Geschehen außer Kontrolle gerät, wird durch diese äußeren Einflüsse verstärkt und führt zu einer unnötigen Selbstbehinderung. Diese Anspannung, verursacht durch Lampenfieber, reale Probleme mit der Technik und ein unfreundliches Publikum verursachen Dysstreß¹⁰⁶. Während Eustreß typisch für Flow-Erleben gilt, bedeutet Dysstreß unangenehmen Streß und ist mit fiebriger Aktivität verbunden. Bestimmte Ängste sind oft tief in der Persönlichkeit verwurzelt. Ängstlichkeit kann aber auch Anlaß sein, sich der Mutprobe des öffentlichen Auftritte zu unterziehen. Die Erfahrungen, sich in der Menge aufgehoben zu fühlen und zu harmonieren, macht nicht nur glücklich, sondern gibt auch Mut, weiter zu machen, weiter zu leben.

Ist man erst einmal etabliert, kommt man dagegen eher in die Gefahr, sich auf den vergangenen Leistungen auszuruhen oder sich zu langweilen. Man hat sich einen Namen gemacht und damit als Produkt erfolgreich verkauft. Der Erfolg, der sich vor allem am Produkt und nicht am Prozeß des Erlebens orientiert, kann zum Gefängnis werden und dazu führen, daß Flow-Erleben und Kreativität zum Erliegen kommen.

106 vgl. Kauke M., 1992

Die Gefahr, an bestimmten, vollbrachten Leistungen und Erfolgen immer wieder gemessen zu werden, ist hoch und kann dazu führen, sich immer wieder selbst zu reproduzieren. Um künstlerische Stagnation zu vermeiden und das Flow- Erleben, damit die Freude am Tun, zu erhalten, muß eine Person in Bewegung bleiben und den Mut haben, sich zu verändern. Jetzt geht es darum, herauszufinden, was man selbst wirklich will. Es geht darum, sich das eigene autotelische Erleben als wesentlichen Bestandteil des Flow-Erleben zu erhalten und sich den Erwartungen der Umwelt zu widersetzen. Das kann bedeuten, daß man auf Bestätigung in Form von öffentlicher oder finanzieller Anerkennung verzichten können muß. Auch dies erfordert Selbstbewußtsein. Man muß sich sehr sicher sein, daß es sich lohnt, neue Wege zu gehen. Es ist nicht einfach, von den alten Belohnungs- und Zwangsmustern Abstand und Unabhängigkeit zu gewinnen. Hier kommt wirklich intrinsische Motivation zum Wirken, da die extrinsische Motivations-Faktoren vorerst wegfallen.

Diejenigen meiner Interviewpartner, die schon länger professionell im Musikbereich tätig waren, versuchten aktiv, Abwechslung in ihr Berufsleben zu bringen und sich immer wieder neue Ziele und Entwicklungsmöglichkeiten zu schaffen: Sie spielen an unterschiedlichen Orten und Parties, sie veranstalten eigene Partys oder eröffnen einen Club, sie wollen selbst Musik machen oder ein Label gründen etc. Es war ihnen wichtig, neue Herausforderungen zu finden, die das Auflegen und Produzieren weiterhin spannend machen. Im Techno-Bereich es zudem üblich, Projekte mit wechselnden Namen auf die Beine zu stellen, verschiedene musikalische Projekte gleichzeitig zu haben, in denen auch mit anderen Musiker(innen) zusammengearbeitet wird. Dadurch ist es möglich, sich kreative Entwicklungsmöglichkeiten in verschiedene Richtungen offen zu halten. Damit wird Musik nicht einfach zum Job. Die Begeisterung und der Enthusiasmus, verbunden mit den musikalischen Anfängen, bleiben in dieser Form von Musik-Kulturbetrieb eher erhalten. Damit erneuert sich musikalisches Flow-Erleben immer wieder von selbst.

Meiner Meinung nach ist Flow-Erleben damit auch wesentlicher Bestandteil der Funktionsweise musikalischer Subkultur. Denn es geht hier darum, von selbst immer wieder etwas Neues zu schaffen und zu entdecken und damit Spannung im sozialen Umfeld und im Kulturbetrieb zu erzeugen. Es geht nicht darum, sich auf der Vergangenheit oder den Werken anderer auszuruhen wie im etablierten Musikbetrieb oder gar im Musik- oder Instrumentalunterricht. Die Musiker machen sich nicht mehr von der Meinung der Majorlabels, von Radiostationen oder Musikfernsehen abhängig. Es sind nicht mehr an der Musik Unbeteiligte, die ein Produkt vermarkten und verkaufen und die von den Entstehungsprozessen der Musik keine Ahnung haben. Die Künstler werden selbst aktiv. Die Hälfte der Zeit, die ein Musiker in die Musik investiert, hat nicht mit dem Akt des Spielens oder Komponierens zu tun, sondern mit Organisation, Aquisition und Verhandlung. Die Grenzen zwischen Musiker, DJ, Labelmacher und Vertrieb lösten sich in den Neunziger Jahren zunehmend auf. Selbstorganisierte Produktions- und Vertriebssysteme gewinnen immer mehr an Bedeutung. Ein typisches Techno Label ist ein Independent Label, das für bestimmte Produktionen auch mit größeren Labels oder sogar Majors zusammenarbeitet. Zudem hat es ein bis mehrere Sublabels, um ein weites Spektrum an Musik veröffentlichen zu können ohne das Profil des Stammlabels zu schädigen.¹⁰⁷

107 Fehlmann, 1995 S. 235

Ich denke, es ist diese charakteristische Offenheit, die, ursächlich für Flow-Erleben, das Phänomen Techno und elektronische Tanzmusik im Allgemeinen so erfolgreich macht. Darin werden die Begrenzungen vorgegebener Musikgenres, Produktionsweisen, Vertriebs- und Verkaufswegen immer wieder spielerisch überschritten und aufgelöst.

In der Selbstorganisation im freien Tanzen spiegelt sich die Selbstorganisation der Musik, des Kulturbetriebes und letztendlich der Politik.

-

15. Bedeutung des Musikmachens für den Einzelnen und die Gruppe

“Musikmachen ist mein Leben! Ich kann mir nicht vorstellen keine Musik zu machen oder etwas anderes zu machen oder der Musik komplett abzusagen! Da würde ich, glaube ich, ziemlich ausflippen. Wenn ich keine Musik machen kann, bin ich unausgeglichen! Das merk ich dann schon, wenn ich ein oder zwei Wochen keine Musik gemacht habe. Dann werde ich irgendwie ungehalten. Ich brauch das für meinen seelischen Ausgleich, sonst flippe ich irgendwann aus!” (28,m, I 159)

Nachdem im ersten Teil der Arbeit bereits die Bedeutung der Partyszene und von PT im Allgemeinen für die Interviewten dargestellt wurde, will ich hier abschließend darauf eingehen, was das Musikmachen an sich meinen Interviewpartnern bedeutet. Ähnlich wie in “Leben für Musik”¹⁰⁸ entwickelt sich die eigene Identität und das eigene Selbstbild entlang der musikalischen Aktivität, die hier nicht in städtischen oder staatlichen Institutionen, sondern selbstorganisiert stattfindet. Die Grenzen zwischen Musik und Leben lösen sich dabei auf.

“Wie gesagt, das ist ein Gefühlsventil, psychologisches Ventil. Das gehört zu meinem Lebenszustand dazu und es ist quasi das Gleiche wie das Andere. Es gibt keinen Unterschied zwischen Leben und Musik, zwischen Musik und Zustand etc..”(29, m, I 13)

“Ich mache schon so lange Musik, das gehört für mich fast zusammen, das Musik machen und mein Leben.”(29, m, II)

“Also ein Leben ohne Musik ist unvorstellbar, aber ein Leben nur mit Musik ist auch ein bißchen schwierig!” (26, m, I 11)

“Ja ich weiß nicht ,was zuerst da war. Das ist so ne Frage wie (..) was war zuerst da? Das Ei oder das Huhn ?Ich glaube dass, das mit mir alles im Einklang ist, so mehr oder weniger.” (29,m ,II6)

“Ja, das Auflegen war für mich am Anfang natürlich die Suche nach neuen Platten und so ein bißchen Seelenheil.”(30, m, I 3)

Die Macht der Musik dient zur Regulierung des Seelenhaushaltes und erfüllt damit ähnliche Funktionen wie die der Psychotherapie oder Religion.

“Im allgemeinen beinhaltet das Auflegen ja nicht nur das Energetische auf dem Dancefloor, sondern eben beides. Also den Chill Out und den Psychedelic Trance, was sich bei mir wie Ein- und Ausatmen verhält. Chill-Out ist eben Einatmen und neue Eindrücke gewinnen. PT , Techno ist wie Ausatmen, sich austoben. Das sind beides verschiedene Formen von Meditationen.”(33,m, I 4)

108 vgl.Bastian, 1989

“Das macht das Leben nicht so krampfzig!” (26,m, I 11)

Meine Vermutung, daß Musikmachen süchtig macht, wurde von allen Interviewpartnern bestätigt. Musik wird zum Opium des musizierenden Volkes und die Symptome äußern sich darin,

“daß man keine Lust mehr hat, zu essen und zu trinken und zu schlafen. Daß man eine Woche am Stück sich mit einer Sache beschäftigen kann, ohne daß mir auffällt, daß außenrum - was weiß ich- die Welt zusammen fällt. Das sind so die ersten Merkmale, wo ich dann merke, jetzt ist es ein bisschen heftig.” (26,m, I 11)

Die Sucht der Produzenten spielt sich in der “autistischen” Zweisamkeit Computer-Mensch , oder Mensch -Maschine- Musik ab.

Die Sucht des DJs enthält mehr Komponenten, die aus den sozialen Interaktionen auf den Parties resultieren:

“Ganz schlimm süchtig sogar, also nicht nur das Gefühl, sondern alles, was mit dranhängt! Man kennt ja auch die anderen Kollegen irgendwie so, man tritt dann auf und man denkt sich: Boa, der hat das aber gut gemacht, dann wird man selber angespornt, das auch gut zu machen. Das ist dann einfach so auch die Austauscherei..!” (23, m, I 9)

Bei einem Hobby-Produzent und DJ, der neuerdings noch dazu Vater geworden ist, nimmt die Sucht schon bedenkliche Formen an. Er gesteht:

“Ich brauch die Bassdrum. Ich bin Bassdrum-abhängig: Einfach Bassdrum-süchtig. Das ist das Schlimmste. Echt schlimmer als Drogen!”(41, m, I 7)

Die von einer dergestaltigen Sucht geschlagenen schließen sich oftmals zu

“Selbsthilfegruppen” zusammen, wo man mit seinen “Problemen” unter sich ist.

Letztendlich dreht sich seit 3 Jahren mein Leben nur noch um Musik , so sieht’s eigentlich aus. Das wäre die Wahrheit. Wenn du im Jahr(...) Zwischen 30 und 40 Live-acts hast und das nur am Wochenende sich abspielt, dann bleiben ja nicht viele Wochenende übrig für was anderes. Und in der Woche dreht es sich eh nur um Musik mit den Leuten mit denen man verkehrt.(...) letztendlich dreht sich eigentlich mein ganzes Leben fast nur um Musik, grad hier im Haus wo drei Studios drin sind das heißt du hast auch vier, fünf verrückte die wirklich nur von Musik quatschen.. Das ist so das Ding. Ich mein das ist auch ganz gut so, desto tiefer man in dem Film drin ist, desto besser kann man das ausleben. Es ist nur die Frage , wie lange man das so allgemein machen kann, weil ich träum schon irgendwie ,irgendwann ne Familie auch haben zu wollen.”(29, m, I 16)

PT kann nicht unabhängig von der Szene, in der und für die es gemacht wird, gesehen werden. Diese Szene bedeutet Geborgenheit, in der man sich fallen lassen kann, Freiheit, ein unerklärbares Lebensgefühl, Spaß. Der soziale Umgang der Menschen untereinander im Vergleich zu anderen Musikszenen wie auch die Offenheit, die im Vergleich zum Mainstream- Kulturbetrieb ein Mehr an direktem Austausch ermöglicht,

wirkt sich auch auf die Musiker und die Musik aus.

“Für mich persönlich also in erster Linie Spaß, wie ein Grossteil von meinem Leben, und ja Leute kennenlernen und ja es nimmt einen großen Teil von meinem Leben ein, sagen wir mal so.” (35, m, I 8) “Also das Auflegen ist so eine Art Weiterentwicklung von einem Zustand. Weil man da auch selbst dann die Musik quasi spielt und auch verändern kann und noch was eigenes mitreinbringt.(..) Und das ganze Pipapo außenrum, ist schon ganz interessant(..) Früher bin ich halt weggegangen, habe einen Flyer gelesen und mir bei manchen DJs gedacht. Das gibt wieder ne super Abfahrt. Und dann das erleben, dass das umgekehrt halt, dann Leute von uns denken. So, wir sind hier um euch zu hören. Das war beim ersten mal schon recht komisch. Damit umzugehen. Für uns war das immer normal.” (26, m, I)

Durch das öffentliche Auftreten wird die Erfahrung gemacht, plötzlich selbst bedeutsam zu sein. Man wird in eine Schublade eingeordnet, bekommt eine Bedeutung und wird zum Symbol. Das, was früher andere einem selbst bedeutet haben, symbolisiert man nun selbst. Damit wird die “olympische Fackel” musikalischer Inspiration weitergegeben. Musik und ihre kulturelle Inszenierung wird zum Glauben, der überliefert und überformt wird. Der DJ bekommt eine ähnliche Bedeutung wie der Priester für die katholische Kirche, die Musik und Ambiente übrigens schon immer meisterlich zur Vermittlung von Ideen und Werten eingesetzt hat. Der Produzent macht die Kirchenmusik. Er ist der Hofkapellmeister, der mal fest angestellt oder frei arbeitet und dessen Werke vom mehr weltlich orientierten Pfarrer benutzt werden, um die Schäfchen zusammen zu bringen, beziehungsweise zu halten. Eine Musikszene ist eine Glaubensgemeinschaft. Die Musik wird zum Glauben und lässt sich, ähnlich wie Musik und Leben oder Musik und Drogen, nur schwer voneinander trennen. Dieser Glaube prägt die Menschen oft ein Leben lang. Wie sieht dieser Glaube aus, der in der PT-Szene und Musik zum Ausdruck kommt?

“Ich bin heute schon, was man heute vielleicht esoterisch nennt, und was später auf jeden Fall einmal in einer Religion sein wird. Oder teilweise in anderen Kulturen ist es in einer Religion Ich bin schon ein ziemlich religiöser Mensch, ohne daß ich auf die Knie falle und irgendwelche Opfer machen muß. (..)Und wir probieren schon immer so verschiedene Einflüsse- das machen wir auch gar nicht – da rein zu bringen, um so vielleicht so leicht Gedankenstöße bringen zu wollen.” (29, m, I 16)

Was ist das für ein Glaube, der hier vermittelt wird und der in der Musik zum Ausdruck kommt?

“Ich denke mal eine Kraft, aus der man schöpfen kann, ist wirklich der Glaube oder der Gedanke, daß der Kosmos wirklich eins ist. Ein zusammenhängendes Ding und dadurch die Getrenntheit der Menschen eben aufgehoben wird.” (32, m, I 6)

“Ich glaube an Lebensenergie. Ich glaube an verschiedene Formen von Energien und Daseinsformen. Und von was Ursprünglichem wie man das betitelt, weiß ich nicht.” (29, m, I 13) *“Ich bin ein spiritueller Mensch. Religiös nicht im Sinne der Verfolgung irgendwelcher Bibeln, was weiß ich, was vor 2000 Jahren war. Das ist für mich abstrakt, metaphorisch schon teilweise, durchaus nicht verkehrt aber verklärt. Ich denke eben spirituelle Erfahrungen haben mir den Eindruck gegeben, daß es eine Existenz von etwas gibt, was nicht von dieser Welt ist, um es mal so zu sagen, was durch alle Kulturen hindurch Allah, Gott, oder Shiva oder sonst wie genannt wird, was halt nur ein Jachwe ein Ausdruck ist. Jachwe –Ich bin der ich bin. Das ist der Name des Gottes des Judentums, den die Juden übrigens nicht aussprechen.” (34, m, I 12)*

Lassen wir hier unseren israelischen Interviewpartner zu Wort kommen:

“Also, ich weiß nicht. Es gibt eine höhere Macht auf jeden Fall. Es gibt etwas, das alles bewegt. Ich glaube nicht, daß er jemanden gehört, er gehört uns allen. Und dieser Gott ist bestimmt auch ein Goa-freak, glaub ich. Er mag Trance!” (41, m, I 7)

Tendenziell scheint das Thema Religion und Spiritualität für die Musiker mehr Bedeutung zu haben als für die DJs und Veranstalter, bei denen der Spaß, der Glaube an sich selbst oder die eigenen persönlichen Erfahrungen im sozialen Umfeld im Vordergrund stehen. Den verweltlichten Geistlichen der Goa-Stadtpfarrrei stehen die weltabgewandt über ihre Musik meditierenden Musikmönche gegenüber, die im Kloster “Studio” so manch “übersinnliche” Erfahrung der kosmisch-musikalischen Einheit machen. Auch hier könnte man den persönlichen Glauben auf die Wirkung des musikalischen Flow-Erlebens zurückführen. Dieses Motiv könnte verursacht sein von der Erfahrung der Selbstvergessenheit und “Verschmelzung” beim Musikmachen, bei dem der Produzent sich als Schöpfer der Welten erlebt. Die befragten DJs und Veranstalter beschäftigten sich in den Antworten vor allem mit der Funktion des Glaubens innerhalb eines sozialen Kontexts.

“Es gibt nichts schlimmeres für einen Menschen als nicht zu wissen. Also irgend etwas nicht zu wissen es aber unbedingt wissen zu wollen. Jeder möchte gerne wissen was ist eigentlich nach dem Tod.(...)Und dann fängst du dir halt an dir irgendeinen Glauben auszudenken.(...) ich hab halt den Glauben, daß wenn ich sterbe dann werde ich mich in einen Ton verwandeln und zurück ins Universum hüpfen zu ganz vielen Anderen tönen und dann werden wir einen riesigen ganz tollen Urton machen und dann werden wir uns wieder auf der Erde neu verteilen. Und dann den ganzen ursprünglichen religiösen Quatsch glaub ich schon mal gar nicht. Hast du gewusst-jetzt mal zum Thema Glauben, daß die Christen insgesamt um ihren Glauben durchzusetzen 70 Millionen Menschen getötet haben..?” (I30, m, I 3)

Das Modell des Urtons, in den sich alle Töne integrieren, taucht als Motiv in verschiedenen Religionen auf und ist seit Leibniz auch ein beliebtes Thema der Philosophie und Pädagogik. Auf einer guten Party oder bei guter Musik integrieren und synchronisieren sich viele Teilchen harmonisch zu einem Ganzen. Die Anspielung auf die Opfer der Religionskriege könnte auf eine hohe Motivation in der Szene verweisen, die sich aus der kulturellen Notwendigkeit nährt, einen spielerischen Umgang mit dem Thema Glauben zu entwickeln und zu pflegen. Womöglich begründet sich daraus auch die Anziehungskraft und der Erfolg von PT in Deutschland. Das persönliche individuelle Erleben rückt in dieser "Glaubensgemeinschaft" in den Vordergrund. Es geht darum, sich seine Gotteserfahrungen selbst zu organisieren und zu erleben. Diese Form der Selbsterkenntnis wird verstärkt durch psychoaktive Substanzen und durch die Musik und findet innerhalb eines rituellen Kontexts statt. Er ist an eine "Gemeinde" gebunden, die sich regelmäßig trifft und sich gegenseitig in ihren Erkenntnisprozessen und ihrer geistigen Entwicklung unterstützt. Musik ist die Wunder-Waffe dieser selbstorganisierten Gruppentherapie, in der sich eine Generation selbst sozialisiert. Musik bringt und hält Menschen zusammen und hilft, indem sie Flow-Erleben hervorruft, sich auf sich selbst und bestimmte Themen zu konzentrieren. Dieses Potential wird traditionsgemäß von Menschen zur gesellschaftlichen Organisation von Masse und Macht benutzt: Die Großelterngeneration erlag den Inszenierungen Hitlers, die Eltern den Inszenierungen der Rolling Stones und der Beatles, die Kinder nun lernen, sich selbst zu inszenieren. Sie bilden kleine Gemeinden, die auf lokaler und globaler Ebene miteinander vernetzt sind. Ein Teil dieser Gemeinden inszeniert sich jährlich mit ihren Wägen auf der Loveparade und das ist nur die Spitze eines Eisberges.

Die Inszenierungen und ihre jeweilige Technik verändern sich im Laufe der Zeit und haben in verschiedenen Generationen und auch Kulturen ihre spezifischen Einfärbungen. Die Themen aber bleiben die gleichen: Die Regelung des Zusammenlebens von Männern und Frauen sowie die Nutzung pränatalen Erlebens für den Zusammenhalt der Gemeinschaft. Musik in Zusammenhang mit ekstatischem Tanz macht Erfahrungen möglich, die den religiösen und transzendenten Phänomenen zugerechnet werden müssen. Sie stehen in Zusammenhang mit der von Grunberger als solche bezeichnete Koaenästhesie¹⁰⁹, einer Erfahrung, die als Verschmelzung mit dem Universum und als Einssein mit Gott erlebt wird, der damit eigentlich zur Göttin wird, denn dieses Erleben ist pränatalen Ursprungs. Dazu kommen weitere Erfahrungen perinatalen Ursprungs, in denen verschiedenen Facetten des Lebens und persönlicher Lebensthemen zum Ausdruck kommen. In vielen religiösen Mythen wurde versucht, dieses Erleben in Worte und Geschichten zu verwandeln. Im PT werden diese Erfahrungen selbst gemacht, auf dem Dancefloor mit anderen Menschen zusammen. Diese persönlichen Visionen und Erkenntnisse können nur zum Teil kommuniziert werden. Letztendlich bleibt es ein privates Geheimnis, welches die Einstellung zum

109 Grunberger 1985, S. 189

eigenen Leben prägt. In dieser privaten Esoterik demokratisiert sich das den Religionen zugrundeliegende transzendente Erleben des “Nirvanas”, der kosmischen Einheit. Dieses Flow-Erleben, das sich auf den eigenen Körper und seine inneren Vorgänge bezieht, war sonst nur den Eingeweihten oder Ausgebildeten männlichen Geschlechts möglich. Es findet seinen Ausdruck in den Mythen und Geschichten religiöser Schriften, die von Männern konstruiert und geschrieben wurden. In europäischen Märchen zeigen sich dagegen eher auch die weiblichen Sichtweisen und Themen, denn sie wurden zumeist mündlich überliefert. Märchen und Mythen versuchen, das prä- und perinatale Erleben und die unbewußten Geschichten der frühen Kindheit im Nachhinein in Worte zu fassen und zu rekonstruieren. Bestimmten Personen und Themen wird damit eine Bedeutung gegeben, um einen pädagogischen Auftrag zu erfüllen. Man bezieht sich auf Jesus, auf die Mutter Gottes, das Paradies, den Teufel oder den bösen Wolf, die Schlange, die Prinzessin, die Hexe etc., um schwer verständliche Zusammenhänge Kindern einfach zu erklären und bestimmte Regeln und Maßstäbe des gemeinschaftlichen Zusammenlebens von klein auf deutlich zu machen.

“Ich persönlich denke, daß Musik ähnliche Zustände wie eben Drogen auslösen und nicht nur Drogen. Jesus ging 40 Tage in die Wüste, das nennt man Hungerextase. Und diese Dinge bewirken halt eine Form von Spiritualität halt auch. Musik tut das auch. Sie stellen halt irgend eine Verbindung her zu etwas was meiner Meinung nach von uns da ist, aber verkümmert, weil wir in dieser Welt eher rational denken, lenken müssen und das andere findet ehe inner Kirche statt zum Beispiel also meine Großmutter die in die Kirche geht und sich dort eben ihre Portion Spiritualität abholt mit Weihrauch , griechisch orthodox mit allem drum und drann und sich bekreuzigt, oder halt wenn ich mir zum Beispiel ne so ne PT Party angucke, wo es Leute gibt, für die das eben mehr als nur eine reine Party ist, sondern für die das eben eine spirituelle Erfahrung ist. Die wirklich mehr als wirksam ist.”

(34, m, I 12)

PT – vor allem dort, wo es nicht völlig dem Kommerz zum Opfer fällt – ist weniger Volksmusik als vielmehr eine Art Kirchenmusik, oder besser, eine Volkskirchen-Musik, im Rahmen derer jeder predigen und komponieren kann. In diesem Umfeld beichtet jeder jedem und es tragen sich geheimnisvolle Wandlungen bei jedem, nicht nur bei Pfarrer, Mönch oder Heiligem, zu. Es geht darum, mit Hilfe der Konzentration auf Musik und sich selbst, aus sich herauszutreten, geradezu davon zu “fliegen”¹¹⁰. Man begibt sich auf eine Reise, indem man sich von der Musik davontragen läßt. Dies gibt die Gelegenheit, die Verwirrungen des irdischen Lebens aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Eingeschränkte, eindimensionale Sichtweisen können damit aufgelockert werden. Die Zusammenhänge rücken dabei in den Vordergrund der Betrachtung und der Selbstreflexion des Lebens.

Der Tanz auf dem Dancefloor gleicht einem narzißtischen, persönlichen Gebet, in dem

110 vgl Holzkamp 1993

die eigene Bibel geschrieben wird, denn darin wird die eigene Lebenserfahrung körperlich ausgedrückt und geistig reflektiert. Die gesamten Lebenserfahrungen, die den Geist oder das Selbst strukturieren und sich im Körper abzeichnen, kommen dabei zum Ausdruck. Man tanzt sich von ihnen frei. Die Begrenzungen der Körperklassen und Klassenkörper¹¹¹ verwischen im Tanz. Der Habitus¹¹², der nach Bourdieu aus sozialen Existenzbedingungen hervorgegangen ist und den Körper und dessen Wahrnehmungen, Denken und Fühlen prägt, wird vorübergehend aufgebrochen. Im Flow-Erleben, verursacht durch Musik und ekstatischen Tanz, gerät diese "einverlebte Struktur des Sozialen"¹¹³ in Bewegung.

Mit zunehmender Professionalisierung läßt die geistige Bedeutung des PT für die gemeinschaftlichen Gruppenzusammenhänge nach. Die Euphorie der Anfangsphase macht einer realistischeren Arbeitseinstellung Platz. Die Mission wird zum Beruf und damit zu Arbeit.

"Machen wir uns nichts vor. Ich glaube an mich, ich glaube an Freundschaft, und ich glaube an Liebe und ich glaube sogar an Geld. Ich meine, machen wir uns nichts vor: Das ist so die Hauptaussage eigentlich: Machen wir uns nichts vor. Wir können in einer kleinen Gruppe uns etwas vormachen und das ist auch wunderhübsch und das mache ich auch super gern. Aber kosmopolitisch müssen wir uns gar nichts vormachen. Und ich bin mit Sicherheit als DJ oder Partyveranstalter kein Gott, sondern ich versuche irgendwie meine Ideale zu verwirklichen auf meine Art, und jeder hat die Freiheit das so zu tun." (29, m, I 10)

Religion ist für ihn, den ehemaligen Soziologiestudenten, ein reines Machtphänomen, bei dem es letztendlich darum geht, wer wen von seinem Glauben überzeugen kann.

"Ich glaub an die Evolution. Ich finde Darwin war ein wahnsinnig schlauer Mann und er hat recht, der gute Mann. Gott ist oder überhaupt alle Götter in irgendwelchen Kulturen sind einfach das Resultat von irgendwelchen schlauen Leuten, die aufgrund ihrer gesellschaftlichen Position sich herausgenommen haben, daß verschiedenen Dinge so und so sind.(...) Für Fragen die einfach seit der Menschheitsgeschichte in allen Kulturen offen sind. Woher kommen wir. Wohin gehen wir? Warum und weshalb?"(29,m, I 10)

Im Gegensatz zu den Produzenten, denen immer wieder die Möglichkeit zum weltabgewandten kreativen Rückzug offen steht, stehen Veranstalter und DJs mitten im Leben des Kulturbetriebes und müssen ihre Rolle und ihr Tun innerhalb der Masse im Laufe der Zeit realistischer betrachten.

Auseinandersetzungen in Bezug auf Organisation und vor allem auf Geld läßt so manchen im Veranstaltungsbereich ernüchtern und an dem Onefamily- Gedanken Zweifel aufkommen. Je mehr jemand in die Arbeit hinter den Kulissen eingebunden und eingeweiht ist, desto realistischer wird auch das Partygeschehen betrachtet. Man sieht

111 Klein, 1999, S. 248

112 Bourdieu, 1997, S. 62

113 Klein, 1999, S. 249

die Szene vielleicht immer noch als Brutstätte kultureller und musikalischer Innovationen, der Touch des Heilsbringertums oder des Revolutionären tritt jedoch in den Hintergrund. Sicherheiten hinsichtlich von Familiengründung und Existenzgründungen werden bedeutsamer. Eine Generation wird erwachsen. Man etabliert sich.

16. Zusammenfassung

In den vorhergehenden Kapiteln wurden bereits einige der Aspekte musikalischer Tätigkeit, die in den Hypothesen zur Sprache kamen, heraus gearbeitet. Angesichts der Tatsache, daß die zulässige Länge meiner Diplomarbeit nun langsam überschritten ist und meine Ergebnisse nicht komplett darin ausgewertet werden können, will ich hier zumindest meine wichtigsten Erkenntnisse in diesem Forschungsprozess zusammenfassen. Ich habe versucht, Flow-Erleben und Merkmale “autotelischer” Persönlichkeiten nach Csikszentmihalyi im Kontext moderner (Jugend)Musikkulturen am Thema Tanz und Musik darzustellen. Es geht hier um einen Kreislauf, in dem Kultur geschaffen wird. Im Zusammenspiel und Einklang zwischen Körper und Geist entsteht dabei aus der Bewegung Musik und aus der Musik wiederum Bewegung. Es ging mir darum, zu zeigen, wie Flow-Erleben, verursacht durch das Musikmachen, persönlich erlebt wird und welche Bedeutung ihm für das eigene Leben, beziehungsweise für Lebensperspektiven beigemessen wird.

Ich kam in meinen Untersuchungen zu der Erkenntnis, daß die Produktionen der Musiker(innen) und DJs eng mit autotelischem Erleben verknüpft sind, welches nicht unabhängig von Umwelteinflüssen zu begreifen ist. Es ist gebunden an das Flow-Erleben der Tänzer(innen), die den Handlungsablauf mit bestimmen, indem sie automatisch auf die Musik reagieren. Sie geben das Feedback, das für das Flow-Erleben und damit für das Glück der Musikmachenden notwendig ist. An den Reaktionen der Tanzenden wird die Musik im “Dancebereich” entwickelt und ausgetestet. Musik und Tanz bilden eine Einheit. Insgesamt kann man dabei feststellen, daß im Techno- Bereich die Rolle der Konsumenten gestärkt wird. Das Auflegen wird zu einer Kunstform aufgewertet und der DJ hat einen großen Einfluß auf die Darbietung und Verbreitung von Musik, die nicht mehr live, sondern aus der Konserve gespielt wird.

Man kann eine Arbeitsteilung zwischen Komposition von Musik, Darbietung von Musik und Ausdruck von Musik durch Bewegung feststellen, die in den einzelnen

Bereichen zu verstärktem Flow-Erleben führt, da die Aufmerksamkeit gezielter konzentriert werden kann. Man muß nicht mehr Musik machen und sich gleichzeitig in einer Show inszenieren. Für die Show sind die Tänzer und Performer zuständig. Zudem findet ein verstärkter Austausch zwischen den einzelnen "Arbeitsbereichen", beziehungsweise Produzent und Konsument statt. In Anbindung an die Spielregeln des Dancefloors werden dabei die Vorgänge des Tanzens, des Produzierens, Musizierens und Auflegens nicht nur selbst bestimmt, sondern oftmals alleine durchgeführt und erlebt. Während im Alltag gestreute Aufmerksamkeit vorherrscht und Kompromisse gemacht werden müssen, steht beim Musizieren und Tanzen der Spaß am eigenen Erleben und der eigenen Ausdrucksweise im Vordergrund. Die hedonistische Konzentration auf sich selbst führt zu verstärktem Flow-Erleben. Die Wahrscheinlichkeit, Erfolgserlebnisse im Sinn gezielter Befriedigung der eigenen Bedürfnisse und Ausdrucksweisen in einer "temporären autonomen Zone" zu haben, ist erhöht, denn das Tanzen, Produzieren, Auflegen sind Vorgänge, die individuell und selbst gestaltet werden dürfen. Diese Entwicklung läuft parallel mit Entwicklungen in Politik und Wirtschaft, wo Selbstdarstellung und Ausdrucksfähigkeit, Ausstrahlung, die Fähigkeit – in Anbindung an die Firmenphilosophie – selbständig zu arbeiten und zu entscheiden, abgeflachte Hierarchien, Fähigkeit zu Teamarbeit und Kreativität immer mehr gefragt sind¹¹⁴.

PT beruht auf selbstorganisierten Lernprozessen, in denen es darum geht, sich selbst Ziele zu setzen und durch das Erreichen dieser Ziele Flow zu erleben. Dazu gehört auch die Fähigkeit, schlechte Erfahrungen positiv zu sehen und daraus zu lernen. Denn Erfolg und Zufriedenheit sind abhängig von subjektivem Erleben und damit immer auch eine persönliche Konstruktion, in der das, was man erlebt, im Nachhinein betrachtet und interpretiert wird. Selbst herbeigeführte Erfolgserlebnisse verstärken die Motivation zu selbständigem Handeln. Kennzeichen von Techno im Gegensatz zur Rockmusik ist die Tatsache, daß man sich selbst vermarktet, erforscht und erklärt. So entstehen eigene Unternehmen, wie beispielsweise Plattenfirmen im Musikbereich oder SaferUse-Gruppen, die sich wie "Eve" und "Rave"¹¹⁵ oder die "Sonics"¹¹⁶ im pädagogischen Bereich vernetzen. Auch Wohnprojekte im privaten Bereich sind hierfür ein Beispiel.

Meiner Meinung nach ist das zentrale Thema, das sich im Laufe dieser Arbeit herauskristallisiert hat, die Gewinnung von Selbstbewußtsein durch das

¹¹⁴ vgl. Höhler 2000

¹¹⁵ vgl. Cousto 1995

¹¹⁶ Sonics Cybertribe Netzwerk

selbstorganisierte Herbeiführen von Erfolgserlebnissen. Dabei spielt das Herbeiführen von “Gotteserfahrungen” durch Inszenierung eine große Rolle. Diese Erfahrungen werden entlang der Machtverhältnisse und gesellschaftlichen Realität provoziert, interpretiert und vermarktet. Selbstermächtigungsrituale durch das elektronische Verstärken von Musik und Licht wurden in diesem Jahrhundert durch die technische Entwicklungen im Veranstaltungsbereich möglich. Was anfänglich noch dem Führerkult und dem politischen Mißbrauch diente, hat sich in den letzten Jahrzehnten durch das Entstehen von jugendkulturellen Gemeinschaften, durch Popkultur und neuere Entwicklungen im technischen Bereich demokratisiert. Selbstermächtigung durch Selbstinszenierung sind meines Erachtens Bestandteile aller jugendkulturellen Musikszenen, wobei im PT die spirituellen, mythischen Komponenten besonders in den Vordergrund der Gestaltungs-Phantasien treten. Diese sind letztendlich verbunden mit prä -und perinatalem Erleben und mit Erfahrungen aus der frühen Kindheit, denn Machtkämpfe um Aufmerksamkeit und Zuneigung beginnen bereits in der Familie. Das kleine hilflose Kind erlebt die Eltern dabei als “Götter”, von denen die eigene Existenz abhängig ist.

Musikinduziertes Flow-Erleben hilft dabei, Erfahrungen zu machen, mit Hilfe derer Geburtstraumata und Defizite in der Kindheit kompensiert werden können. Dies kann etwa dazu führen, daß sich eine Person die Aufmerksamkeit und Anerkennung selbst zu schenken lernt, die ihr in der frühen Kindheit und in der schwierigen Phase der Adoleszenz gefehlt hat/fehlt. Musik ist dabei ein mächtiges Hilfsmittel, denn sie wirkt auf den körpereigenen Drogenhaushalt. Das Spiel mit der Musik führt dazu, sich sicher, geborgen und allmächtig zu fühlen.

Dabei werden die von Csikszentmihalyi beschriebenen menschlichen Bedürfnisse befriedigt. Es geht hier um das Erleben von Liebe und Entspannung, von Risiko und Zufall, um den Spaß, Probleme zu lösen, um das Suchen und Finden, um das sich messen im Wettbewerb und um das Bedürfnis nach kreativem Selbstausdruck. Die von Callois¹¹⁷ beschriebenen Vertigo-Erfahrungen – Schwindelgefühle – lassen sich auf die Wirkung von Musik und Tanz auf den körpereigenen Drogenhaushalt und auf autotelisches Erleben zurückführen. Aspekte von Flow- Erleben, wie fokussierte Aufmerksamkeit, Verschmelzung mit Handlung und Umwelt, Auflösung von Zeit und Raum, Automatisierung, Selbstvergessenheit und das Gefühl der Kontrolle wurden in den einzelnen Kapiteln, die sich auf Tätigkeiten des Tanzens, Auflegens, Produzierens

117 Csikszentmihalyi 1985, S 47

und Live-Performens beziehen, dargestellt und genauer analysiert. Probleme gab es in der Unterscheidung zwischen intrinsischer und extrinsischer Motivation, die meiner Meinung nach nicht voneinander unabhängig begriffen werden können. Sie wirken aufeinander und potenzieren sich gegenseitig.

Kennzeichen von Flow-Erleben ist das Glücksgefühl, das dabei entsteht, selbst etwas herausgefunden und gemacht zu haben. Es geht hier darum, Vorgänge menschlichen Handelns und zwischenmenschlicher Beziehungen selbst zu erleben, zu verstehen und ihnen eine persönliche Bedeutung geben zu können. Dies wird in Form eines Aha-Effektes belohnt, der nicht nur glücklich macht, sondern auch selbstsicher und stolz. Holzkamp nennt diese Momente auch Lernsprünge¹¹⁸. Was vorher ein Problem war, wird plötzlich wie von selbst verstanden. Er beschreibt diese Sprünge anhand des Bewegungslernens beim Hochsprung und der Rezeption von Musik bei Schönberg. Dabei geht es darum, über sich hinauszutreten, beziehungsweise in etwas einzutauchen. Das mit diesen Momenten verbundene Erleben wirkt motivierend, lebensbejahend und antidepressiv. Während nach Csikszentmihalyi Gefühle des Glücks und der Aufgehobenheit aus dem Gefühl der Kontrolle über das eigene Handeln resultieren, wurde von meinen InterviewpartnerInnen vor allem auch das subjektive Gefühl des Aufgebens von Kontrolle und eine gewisse Automatisierung als Glücksmoment beschrieben. Der Begriff Kontrolle scheint dabei problematisch, da im Sinne von einseitiger Machtausübung und Mißbrauch vorbelastet. Er wird vor allem dort zum Thema, wo es um Wettbewerb, Konkurrenz und Selbstprofilierung geht. Im Vordergrund des Flow-Erlebens bei Musiker(innen) und Tänzer(innen) stehen jedoch in erster Linie Glücksmomente, die auf Selbstvergessenheit beruhen. Zugespitzt formuliert: Es geht um das Aufgeben von Kontrolle, darum, sich fallen lassen zu können in eine Situation, in den Moment. Der Begriff der Kontrolle wird dabei irrelevant, er löst sich "in Nichts" auf. Das Nachdenken über das, was man da gerade tut, würde das Flow-Erleben und die Konzentration auf die Musik und die Menschen nur stören. "Ernst" wird aus dem Spiel erst außerhalb des Flow- Erlebens in der Musik, etwa wenn es darum geht, eine Veranstaltung "abzurechnen". Im alltäglichen Überlebenskampf geht es vor allem darum, menschliches Handeln zu kontrollieren, zu beurteilen, zu vergleichen und diesen Wert finanziell zu bemessen. In unserer Gesellschaft wird Kontrolle im Sinne von Aktivität und Machertum begriffen. Sie wird bezahlt, denn sie ist mehr wert als das Aufgeben von Kontrolle. Das Aufgeben von

118 Holzkamp 1993, S 294

Kontrolle wird hierbei als ein passiver Prozess verstanden, der keine große Kunst ist. Man muß dafür scheinbar nichts tun. Es wird nicht bedacht, daß auch das Aufgeben von Kontrolle ein selbst kontrollierter Prozeß ist.

In dieser Einseitigkeit im Umgang und der Bewertung von Kontrolle spiegelt sich ein Weltbild, das patriarchal, also von Sichtweisen geprägt ist, in denen der Mann sich als aktiv und kontrollierend und die Frau, deren Körper kontrolliert werden muß, als passiv begreift. Dies entspricht der bewußten Illusion der "Macher" auf den Bühnen dieser Welt, die die "Puppen tanzen lassen". In dieser Illusion bestätigen sich Frauen und Männer gegenseitig, denn es bringt ihnen bestimmte Vorteile und schafft Ordnung zwischen den Geschlechtern. Was aber passiert, wenn eine andere Illusion sich immer mehr etabliert, deren Sichtweise darin besteht, daß diese scheinbar "göttlichen" Macher eigentlich nur "ferngesteuerte Marionetten" sind, die nach den Spielregeln und Reaktionen der BetrachterInnen funktionieren? Ohne ein Publikum macht das Machen keinen Sinn. Man könnte genauso gut behaupten, die Erwartungen des Publikums steuern das Reden und Musizieren auf den Bühnen. Es werden dabei vom Publikum Inszenierungen erwartet, die ermutigen oder/und unterhalten. Es geht darum, Langeweile, beziehungsweise Angst abzubauen und für Spannung, beziehungsweise Entspannung zu sorgen. Das Betrachten wirkt sich dabei auf das zu Betrachtende genauso aus, wie das zu Betrachtende auf den Betrachter. Subjekt und Objekt "fallen zusammen" und erschaffen gemeinsam die Realität: Die Brille, durch die das Weltgeschehen gesehen, betrachtet und interpretiert wird.

Im Bereich Techno bilden Kulturproduzent¹¹⁹/Akteur und Rezipient/Konsument im Idealfall eine Einheit. Dabei wird die Rolle der Rezipienten, und damit das Zuhören, das Betrachten, das Tanzen aufgewertet. Das Rezipieren, die körperliche Bewegung und die Ausdrucksmöglichkeiten stehen im Mittelpunkt der Inszenierung. Je größer und kommerzieller eine Szene wird, desto unpersönlicher werden die Beziehungen zwischen Tänzer(innen) und Musiker(innen). Die Anonymität verhindert einen Austausch und verstärkt die gegenseitigen Projektionen. Der Musiker wird als Star erlebt und vergöttert, das Publikum wird als anonyme Masse, die gesteuert werden will, erlebt. Von dieser Anonymität profitiert das normale Musikgeschäft, wenn es darum geht, Künstler "aufzubauen" und Hypes zu produzieren.

Die Funktionsweise des menschlichen Bewußtseins und Denkens wird von Csikszentmihalyi als zirkulär beschrieben. Ebenso definiert Wier menschliche

119 Klein, 1999, S. 291

Trancezustände als sich selbst erhaltende Kreisläufe menschlichen Handelns und Denkens, die zu Gewohnheiten werden¹²⁰. In meinen Untersuchungen konnte ich feststellen, daß zwischen intrinsischer und extrinsischer Motivation nicht unterschieden werden kann. Sie verlaufen ähnlich zirkulär und beeinflussen sich wechselseitig. Flow-Erleben wird erzeugt durch das Erzeugen von Spannung und Entspannung zur Kompensation von Langeweile und Angst, welche die Lebensqualität stark beeinträchtigen. Dieses Wechselspiel läßt sich nicht nur im Denken und in der Motivation der Menschen, oder als Spiel zwischen Musiker und Publikum feststellen, sondern ist auch ein wesentlicher Bestandteil des Zusammenspiels von Subkultur und Mainstream. Hierbei geht es um den Vorgang der Abspaltung und Integration. Subkulturen spalten sich regelmäßig vom Mainstream ab und gehen früher und später wieder darin auf. In diesem Kreislauf, der für Spannung und Entspannung sorgt, geschieht kulturelle Entwicklung. Die Mechanismen, die dabei wirksam sind, kommen auch in Bereichen der Politik und Religion zum Ausdruck: Es geht um die Verwandlung von Unsicherheit in Sicherheit¹²¹. Gruppenzwang sorgt für Abgrenzungsbedürfnis, Einsamkeit sorgt dafür, daß Menschen die Gemeinschaft zu suchen.

Von Cube geht in seiner Verhaltensbiologie des Risikos davon aus, daß der dem Menschen angeborene Trieb der Neugierde eigentlich ein Sicherheitstrieb ist. Es geht darum, Unbekanntes bekannt zu machen. Das Fremde sorgt für Angst und das Bekannte sorgt für Langeweile. Flow ist danach die mit Lust erlebte Endhandlung des Sicherheitstriebes¹²². Dabei wird das Unbekannt erforscht und das Bekannte verfremdet. Es geht darum, Unbekanntes zu erkennen und zu verstehen, beziehungsweise Bekanntes neu zu erfinden, zu inszenieren, darzustellen. Der Produzent (er)findet neue Sounds in seinen Instrumenten, der DJ erobert/gewinnt ein Publikum, der Tänzer lernt neue Bewegungsmuster kennen. Musik und Tanzformen überschreiten die Grenzen der Länder unabhängig von Nationalstaat, Religion und Kultur. Cube unterscheidet zwischen aktivem und passivem Flow- Erleben und formuliert einen Experten- Flow, in dem überdurchschnittliches Können erreicht werden kann. Dieser Weg ist mit hoher Anstrengung verbunden und wird mit zunehmender Freude und Anerkennung durch die Umwelt und andere Experten belohnt. In der Party Kultur ist der DJ nicht nur ein Experte im Sinne der Auswahl und des Mixen von Musik, sondern Experte ist auch der Tanzende, der die Möglichkeit hat, Musik bis in die

120 Wier 1996, S 97

121 von Cube 1995

122 ebd. S.47

Fingerspitzen auszudrücken und zu interpretieren. Der DJ ist jedoch ein Experte der Musikauswahl und der Produzent ist ein Experte des Details, der Sounds und der Rhythmen. Die Grenzen zwischen den aktiven und passiven Flow, an denen Cube den Expertenstatus festmacht, sind fließend und aufgrund der technischen Entwicklung selbst relativ einfach veränderbar. Ein Tanzender kann schon morgen DJ sein und als "Experte" scheinbar mitreden. Das Expertentum ist dabei hart umkämpft. Vor allem die Motivation und der eigene Wille führen dazu, einen bestimmten Status als DJ zu erlangen. DJ wird jemand, der Lust hat aufzulegen und er wird um so besser, je mehr Lust er dazu hat. Bis zu einem gewissen Grad erleichtert dabei musikalische Bildung und Vorwissen den Spaß und damit die Lust auf mehr.

Da Musikunterricht in Deutschland immer noch sehr auf die klassischen Themen beschränkt und an Noten gebunden ist, wird er von den meisten Schülern lustlos erlebt. Zu Erfolg am Dancefloor führt weniger das "musikalische" Talent, die Kenntnis der Musiktheorie oder Noten, sondern vielmehr das Agieren und Reagieren im Moment. Dazu gehören Konzentrationsfähigkeit, Präsenz, Entschiedenheit im Handeln, Einfühlungsvermögen in die Bedürfnisse der Tanzenden, die Fähigkeit zu improvisieren und zu spielen, und die Fähigkeit, auch in Streßsituationen Ruhe zu bewahren. Die ProduzentInnen dagegen benötigen Geduld in Bezug auf das Erlernen und Erforschen der Technik. Es geht um einen Selbstversenkungsprozeß, in dem genaues Arbeiten gefragt ist. ProduzentInnen brauchen die Fähigkeit, mit sich und der Musik alleine zu sein. Sie vergessen die Welt um sich herum, indem sie sich eine eigene erschaffen. Die fokussierte Aufmerksamkeit, die tief in einen Gegenstand eindringt, steht dabei der gestreuten Aufmerksamkeit, die sich auf viele Gegenstände gleichzeitig bezieht, gegenüber. Meiner Erfahrung nach ist die letztere bei Frauen häufiger anzutreffen, was ein Grund dafür sein könnte, warum Frauen seltener Musik machen oder auflegen. Die Welt um sich herum vergessen zu können, ist ein Luxus, den sich eine Frau oft weniger erlauben kann als ein Mann. Mehrere Dinge gleichzeitig im Auge zu haben, ist beim Großziehen von Kindern und dem Zusammenhalten einer Familie eine notwendige Eigenschaft menschlichen Bewußtseins. Selbstvergessenheit als Merkmal sexueller Ekstase hat für die Frau schwerwiegendere Folgen als für den Mann. Frauen sind sich ihrer Verletzlichkeit, Sterblichkeit und der Folgen ihrer Handlungen bewußter. Ihre Sicherheit beziehen sie daher vor allem aus der Interaktion sowie dem Zusammensein und Austausch mit anderen Menschen. Nach Höhler neigen Frauen in

Führungspositionen mehr zu Teamarbeit als Männer, die zumeist von der Göttlichkeit ihrer eigenen Entscheidungen überzeugt sind. Zugespitzt könnte man sagen: Frauen sind realistischer im Handeln als Männer, da sie weniger selbstvergessen handeln und die Zusammenhänge, und damit verbundene Unsicherheitsfaktoren, eher im Auge haben¹²³. Dafür neigen sie dazu, bei Entscheidungen zu zögern und Chancen zu verpassen. Diese Vorsicht der Frau ist nicht biologisch verursacht, sondern meiner Erfahrung nach vor allem ein kulturelles Erbe. Sie äußert sich in vielfältigen Ohnmachtsphantasien, Ängsten und psychosomatischen "Frauen-Krankheiten", wie sie in den Krankheitsbildern der Hysterie, der Eßstörungen und Depressionen beschrieben werden.

In der Verhaltenspsychologie geht man davon aus, daß die erlernte Hilflosigkeit durch Erfahrungen der Selbstwirksamkeit überwunden werden kann¹²⁴. Hier geht es um die Kontrollüberzeugung, daß eigene Aktivitäten den Ausgang einer Handlung beeinflussen. Erlernte Hilflosigkeit ist dabei Folge von generalisierten Erwartungen, die beinhalten, daß das eigene Handeln nichts bewirkt. Dies ist Folge erfahrener Unabhängigkeit zwischen dem Gang schmerzhaften Aktivität und Aktivitäten des Individuums zu ihrer Abwendung¹²⁵. In der internen, beziehungsweise externen Kontrollüberzeugung geht es um die Frage, ob man etwas wirklich selbst herbeigeführt hat. Oder war es jemand anders oder geschah es zufällig. Bin ich am Zufall beteiligt oder nicht? Der Ort, an dem der Locus of control¹²⁶ festgemacht wird, bestimmt dabei das eigene Selbstbewußtsein. Holzkamp bemängelt, daß der Übergang zwischen externer zu interner Kontrollerwartung mit den sozialkognitiven Lerntheorien nicht erklärt werden kann. Ich denke, daß das Umschlagen von Passivität in Aktivität durch Lernsprünge verursacht wird, in denen Flow-Erleben zur Wirkung kommt. Denn diese Momente sind gekennzeichnet von der Selbstvergessenheit, in der sich die Wahrnehmung der Realität für einen kurzen Moment "lockert". Es geht um Schlüsselerlebnisse, die überraschend zu Aha-Erlebnissen, zum Staunen über sich selbst führen und dazu, die Realität plötzlich aus einem anderen Blickwinkel zu sehen. Man wundert sich selbst darüber, daß man plötzlich etwas geschafft hat, ohne groß darüber nachzudenken. Die Erfahrung der Selbstwirksamkeit, das heißt, selbst etwas bewirkt oder herausgefunden zu haben, führt zu der Motivation, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen. Selbstorganisierte Ziele und Erfolgserlebnisse spielen dabei eine große

123Höhler 2000, S. 87

124 Holzkamp, 1993, S 97

125 ebd. S.99

126 ebd.1999 S.96

Rolle, können der erlernten Hilflosigkeit entgegenwirken. Wenn die eigenen Ideale und Zielvorstellungen jedoch unrealistisch sind oder zu ernst genommen werden, kommt es zu Mißerfolgen und Disstreß. Dieser stellt das unangenehme Gegenteil von Eustreß und damit Flow-Erleben dar. Es kommt zu fiebriger Aktivität und zu Suchtverhalten¹²⁷. Der Moment des Erlebens wird dabei dem Ziel geopfert. Dies kommt vor allem in radikalen Weltanschauungen und Lebensweisen zum Ausdruck, die oft Folge von traumatischen Erlebnissen sind und dazu dienen, erlebte Frustrationen zu kompensieren¹²⁸. Das Gefühl der eigenen Ohnmacht und Depression ist also kein reines Frauenthema, sondern betrifft selbstverständlich genauso auch Männer. Wir leben in bedrohlichen Zeiten, in Zeiten des Umbruchs. Das Weltgeschehen scheint aus dem Ruder zu laufen, Nationalstaaten, Religionen und patriarchale Familienzusammenhänge sind in Auflösung begriffen. Gedankenloses, (selbstvergessenes!) Handeln zerstört die Umwelt und sorgt für die Vergiftung unserer Lebensgrundlagen. Technische Errungenschaften scheinen nicht so sicher zu sein, wie ihre Konstrukteure behaupteten. Politiker stilisieren sich zu Popstars und sind gleichzeitig Marionetten der Wirtschaft. Es gibt genug Gründe, sich selbst zu organisieren, sich selbst zu ermächtigen und sich darin gegenseitig zu bestätigen. Entweder du wirst verkauft oder du lernst dich selbst zu verkaufen. In einer Welt, in der Menschen zu Produkten werden, ist es wichtig, sich wenigstens den persönlichen Spaß zu erhalten und das, was man tut, mit Liebe zu tun. Das eigene Flow-Erleben wird dabei zum Gradmesser der eigenen Bedürfnisse. Das Herbeiführen von Flow-Erfahrungen als Selbstermächtigungsritual in der Gruppe hat sich in diesem Jahrhundert verändert. Soldaten Aufmärsche in Stadien, geordnete Volkskörper und die Show eines tobenden Führers mußten amerikanischen und englischen Rock- und Popshows weichen, die auf denselben Bühnen mit Hilfe selbst gespielter Musik die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Daraus hervor gingen Horden von tanzenden Gemeinden, in denen sich die Gegensätze zwischen Akteur und Rezipient, Aktiv und Passiv, Mann und Frau gänzlich auflösten. Flow- Erleben als Gemeinschaftsritual konzentriert sich im Dancebereich auf das eigene Erleben. Es hat sich damit individualisiert. Der Individualismus, der eng mit hedonistischem Erleben und dem in dieser Arbeit beschriebenen Flow-Erleben zusammenhängt, kann daher auch als Schutz gegen den Gruppenzwang politischer Parteien und religiöser Vereinigungen verstanden werden. Die Vielfalt hedonistischer Jugend- und Musikkulturen und die durchlässigeren Grenzen zwischen

127 Kauke, 1992, S.66

128 vgl. *Grunberger 1985*

(Kultur)produzent und Konsument können einseitigen Mißbrauch oder Ausverkauf verhindern. Damit wird der Hedonismus der Jugend- und Musikkulturen zu einem wertvollen Kulturgut, dessen Inhalt eigentlich uralte ist, denn letztendlich geht es darum, seinen Nächsten genauso zu lieben, wie sich selbst. Sich selbst zu lieben wird damit zu einem Akt politischer Handlung und sich lieben zu lernen zum Bildungsauftrag.

17. Reflexion und Schlußwort

Diese Arbeit ist zu einem Dokument aktuellen Zeitgeschehens geworden. Als Diplomarbeit kommt sie hiermit zu einem vorläufigen Schlußpunkt. Ich habe in meiner Forschung versucht, Entwicklung und Lernprozesse in Kultur und Musik zu untersuchen und darzustellen, von denen ich glaube, daß sich darin bestimmte Regeln und Fähigkeiten des menschlichen Bewußtseins spiegeln.

Am Ende dieser neunmonatigen Forschungsperiode stelle ich fest, daß noch genug Fragen und viele Aspekte offen geblieben sind, die es wert gewesen wären, näher betrachtet zu werden. Es wäre interessant gewesen, auf die Zusammenhänge zwischen Flow-Erleben als Brücke extrinsischer und intrinsischer Motivation genauer einzugehen und unter dem Aspekt des Lernens am Modell und der Erfahrung der Selbstwirksamkeit zu analysieren. Auch auf das Thema der körpereigenen Drogen konnte hier nicht näher eingegangen werden. Interessante Aspekte zum Thema Frauen, Musik und Öffentlichkeit sowie das Thema Drogen und Musikhören mußten in den Anhang weichen.

Die Untersuchungen gaben mir als Einzelkämpferin in einem männlich dominierten Arbeitsfeld die Möglichkeit, mich in sachlicher Art und Weise mit KollegInnen unabhängig vom Kontext Party und Musikgeschäft auszutauschen. So konnte ich meine eigene musikalische und pädagogische Tätigkeit der letzten Jahre reflektieren, was mir letztendlich auch dazu verhalf, mich mit der Praxis weiterzuentwickeln und zu professionalisieren. Ich sehe diese Arbeit als ersten Schritt in einen Bereich, der von der (Musik) Pädagogik noch wenig untersucht wurde. Künstler halten es meistens nicht für nötig zu studieren/sich selbst zu hinterfragen und Studenten haben nicht die Zeit für professionelle Kunst. Ich habe versucht, in meinem Studium, das mit dieser Diplomarbeit abschließt, eine Lücke im Bereich Musik, Selbstorganisation und Pädagogik zu füllen und das Wissen, das mir meine Interviewpartner, die im Musikgeschäft um den Dancefloor tätig sind, zur Verfügung stellten, umfassend

darzustellen. Als eine Person, die in der zu untersuchenden Szene musikalisch tätig ist, fehlt mir vielleicht etwas die kritische Distanz um zu beurteilen, welche Aspekte für Außenstehende bedeutsam sind. Ich kann hierbei nur von mir, meinen Erfahrungen und Sichtweisen ausgehen, die ich versuche, theoretisch zu fundieren. Als weibliche Musikerin befinde ich mich dabei in einer Expertensituation, die sich vom männlichen Experten unterscheidet und andere Schwerpunkte setzt. Selbstorganisiertes Studieren baut meiner Erfahrung nach auf dem eigenem Erleben, auf selbstbestimmten Zielen und den eigenen Erkenntnissen auf. Im Selbstorganisierten Studium haben wir in den letzten Jahren versucht, unsere Erfahrungen in bestimmten Konzepten und Theorien nicht unterzuordnen, sondern wiederzufinden und uns darüber auszutauschen. Selbstorganisierte Lernprozesse sind das Gegenteil defensiver Lernprozesse, die in ihren Zielen und Methoden der Fremdbestimmung unterworfen sind. Holzkamp nennt diese Lernprozesse affinitiv oder expansiv, denn es geht hierbei um ein die Welt aufschließendes Lernen, das von den eigenen Interessen geleitet ist. Dies steht der schulischen Disziplin und den pädagogischen Kontrollprinzipien entgegen. Damit werden alternative Lösungsfindungen und Entwicklungsmöglichkeiten in der ganzen Gesellschaft behindert¹²⁹. Flow-Erleben, Lernen und Lernerfolge stehen meiner Meinung nach in engem Zusammenhang. Lernen ist ohne Motivation, Konzentrationsfähigkeit und damit verbundener Selbstvergessenheit nicht wirklich möglich.

In dieser Untersuchung und Auswertung ging es mir darum, zu fragen, zu forschen, auszuwerten und zu schreiben, was mir als einsame Expertin in und zwischen den Welten der Wissenschaft und Popkultur bedeutsam und lehrsam erscheint. Ich ließ mich dabei von meinem persönlichen Flow-Erleben leiten. Diese Arbeit mag daher vielleicht ein paar Seiten länger geworden sein als übliche Diplomarbeiten am Institut für Musikpädagogik. Sie sollte jedoch dennoch das Gütesiegel Diplom wert sein, denn es handelt sich hierbei um den lang ersehnten und hart umkämpften Abschluß eines vierjährigen selbstorganisierten Lernprozesses, der nicht reproduziert, sondern neu konstruiert. Darin überschreitet diese Arbeit die Grenzen einzelner Fachgebiete und wird zu einem Original, das nicht versucht, den Gang des Lebens zu kontrollieren und zu kritisieren, sondern zu dokumentieren und zu begreifen.

“Flow ist ein Zustand, indem die Welt im Fluß ist, in dem sich Energien austauschen können.

129 Holzkamp 1993 s.523

(...)Ohne Flow würde vieles gar nicht funktionieren in der Natur und im Menschen."

(32, m, I 6)

"Flow ist genau das Ding, das so schwer greifbar ist.(..) das einfach von einer Vielzahl von Faktoren abhängig ist, ob es jetzt fließt oder nicht fließt. Entweder es läuft oder es läuft nicht. Und es ist natürlich immer schön, wenn es läuft. Das ist geil!." (29,m, I 10)

18.Glossar:

Ambient	ruhige Musik mit schwebenden Klängen ohne Beats zum Ausruhen
Acid	Säure ursprünglich LSD, später House-Musik Stil mit ätzenden, <i>quietschenden Sounds</i>
Dancefloor	<i>Tanzfläche</i>
DJ	Mensch der, die Platten auflegt/spielt
DJ Set	Programm eines DJs
Dorian Gray	Disko am Frankfurter Flughafen
Druff, drauf sein/drauf geschickt	<i>im Trancezustand,</i>
Drum machine	Schlagzeugmaschine zum Beispiel TB 808
Drum 'n Bass	schnelle elektronische Tanzmusik mit Breaksbeats, Nebelhornbässen und viel Krach, Nachfolgemodell von Jungle
Chill Out	Raum zum Ausruhen vom Tanzen und Ambient Musik hören
EBM	elektronische Musik entstanden Ende der 70er Jahre, mit Industriesounds, z.B. von Maschinen, Metall etc....
Flouro	fluoreszierendes Licht und Farben, Schwarzes Theater Effekt
Heavy Metal	harte laute gitarrenorientierte Musik
Headbängen	Schnelles rhythmisches Kopfschütteln zu Heavy Metal Musik
Hippie	Aussteiger in den 60er Jahren, Liebhaber psychedelischer Musik und Drogen
Live-act	Elektronische Musik auf einer Party live gespielt
New Wave	Musikstil in den 80er Jahren, poppig
Omen	berühmter Techno Club in der Frankfurter Innenstadt
Pogen	sich heftig herumwerfen und Schubsen auf der Tanzfläche
Platten	<i>Schallplatten</i>
Progressiv(Trance)	<i>technoider PT</i>
Punk	Musikstil, anarchistisch, alle spielen alles, dazu aufsehen-erregendes Styling
Sampler	Musikgerät zum Aufnehmen und Bearbeiten von Sounds
Sound	Ton, Geräusch, Musikstil eines DJs
Synthesizer	elektronischer Klangerzeuger

Track	Spur auf dem Sequenzer, oder fertiggestellte Produktion
Spirit	Gemeinschaftsgeist,communitas
Vibes	Vibrationen, Ausstrahlungen, unbewußte Übertragung von Emotionen
Väth	DJ aus Frankfurt mit Weltruhm, Ohmen -Macher

19. Literatur:

- Anz P., Walder P. (Hg.), Techno, Zürich, 1995
- Amrhein F. Sensomotorisches Lernen als Basis für musikalisches Lernen, Weimar 1999
- Bastian H., Leben für Musik, Mainz, 1998
- Böhm, T. Was ist Psychedelic Rock?
Beiträge zur Populärmusikforschung", Band 24 Rösinger H. Phleps T. (Hg)
- Cousto H., Vom Urkult zur Kultur, Solothurn, 1995
- Cube von, F., Gefährliche Sicherheit, Stuttgart, 1995
- Csikszentmihalyi M., Das Flow-Erlebnis, Stuttgart, 1985
- Csikszentmihalyi M., Flow - Das Geheimnis des Glücks, Stuttgart, 1990
- Csikszentmihalyi M. Schiefele U. Die Qualität des Erlebens und der Prozeß des Lernens Z. f. Pädagogik, Jg 1993, Nr.2
- Dittrich, Scharfetter, Ethnopsychotherapie, Stuttgart, 1987
- Duden, Das große Fremdwörterbuch, Mannheim, 1994
- Eliade, M. Shamanism, London, 1986
- Freud S. Massenpsychologie und Ich- Analyse, 1921
- Fehlmann, Das Technogeschäft, in Techno Anz P. Walder P. , (Hrsg) Zürich 1995
- Göttner-Abendroth H., Die Göttin und ihr Heros, München, 1980
- Goodman F., Trancerituale für Jugendliche, Löhrbach, 1995
- Goodman F., Trance, der uralte Weg zum religiösen Erleben, Gütersloh, 1996
- Grof S., LSD- Psychotherapie, Stuttgart, 1983
- Grunberger B. Narziß und Anubis, München, 1988
- Hebdige D., Subculture , The meaning of Style , London, 1979
- Höhler, G, Wölfin unter Wölfen, München, 2000
- Holzkamp K., Lernen, Frankfurt, 1993
- Janus L. Psychoanalyse der vorgeburtlichen Lebenszeit und der Geburt, 1989
- Kauke M., Spielintelligenz, Spielend lernen- Spielen lehren?, Heidelberg, 1992
- Klein G., Eletronic Vibrations, Hamburg, 1999
- Kreutz G., Gender differences and sociographical Factors of erotic Signification in Music Institut für Musikpädagogik, Frankfurt 1999
- Krebs J. Schamanische Ekstasetechnik, Referat
Religionswissenschaften und Selbstorganisiertes Studium, Frankfurt 1998
- Kohut H., Die Heilung des Selbst , Frankfurt, 1979
- Lamnek, Qualitative Sozialforschung, Weinheim, 1993

- Maly C., Gnosis und Narzissmus, Referat am Institut für Psychoanalyse 1998
- Michael Barrax (Hrsg), diverse Schriften zum Verein Wohnen Arbeiten Leben,
Frankfurt 1988
- Mertens W., Psychoanalyse, Stuttgart, 1981
- Maslow. A., The farther Reaches of human Nature, New York 1971
- Mathesdorf K. Der Mensch als Schnittstelle Techno/Trance, Referat in
Kunstgeschichte, 1996
- Mitterlehner, F. Let's fly together, S.23-35 in Beiträge zur Populärmusikforschung
Band 18, Hrsg Rösinger H., Hamburg 1996
- Mushroom Magazin, German Trance Guide, Hamburg Neumeyer J. , H.
- Schmidt Semisch (Hg.), Ecstasy-Design für die Seele, Freiburg, 1997
- Poland H. Hedonismus und Rockmusik, Dissertation, Frankfurt 1999
- Rohde-Dachser, Einführung in die Psychoanalyse (Skript), Frankfurt 1996
- Seligman, M., Helplessness: On depression, development and death,
San Francisco , 1975
- Sterneck W., Der Kampf um die Träume, Hanau, 1998
- Sterneck W., Cybertribe Visionen, Hanau, 1999
- Sonics Cybertribenetzwerk, Infobroschüre, 1999
- Thornton S., Club Cultures, Ca.mbridge, 1995
- Turner V. The Ritual Process, Chica.go, 1969,
- Werse B., Extasy, Diplomarbeit, FB Soziologie , Frankfurt 1996
- Wier D., Trance, Von der Magie zur Technologie, Löhrbach, 1996
- Zehentbauer J., Körpereigene Drogen, München ²1992

Die im Anhang stehenden Kapitel wurden aufgrund der bereits überschrittenen Länge der Diplomarbeit aussortiert. Sie sind entweder zu weit vom Thema wegführend, nicht repräsentativ genug, beziehungsweise zu persönlich.

5.1 Die Ursprünge: Techno, Acidhouse und Rave

Die Idee, die hinter Techno steht, läßt sich bereits zu den Komponisten des beginnenden Zwanzigsten Jahrhundert zurückverfolgen. Russolo, Schönberg, Stockhausen, Cage beschäftigten sich mit Musik, verursacht durch Geräusche und Zufälle¹³⁰. Deutsche Bands wie Can, Tangerine Dream und Kraftwerk, englische Synthypopbands wie Depeche Mode, New Order und Musikstile wie Industrial/EBM und House prägten die Anfänge von Techno als Musik und als Szene¹³¹. Als Kulturform entstand Techno in etwa gleichzeitig in den USA und in Europa¹³². Mit dem Niedergang der amerikanischen Autoindustrie und Motown- Ära in Detroit entstand ein, im Vergleich zu House, eher rhythmus- und funktionsorientierter minimalistischer Stil elektronischer Tanzmusik. Die damaligen Macher waren hauptsächlich Afro-Amerikaner. Parallel dazu entstand in Chicago durch den verfremdeten Einsatz der TB 303 ein neuer Stil elektronischer Tanzmusik, der sich in Anlehnung an den Wirkstoff LSD “Acid” (= Säure) nannte. Er fand vor allem in der englischen Partyszene der Achtziger Jahre großen Anklang, deren Parties in leerstehenden Fabrikgebäuden als auch im Freien stattfanden und als Raves (dt. rasen, wüten, toben, phantasieren) bekannt wurden. Die Musik wird gemacht/ aufgelegt vom DJ, der hier nicht nur als Handwerker, sondern auch als Künstler gilt, indem er Schallplatten ineinander mixt und so dafür sorgt, daß der Musikfluß nie unterbrochen wird. Für das Gemeinschaftsgefühl und die lange Ausdauer beim Tanzen auf den oft tagelang andauernden Raves sorgte vor allem der Konsum von Ecstasy/XTC. Nach dem kommerziellen Ausverkauf der Raves und Acidhouse-Parties Anfang der Neunziger und aufgrund harter staatlicher Restriktionen verlagerte sich der Partyspaß Mitte der Neunziger Jahre auf das europäische Festland und in das außereuropäische Ausland, da dort die Gesetzgebung liberaler war. Nach Abzug der alliierten Soldaten und durch die Wiedervereinigung Deutschlands taten sich dabei vor allem in Berlin und im norddeutschen Raum neue Entwicklungsmöglichkeiten und Freiräume in Bezug auf leerstehende Gebäude, die ehemals militärisch genutzt wurden auf.

130 Anz, Walder, 1995 S.10

131 vgl.ebd. S. 14-18

132 ebd. S. 20

14. Frauen, Musik und Öffentlichkeit

Im Gegensatz zur Rockszene kann ich mich als Musikerin über die PT als Szene und Publikum nicht beklagen.

Die Offenheit der Menschen hat in meinem Fall zu einer künstlerischen Entwicklung geführt, die wohl in anderen Musikbereichen in dieser Art nicht möglich gewesen wäre. Der Umbruch in meiner musikalischen Entwicklung geschah zeitgleich mit den ersten PT Parties in Frankfurt. In diesem geschützten Rahmen war es möglich, Erfahrungen zu machen, gerade was das Spielen vor und mit dem Publikum angeht, was in der Form in einer normalen Clubszene niemals möglich gewesen wäre. In den normalen Kulturbetrieb kommt man erst durch einen entsprechenden Hype in den Medien. Ein gewisser Bekanntheitsgrad heißt dabei aber noch lange nicht, vor zahlreichem Publikum zu spielen. Mit meiner Exband "The Slags" spielten wir trotz Majorvertrag und daraus resultierendem, relativ hohem Bekanntheitsgrad und zahlreichen Ankündigungen in den Printmedien, im Radio und auch im Fernsehen, vor 50 bis im Idealfall 300 Besuchern. Ab und zu konnte man sich auch größeren Festivals präsentieren, wobei die Stimmung dort sich nicht mit der Stimmung einer Psytranceparty vergleichen läßt. Dagegen konnte ich auf sogenannten Undergroundparties, die nur mit Flyer und Hotline beworben wurden, Spielerfahrungen vor 300-1000 und mehr Personen sammeln und so meine Live-Acts am Dancefloor immer weiter entwickeln. Diese Veranstaltungen sind im Team organisiert und man ist dabei Teil eines allumfassenden Musikprogramms, in dem auch Platz für Experimente bleibt. Natürlich gibt es früher oder später wieder ähnliche Probleme, wenn es darum geht, professioneller zu arbeiten, überregional zu spielen und die richtigen Labels zu finden. Aufgrund meines Studiums, zahlreicher Live-Gigs und zweier Touren, die ich in den Balkan organisierte, hatte ich bisher keine Zeit und kein Geld, mir ein eigenes Studio und damit Produktionsmöglichkeiten zu schaffen. Jedoch muß ich zugeben, daß die Faszination und die Freude am live spielen und die Inspiration auf den Parties eine Zeitlang einfach größer war, als sich wochenlang in einem Studio zu vergraben und mit chronischem Bandscheibenvorfall vor einem Computer zu sitzen. Produktionserfahrungen in den Studios anderer, die mit dem Schreiben dieser Arbeit einher gingen, verstärkten aber mein Bedürfnis, mich im Produktionsbereich endlich unabhängig zu machen. Wegen meiner beklemmenden Erfahrungen in der Rockszene und aufgrund von vielen Ermutigungen aus der Szene,

aus dem Freundeskreis und dem Amt für Wissenschaft und Kunst, spiele ich darüber hinaus mit dem Gedanken, in Zusammenhang mit dem von uns gegründeten Verein "Playground" ein eigenes Label aufzuziehen. Die musikalische Selbstorganisation ist dabei für mich als "wohlerzogene" Bürgertochter ein harter, aber spannender Lernprozeß. Schwierigkeiten habe ich eher mit mir selbst, als mit meiner Umwelt. Im Gespräch mit einigen weiblichen DJs konnte ich ähnliche Probleme feststellen. Dabei geht es vor allem um Fragen des Selbstbewußtseins, des Durchsetzungsvermögens, des Verhandlungsgeschicks und der Kontakte, die zu Musikern, DJs, Labelmachern und Veranstaltern männlichen Geschlechts entstehen. Diese Kompetenzen sind Voraussetzung, um erfolgreich Musik zu machen. Frauen haben dabei andere Schwierigkeiten als Männer, wenn sie sich in einer Szene etablieren wollen.

Csikszentmihalyi stellte in seinen Untersuchungen fest, daß Frauen oftmals sensibler auf äußeren Druck und Konkurrenz in einem männlich dominierten Umfeld reagieren. Dazu kommt, daß im allgemeinen das Selbstbewußtsein der Frauen aufgrund ihrer Erziehung, aber auch aufgrund ihrer erhöhten emotionalen Intelligenz und ihres Einfühlungsvermögens, anders als bei Männern strukturiert ist: Frauen nehmen eher berufliche finanzielle Nachteile in Kauf, wenn sie sich davon soziale Vorteile, das heißt, eine friedliche Stimmung versprechen. Aufgrund ihrer Erziehung fühlen sie sich oftmals eher dazu verpflichtet, nett zu sein und für gute Beziehungen zu sorgen. Sie sind zurückhaltender, was das Agieren anbelangt, und tendieren weniger dazu, auf den Tisch zu hauen, Forderungen zu stellen und dabei zu vergessen, was die anderen von ihr denken. Bescheidenheit gilt dabei als Zier und die wird den Frauen zur Falle. Denn weiter kommt man ohne diese Tugend, zumindest als Künstlerin.

Ellbogen zu zeigen, ist bei Frauen eher verpönt. Macht, die offene Zurschaustellung von Können und Kontrolle, wird bei Frauen auch von der Umwelt weniger belohnt und gefördert. Wie wir festgestellt haben, stärkt die Erfahrung der eigenen Stärke das Selbstbewußtsein und regt zu positivem Denken und Erwartungshaltung an. Dies würde gerade Frauen gut tun, denn aufgrund ihrer Neigung, Aggressionen nach innen zu wenden, erkranken sie leichter an Depressionen oder Eßstörungen¹³³. Dabei ist letzteres eine extreme Form der Selbstermächtigung, in der das Thema Kontrolle und Macht eine große Rolle spielt.

Um sich als Künstlerin finanziell abzusichern, muß frau lernen, Geld für etwas zu

133 Essstörungen depressionen???

verlangen, das sie liebend gerne tut. Es ist dabei nicht so einfach, seinen eigenen Wert in Geld bemessen zu müssen und sich als “besondere Ware”, die etwas Besseres leistet als andere, zu “promoten”. Wenn eine Frau mit dieser Selbstpromotion und einem gewissen Durchsetzungsvermögen kein Problem hat, läuft sie Gefahr, daß ihr genau dies als Rücksichtslosigkeit, “Egofilm” oder Arroganz vorgeworfen und nachgesagt wird.

Interessant ist, daß sich Frauen dabei oft selbst zu den erbittertsten Kritikerinnen und Moralaposteln entwickeln und behindern sich damit gegenseitig in ihrer Durchsetzungskraft.

Dazu gibt es in der PT Szene eine höhere Sensibilität und Kritikfähigkeit in Bezug auf die künstlerische Gestaltung, die Eintrittspreise und das Verhalten der Menschen untereinander. Der spirituelle, vergeistigte Kontext der Goa-Parties verschärft dieses Dilemma, denn die Szene ist für die meisten eine temporäre Fluchtborg, in die man sich von den beruflichen und finanziellen Härten des Alltags zurückzieht und erholt. Goa-Parties sind mittlerweile Pop. Hierbei geht es vor allem darum, Realitäten und Illusionen zu erschaffen, die Bedürfnisse in den Konsumenten erzeugen und befriedigen, mit denen sich Geld verdienen läßt und von denen die Akteure hinter den Kulissen der Show leben können. Die Illusion einer besseren sozialen Welt ist Teil der Anziehungskraft und damit Teil des Geschäfts mit den Parties und der Musik.

Frauen tauchen darin zwar auch als DJs und Veranstalter(innen) auf, meistens spielen sie jedoch die Rolle der schönen Freundinnen und Tänzer(innen), sie sind Chai- Mamas, “Psychotante” oder Groupies. Sie haben sich im Idealfall aus den Rangeleien um das Geld rauszuhalten oder Streit zu schlichten. Man ist ja schließlich eine Familie. Für eine berufliche, das heißt finanziell erfolgreiche Karriere als eigenständige Künstlerin ist kritisches Denken, Selbstreflexion, Einfühlungsvermögen und Bescheidenheit ein Hindernis.

Eine Frau muß sich aus der Verstrickung dieser gesellschaftlichen Erwartungen und den eigenen Ansprüchen befreien können, um sich in einem von Männern dominierten Berufsumfeld durchzusetzen. Zudem muß sie oftmals technisch perfekter als die meisten Männer sein, am besten musikalisch herausragen oder innovativ neue Wege gehen, um die Männer und vor allem die DJ-Welt zu beeindrucken.

“Ich weiß nicht ob es so an technischen Sachen Fertigkeiten liegt .(.) daß das teilweise mehr so eine Veranlagung ist, glaube ich aber nicht, denn es gibt welche, die sind ja wirklich gut. Daß einfach nicht so dieser Wille da ist so sich da in Vordergrund zu drängen, so das denk ich

auch manchmal(..)Frontfrauen gibt es wenige. (..)Bei den DJs Sachen hab ich schon manchmal das Gefühl gehabt, daß man da einfach auch gedisst wird, teilweise(..) entweder besonders gefördert, von wegen: Huch unsere Quotenfrau! Oder halt anders herum zur Seite gedrängt. Aber daß das dann viele Abgeschreckt hat, daß sie gegangen sind (..) glaub ich mittlerweile auch nicht mehr. Ist für mich auch ein Rätsel” (31, w, I 19)

“Also als Frau kann man sich manchmal nicht so gut durchsetzen. Man muß halt härtere Musik spielen, daß die einen für voll nehmen. Ist ja ja auch so bei Y. Die legt ja Techno auf und ist auch immer so die, die am meisten abgeht. Ist halt so bei Frauen, wir müssen halt zeigen, wo es langgeht.” (24, w, I 17)

Es gehört Mut und Selbstbewußtsein zu der Fähigkeit, auch mal auf die Pauke zu hauen. Schließlich handelt es sich dabei um den Akt, sich in der Öffentlichkeit “selbst zu vergessen”, sich selbst zu “befriedigen” und zu tun, was einem selbst paßt. Diese Fähigkeiten sind wesentliche Bestandteile von Flow- Erleben in der Musik. Durch die jahrhundertelange, patriarchale Rollenverteilung scheint die Fähigkeit, sich wirklich selbst zu bestimmen, bei Frauen stark geschädigt worden zu sein und bedarf bis heute der Entwicklung.

Der weibliche Körper gilt immer noch als etwas Privates, das entsprechend unter Verschuß zu halten ist. Wird er öffentlich zur Schau gestellt, so bekommt das gleich etwas Anrühiges, denn der weibliche Körper wird damit rein optisch allen zugänglich. Durch Bühnen, zum Beispiel in der Rockmusikszene, wird dieser Effekt noch verstärkt. Eine Frau muß bei einem Auftritt nicht nur eine musikalische Leistung beweisen, sondern sie muß auch die Blicke und Reaktionen der vornehmlich männlichen Menschen und deren eifersüchtig wachenden Freundinnen aushalten und lernen, damit zu spielen. Es gilt, während des Auftritt der Aufmerksamkeit des Publikums standzuhalten, sich nicht davon zu stark beeindrucken und vom Spielen ablenken zu lassen. Während für Männer dieser Druck oft eher flow-stimulierend wirkt, können sich Frauen durch die öffentliche Aufmerksamkeit, die Reaktionen und Projektionen auf ihre Spielkunst und ihre Ausstrahlung oft auch eingeschüchtert oder übermäßig belastet fühlen.

Die Frau hat einen Körper und den kann sie beim Musizieren nicht zu Hause lassen. Dieser Körper bringt nicht nur Nachteile, sondern auch Vorteile mit sich. Frauen die Musik machen, sind immer auch etwas besonderes. Manchmal nennt man es Charme, manchmal nennt man es “Tittenbonus”, meistens ist sie die Quotenfrau. Starke Frauen als Projektionsfläche haben heutzutage einen hohen Marktwert. Das macht es um so notwendiger, sich im kulturellen Bereich selbst zu organisieren.

Frauen spielen gerne zusammen, wenn es die Möglichkeit dazu gibt. Die Damenkapelle hat eine lange Tradition und war /ist meistens eine der wenigen Möglichkeiten, als Frau im musikalischen Bereich aktiv zu werden und davon leben zu können¹³⁴. Dazu zähle ich auch die heutigen Girlgroups, in denen Tanz und Inszenierung die gleiche Wertigkeit erhalten wie der Gesang. Die Musik wird dabei von Männern produziert.

In der PT-Szene gibt es viele Frauen, die zu zweit zusammen auflegen. Weitverbreitet ist auch das Modell "Musikerin und Ehemann", bei dem der Ehemann (oder Freund) ebenfalls Musik macht, im Musikbereich arbeitet oder seine Frau "managt". Diese Beziehungen können zeitweise sehr fruchtbar sein, nach Beendigung der sexuellen Beziehung ist jedoch meistens auch die künstlerische Zusammenarbeit zu Ende.

Im allgemeinen finden Männer leichter als Frauen jemanden, der ihnen im künstlerischen Größenwahn "die Stange hält". Fehlende Beziehungspartner, die ihre Karriere unterstützen, sind vermutlich ein weiterer Grund, weswegen Frauen seltener ambitioniert Musik machen und mehr Schwierigkeiten haben, sich in der Welt der Künste als eigenständige Person zu behaupten. Selten findet sich ein Mann, der für das seelische und leibliche Wohlbefinden seiner Frau oder Freundin sorgt und an ihrer Stelle die Kinder großzieht. Dabei ist die PT- Szene immer noch kinderfreundlicher als andere Musikszenen.

Männer "müssen" halt, klagt eine Djane, und zwar jetzt und sofort. Männer können immer, weil sie wollen immer, weil sie müssen es. Sie müssen "es" den Leuten zeigen. Frauen müssen "es" nicht, sie haben es ja "nicht so nötig". Sie sind ja schon was. Frauen haben einen Körper und mit dem "wirken sie von Natur aus." Warum sich anstrengen, wenn man sich mit einem Lächeln und einem gekonnten Hüftschwung die Welt auch ohne Streß erobern kann? Es ist immer angenehmer, sich auf seinen biologisch verursachten Vorteilen auszuruhen und sich damit mächtig zu fühlen. Der Mensch ist ein Gewohnheitstier.

Das triebhafte Ausleben und Erzeugen von Energien scheint beim Mann ein größeres Selbstverständnis zu genießen als bei der Frau. Das Selbstbewußtsein ist bei Frauen oftmals dahingehend eingeschränkt, daß sie es eben nicht als Selbstverständlichkeit und Recht empfinden und erfahren, einen persönlichen eigenen Willen zu haben, den man selbstvergessen und sogar auf Kosten anderer ausleben darf und dafür sogar noch mit Aufmerksamkeit oder sogar Anerkennung belohnt wird.

Etwas selbst zu machen, steht bei den Prinzessinnen aus gutbürgerlichem Hause oft

¹³⁴ Vgl. Kaufmann, 2000

nicht hoch im Kurs: "Der Papa wird's schon richten" und später richtet es der Freund. Die Ausübung von Kontrolle und Macht, hier verbunden mit technischem Wissen, wird gerne an den Mann abgetreten, von dem frau oftmals ganz selbstverständlich erwartet, daß er – besser als frau selbst – ein Instrument reparieren, ein technisches Problem lösen, einen Gig und die Gage "klar machen" kann. Prinzessin macht sich die Finger nicht schmutzig und begibt sich damit in eine selbst verursachte Abhängigkeit. So konstruiert sie sich ihren von daheim erworbenen goldenen Käfig immer wieder selbst neu.

Eine positive Einstellung und Erwartungshaltung zum eigenen Können und ein unbefangener Umgang mit Erfolg und Einfluß ist für viele Frauen nicht selbstverständlich. Sie müssen vielmehr erlernen, im Gegensatz zu den Männern, die gesellschaftlich dazu ermutigt werden, sich in der Welt durchzuschlagen(!). Man ist stolz auf sein Können und den damit verbundenen Einfluß und man schämt sich nicht, dafür mächtig zu sein. Die Kunst des Musikmachens und der musikalische Erfolg besteht bei Männern eher darin, zu lernen, sich auf ein Publikum einzulassen und sich einzufühlen. Bei Frauen geht dabei darum, zu lernen, sich von den Reaktionen des Publikums und sozialen Umfeldes abzugrenzen und auf sich selbst, ihr Spiel und ihre Rolle als Künstlerin konzentriert zu bleiben. Frauen spielen, um sich zu verbinden, Männer spielen um sich abzugrenzen/sich selbst darzustellen. Das sind jedenfalls meine Erfahrungen.

Nach Csikszentmihalyi behindert die soziale Umwelt viele Menschen dabei, intensive Flow- Erlebnisse zu machen. Für die meisten bleibt das Flow- Erleben auf

"jene äußerst triviale Formen der Kontrolle beschränkt", welche wir Microflow genannt haben".¹³⁵

Hierbei handelt es sich um Alltagserfahrungen durch idiosynkratische Gewohnheiten des Denkens, der Bewegung, Wahrnehmung und sozialen Interaktion. Frauen litten in Untersuchungen mehr als Männer unter der Deprivation von diesen alltäglichen Microflow- Erlebnissen, was Csikszentmihalyi darauf zurückführt, daß sie darauf mehr angewiesen sind als Männer:

"Vielleicht lassen sich die Geschlechtsunterschiede dadurch erklären, daß Frauen weniger Gelegenheit haben, Freude an instrumentellen Rollen zu empfinden und daher mehr auf Microflow angewiesen sind.. Möglicherweise finden Männer eher in ihrer Arbeit oder in ihrem Studium Freude, so daß sie unter einem Entzug kleiner alltäglicher Flow- Episoden weniger

135 Csikszentmihalyi, 1985, S.222

leiden.“¹³⁶

Bei der Untersuchung der SchachspielerInnen kommt er zu dem Ergebnis, daß Frauen deswegen schlechtere Ergebnisse erzielen, weil sie im Vergleich zu den Männern das Spielen erst zehn Jahre später erlernen und es für ein Mädchen sehr schwierig ist, in unserer Kultur diese Fähigkeiten früh genug zu entwickeln, um mit den Männern konkurrieren zu können. Sie muß oftmals erst eine unabhängige Erwachsene werden, um sich auf das Spiel konzentrieren zu können, während ihrem Bruder das Spielen von klein auf zugestanden wird. Dazu kommt, daß das Wissen in der Hand von Männern ist. Frau erlernt gewöhnlich das Spielen von einem älteren Mann, zu dem sie eine kulturell definierte, abhängige Beziehung hat: Vom Vater, Ehemann oder Freund. Dazu kommt die Tatsache, daß sie auf ausschließlich männliche Gegner trifft, die oftmals glauben, daß allein aufgrund der Tatsache gegen eine Frau zu spielen, das Spiel zu gewinnen sei¹³⁷. Wie wir festgestellt haben, wirken sich die Erwartungshaltungen stark auf das Spiel und das Erleben während des Spiels aus. Um das Thema der geschlechtsspezifischen Unterschiede beim Flow-Erleben nicht ausufern zu lassen, abschließend der Kommentar einer weiblichen Schachspielerin:

*“Die Vorbereitungen für die weibliche Rolle in der Gesellschaft beginnt sehr früh. In welchem Alter auch immer ein weibliches Wesen herausfindet, daß es Schach mag- es wird so sehr hinsichtlich der weiblichen Rolle und deren Anforderungen indoktriniert, daß es schlicht keine Zeit hat eine wirklich große Spielerin zu werden. Beispiel: Bobby Fischer konnte sein ganzes Leben der Perfektionierung seines Spiels widmen. Würde eine Frau dasselbe versuchen, würde man sie in ein Irrenhaus einliefern.“*¹³⁸

14. Drogen und Musikmachen

Auf die Frage nach der Bedeutung von Drogen für das Musikmachen und deren Auswirkungen auf die Musik wurde allgemein und persönlich geantwortet. Im Allgemeinen gibt es die Auffassung, daß jede Musikszene ihre Drogen hat und daß die Entstehung von musikalischen Strömungen nicht unabhängig von den im Umfeld der Musik und Musiker(innen) konsumierten Drogen gesehen werden kann. Darüber hinaus gelten psychoaktive Substanzen wie XTC oder LSD vor allem förderlich für das Tanzen und die Rezeption der Musik. Die besondere Rolle der Drogen beim Schlüsselerlebnis “Technotanz” wurde bereits im Kapitel 9.4 angesprochen. In Bezug auf das Musikmachen selbst gab es unterschiedliche Auffassungen. Gemäßigter Konsum von

136 Csikszentmihalyi, 1985, S. 197

137 Csikszentmihalyi., 1985, S 99

138ebd. 1985 S. 99

Alkohol und das Rauchen von THC sind in allen Personengruppen als Hilfsmittel, sich der Musik zu öffnen und/oder Lampenfieber zu mildern, verbreitet. Bei den DJs wird einerseits festgestellt, daß der Gebrauch vor allem von Drogen wie XTC und Speed weit verbreitet ist, um das Einfühlungsvermögen in die Party zu erhöhen oder sich auch bis in die Morgenstunden wachzuhalten. Der DJ kann tendenziell eher mit den anderen feiern als der Live-Musiker, dessen Job mehr Konzentration und Aufmerksamkeit verlangt. Kritisiert wurden vor allem DJs, welche die Auswirkungen ihres Konsums nicht unter Kontrolle haben und den Dancefloor leer spielen, weil sie nur noch mit sich selbst beschäftigt sind, die “Leute zuballern” und “blutige Ohren verursachen”(I 19). “Ein gesundes Mittelmaß zu finden” oder “im Zweifelsfalle es lieber bleiben zu lassen” (I10), gilt dabei als die Drogenpolitik eines professionellen, verantwortungsvollen DJs. Der Weg dahin ist oftmals steinig und kann nur selbst erlernt werden. Das negative Feedback eines kritischen Publikums wirkt dabei jedoch Wunder und kann helfen, die Drogenexzesse, die gerade für Anfänger typisch sind, bleiben zu lassen. Der Großteil meiner Interviewpartner(innen) meinte, daß Drogenkonsum sie eher verwirren und ihre Konzentrationsfähigkeit beeinträchtigen würde. Konsumiert wird, wenn überhaupt, erst während des Auflegens, dann, wenn man “drin” ist.

Bei den Musikern wurde die Auswirkung synthetischer Drogen auf das Musikmachen selbst fast ausschließlich negativ bewertet. Dabei gibt es Unterschiede zwischen professionellem, zielgerichtetem Arbeiten an einer Produktion und dem Musikmachen nur zum Spaß, wo es schon mal passieren kann, eine Nacht lang auf XTC oder LSD im Studio hängen zu bleiben. Hierbei geht es eher um das Experimentieren, das prozeßartige Erleben und den persönlichen Spaß.

“Man kommt schneller in s Nirvana, (...)wo man aufhört zu denken wo man einfach nur macht. Und dementsprechend gibt einem 'ne Droge neue Impulse für ne Kreativität, und das ist auch dann toll. Nur in der westlichen Kultur allgemein... Uns wurde nie beigebracht mit etwas umzugehen, sondern uns wurde beigebracht zu konsumieren.”(29, m, I 16)

Nur einer der Produzenten erzählt von einem positiven XTC Trip zu Hause bei sich im Studio:

“Das ist so geil, die Musik läuft von alleine, du mußt nichts machen. Weißt du, was du spielst gehört da. Weißt du kommst zu einem Fließen mit deiner Musik selber. Weißt du, wie in einem riesigen Fluß einfach, und du fließt mit. Und alles was du spielst auf dem Keyboard oder auf dem Drum-computer, das paßt genau dahin, wo es sein muß. Und manchmal denkst du, ah ich bin drauf, das kann sein, weil ich drauf bin, und am nächsten Tag hörst du das, und das ist trotzdem geil.” (41,m, I 7)

Die anderen Kandidaten sind kritischer.

“Wenn ich unter Drogeneinfluß Musik mache, dann ist das nicht so klar. Es muß immer nachbearbeitet werden.(...) Wenn man wieder normal unterwegs ist, dann ist es gar nicht

mehr so, wie es vorher war. Aber das Erlebnis wie es war, ist auf jeden Fall noch da.” (26, m, I 11)

“Im Studio haben wir die Erfahrungen gemacht, (...)da fährt man einfach zu sehr ab. Da lässt man sich halt treiben und wenn man das am nächsten Tag wieder anhört....Das geht nicht. Das macht Spaß so, aber das kann man nicht verwerten. Beim Auflegen geht das halt, wenn man eine Routine drin hat. Und wie gesagt, man muß halt dann wirklich mit den Leuten zusammenfeiern und nicht für sich alleine.” (35,m, I 16)

Das durch den Einsatz psychoaktiver Substanzen verstärkte Flow-Erleben wird hinsichtlich des produktorientierten Arbeitens im Allgemeinen als untauglich empfunden, da im Nachhinein die Musik oftmals nicht mehr so wahrgenommen wird wie in dem Moment des Spielens, als der Musizierende unter dem Einfluß der sensibilisierenden Drogen stand. Das prozesshaft verstärkte Erleben verträgt sich eher mit der spielerischen Tätigkeit des Auflegens innerhalb des sozialen Kontextes “Party”, als mit dem einsamen, zielgerichteten Arbeiten im Studio. Je professioneller die Musiker, desto weniger kommen Drogen zur Inspiration zum Einsatz. Professionell heißt dann, auch ohne Hilfsmittel inspiriert und konzentriert zu sein. Bei den Musikern wird zudem der kulturelle Kontext, in dem Drogen genommen werden, mehr reflektiert als bei den DJs. Dabei geht es vor allem um die Fähigkeit, das eigene Bewußtsein und dessen Zustände wahrzunehmen und zu kontrollieren. Musik und Drogen werden oftmals aufeinander bezogen und mit Traumzuständen verglichen.

Menschen benutzen Musik und Drogen als Möglichkeit, um ihre Gefühlswelten zu kontrollieren und mit dem eigenen Unbewußten zu kommunizieren. Die befragten Musiker sehen Musik und Drogen dabei eher getrennt. Für sie ist der einfachste Weg, mit seinen unbewußten Gefühlszuständen zu spielen, das eigene Musikmachen. Sie lernen dabei gleichzeitig, ihre Gefühlswelten auszudrücken und zu kontrollieren. Sie müssen nicht wie die Konsumenten und DJs auf die Suche nach dem musikalischen oder drogeninduzierten Kick in die Plattenladen oder auf eine Party gehen. Sie wissen, wie sie ihre Bewußtseinszustände selbst verändern können, denn ihre Droge ist vor allem die Musik. Abhängig sind sie daher primär von einem unüberschaubaren Markt an Musikinstrumenten, auf dem sie sich ein ihren individuellen Bedürfnissen entsprechendes Instrumentarium zusammenkaufen/cracken müssen.

Ein Musiker, dessen neueste Produktion “Zustand” heißt, erzählt:

“Drogen sind die ältesten Genussmittel der Welt, was soll man sagen. Es wäre infantil, etwas anderes eigentlich immer zu behaupten, das hat was mit Musik zu tun. Die Musik ist das “Zustand” auslösende Moment.”(29,m, I 13)

Drogen werden vor allem als Genussmittel begriffen. Kaffee, Alkohol, THC und Nikotin gelten dabei nicht im eigentlichen Sinne als Drogen. Sie werden in Maßen zur geistigen Stimulation oder Beruhigung eingesetzt.

“Also, am Anfang musste ich immer einen ganz klaren Kopf haben, wenn ich das gemacht habe. Ich mußte auch körperlich total ausgeschlafen sein. Also, wenn ich zwei Bier getrunken hatte oder einen Joint geraucht habe, dann konnte ich keine Musik mehr machen. Dann war ich irgendwie abgeschossen. Was dann natürlich für mich bedeutet: Der optimale Zustand ist ausgeruht und frisch und voller guter Laune dran zu gehen.” (41,m, I 14)

Mich interessierte bei dieser Frage neben den Konsumgewohnheiten vor allem auch die Auswirkung von Drogenkonsum auf die Entstehung der Musik. Die meisten Antworten liefen darauf hinaus, daß man die unter psychoaktiven Drogen erlebten Phantasiegebilde und Wahrnehmungen in der Realität nie umsetzen kann. Sie können lediglich zur Inspiration dienen.

“Brian Wilson (..)meinte halt, daß das Fatale irgendwie ist, daß du zum Beispiel über LSD eine Erfahrung machst, er irgendwie Musik phantasiert oder eine Inspiration hat, die er niemals umsetzen kann. Das ist irgendwie der leidende Moment. Du wirst niemals diese Erfahrung die Übersinnlich ist mit der Musik wirklich in der Form zum Ausdruck bringen(..) Andere Leute, die das konsumieren, die empfinden vielleicht was übersinnliches, weil es (..) in einer bestimmten Umgebung zum Ausdruck kommt. Aber für den ,der das macht, ist das nicht so. Der wird das nie hinkriegen können. Das ist wahrscheinlich wie auch mit religiösen Erfahrungen, wenn einer sagt, ich habe eine Erleuchtung gehabt. Ich habe eine Stimme gehört, und auch wenn die Leute mich für verrückt halten, ich weiß, es ist real, ich weiß, was ich zu tun habe. Das ist mein Weg!” (34,m, I 12)

Gearbeitet wird – bis auf die zuvor erwähnten Substanzen – nüchtern und die musikalischen Ergebnisse sind höchstens indirekt von eigenen Drogenerfahrungen beeinflusst. Während die DJs aufgrund der psychischen Streßsituation im Partyumfeld eher dazu tendieren unter Drogeneinfluß zu arbeiten, gilt bei den befragten Produzenten der Grundsatz: Musik ist meine Droge. Das schließt Drogenkonsum außerhalb der musikalischen Arbeit nicht aus. Die Musiker sind nicht unbedingt Kostverächter psychoaktiver Substanzen.

Die Ergebnisse meiner Befragungen weisen jedoch darauf hin, daß gerade die professionellen Musiker bewußter und gezielter psychoaktive Substanzen konsumieren und weniger zu Suchtverhalten neigen, als die im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehenden DJs. Zumindest scheinen sie den Konsum mehr zu reflektieren.

“Wie gesagt das mit dem Drogenkonsum mache ich eigentlich schon lange nicht mehr. Ich kann aber jetzt nicht sagen, daß ich überhaupt keine Drogen nehme oder sie verteufeln will. Ich finde, die Wahrheit an Drogen ist einfach es selten zu machen, wenn überhaupt, daß man auch wirklich was draus gewinnen kann(...) letztendlich ist für mich eine Droge ein Genussmittel und keines, wo ich in eine Abhängigkeit gerate. Das vergessen viele Leute.”
(29, m, I 16)

Exkurse aus dem Kapitel Jugendkultur und Techno

Exkurs1:

In der gelockerten Atmosphäre des Hier und Jetzt können neue Ideen geboren und alternative Problemlösungen gefunden werden. Zudem ist im Psytrance die Trennlinie zwischen den reinen Konsumenten und den Szene –Aktivisten relativ durchlässig. Aus Besuchern werden DJs, Dekorateure und Veranstalter oder einfach nur Helfer. Das wirkungsvolle Ambiente regt Menschen an, sich künstlerisch zu betätigen oder

weiterzuentwickeln. Etliche Personen verdienen mit Parties, Labels und Musik ihren Lebensunterhalt, was immer wieder zu den altbekannten Kunst- oder Kommerzdiskussionen führt. Darüber hinaus kann man beobachten, daß auf Parties Verbindungen entstehen, die auch über das Feiern hinaus wirken und die darin bestehen, sich gegenseitig Jobs und Wissen zu vermitteln, was durch die berufliche und auch standesmäßige Unterschiedlichkeit der Leute begünstigt wird. Es sind eben nicht nur Studenten oder Arbeiter unter sich und der klassenüberschreitende Informationsfluß und Austausch ist dabei nicht zu unterschätzen. Zudem kann Jugend- und vor allem Tanzkultur immer auch als potentieller Heiratsmarkt in moderner Verkleidung begriffen werden, wo aufgrund des freundlichen Ambiente und ähnlicher musikalischer und geistiger Interessen der Besucher, sexuelle Kontakte entstehen und somit Kinder gezeugt und (Patchwork)Familien gegründet werden. Mit der Familiengründung verlieren die Parties jedoch oftmals nicht ihre Attraktivität. Im Gegenteil, gerade im Sommer trifft man sich samt Anhang auf den Open Air- Parties, auf denen Kinder nicht wie bei Rockveranstaltungen ausgeschlossen sind, sondern oft sogar extra Kinder Spielplätze eingerichtet und sie mit ins Unterhaltungsprogramm (Theater, Performance) integriert werden.

Exkurs 2:

Meiner Meinung nach greift die zweite Nachkriegsgeneration die verdrängten Ideale ihrer Eltern wieder auf und zelebriert diese auf spielerische Art und Weise zu bestimmten Gelegenheiten. Sie weiß um das traurige Schicksal drogenverseuchter Hippies und um die Verlogenheit der 68er Revolutionäre, die sich mittlerweile in den Staats- und Stadt-Ämtern etabliert haben. Sie kennt die Geschichten über verstorbene Rockstars, die sich mit Heroin trösteten oder sich erschossen, über die Gefahren des musikalischen Ausverkaufs durch Menschen, die mit der Szene und der Musik an sich nichts zu tun haben. Sie lernt endlich, ihre Eigenproduktionen, Visionen und Ideen selbst zu verkaufen und macht sich selbständig. Sie hat gelernt, daß der komplette Rückzug aus der Gesellschaft eben nicht unbedingt autonom macht und daß das stundenlange Reden auf Plena die Probleme dieser Welt nicht alleine lösen kann. Realität wird viel mehr als in der Elterngeneration als Konstruktion der eigenen Handlungen und Sichtweisen begriffen, die als persönlich veränderbar gilt. Daher bekämpfen die Menschen dieser Generation nicht ihre Lust auf Konsum und

Spaß, sondern sie benutzen die menschlichen Begierden, um sich innerhalb der Gesellschaft, die in Politik und Kultur immer noch stark von der Elterngeneration dominiert wird, per Kaufkraft selbständig zu machen. Denn es wird nicht wahllos konsumiert, sondern gezielt. Moderne Jugendkulturen wie Techno sind immer auch Konsumkulturen, mit denen Trends gemacht und Maßstäbe gesetzt werden, die sich auch auf die Lebenswelt der Erwachsenen auswirken. Der Eintritt ins Informationszeitalter und die Entwicklung der neuen Medientechnologien kommen dem Individualismus, dem Unternehmergeist und der Kreativität der Partypeople und Raverkids bei der (Er)findung neuer Erwerbsmöglichkeiten, Beziehungs- und Familienformen zu Gute.