

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„DJing – Musik als Kommunikation“

Verfasser

Georg-Ken Wüstner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 300

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Fritz Hausjell

Danksagung

Zum Gelingen dieser Diplomarbeit hat eine Vielzahl von Personen beigetragen, bei denen ich mich an dieser Stelle bedanken will.

Zunächst gilt mein Dank Ao.Univ.Prof. Dr. Fritz Hausjell am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien für die freundliche und kompetente Betreuung dieser Arbeit.

Des Weiteren möchte ich mich bei all meinen Interviewpartnern bedanken, die sich für meine Fragen Zeit genommen haben.

Dank gebührt auch meiner Familie und all meinen Studienkollegen und Freunden, die mich während dieser Diplomarbeit unterstützt haben.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung und Aufbau der Arbeit	6
1.1 Begriffsbestimmung und formale Eigenheiten der Arbeit.....	7
2. Musik als Kommunikationsmedium	10
2.1 Musikrezeption	12
2.2 Syntaktische Kommunikationsmodelle	15
2.3 Semantische Kommunikationsmodelle.....	19
2.3.1 Symboltheorie.....	21
2.4 Pragmatische Kommunikationsmodelle	23
2.5 Emotionaler Ausdruck in Musik.....	25
2.6 Musik und Regulierung von Stimmungen	28
2.7 Vegetative und emotionale Wirkungen von Musik	29
2.8 Entsprechungen in elektronischer Tanzmusik	31
2.9 Conclusio	33
3. Musik und ihre Rezeption im Club.....	36
3.1 Die Menge im Club - die Crowd	38
3.2 Clubbing - Aufgehen in der Masse	40
3.3 Musik - Bindeglied und Ordnungsmechanismus der Masse	43
3.4 Club Culture - Parallelen zu religiösen Ritualen	46
3.4.1 Veränderte Bewusstseinszustände durch Reizüberflutung	49
3.4.2 Veränderte Bewusstseinszustände im Club-Kontext.....	51
3.5 Conclusio	53
4. DJ-Culture - Hintergründe der Tätigkeit des DJs	56
4.1 Platten - musikalische Basis des DJs	57
4.1.1 DJ - musikalischer Gatekeeper	59
4.2 Technologie und Musik - Basis des DJings.....	61
4.2.1 Platten als musikalische Mixwerkzeuge	64
4.2.2 Formeln von Dancetracks	66
4.3 Exkurs: Labels, Bookings, Agenturen, Releases - das Geschäftsumfeld des DJs ...	69
4.4 Der DJ als Kommunikator - Reading the crowd.....	72
4.5 Conclusio	78

5. Historischer Abriss über die Entwicklung des DJs und dessen Einfluss auf Musik.....	82
5.1 Die Anfänge des DJs - das Radio.....	83
5.2 Jamaica - Ideenschmiede des DJs	86
5.2.1 Dubplates, Versions, Dub - Einstieg des DJs in die Musikproduktion.....	87
5.3 Disco - Der Aufstieg des Club-DJs.....	91
5.3.1 Francis Grasso - Die Geburt des Mix.....	92
5.3.2 David Mancuso - The Loft.....	95
5.3.3 Vermächtnis des Disco-DJs - Remix und 12“ Single	97
5.4 Hip Hop - Two turntables and a microphone.....	100
5.4.1 Erweiterung des DJ-Handwerks.....	102
5.4.2 Sampling - Weiterentwicklung der Mixtechniken des Hip Hop-DJs	105
5.5 Exkurs: Ecstasy - Chemische Unterstützung für die Dance-Kultur.....	107
5.5.1 Wirkung	108
5.5.2 Werdegang und Einfluss auf die Club-Kultur.....	109
5.5.3 Explosion der Club-Kultur - Raves.....	113
5.6 Conclusio	115
6. Musik als Kommunikation - Methodik und Empirie.....	120
6.1 Einleitung und Vorgangsweise	120
6.2 Aufbereitung und Auswertungsverfahren.....	121
6.3 Auswertung der DJ-Interviews	122
6.3.1 Merkmale eines guten DJs	122
6.3.2 Ethos der interviewten DJs	123
6.3.3 Einflussreichweite des DJs auf Stimmung und Atmosphäre mit Musik.....	124
6.3.4 Musik und ihr Verständnis.....	125
6.3.5 Set - Pre-Planung	126
6.3.6 Set - Freiheitsgrad des Sets	127
6.3.7 Orientierung am Publikum.....	128
6.3.8 Sondierung des Publikums.....	129
6.3.9 Interaktion zwischen DJ und Publikum	129
6.3.10 Körpersprache	130

6.4 Auswertung der Clubber-Interviews.....	131
6.4.1 Faktoren eines guten Cluberlebnisses.....	132
6.4.2 Merkmale eines guten DJs.....	132
6.4.3 Das Publikum und seine Gewichtung.....	133
6.4.4 Achten auf den DJ.....	134
6.4.5 Achten auf den Ablauf von Musik.....	134
6.4.6 Einflussreichweite des DJs.....	135
6.4.7 Reaktionen auf die Musik.....	136
6.4.8 Interaktion zwischen DJ und Publikum.....	136
6.5 Diskussion und Conclusio.....	138
7. Gesamtresümee und Ausblick.....	148
LITERATURVERZEICHNIS.....	156
ANHANG.....	165
Transkripte der Interviews.....	165
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	
Abbildung 1. Bedingungssystem der Musikrezeption.....	13
Abbildung 2. Diagramm eines generellen Kommunikationssystems.....	15
Abbildung 3. Sprachliche Kommunikationskette.....	17
Abbildung 4. Ästhetische Kommunikation.....	18
Abbildung 5. Klassisches DJ Set-Up.....	62
Abbildung 6. 7“ und 12“ Single.....	99

1. Einleitung und Aufbau der Arbeit

Der moderne DJ ist eine umstrittene Figur. In den Augen seiner Befürworter nimmt er die Position eines Künstlers oder sogar die eines Stars ein; Kritiker halten ihn für einen reinen Plattenabspieler, der sich hauptsächlich durch die Musik anderer profiliert.

Erfolgreiche DJs verlangen für einen Auftritt Gagen, die mitunter zigtausende Euros erreichen können, sind international tätig und werden von ihren Anhängern für ihre Sets und Mixes gewürdigt. Eine Grundlage für diese Anerkennung und einen solchen Respekt liegt in der Annahme, der DJ gestalte und leite einen Abend mit der von ihm gespielten Musik. In einschlägiger Literatur und Berichten in Medien wird oftmals die Meinung vertreten, der DJ könne mit Musik starken Einfluss auf sein Publikum und auf die Stimmung am Dancefloor ausüben.¹ Durch die gezielte Anordnung und Auswahl von Platten wäre der DJ aus einer solchen Perspektive in der Lage, Stimmungen und Spannungsabläufe zu kreieren. Der DJ kommuniziert hier theoretisch mit seinem Publikum mithilfe des Mediums Musik. Als ehemaliger Mitarbeiter eines Plattengeschäfts für elektronische Musik, Clubbesucher und hobbymäßiger DJ beschäftigte mich immer wieder die Frage, inwieweit diese Annahme im Einklang zu einer wissenschaftlich fundierten Realität steht.

Zentrale Ausgangshypothese dieser Arbeit ist demnach: *„Der DJ kommuniziert mit seinem Publikum mittels Musik“*.² Diese Hypothese zieht zahlreiche Forschungsfragen nach sich. Als erstes steht hier die Frage: *„Kann Musik als Kommunikationsmedium fungieren?“*, die im zweiten Kapitel behandelt wird. In diesem wird auf generelle Kommunikationstheorien bezüglich Musik, Bedeutungsvermittlung durch Musik sowie auf das physische und psychische Wirkungsspektrum von Musik eingegangen.

Daneben ist das spezifische Umfeld der Musikrezeption von Interesse, welches folgende Fragen nach sich zieht: *„Wo und unter welchen Umständen wird die gefragte Musik rezipiert?“*, sowie: *„Welche möglichen Wirkungen hat Musik in diesem Umfeld?“*. Diesen Fragen wird im dritten Kapitel nachgegangen, in welchem der Rezeptionsort Club genauer

¹ Vgl. z.B. (Brewster&Broughton, 1999, S. 14f), (Reighley, 2000, S. 1).

² Der DJ wird hier als Club-DJ verstanden, der elektronische Tanzmusik spielt - mehr dazu in der Begriffsbestimmung. Unter Kommunikation wird der von Burkart (1998, S. 20-72) ausgearbeitete Kommunikationsbegriff verstanden.

betrachtet wird. Hier werden soziale Faktoren des Rezeptionsumfeldes sowie mögliche physische und psychische Wirkungen von Musik in diesem Umfeld angesprochen.

Zur Musik und Tätigkeit des DJs stellen sich die Fragen: „*Durch welche Merkmale zeichnet sich die Musik aus, die der DJ spielt?*“, sowie: „*Wie kommuniziert der DJ mit dieser Musik?*“, und: „*Wie gestaltet sich die Tätigkeit und das Arbeitsumfeld des DJs?*“. Diese Fragestellungen werden im vierten Kapitel angesprochen, welches sich dem DJ selbst, seiner Tätigkeit und auch der verwendeten Musik widmet. Auf die Frage nach DJing und Kommunikation wird nochmals detaillierter im abschließenden sechsten Kapitel, dem empirischen Teil dieser Arbeit, eingegangen.

Da die Rolle, der Einfluss sowie die Tätigkeit des DJs im Laufe seiner Geschichte darüber hinaus starken Schwankungen unterlagen, stellt sich auch die generelle Frage: „*Wie hat sich die Rolle des DJs entwickelt?*“. Im fünften Kapitel wird deshalb auf die Geschichte des DJs und dessen Einfluss auf die von ihm gespielte Musik eingegangen. Gleichzeitig wird dadurch auch ein Einblick in die Entwicklung der Club-Kultur und der Dancemusic ermöglicht, der mithilfe des Exkurses über Acid-House und Ecstasy vertieft wird.

1.1 Begriffsbestimmung und formale Eigenheiten der Arbeit

Um die spezifische Bedeutung verschiedener in dieser Arbeit verwendeter Bezeichnungen klarzustellen, erfolgt hier eine Begriffsdefinition. Als erstes wird auf den Begriff „DJ“ eingegangen. Zuerst gilt zu erwähnen, dass die Person „DJ“ in dieser Arbeit durchgehend in der männlichen Form angeführt wird; dies erfolgt einerseits in Hinblick auf bestehende Literatur, die DJs durchgehend als „der DJ“ anspricht (Vgl. z.B. Brewster&Broughton, 1999, S. 3), andererseits aus Gründen des Leseflusses. Diese männliche Bezeichnung soll dennoch keine Diskriminierung weiblicher DJs darstellen; das Wort „DJ“ besitzt meines Wissens auch in der Umgangssprache keine gebräuchliche weibliche Form. Zwar gibt es den Begriff der „DJane“, doch wird dieser kaum benutzt.³ Aus den angeführten Gründen verwende ich in dieser Arbeit die Bezeichnung „der DJ“, wobei der Begriff für DJs aller Geschlechter steht.

³ Die für diese Arbeit interviewten Frauen, die als DJs tätig sind, bezeichneten sich selbst beispielsweise als „ein DJ“ oder als „weiblicher DJ“; der Begriff „DJane“ wurde nicht verwendet.

Im Laufe dieser Arbeit wird oft die Phrase „Platten spielen“ oder der Begriff der „Platte“ verwendet. In der Vergangenheit war die Vinylplatte das einzige mixbare Medium⁴, heute können durch neue Technologien auch Musikmedien wie CDs oder MP3s gemixt werden. Der Begriff der „Platte“, der in dieser Arbeit fortlaufend verwendet wird, steht hier stellvertretend auch für alle anderen Medien, die ein DJ heute zum Spielen und Mixen von Musik verwenden kann. Darüber hinaus wird der DJ im Rahmen dieser Arbeit als eine Person verstanden, die in einem Club-Umfeld tätig ist sowie Musik spielt und mixt, um Menschen zum Tanzen zu bringen.⁵ Ein Bezug zur modernen Club- und DJ-Kultur wird hier somit vorausgesetzt. Ein Radiomoderator würde, aufgrund seines Umfeldes und seiner Art Musik zu spielen, nicht in diese spezifische Auffassung des DJs fallen.

Des Weiteren ist auch eine Spezifikation der behandelten Musik nötig. Falls nicht anderweitig darauf hingewiesen wird oder eine Zuordnung aus dem Kontext ersichtlich ist, wird unter der von den DJs gespielten Musik *elektronische Tanzmusik* verstanden. Ein Begriff, der in dieser Arbeit für computerisierte Musik steht, die von DJs im Club verwendet wird, um Clubber zu unterhalten und tanzen zu lassen. Die Bezeichnung elektronische Tanzmusik leitet sich vom englischen Begriff EDM⁶ - **E**lectronic **D**ance **M**usic – ab, der alle cluborientierten Musikgenres, wie beispielsweise Techno oder House, umfasst. Die in dieser Arbeit verwendeten Begriffe wie Dancemusic, elektronische Musik, Club- oder DJ-Musik sind als Synonyme für EDM oder elektronische Tanzmusik aufzufassen. Unter dem Überbegriff der elektronischen Tanzmusik lassen sich also alle Genres vereinen, deren computergenerierte Musik im Club von DJs gespielt wird. Aufgrund dieser Ähnlichkeiten in Produktion, Verwendungszweck und Präsentation dieser Musikarten wurde eine tiefere Spezialisierung auf Subgenres elektronischer Musik nicht weiter angestrebt.⁷

⁴ Dies ergab sich aus ihrer direkten Angreifbarkeit und Tempoveränderungen durch Plattenspieler.

⁵ Alle in dieser Arbeit zitierten und erwähnten DJs fallen in diese Kategorie. Einzige Ausnahmen stellen die in der Geschichte des DJs angesprochenen Radio-DJs sowie die jamaikanischen DJs (diese mixten nicht nahtlos) dar. Auf eine genauere Beschreibung jedes erwähnten und zitierten DJs wurde aus Platzgründen verzichtet. Informationen zu spezifischen DJs sollten jedoch leicht durch eine Internetrecherche einholbar sein, bei Zitaten wurde bekannten DJs der Vorzug gegeben.

⁶Vgl. z.B. http://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_dance_music (09.03.09) - ein Artikel, der sich mit der Definition von EDM auseinandersetzt.

⁷ Zu Bedenken gilt hier auch, dass Dancemusic-Genres oftmals fließend in sich übergehen und somit nicht klar zu definieren sind. Reynolds (1998, S. 104) verweist auf die Fragmentierung von Dancemusic zu Anfang der 1990er in zahlreiche Subgenres; dies obwohl die Musik laut Reynolds den gleichen Kontext und Effekt hatte, nämlich Partys und Tanz.

Die heutige Vielzahl von Subgenres der elektronischen Tanzmusik bleibt schwer überschaubar; einen groben Überblick mit Hörbeispielen gibt <http://techno.org/electronic-music-guide> (09.03.09), wobei auch dieser subjektiv und nicht verbindlich bleibt.

Hinsichtlich formaler Eigenheiten gilt zu bemerken, dass Literatur, die auf Geschichte und Tätigkeit des DJs eingeht, oftmals auf persönlichen Interviews der Autoren mit DJs aufbaut. Insofern finden sich in diesen Werken zahlreiche wortwörtliche Aussagen von DJs, die in einigen Fällen zitiert wurden. Um klar zwischen einer Aussage eines interviewten DJs sowie einer Aussage eines Autors unterscheiden zu können, wurde im Falle einer zitierten Aussage eines interviewten DJs in einem Werk Dritter der Name des DJs vor die übliche Literaturangabe gestellt. Folglich bezeichnet (David Mancuso, Zit. in: Reighley, 2000, S. 139) eine wörtliche Aussage von DJ David Mancuso, die dem Werk (Reighley, 2000, S. 139) entnommen wurde. Jegliches Zitat in diesem Format ist eine Interviewaussage eines DJs, außer es wird explizit eine andere Tätigkeit wie Labelchef angeführt. Sekundärzitate und Verweise auf Sekundärliteratur werden im Format (Pratt, 1931, S. 203, Zit. n. Langer, 1942, S.198) angeführt; das hier nach Langer zitierte Werk scheint im Verzeichnis für Sekundärliteratur auf. Da sich zum Themenkomplex DJ sowie DJ-Kultur zahlreiche Dokumentationen finden, wurden auch Quellen dieses Formats für die vorliegende Arbeit hinzugezogen. Zitate und Verweise führen hier den Namen der Dokumentation, deren Erscheinungsjahr, sowie den Zeitpunkt der Aussage oder Information innerhalb der Dokumentation an – „(Popobsession, 2005, 13min 15s – 13min 45s)“ verweist hier also auf eine Aussage oder Information in der Dokumentation „Popobsession“, die sich zu 13 Minuten 15 Sekunden findet.

Spezialbegriffe, die dem Gebiet des DJings oder verschiedenen musikalischen Subkulturen entstammen, werden an betreffenden Stellen erläutert. Einige Erklärungen wurden dem Internet sowie auch dem Online-Lexikon Wikipedia entnommen. Diese Vorgangsweise erklärt sich dadurch, dass das Verständnis vieler Musik- und DJ-spezifischer Begriffe in der entsprechenden Fachliteratur vorausgesetzt wird; in fachfremder Literatur tauchen diese Begriffe wiederum nicht auf. Eine der wenigen Möglichkeiten, auf eine unabhängige Erklärung solcher Begriffe zu verweisen, besteht darin, die Online-Enzyklopädie Wikipedia heranzuziehen, da sich in dieser zahlreiche Einträge zu Pop- und Subkulturellen Begriffen finden, die nirgendwo sonst erläutert werden.

2. Musik als Kommunikationsmedium

In diesem Kapitel soll ein Überblick über verschiedene Herangehensweisen und Theorien zum Thema Musik als Kommunikationsmedium und dem Forschungsstand dieses Feldes gegeben werden. Auch die Frage, durch welche Mechanismen und Faktoren Musik überhaupt Bedeutung⁸ vermitteln könnte, wird hier behandelt.

Das Feld, welches sich der Frage nach Musik als Kommunikationsmedium widmet, stellt sich aus den verschiedensten Disziplinen zusammen, darunter unter anderem die Musikwissenschaft, Psychologie, Soziologie und Kommunikationswissenschaft. Die Komplexität des Themas erlaubt eine Vielzahl von Herangehensweisen und Spezialisierungen. Dies zieht unwillkürlich eine Fülle an Begriffen und Theorien nach sich, ein fundierter Überblick und wissenschaftlicher Konsens wird dadurch erschwert. Grossmann (1991, S. 1) fasst diese Problematik mit der Aussage zusammen, dass die Frage, ob Musik etwas vermitteln kann, was spezifisch unter musikalischer Kommunikation zu verstehen ist, sowie was in einem solchen Falle überhaupt vermittelt wird, grundsätzlich umstritten bleibt. Weiters erwähnt Grossmann ein weiteres eklatantes Problem: in diesem Forschungsfeld ist weder eine verbindliche Theorie noch eine einheitliche Terminologie existent. Eine ähnliche Meinung wird auch von Karner (2008, S.13) vertreten, es existiere zwar ein Fundus von Ansätzen zur Musikkommunikation, diese würden aber in einem ungeordneten Durcheinander existieren. Hier zeigen sich erste grundlegende Schwierigkeiten bei der Thematik von Musik als Kommunikationsmedium beziehungsweise Kommunikation mittels Musik. Weder gibt es eine verbindliche Theorie, noch eine Übereinkunft über die Bedeutung der verwendeten Termini; dazu existiert eine Vielzahl von theoretischen Ansätzen, die sich in einigen Fällen grundsätzlich widersprechen, was letztendlich den Überblick über dieses Forschungsfeld deutlich erschwert.

Die Kommunikationswissenschaft widmet sich dem Thema Musik und Kommunikation nur spärlich. Karner spricht in diesem Zusammenhang von einer „stiefmütterlichen“ Behandlung sowie von „einem umgekehrten Verhältnis“ (Zit. Karner, 2008, S.13) des Interesses der Kommunikationswissenschaft am Kommunikationsmedium Musik in Relation zu dessen alltäglicher Bedeutung. Diese Meinung wird auch von Schramm (2005,

⁸ Der Begriff umfasst Konzepte wie Affekte, Emotionen, Inhalte, Ausdruck oder Assoziationen (Vgl. Faltin, 1985, S. 10). Im Kontext der Thematik DJ und Kommunikation wird der Begriff in dieser Arbeit für die Faktoren Stimmung, Atmosphäre und Intensität verwendet.

S. 14-17) geteilt; obwohl Musik den bedeutendsten Medieninhalt im Alltag darstelle, werde Musik als Medium in der Kommunikationswissenschaft generell vernachlässigt. Karner (2008, S.14) meint, seitens der Kommunikationswissenschaft gäbe es nur mäßige Impulse und wenige Theoriemodelle zur Frage der Musikkommunikation, diese würden überdies noch in den Kinderschuhen stecken. Aufgrund dieser begrenzten Verbreitung des Themas in der Kommunikationswissenschaft wird das Thema Musik und Kommunikation in dieser Arbeit auch unter Berücksichtigung anderer Disziplinen und unter Einbeziehung interdisziplinärer Aspekte behandelt.

Zum Thema Musik als Kommunikationsmedium und musikalische Kommunikationshandlungen findet sich im Einklang zu den erwähnten Aussagen nur spärlich Literatur. Wie bereits angesprochen, ist das Thema in der Kommunikationswissenschaft nur wenig verbreitet. Die musikwissenschaftlichen Ansätze, die sich mit dem Thema befassen, gehen oftmals von einem Aspekt aus, der Musik als Kunstwerk betrachtet - eine für diese Arbeit nur bedingt brauchbare Perspektive, da sie Musik als Gebrauchsgegenstand im Alltag fast vollkommen ausklammert. Darüber hinaus befasst sich die Musikwissenschaft zu großen Teilen mit der theoretischen Analyse von klassischer Musik; ein weiterer Ansatz, der Erkenntnisse zu U-Musik, ihrer Wirkung und ihrem Alltagsgebrauch kaum fördert. Durch Herangehensweisen solcher Art wären viele musikpsychologische Grundfragen deshalb empirisch kaum beantwortet, argumentiert beispielsweise Schramm (2005, S. 14). Insofern sind auch Werke rar, die den Forschungsstand zu Musik und Kommunikation und Ergebnisse zu dieser Thematik zusammenfassen. Die Struktur dieses Kapitels orientiert sich deshalb oftmals an Großmann (1991), eines der wenigen Werke, welches sich umfassend mit Theorien zu Musik und Kommunikation auseinandersetzt. Weitere für dieses Kapitel wichtige Werke sind unter anderem Schramm (2005), eine kommunikationswissenschaftliche Behandlung der Wirkung von Musik auf Stimmungen, die zahlreiche theoretische Ansätze und empirische Ergebnisse zusammenfasst. Ein weiteres interessantes Werk stellt Hesse (2003) dar, welches sich zwar weniger dem Thema Kommunikation widmet, aber sich umfassend mit Wirkungen von Musik und ihren psychischen und physischen Mechaniken befasst.

Da sich ein grundlegendes Interessensgebiet dieser Diplomarbeit der Frage nach Kommunikation mittels Musik zwischen DJ und Publikum widmet, wird zuerst auf Rezeption von Musik an sich und danach auf einige Kommunikationsmodelle

eingegangen, die auf das Thema Musik und Kommunikation anwendbar sind. Des Weiteren werden Ansätze vorgestellt, die sich mit der Frage befassen, weshalb oder wodurch Musik Bedeutung vermitteln könnte. Diese erstrecken sich von zeichentheoretischen Ansätzen bis hin zu Erklärungen, die Bedeutung von Musik durch Parallelen zu emotionalen sprachlichen Indikatoren begründen. Zuletzt werden noch mögliche physische und psychische Wirkungen von Musik behandelt. Dies ist nicht zuletzt von Interesse, da Musik im Club von immenser Lautstärke ist und so körperliche Effekte von Musik besonders stark ausgeprägt sein können sowie auch kontinuierliches Tanzen zu Musik zahlreiche psychische Effekte hervorrufen kann.

2.1 Musikrezeption

Da Musik und ihre Interpretation zu Teilen in eine subjektive Sphäre fällt, wird hier als erstes auf den Rezeptionsprozess von Musik und mögliche beeinflussende Faktoren eingegangen. Persönlicher Hintergrund des Hörers, Umfeld der Rezeption und Art der Hörweise können hier Aufschlüsse über Wirkungen und jeweiliges Musikempfinden geben und individuelle Eindrücke von Musik beeinflussen.

Die individuelle Interpretation von Musik wird nach Schramm (2005, S. 55f) von zahlreichen Ebenen mitbestimmt. Zunächst stellt das vorherrschende Gesellschafts- und Kultursystem einen Einfluss nehmenden Faktor dar. Verschiedene Kulturen besitzen unterschiedliche Tonskalen, Rhythmen und Taktsysteme und belegen Musik auch mit unterschiedlichen Funktionen, die von generellen Einstellungen und Verhaltensweisen der Gesellschaft geprägt werden. Wie tief kulturelle und gesellschaftliche Konditionierungen in Hinblick auf Musikrezeption gehen, wird von Rösing und Petersen (2000, S. 138f) zusammengefasst durch einen Verweis auf den Bedarf „eines jahrelangen Trainings zur Dekonditionierung eigener und Neukonditionierung fremder Hörweisen“ (Zit. Rösing&Petersen, 2000, S. 138), um Musik außerhalb der eigenen Sozialisation wirklich verstehen zu können. So sind beide der Meinung, ein klassisch geschulter Kritiker könne Rockmusik nur dann richtig deuten, wenn er sich im Hörprozess von seinem klassischen Hintergrund freimachen könne.

Um den Prozess von Musikrezeption in ein System einzufügen, stellen sich hier Fragen wie: „Wer rezipiert?“, „Was wird rezipiert?“, und: „Unter welchen Umständen wird rezipiert?“. Ross (1983, S. 400) sieht hier ein dreiteiliges Bedingungssystem gegeben; eine

Person rezipiert ein *Produkt* in einer *Situation*. Rezeption erschließt sich so aus einem Spannungsfeld zwischen Person, Produkt und Situation.

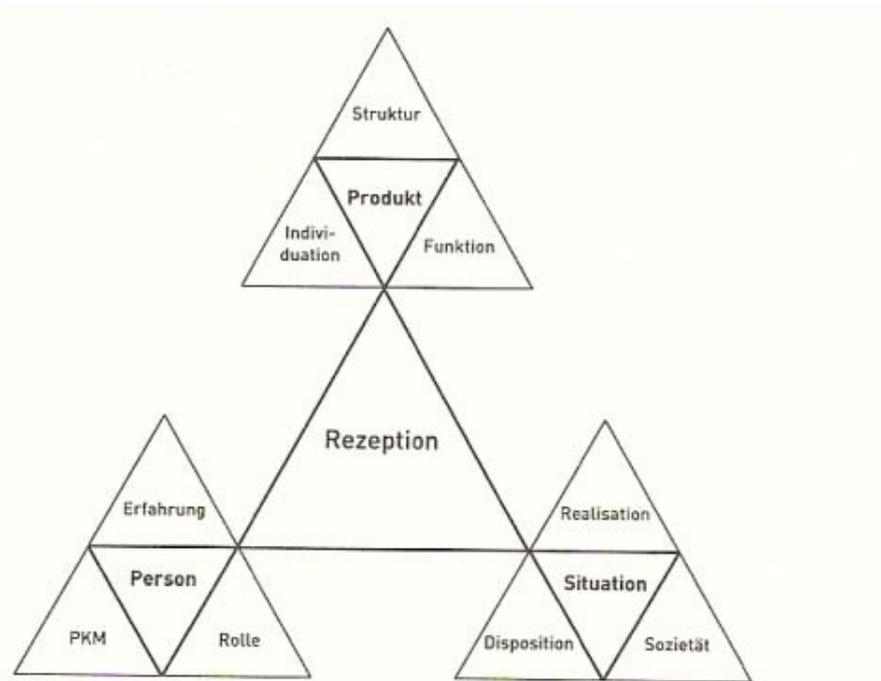


Abbildung 1. Bedingungs-system der Musikrezeption
(Vgl. Ross, 1983, S. 401)

Person, Produkt und Situation bilden die Basis dieses dreiteiligen Systems, werden von Ross (1983, S. 400-408) aber um weitere beeinflussende Faktoren erweitert, um ein Gesamtbild des Prozesses der Musikrezeption zu ermöglichen. Auf der **Produktebene** der Musik spielt erstens die *Struktur* der Musik - also Merkmale wie Komposition, Melodik, Rhythmik oder Dynamik - eine Rolle. Unter *Individuation* ist die Abhängigkeit der Musik vom persönlichen Stil des Musikproduzenten und dessen historischem Umfeld zu verstehen. Die *Funktion* ergibt sich aus Darbietungsrahmen und Handlungskontext in dem die Musik gehört wird, befasst sich also mit der Funktion der gehörten Musik und teilweise mit dem Umfeld der Rezeption. Im Bereich der **Situation** finden sich die *Disposition* - die situationsbedingte Stimmung und der psychische Zustand des Musikrezipienten, die *Realisation* - die Weise der Vermittlung von Musik, beispielsweise Live oder von einem Tonträger, sowie zuletzt die *Sozietät* - das gesellschaftliche Umfeld in welche die Rezeption eingebunden ist. Der Bereich der **Person** befasst sich mit dem Rezipienten selbst. *PKM* steht für Persönlichkeits- und Konstitutionsmerkmale wie Alter, Geschlecht, Persönlichkeit und musikalischen und intellektuellen Bildungsstand. Die Unterkategorie *Erfahrung* umfasst musikalische Vorbildung sowie persönliche Vertrautheit mit konkreter Musik. Der Begriff *Rolle* befasst sich mit unterschiedlichen Rezeptionsrollen und Hörweisen. Ein Musikkritiker konzentriert seine Aufmerksamkeit und seinen Hörprozess

demnach auf andere Dinge als ein rein genießender Konzertbesucher, wobei hier Verlagerungen und Rollenwechsel natürlich möglich sind.

Der Modus des Hörens erfolgt somit auch auf verschiedenen Ebenen. So unterscheidet Gushurst (2000, S. 100, n. Schramm, 2005, S. 90) erstens das Hören auf einer geistig-intellektuellen Ebene, die sich analytisch mit der Komposition beschäftigt, zweitens das Hören auf einer seelisch-gefühlhaften Ebene, die sich mit Klanglichkeit befasst und drittens das Hören auf einer körperlichen Ebene, die sich besonders auf rhythmische Komponenten konzentriert. Musik kann somit durch unterschiedlichste Hörweisen rezipiert werden, wobei diese in Kombination stehen können. Die Rezeption von Musik ist demnach ein vielschichtiger Prozess, der von Stimmungslagen, Hörsituation und Erwartungen und Bedürfnissen beeinflusst wird. Behne (1986, n. Schramm, 2005, S. 92ff) unterscheidet zwischen acht verschiedenen Hörweisen – motorischem, kompensatorischem, vegetativem, diffusem, emotionalem, sentimentalem, assoziativem und distanzierendem Hören. Musikarten können nach Schramm (2005, S. 92ff) bestimmte Hörweisen nahe legen Tanzmusik würde insofern eher motorisches Hören fördern als sentimentales Hören. Dies impliziert laut Schramm, dass Musik von einem Großteil der Rezipienten bezüglich des Rezeptionsmodus auf eine ähnliche Weise *gehört* wird, aber letztendlich von den Rezipienten unterschiedlich interpretiert werden kann. Neben diesen Rezeptionsmodi findet sich auch der Faktor des Rezeptionsmotivs. Wer tanzen wolle, würde motorische Hörweisen anwenden, wer emotionale Involvierung suche, benutze emotionale Hörweisen.

Hier zeichnet sich ab, dass die Rezeption von Musik ein vielschichtiger Prozess ist, der ein komplexes Zusammenspiel verschiedenster Faktoren, wie persönlicher Hintergrund des Rezipienten, Umfeld der Rezeption, Art der Musik und angewandte Hörweisen, beinhaltet. Um die Rezeption von Musik und ihre Rolle innerhalb musikalischer Kommunikationshandlungen genauer verstehen zu können, muss also auch das Umfeld der Rezeption in jeweilige Überlegungen miteinbezogen werden. Um jedoch die Frage nach Musik als Kommunikationsmedium weiter zu verfolgen, wird nun in Folge genauer auf Musik, die Vermittlung von Bedeutung und entsprechende Kommunikationsmodelle eingegangen.

2.2 Syntaktische Kommunikationsmodelle

Die Ausgangsbasis für musikalische Kommunikationstheorien legen syntaktische Modelle, die sich mit den technischen Voraussetzungen und Regeln des Kommunikationsprozesses befassen. Diese konzentrieren sich zwar auf technische Komponenten, bilden aber Basis für die Erfassung der grundlegenden Gegebenheiten von Kommunikation. Erwähnenswert ist der oftmalige Bezug der Musikwissenschaft auf die Semantik und Zeichentheorie.⁹ Ausgehend vom sprachlichen Kommunikationssystem, bei dem Informationen zwischen Kommunikationsteilnehmern durch sprachliche Zeichen - also Lautbilder mit einer entsprechenden Bedeutung - vermittelt werden, analysiert die Musikwissenschaft Musik und ihre Bedeutung durch ähnliche Ideen. In Folge ist von so genannten musikalischen Zeichen die Rede, die wie sprachliche Zeichen Bedeutung transportieren sollen.

Ein grundlegendes Kommunikationsmodell, das auch für Musik als Kommunikationsmedium nützlich ist, stellt die Informationstheorie dar, die auch technische Kommunikationstheorie genannt wird. Shannon und Weavers technisches Kommunikationsmodell liefert hier grundlegende Begriffe wie Sender und Empfänger, die das Grundinventar der Beschreibung von Kommunikationsprozessen und auch von musikalischer Kommunikation liefern. (Vgl. Grossmann, 1991, S. 15f)

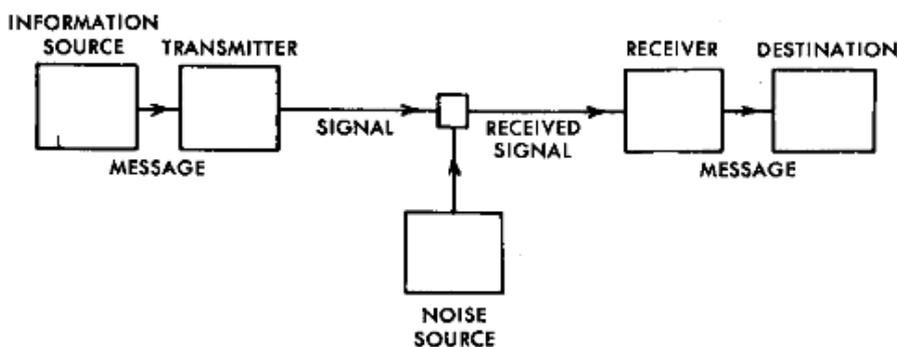


Abbildung 2. Diagramm eines generellen Kommunikationssystems

(Vgl. Shannon&Weaver, 1964, S.7)

Shannon und Weaver (1964, S. 6ff) befassen sich hier primär mit Aufbau, Effektivität und möglichen Problemen eines generellen Kommunikationssystems, das auf Systeme wie Sprache, Radio oder Telephonie anwendbar ist. Eine Nachricht wird von A nach B übertragen und durchläuft im Zuge dessen Prozesse der Kodierung und Dekodierung.

⁹ Für eine genauere musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik siehe Rösing&Petersen, 2000, S. 130-133. Eine kommunikationswissenschaftliche Perspektive zu Zeichen bietet Burkart, 1998, S. 42-57.

Shannon und Weaver beschränken sich hierbei aber strikt auf das Übertragen von Information; ein Begriff, der im dortigen Kontext unabhängig vom Begriff der Bedeutung ist. Semantische Aspekte der Kommunikation, wie Bedeutung und Verstehen der Nachricht, werden in diesem Modell ausgeklammert. In Bezug auf die Anwendbarkeit dieses Modells auf Musik meint Grossmann (1991, S. 16f), Musik könne hier als komplexe, kontinuierliche Nachricht aufgefasst werden. Preu (1983, S. 322-325) sieht Musik in diesem Kontext als Zeichensystem, welches zu einem Informationsträger von Emotionalem, Affektivem und Intellektuellem werde. Dieses übermittle eine vom Produzenten kodierte Nachricht, die vom Rezipienten dekodiert werde.

„Im informationstheoretischen Sinne müssen wir also Musik als ein nach musikalischen Gesetzen aufgebautes System von Zeichen und Signalen verstehen, das als Produkt von Komposition und Interpretation entstanden ist und das vom Hörer dekodiert werden kann.“ (Zit. Preu, 1983, S. 325)

Musik bleibt auf dieses Modell angewandt aber dennoch ein rein akustisches Ereignis, dessen Inhalt noch keine Aufmerksamkeit gewidmet wird. Musikalische Informationen werden von Punkt A nach Punkt B übertragen. Fragen nach Bedeutung der Nachricht wird hier nicht nachgegangen. Den nächsten Schritt macht nach Grossmann (1991, S. 34) die Informationsästhetik. Das technische Kommunikationsmodell von Shannon und Weaver sei laut Grossman mit der Übermittlung der Nachricht beendet, da die Nutzbarkeit der Nachricht vorausgesetzt werde, die Informationsästhetik befasse sich aber mit der ästhetischen Wahrnehmung des Signals oder der Nachricht.

Einen Grundstein für diesen ästhetischen Ansatz bildet das Modell der sprachlichen Kommunikationskette von Werner Meyer-Eppler (1959, S. 2f), welches die Übertragung der Nachricht auf einer Zeichenebene behandelt und auf einem gemeinsamen Zeichenvorrat der beiden Teilnehmer aufbaut, um so das Zustandekommen von erfolgreicher Kommunikation zu ermöglichen. Shannon und Weavers Modell wird hier durch die Voraussetzung eines gemeinsam geteilten Zeichenvorrates auf beiden Seiten erweitert und bezieht so den Verständnisaspekt einer Nachricht mit ein. Die Kommunikationspartner sind hier auf zwei Ebenen verbunden, auf der Ebene der Signalübertragung sowie auf der Ebene eines gemeinsam geteilten sprachlichen Zeichenvorrates - also einem gemeinsam Bedeutungsraum, der dazu dient, Zeichen zu entschlüsseln. Kommunikationsteilnehmer müssen also gemeinsame Zeichen und

Übereinstimmung in der Bedeutung ihrer Zeichen besitzen, um effektiv kommunizieren zu können.

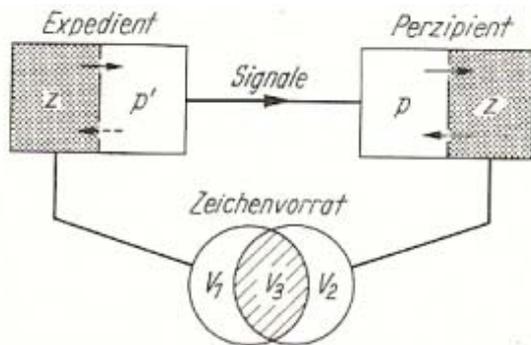


Abbildung 3. Sprachliche Kommunikationskette
(Vgl. Meyer-Eppler, 1959, S. 2)

In Folge entwickelte Meyer-Eppler (1962, n. Grossmann, 1991, S. 39f) ein weiterführendes Modell einer musikalischen Kommunikationskette. Bei diesem wird Musik von einem optischen Kanal - dem Notentext - durch den Interpreten in einen akustischen Kanal übertragen, der vom Rezipienten gehört und interpretiert wird. In Hinblick auf Musik und ihre Zeichen vertritt Meyer-Eppler die Meinung, das musikalische Zeichen sei in seiner Bedeutung im Gegensatz zum sprachlichen Zeichen kaum festgelegt, sondern vom gemeinsam geteilten musikalischen Verständnis der Beteiligten selbst abhängig. Gerade die wichtige emotionale Interpretation von Musik entzieht sich deshalb diesem Modell, denn diese beruht nach Meyer-Eppler auf den persönlichen Eigenschaften der Teilnehmer und ein „ganz wesentlicher Teil derjenigen Kommunikation, die wir Musik nennen, entzieht sich deshalb der exacten [!] Behandlung; das gilt vorzugsweise für die emotionale Sphäre des Perzipienten“ (Meyer-Eppler, 1962, S. 8, Zit. n. Grossmann, 1991, S. 39). Hier zehnet sich ein grundsätzliches Problem von Musik und Kommunikation ab, die unfixierte Bedeutung von Musik.

Ähnlich Meyer-Epplers sprachlicher Kommunikationskette konstruiert Max Bense (1969, S. 66f) sein Modell ästhetischer Kommunikation. Auch hier sind die Kommunikationsteilnehmer auf zwei Ebenen verbunden, auf der Ebene des Kunstwerks - darunter auch Musik - und auf der Ebene eines gemeinsam geteilten Zeichenrepertoires. Die ästhetische Kommunikation ist im Grunde zweigeteilt; diese beginnt mit einem generativen Verfahren - der Maßästhetik, dem Schaffen des Kunstwerks - und endet in einem interpretierenden Prozess, der Wertästhetik. Diese Phasen würden sich aber nach Bense beständig überlagern. Das Kunstwerk nimmt hier die Rolle des Signals ein, das

Information zwischen Künstler und Kunstbetrachter vermittelt. Verbunden sind beide durch Kunstwerk und geteiltes Zeichenrepertoire. Der Künstler kodiert Bedeutung, drückt diese in einem Kunstwerk aus, dieses wird vom Betrachter dekodiert und interpretiert.

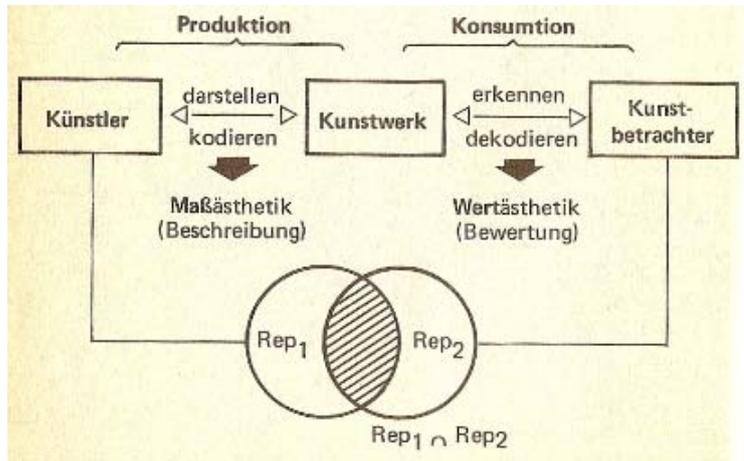


Abbildung 4. Ästhetische Kommunikation
(Vgl. Bense, 1969, S. 66)

Solche ästhetischen Kommunikationsmodelle sind zwar hilfreich bei der Beschreibung von Kommunikation, die sich in Bereichen der Kunst oder Ästhetik ansiedelt, stellen aber teilweise ein Problem in Bezug auf den alltäglichen Umgang mit Musik dar. Musik wird in einem solchen ästhetischen Kontext unter Umständen als autonomes Kunstwerk betrachtet (Vgl. Faltin, 1983, S. 108f, 182), das keinerlei Zweck oder Funktion abseits seiner Existenz als Kunstwerk an sich besitzt. Dies schließt insofern eine bewusste, direkte Kommunikationskette zwischen Künstler und Betrachter aus, da alle Reaktionen auf ein zwischenliegendes, autonomes Kunstwerk erfolgen. Eine weitere Schwierigkeit solche autonomieästhetischen Theorien in einen Kommunikationskontext von Musik einzubauen, zeigt sich auch in der Annahme Faltins (1983, S. 7f), ästhetische musikalische Zeichen könnten sich aufs nichts Außermusikalisches, wie beispielsweise Gefühle, beziehen oder diese repräsentieren. Musikalische Zeichen würden nichts transportieren oder auf etwas außer sich selbst verweisen. Damit wird ein praktischer Umgang mit Musik fast vollkommen ausgeklammert, denn das Kunstwerk impliziert nach Faltin (1983, S. 108f, 182), dass die Wirkung von Musik auf den Hörer für den Musiker zweitrangig und ein Denken an das Publikum beim Kreieren von Musik nicht notwendig sei. Genauso wenig sei Musik ein Ausdruck des Seelenzustandes eines Musikers, sondern allein eine Vertonung ästhetischer Ideen.

Diese Idee eines autonomen Kunstwerks wird aber nur von Teilen der Musikwissenschaft vertreten. Preu vertritt beispielsweise mit seiner Aussage, der Komponist „prägt [...] den klingenden musikalischen Zeichen Merkmale seiner oder einer von ihm beabsichtigten emotionalen Haltung auf“ (Zit. Preu, 1983, S. 324), eine entgegen gesetzte Meinung, die Musik auch eine „bewußtseinsbildende Funktion“ (Zit. Preu, 1983, S. 324) zuschreibt und damit intentionale, emotionale Inhalte und Ausdrücke in Musik explizit befürwortet. Durch die gerade erwähnten entgegen gesetzten Meinungen zeigen sich bereits einige der gravierenden theoretischen Unterschiede in den Ansichten zu Musik, musikalischem Ausdruck und dessen Verständnis.

Modelle dieser Art bilden die Basis für das Verständnis eines Kommunikationsprozesses der auf Musik anwendbar ist. Shannon und Weaver legen die Basis für die technische Analyse eines Kommunikationsprozesses, Meyer-Eppler wendet dieses Modell auf ein sprachliches System um und erweitert es durch einen gemeinsam geteilten Zeichenvorrat der Kommunikationsteilnehmer. Was sich im Falle der Musik in solchen Kommunikationshandlungen aber nicht bestimmen lässt, ist das universale Verstehen der Nachricht, denn ein Teil der Kommunikation fällt in einen subjektiven Bereich. Meyer-Eppler sieht diesen Bereich in der emotionalen Sphäre des Rezipienten, Bense hingegen umschreibt dieses Problem mit der Wertästhetik oder Bewertung des Betrachters. Der Ablauf einer Kommunikationshandlung wird durch solche Modelle klar, auf die Mechaniken wie Bedeutung transportiert wird, wird aber nicht eingegangen. Diese Frage nach der Bedeutung in Musik und Ansätze und Erklärungsversuche wie sich diese Bedeutung ergeben könnte, wird nun in der folgenden Betrachtung semantischer Modelle untersucht.

2.3 Semantische Kommunikationsmodelle

Haben sich syntaktische Modelle mit dem Prozess der musikalischen Kommunikation beschäftigt, behandeln semantische Modelle den Inhalt der Kommunikation. Statt dem Kommunikationsprozess wird hier der qualitative Faktor der Bedeutung in den Vordergrund gestellt und wie diese Bedeutung durch Zeichen oder Symbole in Musik transportiert wird. Grundlegend gibt es nach Grossmann (1991, S. 57f, 65) eine Unterscheidung in *strukturorientierte* Ansätze, die Bedeutung von musikalischen Zeichen

rein im Inhalt dieses Zeichens sehen und Verweise des Zeichens auf Strukturen außerhalb sich selbst verneinen.¹⁰ Auf der anderen Seite stehen *referenzorientierte* Ansätze, die annehmen, musikalische Zeichen würden auf Dinge wie Gefühle, Stimmungen oder psychische Zustände verweisen. Bedeutung, die durch Musik transportiert wird, entsteht in diesem Fall durch Verweise auf Gefühle oder Assoziationen.

Leonard B. Meyer (1956, n. Großmann, 1991, S. 58) erklärt sich die emotionale Wirkung von Musik in seinem *strukturorientierten* Ansatz durch ein Spannungsverhältnis zwischen Erwartung des Hörers und dem tatsächlich erfolgenden Weitergang eines Stückes. Krisen und ihre Auflösung sowie Erwartungsverletzung durch unerwarteten Fortlauf der Musik ergeben so Bedeutung und erwecken Emotion im Hörer. Die Frage nach Entstehung *referenzorientierter* Bedeutung von Musik beantwortet Jaroslav Jiranek (1985, S. 75f) hingegen mit aus dem Alltag bekannten Klangelementen, welche die semantische Basis von Musikstrukturen bilden würden. Im Gegensatz zu willkürlichen sprachlichen Zeichen würden diese musikalischen Zeichen aber keine fixierte Bedeutung besitzen, sondern stark von Dingen wie Intonation oder Kontext abhängen. Bedeutung vermitteln musikalische Zeichen nach Jiranek (1985, S. 80ff) somit durch ihre Ähnlichkeit zu menschlichen Klangerfahrungen aus dem täglichen Leben. So führt Jiranek Raumorientierungseffekte wie Echos an, die musikalische Entsprechungen besäßen. Spannungskurven könnten ebenso musikalisch durch Melodien ausgedrückt und Tonlagen emotional besetzt werden. Auch die Intensität des Klanges könne Assoziationen beeinflussen, leise Klänge würden in unterschiedlichen Kontexten zärtlich bis bedrohlich klingen, laute Klänge dagegen stark und selbstbewusst wirken. Trotz dieser Vergleiche argumentiert Jiranek, bleibe die Bedeutung von Musik aber unfixiert und ambivalent, es gelte den gesamten Bedeutungskontext zu berücksichtigen und nicht nur isolierte Teile.

Huber (1923, n. Grossmann, 1991, S. 71f) geht dieser referenzorientierten Bedeutungsfrage hingegen auf experimentellem Weg nach. Musikalische Zeichen, die in seinem Versuch aus Abfolgen von zwei oder drei Tönen bestehen, werden Versuchspersonen vorgespielt. Diese sollen das kurze Motiv bewerten und Assoziationen angeben. Letztendlich finden sich bei Huber verschiedene Sphären des Ausdrucks. Diese beinhalten Gefühlssphären, Empfindung und Vorstellung von Bewegung sowie Sachvorstellungen und Assoziationen, die durch die Tonabfolgen hervorgerufen werden. Huber stellt daraufhin seine „Theorie des elementaren musikalischen Ausdrucks“ auf. In

¹⁰ Dies führt zum Paradox eines sich selbst bezeichnenden Zeichens. (Vgl. Grossmann, 1991, S. 57)

einem sinnlichen Mittel, dem musikalischen Zeichen, werde etwas Psychisches ausgedrückt. Dieses Psychische stelle die Bedeutung des Zeichens dar. Das musikalische Zeichen bleibt aber auch nach Huber ein „unfixierte[s] Zeichen“ (Huber, 1923, S. 218ff, Zit. n. Grossmann, 1991, S. 72). Bedeutung entsteht in diesem Fall durch Assoziation, Intuition und innere Zusammenhänge und kann wiederum nicht strikt fixiert werden.

2.3.1 Symboltheorie

Eine zentrale Stellung unter den Ansätzen zur Frage musikalischer Bedeutung nimmt Susanne Langers Symboltheorie ein. Kernstück Langers Musikanschauung ist das Symbol, welches sich vom Zeichen abgrenzt.¹¹ Hesse (2003, S. 173) beschreibt das Symbol folgendermaßen: Zeichen vermitteln Bedeutung, Symbole dagegen können Inhalte darstellen und an Stelle unmittelbarer Wahrnehmungen treten. Dadurch könne ein Symbol in der Musik dem Zuhörer erlauben, eine vom Komponisten in Musik gestaltete Emotion selbst nachzuvollziehen. Ein so genanntes musikalisches Symbol entspricht nach Langer (1942, S. 195) einem Gefühlstyp, welcher vom Symbol verkörpert wird. Eindeutig vermittelbar sei dieses Gefühl aber trotzdem nicht, denn das Symbol setzt nach Langer intuitives Verstehen des Gemeinten voraus.

Vergleiche zwischen Sprache und Musik sind nach Langer (1942, S.185) unzulässig, da die fixierte Bedeutung von Wörtern keine Entsprechung in Tönen habe. Musik wäre ein System, das keinen sprachlichen Regeln folge oder durch gleiche semantische Herangehensweisen analysiert werden könne. Gerade diese Unterschiede sieht Langer aber als Stärke von Musik, denn „*music articulates forms which language cannot set forth*“ (Zit. Langer, 1942, S. 189, Hervorhebung im Original). Durch ihre speziellen Muster sei Musik in der Lage, andere Konzepte zu transportieren und diese spezifischer auszudrücken als andere Formen der Kommunikation. Innerhalb von Musik sind nach Langer (1942, S. 173) Emotionen und Stimmungen ausgedrückt, die der Rezipient während des Hörens miterlebt. Langer argumentiert, es gäbe Parallelen zwischen emotionalen und intellektuellen Prozessen und musikalischen Formen, wie beispielsweise einem musikalischen Crescendo, das auch einen emotionalen Vorgang beschreiben könne. Diese musikalischen Formen würden somit innere menschliche Vorgänge widerspiegeln. Hesse (2003, S. 169) führt zur

¹¹ Für eine kommunikationswissenschaftliche Behandlung des Symbols siehe Burkart, 1998, S. 45-57.

gleichen Thematik an, dass musikalische Bezeichnungen, wie Allegro und Adagio, in ihrem ursprünglichen Sinne auf Stimmungen verweisen, die durch motorische Charakteristika in der Musik ausgedrückt werden. Beim menschlichen Erfassen und stimmungsmäßigen Interpretieren von musikalischen Kategorien, wie beispielsweise Dur oder Moll zeigt sich laut Hesse dadurch „eine hohe interindividuelle Einhelligkeit der Urteile, [...] die der Musik eine Zeichenfunktion verleihen[!]“ (Zit. Hesse, 2003, S. 169).

Musik besitzt in Langers Fall statt Zeichen, die auf Gefühle verweisen, Symbole, die menschliche Gemütsvorgänge darstellen. Dennoch bleiben diese Symbole „unconsumated“ (Zit. Langer, 1942, S. 195), denn die Verknüpfung mit einer fixierten Bedeutung gegenüber Sprache sei nicht gegeben. Musik könne niemanden zwingen ein bestimmtes mentales Bild hervorzurufen. Die Zuordnung von Bedeutung bleibe individuell und Veränderungen unterworfen. Langer wirft letztendlich noch eine Hypothese in den Raum, nämlich dass Musik keine Gefühle hervorruft, sondern Effekte produziert, die der Zuhörer als Emotionen interpretiert. Bezug nimmt Langer auf Pratt, die meint: „these auditory characters are not emotions at all. They merely *sound* the way moods *feel*“ (Pratt, 1931, S. 203, Zit. n. Langer, 1942, S.198, Hervorhebung im Original). Langer sieht dadurch eine Bestätigung ihrer Symboltheorie, da laut Langer Symbole oft mit den Dingen, die sie symbolisieren, verwechselt werden.

Was Langer hier vorwegnimmt ist die Theorie der „musical cognitivists“ (Vgl. Zentner&Scherer, 1998, S. 9), die annehmen, Hörer interpretieren Formen in Musik emotional, ohne die entsprechenden Emotionen wirklich zu empfinden. Den Gegensatz vertreten die „musical emotivists“, die glauben, Musik erzeuge reale Emotionen im Hörer. Langers Ansatz legt hier unter anderem eine Grundlage für die Vorstellung, dass sich Strukturen von Musik und Strukturen von Emotionen ähneln. Musik ist laut Langer (1942, S. 180) demnach eine tonale Entsprechung von Emotionen, Stimmungen und mentalen Zuständen. Diesen Sachverhalt erklärt sich Langer (1942, S. 191) dadurch, dass Formen menschlicher Gefühle viel mehr mit musikalischen Formen übereinstimmen als mit Formen der Sprache. Gefühle könnten so mittels Musik viel detailgetreuer übermittelt werden als durch die Sprache.

Auch Alf Gabrielsson (1999, S. 36f) sieht Übereinstimmungen in menschlichen Zuständen und musikalischen Ausdrucksformen. Diese würden sich in musikalischen sowie emotionalen Themen, wie Bewegung und Stille oder Anspannung und Spannungslösung,

zeigen. Gabrielsson merkt hier an, dass verschiedene Stimmungen auch mit unterschiedlichen Bewegungsformen einhergehen würden, was sich in sprachlichen Ausdrücken wie „vor Angst zittern“ oder „aus Freude springen“¹² widerspiegelt. Diese Bewegungen als körperlicher Ausdruck von Emotionen fänden sich hiernach in musikalischen Themen wieder. Gabrielsson vermutet dadurch eine Beziehung zwischen Bewegung, Emotion und Musik; drei Dinge die Gabrielsson als isomorph¹³ ansieht. Aufgegriffen wird diese Idee auch von Laird Addis, der meint: „passages of music are isomorphic with certain possible states of consciousness“ (Zit. Addis, 1999, S. 72). Musik könne Bewusstseinszustände und Stimmungen in Menschen erwecken. Gegeben wäre diese Eigenschaft dadurch, dass Musik eine Repräsentation dieser Bewusstseinszustände darstellt.

„There is a unique isomorphism between music and the emotions that allows the latter to be represented to us by music and in a way that other symbolic systems, including language, cannot do.“ (Zit. Addis, 1999, S. 72)

Dadurch sei Musik nach Addis (1999, S. 80f) in der Lage, feinere Unterschiede dieser Repräsentationen zu transportieren als es der Sprache möglich sei. Ein Vergleichsbeispiel wäre das Bild einer Landschaft; mit einem Blick könne das Bild erfasst werden, während die Beschreibung des gleichen Bildes mittels Sprache kaum das gleiche Ergebnis bringen würde. Musik agiert in der Argumentation von Addis ähnlich auf der Ebene der Stimmungen und Emotionen und stellt diese akkurater dar als es der Sprache je möglich wäre.

2.4 Pragmatische Kommunikationsmodelle

Eine weitere Möglichkeit sich mit Musik als Kommunikationsmedium zu befassen, findet sich in der Herangehensweise pragmatischer Kommunikationsmodelle. Diese grenzen sich laut Grossmann (1991, S. 80-83) durch eine erweiterte Perspektive ab; statt Fokus auf den Kommunikationsvorgang und seine Inhalte zu legen, werde das gesamtgesellschaftliche System und der soziokulturelle Kontext betrachtet, in dem die musikalische Kommunikation eingebettet sei. Nicht Aussagen eines Werkes würden im Vordergrund

¹² Vom Verfasser wurden in diesem Fall deutsche Entsprechungen für die von Gabrielsson (1999, S. 36f) verwendeten englischen Phrasen benutzt.

¹³ Isomorph; von gleicher Gestalt, die gleiche Struktur aufweisend (Vgl. Duden Wörterbuch, 1989, S. 782).

stehen, sondern Kenntnis über Zustände und Entwicklungen des umgebenden Systems der Musik. In dieserart orientierten Ansätzen wird Kommunikation nach Grossmann (1991, S. 92f) als umfassendes System der heutigen stattfindenden Prozesse im Musikleben gesehen. Veränderte Rezeptionsformen durch andere Medien, Massenkommunikation und neue Strukturen treten hier in den Vordergrund des Interesses. Das Sender-Empfänger Modell gibt den Weg frei für eine gesellschaftlich begriffene Produktion-Vermittlung-Rezeptions Kette, deren Struktur durch verschiedene Rollen oder technische Medien gegeben wird. Auch der Hintergrund des gesellschaftlichen Feldes, welches spezifische Musik produziert oder konsumiert, wird berücksichtigt. Gesellschaftliche Hintergründe, musikalisches Material und sein Gebrauch, Produktions- und Kompositionstechniken stehen hier im Fokus des Interesses. Musikalische Kommunikation wird nun in diesem Zusammenhang auf einer gesellschaftlichen und soziokulturellen Ebene verstanden.

Bedeutung erschließt sich in einem solchen Fall beispielsweise nach Faltin (1985, S.110f) durch Wechselwirkungen zwischen einem musikalischen Zeichen und seinem pragmatischen Kontext, in dem es rezipiert wird. Das heißt, nicht das musikalische Zeichen allein vermittelt Bedeutung, sondern auch die Umgebung, Situation und vorherrschende Kultur beeinflusst die Bedeutung des Zeichens. Bedeutung ergibt sich also nicht aus dem Zeichen allein, sondern aus Zusammenwirken von Zeichen und Rezeptionskontext. Dadurch eröffnet sich auch eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten von Musik, die Produktion, Musik an sich und Rezeptionsumfeld mit einbezieht.

Einen pragmatischen musikwissenschaftlichen Ansatz zu DJs und Musik liefert Wicke, der sich Popmusik und darunter auch dem Phänomen Techno annimmt.

Wicke (Vgl. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke8.htm> 11.06.08) vertritt die Meinung, die Musikwissenschaft vernachlässige sträflich die moderne Popmusik und analysiere diese nur mit überholten Ansichten und Theorien, die den modernen Musikproduktionen nicht gerecht werden würden. Als Beispiel führt Wicke Analysen von Musik an, die nicht berücksichtigen würden, dass die untersuchte Musik ein Resultat von Computerprogrammen sei und somit im Gegensatz zu klassischer Musik einer anderen Logik und Ästhetik folge. Wicke (Vgl. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke4.htm> 11.06.08) befasst sich auch mit der Entstehung und Gebrauch elektronischer Musik. Wicke bezeichnet DJing hier als „Musizieren zweiter Ordnung“ (Zit.

berlin.de/fpm/texte/wicke4.htm 11.06.08), da der DJ mit fertiger Musik als Rohmaterial arbeitet. Trotz einleuchtender Argumente bleibt Wickes Analyse in einigen Punkten diskutabel. So meint Wicke, der DJ drücke sich weder in seinem Mix aus, noch könne ein referentieller Bezug von gehörter Musik zu kreierendem Subjekt - in diesem Falle von gehörter Musik im Club zur Person des DJs - aufgebaut werden. Ein personalisiertes Hören, das die im Club gehörte und gemixte Musik als Werk auffasst, dessen Urheber der DJ ist, ist im Sinne Wickes nicht gegeben. Deshalb würden DJs laut Wicke auch anonym bleiben oder Phantasienamen verwenden. Durch eine solche Argumentation negiert Wicke aber jeglichen musikalischen Ausdruck des DJs sowie alle Kommunikationsmöglichkeiten mittels Musik beziehungsweise mögliche Interaktionen zwischen DJ und Publikum. Eine Ansicht, die meiner Meinung nach in einigen grundlegenden Punkten stark an der Realität der Club-Kultur vorbeizieht. Denn wenn keine Verbindung zwischen Musik im Club und DJ hergestellt werden kann, wäre jegliche Buchung von spezifischen DJs oder ein namentliches Anführen des DJs auf Flyern absurd. Eine Tatsache, die der modernen DJ-Industrie - die gerade von einer Personalisierung und mentalen Verbindung zwischen Musik und DJ lebt - vollkommen widerspricht. Genauso diskutabel bleibt das Argument, ein DJ würde sich in seinem Mix nicht ausdrücken. Hier werden technische Fähigkeiten sowie individueller Musikgeschmack und flexible Musikauswahl eines DJs für nicht existent erklärt. Wickes Ansätze sind somit aus meiner Sicht nur bedingt von Hilfe in der Analyse der modernen Club-Kultur und der Rolle des DJs in ihr.

2.5 Emotionaler Ausdruck in Musik

Eine weitere Möglichkeit den Bedeutungsraum von Musik neben struktur- oder referenzorientierten Theorien zu ergründen, liefern Ansätze, die Parallelen zwischen Musik und sprachlichem Ausdruck aufzeigen.

„[...] Klang [ist] aufs Engste mit dem klangerzeugenden Organ des Menschen, der Stimme, verbunden.“ (Zit. Hesse, 2003, S. 156)

Obwohl verschiedenste Bedeutungs- und Informationsebenen zusammenwirken, scheint der emotionale Ausdruck von Musik, der sich aus der spezifischen Anordnung und Spielweise von Tönen ergibt, der grundlegendste und relevanteste Teil für die Gesamtwirkung und Interpretation eines Stückes zu sein, meint Schramm (2005, S. 50).

Werden Rezipienten nach Eindrücken von einem Musikstück gefragt, würden sie selten auf Einzelheiten der Komposition oder Texte eingehen, sondern vielmehr auf Stimmungen und Gefühlseindrücke. Viele Rezipienten seien demnach oft nicht in der Lage zu sagen, wovon der Titel oder die Texte ihrer Lieblingsstücke aus dem Bereich Rock und Pop handeln, könnten aber benennen, ob es sich um fröhliche oder traurige Stücke handle.

Diese musikalischen Ausdrucksstimmungen berufen sich nach Meinung Rösings (1993, S. 579-582) auf spezifische menschliche Bewegungen, Gesten und stimmliche Ausdrucksmuster. Hier finden sich Parallelen zwischen menschlichem Ausdruck und musikalischen Formen. Dem musikalischen Ausdruck liegen laut Rösing menschliche Muster zugrunde¹⁴, die durch Verhaltensweisen geprägt werden, die von kulturellen und gesellschaftlichen Normen unabhängig seien.

Die Interpretation von Stimmung von Musik durch Parallelen zu emotionalen vokalen Indikatoren ergibt dadurch einen interessanten Ausgangspunkt für eine weitere Theorie zur Erklärung von Bedeutung von Musik. Schramm (2005, S. 52ff) führt an, dass der heutige Forschungsstand für interkulturell verstandene vokale Indikatoren von Emotionen spreche, welche auch auf Musik anwendbar seien. Diese würden auf Frequenzen, Lautstärke und Tempo basieren, durch die entsprechender emotionaler Ausdruck transportiert werde. Innerhalb eines Kulturkreises lasse sich so eine generelle Konstanz in der Wahrnehmung von Stimmungen und emotionalen Ausdrücken in Musik nachweisen.

Diese Theorie wird beispielsweise von Ohala (1984, S. 4ff, 14ff) untermauert. Ohala konnte beispielsweise transkulturelle Übereinstimmungen durch ähnliche Tonfrequenzen in der Auffassung der Bedeutung von Sprechmelodien nachweisen. So dienen nach Ohala tiefe, intensive Laute wie Knurren als Zeichen für Aggression und hohe, leise Laute wie Winseln als Geste für Unterwerfung. Emotionaler sprachlicher Ausdruck kann im Sinne solcher Überlegungen durch Frequenzen und Tempi eingegrenzt und analysiert werden. Rösing und Petersen (2000, S. 111) weisen beispielsweise der Emotion Freude die Merkmale hohe Grundfrequenz, schnelles Sprechtempo, große Lautstärke und helle Klangfarbe zu. Trauer hingegen werde durch tiefe Grundfrequenz, langsames Tempo oder geringe Variation der Stimmhöhe ausgedrückt. Dieselben Merkmale seien in musikalischen Strukturen enthalten und würden durch diese Parallelen zu sprachlichem Ausdruck ähnlich emotional interpretiert werden.

¹⁴ Für eine genauere Auseinandersetzung der Übereinstimmungen siehe Rösing, 1993, S. 580f.

Trotz dieser objektiv messbaren Komponenten kann die Bedeutung und der Ausdruck von Musik genauso wie bei den bereits angesprochenen semantischen Theorien jedoch nicht konkret fixiert werden. Wiederum widersprechen sich Ergebnisse und Argumente.

Eine Studie von Andrew L. Sopchak zu Eindrücken von emotionalen und affektiven Qualitäten in Musik kommt zu einem, den vorherigen Erkenntnissen, entgegengesetzten Schluss. Mehr als 500 Versuchspersonen wurden aufgefordert, affektive Qualitäten von Musik mittels einer vorgegebenen Checkliste festzuhalten (Vgl. Sopchak, 1983, S. 127-132). Die Personen sollten ausgewählte klassische, volkstümliche und populäre Musik bewerten, die Interpretationen wurden danach auf Übereinstimmungen bezüglich empfundener emotionaler Qualitäten untersucht. In keinem Fall gab es eine 100% Übereinstimmung der Versuchspersonen zu einer spezifischen affektiven und emotionalen Qualität eines Stückes. Fast völlige Übereinstimmung gab es jedoch bei einigen Stücken, bei denen nur 5 oder weniger Versuchspersonen anderer Meinung zu einer affektiven Eigenschaft gegenüber dem Rest waren. Sopchak (1983, S. 163) argumentiert, dass es große Unterschiede in den Meinungen zu den in der Musik ausgedrückten Gefühlen gäbe. Die Meinungen würden von musikunabhängigen Faktoren wie gegenwärtiger Stimmung, musikalischer Vorbildung und Vertrautheit mit der gehörten Musik beeinflusst. Unterschiedliche Musikstile würden unterschiedliche Reaktionen hervorrufen und Personen mit musikalischer Ausbildung stärker auf affektive Qualitäten in der Musik reagieren. Letztendlich gäbe es laut Sopchak eine Vielzahl von Faktoren, die eine Interpretation von Musik beeinflussen und eine Übereinstimmung in der Interpretation affektiver und emotionaler Qualitäten in Musik schwierig bis unmöglich machen würden. Bedenkt man jedoch, dass in einigen Fällen nur 5 aus mehr als 500 Versuchspersonen dem allgemeinen Konsens widersprachen - also etwa nur 1% nicht die gleiche Qualität angab – wäre ein Umkehrschluss jedoch genauso möglich. Zwar mag es in keinem Fall eine 100% Übereinstimmung gegeben haben, aber eine 99% Übereinstimmung bei spezifischen Stücken könnte als ein Zeichen für eine relativ gleichförmige Interpretation von spezifischen Musikstücken aufgefasst werden.

Zu einem Sopchak entgegengesetzten Ergebnis kam eine einfacher aufgebaute Studie mit ähnlichen Inhalt von Terwogt und van Grinsven (1991, n. Zentner&Scherer, 1998, S.16); auch hier ging es um das Dekodieren von emotionalem Inhalt in Musik. Professionelle Musiker wählten mehrere Stücke aus, die besonders treffend die Emotionen Freude, Traurigkeit, Furcht und Ärger ausdrücken sollten. Diese wurden Versuchspersonen

vorgespielt, die ihren emotionalen Ausdruck bewerteten. Richtig erkannt und zugewiesen wurden die sich positiv-negativ gegenüberstehenden Emotionen Freude und Trauer, auch die im negativen Bereich angesiedelten Emotionen Furcht und Ärger konnten bei diesem Versuch klar unterschieden werden.

2.6 Musik und Regulierung von Stimmungen

In Hinsicht auf die angeführten Studien und Argumente zeigt sich, dass die Interpretation von Musik offen oder zumindest zu Teilen subjektiv bleibt. Eine weitere Frage, neben der Betrachtung der Interpretation von Musik, ist die Frage nach möglichen emotionalen Wirkungen von Musik. Seitens der Hörer werden unter anderem Emotionen, Stimmungen, Gefühle und Assoziationen mit Musik verbunden, die möglicherweise auch die individuelle Stimmung der Rezipienten beeinflussen können.

Eine Grundlage für Erkenntnisse zu Stimmungsregulation durch Musik bietet die Mood Management Theorie. Diese befasst sich damit, warum Menschen in bestimmten Stimmungen zu spezifischen Medienangeboten greifen. Schramm (2005, S. 32f) erläutert die Mood Management Theorie folgendermaßen; die Theorie geht davon aus, dass Individuen in der Lage sind mit Medienangeboten - darunter auch Musik - ihre Stimmungen zu beeinflussen. Externe Medienangebote werden demnach so arrangiert, dass unangenehme Stimulationen und Stimmungen minimiert sowie positive maximiert werden. Erfolgreiche Stimuli, die eine positive Stimmungsveränderung hervorrufen, werden unterbewusst gespeichert und in einer ähnlichen Situation wieder ausgewählt. Schramm versteht die Mood Management Theorie deshalb gleichermaßen auch als Wirkungstheorie, da die gezielte Zuwendung zu bestimmten Medienangeboten auf vorherigen Erfahrungen des Individuums beruht. Personen versuchen hier durch Medienangebote ihre Stimmungen zu regulieren. Gelangweilte Personen suchen nach Angeboten mit hohem Erregungspotential, gestresste Personen nach entspannenden, ruhigen Medienangeboten. Empirische Bestätigung findet die Mood Management Theorie beispielsweise im Experiment von Bryant und Zillmann (1984, n. Schramm, 2005, S. 34ff), die jenen Sachverhalt nachweisen konnten. Die Tatsache, dass auch Musik von Personen zum Zwecke des Mood Managements eingesetzt wird, lässt Schramm darauf schließen,

dass „Musik mit hoher Wahrscheinlichkeit eine stimmungsregulierende Wirkung hat oder zumindest in bestimmten Situationen haben kann“ (Zit. Schramm, 2005, S. 98).¹⁵

Besonders in der experimentellen Psychologie wird von dieser Eigenschaft von Musik Gebrauch gemacht. So gehört Musik hier „zu einem gängigen Mittel der Stimmungsinduktion“ (Zit. Zentner&Scherer, 1998, S.19), aufbauend auf der Tatsache „dass viele Musikstücke [...] den Hörer affektiv anrühren oder sogar starke Emotionen hervorrufen“ (Zit. Zentner&Scherer, 1998, S.8). Zwar betonen Zentner und Scherer, dass die zugrunde liegenden Mechanismen für die emotionalen Wirkungen von Musik nicht geklärt sind, aber dies halte Felder wie Werbung oder Psychotherapie nicht davon ab, Musik zur Stimmungsinduktion zu benutzen. Wieder bleiben Mechanismen hinter Wirkung und Bedeutung von Musik ungeklärt. Im Alltag wird die Frage, weshalb Musik bestimmte Wirkungen wie Aktivierung oder Beruhigung zeige, kaum hinterfragt, meint Clemens (1985, S. 126). Trotzdem scheine es ein implizites musikpsychologisches Alltagswissen über Musikwirkung zu geben, welches Umgang und Erleben von Musik beeinflusse. Denn für eine Trauerfeier würde ganz selbstverständlich andere Musik als bei einer Party ausgewählt. Clemens begründet diesen ungeschriebenen Umgang mit Musik durch ein „naiv-psychologisches Wissen, welches [...] Teil [...] des Common-Sense Wissens [ist]“ (Zit. Clemens, 1985, S. 126).

2.7 Vegetative und emotionale Wirkungen von Musik

Empirische Erkenntnisse sprechen also dafür, dass Musik in der Lage ist, Stimmungen zu beeinflussen. Damit sind mögliche Wirkungen von Musik aber nicht erschöpft. Musik besitzt ein breites Spektrum physischer und psychischer Wirkungen, auf die hier noch kurz eingegangen wird, da auch diese in Hinblick auf diese Arbeit interessant sind. Musik kann auf verschiedensten Ebenen auf den Menschen einwirken, physisch und psychisch. Basis für die Wirkungen und ihre Stärke ist die Qualität des musikalischen Erlebnisses. Gabrielsson und Lindström (1995, S. 195) sprechen in diesem Zusammenhang von dem qualitativ stärksten musikalischen Erlebnis mit weit reichenden Wirkungen, dem „strong experience of music“ – kurz SEM.

¹⁵ Eine Vielzahl von Studien, die diesen Sachverhalt untermauern, findet sich bei Schramm, 2005, S. 104 - 109.

Ein SEM kann sich auf verschiedenste Arten auf den Zuhörer auswirken (Vgl. Gabrielsson&Lindström, 1995, S. 200). Auf der Ebene der physischen Reaktionen finden sich Reaktionen wie Veränderungen in Atmung und Herzfrequenz. Daneben können sich quasi-physische Reaktionen einstellen, beispielsweise das Gefühl, von Musik mitgenommen zu werden. Kognitive Veränderungen umfassen Auswirkungen wie absolute Konzentration auf Musik und Verlieren von Gefühlen für Zeit, Raum und Selbst. Dazu können kognitiv-emotionale Aspekte wie Empfindungen von Perfektion oder Barrierefreiheit kommen. Emotionale Reaktionen können Gefühle der Freude, Aufregung, Euphorie, Liebe, Frieden und in einigen Fällen negative Eindrücke von Trauer, Angst, Schmerz und Wut umfassen. Zuletzt gibt es transzendente Aspekte, die spirituelle Erfahrungen und ein Erlebnis von Einheit mit der Welt bewirken können. Interessant sind diese Aspekte eines SEM auch im Hinblick auf emotionale Aspekte der Rezeption von Musik im Club und veränderten Bewusstseinszuständen, die durch Musik und Reizüberflutung im Club ausgelöst werden können. Mehr dazu findet sich im nächsten Kapitel, das sich mit dem Club und seinen Mechanismen beschäftigt.

Neben diesen weit reichenden Aspekten eines SEM existiert noch die alltägliche physische Dimension der unbewussten körperlichen Reaktionen auf Musik und Rhythmus. Hierzu zählen nach Hesse (2003, S. 90ff) unbewusste Bewegungen wie Mitwippen im Takt oder unwillkürliche Anpassungen des vegetativen Systems an äußere klangliche Reize. Solche unbewussten menschlichen Reaktionen auf Klang und Rhythmus sind nach Hesse entweder angeboren oder werden von früh angelernten Reaktionsmustern bestimmt. Die Reaktionen äußern sich in unwillkürlichen vegetativen und motorischen Resonanzen. Hierbei existieren in hierarchischer Abfolge Auffassungs-, Anpassungs- und Nachahmungsbewegungen. *Auffassungsbewegungen* richten den Körper unbewusst für eine optimale Rezeption eines Reizes aus. *Anpassungsbewegungen* bringen den gesamten Körper in Bezug zu einem Sinneseindruck. Das nicht willentlich gesteuerte vegetative Nervensystem lässt sich hier durch äußere Klänge beeinflussen. Frequenz von Atmung, Herzrhythmus oder Blutkreislauf können sich an akustische Tempo- und Taktgeber anpassen. Auch auf den Bewegungsapparat mit Faktoren wie Haltung, Gleichgewicht und Bewegung kann Musik einwirken. Von äußeren Vorgängen unwillkürlich mitgezogen, bewegt sich der Hörer durch *Nachahmungsbewegungen* unbewusst zu Musik, wippt im Takt oder führt andere an Rhythmen orientierte Bewegungen aus.

Musik hat nach Hesse (2003, S. 51) durch solche Eigenschaften die Fähigkeit, Personen unbewusst auf körperlicher Ebene zu beeinflussen. Rhythmen seien dadurch in der Lage, muskuläre Spannungs- und Entspannungsvorgänge zu synchronisieren, eine Eigenschaft die beispielsweise in Marschmusik und Arbeitsgesängen zum Tragen komme. Vorgänge dieser Art würden den Organismus in Bewegungsabläufen fixieren und ihn bewussten Denk- und Entscheidungsprozessen entziehen. Die Wirkungen von Rhythmus gehen aber wie schon angesprochen über die reine Koordination von sichtbaren Bewegungen hinaus, auch vegetative Funktionen wie Atmung, Puls, Kreislauf und die elektrische Aktivität des Gehirns werden in hohem Maße beeinflusst. Aktivierend wirke Rhythmus nach Hesse (2003, S. 156) besonders bei schnellem Tempo, großer Lautstärke und regelmäßigen starken klanglichen Akzenten. Eine Eigenschaft, die in Hinblick auf Tanzmusik und moderne Clubs, die genau mit diesen Elementen arbeiten, nicht unbedeutend ist. Die Rezeption von Tanzmusik unterscheidet sich durch diese Mechanismen wohl schon allein auf körperlicher Ebene von der Rezeption der meisten anderen Musikarten. Bei hohen Schallintensitäten sei es dem Individuum auch nicht mehr möglich sich der Wirkung der Musik zu entziehen, meint Hesse (Hesse, 2003, S. 92). Daneben würden tiefe Schallfrequenzen und hohe Amplituden die körperlichen Wirkungen und Vibrationseindrücke von Musik noch weiter verstärken. Bedenkt man, dass Dancemusic genau auf diese bassintensiven Frequenzen aufbaut, die im Club in extrem hoher Lautstärke wiedergegeben werden, ist abzusehen, dass Musik im Club auf rhythmischer und körperlicher Ebene äußerst intensiv auf den Zuhörer einwirkt.

2.8 Entsprechungen in elektronischer Tanzmusik

Welche Position nimmt nun Clubmusik im bisher angesprochenen theoretischen Rahmen ein? In Anlehnung an Ross Rezeptionspyramide (Vgl. Ross, 1983, S. 401) ergibt sich ein Rezeptionssystem, das sich von dem anderer Musikformen stark abgrenzt. Auf der Produktebene findet sich hier Musik, die stark rhythmisch geprägt ist und deren primäre Funktion darin liegt, Menschen in einem Club zum Tanzen zu bringen.

Insofern kann davon ausgegangen werden, dass diese Musik kein autonomes Kunstwerk darstellt. Bei einem musikalischen Kunstwerk (Vgl. Faltin, 1983, S. 108f, 182) sei es dem Musiker egal, welche Wirkung seine Musik auf Zuhörer hätte, die Kreation des Kunstwerks involviere zudem keine Gedanken über das zukünftige Publikum.

Elektronische Musik erfüllt im Gegensatz dazu eine praktische Funktion - nämlich Menschen zum Tanzen zu bringen - die auch so von den Produzenten intendiert wurde. So argumentiert Jeff Mills: „Während der Produktion hat man im Kopf, wie sich die Leute dazu bewegen, wie sie die Musik aufnehmen.“ (Zit. Jeff Mills, in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 99) Darüber hinaus geben Produzenten an, bestimmte Gefühle oder Atmosphären vermitteln zu wollen. Paul van Dyk, deutscher DJ und Produzent, äußert bezüglich seiner Musikproduktionen: „Ich habe eine Idee [...] von der Atmosphäre, die ich vermitteln will [...] und da arbeitet man solange, bis man selbst das Gefühl hat, das kommt rüber. Und in der Regel funktioniert das dann auch bei den Leuten im Club.“ (Paul van Dyk, Zit. in: Popobsession, 2005, 14min 15s - 14min 30s) In Hinblick auf diese Aussagen, kann davon ausgegangen werden, dass elektronische Musik erstens eine praktische Funktion erfüllt und dass die Produzenten zweitens mit Musik etwas kommunizieren und ausdrücken wollen – beispielsweise eine Atmosphäre und Stimmung – sowie dass die Produzenten noch dazu davon ausgehen, dass diese Bedeutung in der Musik auch vom Publikum verstanden wird.

In Bezug zu besprochenen theoretischen Grundlagen zur Vermittlung von Bedeutung in Musik, ist von meiner Seite deshalb anzunehmen, dass elektronische Tanzmusik die gleichen Grundlagen für eine Vermittlung von Bedeutung wie andere Musikstile besitzt. Dieses Genre von Musik mag sich weniger auf klassische, melodiose Strukturen stützen, besitzt aber aus eigener Erfahrung trotzdem genug ausdrucksstarke Klänge oder Melodien, um nicht nur reinem Rhythmus darzustellen. Begründet sehe ich dies neben den obig angeführten Aussagen auch in Bezeichnungen für elektronische Musikstile, die sich im Bereich der Stimmungen und Emotionen ansiedeln. So existieren Musikkategorien und -bezeichnungen wie „Happy Hardcore“, „Darkcore“, „Deep House“¹⁶ sowie Begriffe wie „uplifting“ oder „deep“, „hart“, „sanft“, „soulig“, „atmosphärisch“, „dark“, „laid back“ und „chilled“¹⁷, welche allesamt Verbindungen zu Emotionen oder Stimmungen aufwerfen. In einem solchen Sinne muss elektronische Tanzmusik die gleichen - wie auch immer gearteten - Eigenschaften, Zeichen oder Mechanismen wie andere Musikrichtungen besitzen, die Bedeutung transportieren.

Zurückgehend auf Ross Rezeptionssystem wird elektronische Tanzmusik auf der Ebene der Situation mittels Tonträgern in einem Club von einem DJ präsentiert und gemixt. Bedenkt man die hohe Lautstärke in einem Club, die Nutzung der Musik zum Tanzen und

¹⁶ Siehe http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_electronic_music_genres (13.06.08).

¹⁷ Musikbeschreibungen in Rezensionen elektronischer Musik. (Vgl. Resident #12, 2008, S. 12, 64ff)

weitere Faktoren des Nachtlebens wie Alkohol- und Drogenkonsum, kann davon ausgegangen werden, dass sich die Musikrezeption stark von üblicher Musikrezeption unterscheidet.¹⁸ Zur Ebene der Person kann über die Rezipienten nur gemutmaßt werden, wobei hier eine Eingrenzung in eine jüngere Altersgruppe nahe liegt. In Bezug zur Rollenebene kann davon ausgegangen werden, dass Musik primär auf einer körperlich-motorischen Hörebene wahrgenommen wird. Dies heißt jedoch nicht, dass Stimmungen in Musik von den Rezipienten nicht wahrgenommen werden können. So geben professionelle DJs an (Vgl. John Acquaviva, in: Niemczyk, Schmidt, 2000, S. 73), mit der von ihnen gespielten Musik die Stimmung eines Abends willkürlich beeinflussen zu können. Solche Aussagen implizieren, dass elektronische Musik Bedeutung besitzt, die von DJs theoretisch dazu genutzt werden könnte, um beispielsweise Stimmungen zu kommunizieren, die im Optimalfall auch von den Rezipienten verstanden werden.

2.9 Conclusio

Grundlegend befindet sich die Rezeption und Interpretation von Musik in einem komplexen Spannungsfeld aus einem kulturell und gesellschaftlich erlernten Musikverständnis, der Musik und ihrer Struktur an sich, ihrer Funktion sowie dem Umfeld, in dem sie gehört wird. Auch verschiedene Hörweisen, persönlicher Hintergrund und Stimmung des Hörers beeinflussen, wie ein Rezipient Musik erfasst.

Grundlegendes Modell für Kommunikationsprozesse und auch musikalische Kommunikation ist Shannon und Weavers technisches Kommunikationsmodell, das Kommunikation in ein Sender-Empfänger Modell einbettet. Voraussetzung für ein Verstehen einer Nachricht ist jedoch ein gemeinsamer Zeichenvorrat beider Seiten mit geteilter Bedeutung. Gerade aber Musik entzieht sich zu wesentlichen Teilen einem universalen Verständnis, da die Interpretation von Musik in eine subjektive Sphäre fällt. Im Gegensatz zu sprachlichen Zeichen mit fixierter Bedeutung bleibt die Bedeutung von Musik unfixiert. Zwar zeichnet sich ein genereller Bedeutungsraum ab, dieser kann aber nicht genau eingegrenzt werden.

Aus theoretischer Sicht bleibt dazu ungeklärt, in welchem Ausmaß und durch welche Faktoren genau Musik Bedeutung transportiert. Zahlreiche Ansätze sehen diesen Sachverhalt in verschiedensten Dingen begründet. Strukturorientierte Ansätze sehen die

¹⁸ Eine genauere Betrachtung dieser Faktoren und der Ebene der Person findet sich im folgenden Kapitel.

Wirkung von Musik durch intern ablaufende Strukturen in der Musik gegeben. Emotion, die der Hörer empfindet, würde so durch zeitliche und hierarchische Abläufe in der Musik erklärt werden. Referenzorientierte Herangehensweisen sehen die Bedeutung von Musik durch Zeichen oder Symbole in der Musik gegeben, die auf Dinge wie Emotionen oder Gefühle verweisen. Ein anderer Weg Bedeutung von Musik zu erklären, findet sich in der Untersuchung von Parallelen zwischen emotionalem sprachlichem Ausdruck und musikalischen Ausdrucksformen. Hier finden sich Parallelen in der emotionalen Interpretation von Klangfarbe, Frequenzen, Tempi und Lautstärke in sprachlichem Ausdruck und musikalischer Form. Aber auch hier werden trotz einiger gleichförmig verstandener Bereiche in sprachlichem Ausdruck und Musik dennoch subjektive Bereiche in der individuellen Interpretation von Musik eingeräumt. Pragmatische Herangehensweisen versuchen Bedeutung letztendlich durch eine erweiterte Perspektive zu ergründen. Wechselwirkungen zwischen Bedeutung und Kontext sowie das Gesamtumfeld der Musik - also ihre gesellschaftliche Funktion und ihr Produktionsprozess - werden hier in die Analyse von Musik miteinbezogen. Hier steht nicht nur die Musik im Forschungsinteresse, sondern auch ihr Hintergrund, was ein umfassendes Bild von musikalischen Kommunikationsprozessen erlaubt.

Trotz all dieser verschiedenen Ansätze, die sich in Ursachen von Bedeutung und möglichen Wirkungen von Musik oft uneinig sind, weisen empirische Studien innerhalb des Mood Management Feldes dem Medium Musik stimmungsregulierende Wirkungen zu. Musik ist laut den empirischen Ergebnissen dieses Zweiges in der Lage, Stimmung zu beeinflussen. Aufgrund dieser Erkenntnisse liegt das Argument nahe, dass Musik demnach zumindest etwas kommunizieren beziehungsweise einen grob eingegrenzten Bedeutungsraum oder emotionalen Bereich transportieren muss, um solche Wirkungen zeigen zu können. Eine mögliche Interpretation wäre, dass Musik emotionales Miterleben oder Nachvollziehen von in Musik kodierten Stimmungen erlaubt und dadurch die Stimmung des Rezipienten beeinflussen kann. Dies würde bedeuten, dass sich in Musik Formen von Stimmungen, Emotionen oder Formen von Aktivität ausdrücken lassen, die mittels Musik kommuniziert werden könnten. Ein DJ könnte theoretisch solche Strukturen verwenden, um Stimmungen und Aktivitätslevel durch spezifische Musik in seinem Mix zu kommunizieren.

Neben diesen möglichen stimmungbeeinflussenden Eigenschaften besitzt Musik noch weitere mögliche psychische und physische Wirkungen. Ein qualitativ hochwertiges musikalisches Erlebnis kann unter Umständen ein psychisches Verlieren in der Musik oder Verlust von Gefühlen von Selbst, Zeit und Raum bewirken. Auch starke emotionale Reaktionen wie Gefühle von Freude, Euphorie oder Frieden können hervorgerufen werden. Im Extremfall kann Musik auch spirituelle und transzendente Erlebnisse ermöglichen. Auf einer körperlichen Ebene beeinflusst Musik den Rezipienten auch im unbewussten physischen Bereich. Das vegetative Nervensystem, mit Prozessen wie Atmung oder Herzschlag, passt sich hier äußeren musikalischen Faktoren wie Tempo und Rhythmus an. Unbewusste Nachahmungsbewegungen leiten den Körper des Rezipienten zu Bewegungen im Takt an. Rhythmen können Atmung, Puls und Kreislauf, Gehirnaktivität sowie muskuläre Spannungs- und Entspannungsvorgänge beeinflussen. Musik kann einen Hörer somit auf einer physischen Ebene beeinflussen und durch Wirkungen auf das Nervensystem aktivieren oder beruhigen. Auf welche Weise diese Wirkungen von Musik in einem Clubkontext Anwendungen und Entsprechungen finden können und wie sich die aktuelle Musikrezeption im Club gestaltet, wird im nächsten Kapitel genauer angesprochen.

3. Musik und ihre Rezeption im Club

Um einen tieferen Einblick in musikalische Kommunikationsprozesse zu bekommen, müssen die einzelnen Komponenten des Gesamtprozesses, nämlich „Schaffen (Produktion), Vortragen (Interpretation) und Hören (Rezeption)“ (Zit. Preu, 1983, S. 322), berücksichtigt werden. In diesem Kapitel erfolgt eine Betrachtung des Rezeptionsprozesses von elektronischer Musik im Kontext eines Clubs. Um mögliche, auf die Rezeption Einfluss nehmende, Faktoren zu eruieren, wird hier auf den Club, seine Mechanismen und sein Umfeld eingegangen.

Werke, die sich exklusiv der Rezeption von Musik im Club widmen, existieren meines Wissens nicht, dafür aber Arbeiten, die diese Thematik zu Teilen aufgreifen. Hier wäre als erstes Malbon (1999) zu erwähnen, der sich eingehend mit dem Erlebnis von Musik und Tanz im Club beschäftigt. Malbon geht auf verschiedenste Ebenen ein, die auf das Gesamterlebnis im Club Einfluss nehmen; darunter Massendynamiken, zusätzliche soziale Dimensionen, Drogenkonsum sowie Musik und Tanz und deren Auswirkungen auf Körper und Psyche. Aus meiner Sicht bietet Malbon damit die umfassendste Analyse von Clubsituationen. Erwähnenswert bleibt auch, dass Malbon für sein Werk zahlreiche Clubber interviewt sowie mit diesen selbst Clubs aufgesucht hat und dadurch sowohl eine akademische als auch real erfahrene Clubperspektive vertritt. Malbon bietet zusätzlich interessante Denkanstöße durch seine weit gefächerten Herangehensweisen an die Club-Kultur. Ein anderes erwähnenswertes Werk ist Thornton (1995); Thornton beschäftigt sich ebenfalls eingehend mit der Club-Kultur und schneidet einige für diese Arbeit relevante Punkte an. Thornton analysiert die Club-Kultur aber in Hinsicht auf eine größer angelegte soziale und gesellschaftliche Dimension, mit dem Hintergrund einer cultural-studies Perspektive. Einen äußerst informativen Artikel, der sich mit körperlicher und psychischer Wirkung von Musik im Club beschäftigt, bietet eine Ausgabe des Geo-Magazins (#9, 1999). Hier wird auf Musik sowie weitere auf Clubber einwirkende Faktoren eingegangen, auch in Hinblick auf starke Reizüberflutung und veränderte Bewusstseinszustände. Zu Wirkungen von Musik wurde in diesem Kapitel außerdem nochmals Hesse (2003) herangezogen, diesmal hinsichtlich möglicher Wirkungen von Musik, die besonders im Club zum Tragen kommen können.

Die Rezeption von Musik im Club charakterisiert sich durch einige Faktoren, die in einer solchen Form in anderen Rezeptionssituationen und -orten kaum gegeben sind. Generell ermöglicht ein Club ein intensives Erleben von Musik, das sich durch immense Lautstärke von Musik, auf Musik abgestimmte visuelle Stimulationen und auch eine mitwirkende soziale Dimension auszeichnet. Diese soziale Ebene spiegelt sich schon in der englischen Bedeutung des Wortes „club“ wider, das Ideen der Zusammenkunft und Zusammenarbeit inkludiert.

„**club** – (often followed by *together*) to gather or become gathered into a group; to unite or combine (resources, efforts, etc.) for a common purpose.”
(Collins Concise Dictionary, 1995, Seite unbekannt, Zit. n. Malbon, 1999, S. 37, Hervorhebung im Original)

Diese gemeinsame Zielsetzung eines Clubs ist meines Erachtens ein von Alltag weitgehend abgeschottetes Erlebnis, welches auf Musik, Tanz und Feier aufbaut. Ein Club unterscheidet sich deshalb in einigen musikalischen sowie strukturellen Punkten von anderen Orten, in denen Musik konsumiert wird, auf die ich hier näher eingehen möchte. Musik ist in dieser Umgebung aus eigener Erfahrung mehr als ein rein intellektueller, ästhetischer Genuss, sondern wird durch massive Lautstärke und Intensität auch auf einer direkten körperlichen Ebene wahrgenommen. Somit ist anzunehmen, dass die im vorherigen Kapitel angesprochenen vegetativen Wirkungen von Musik in diesem Umfeld ungleich höher sind als in anderen Feldern. Diese hohe musikalische Intensität bezweckt wohl auch solche körperlichen Wirkungen und eine Spürbarkeit von Musik - mit dem Ziel, Clubbesucher zum Tanzen zu animieren. Im Gegensatz zu anderen musikalischen Ereignissen - wo körperliche Reaktionen auf Musik in Form von Tanz entweder nach vorgefertigten Regeln und Strukturen zu erfolgen haben, oder überhaupt indirekt verboten sind, beispielsweise bei einem klassischen Konzert - ist Tanz und Bewegung zu Musik im Club vielmehr frei und unstrukturiert.

Bezüglich der Musik steht im Club auch kein einzelner Interpret im Vordergrund; ein Gesicht verleiht der Musik nur deren Vermittler - der DJ. Musik ist hier kaum fixiert, sondern wird allein durch die Anzahl von Musikstücken begrenzt, die ein DJ mit sich bringen und in seinem Set verwenden kann. Dadurch gibt es auch keine strikt vorhersehbaren Entwicklungen, im Gegensatz zu beispielsweise einem Konzert, das eine mehr oder minder fixierte Setlist von Stücken besitzt. Durch diese technischen Freiheiten kann sich der Ablauf von Musik im Club theoretisch auch jederzeit ändern. Ebenso ist dem Fluss von Musik in diesem Kontext keinerlei Grenzen gesetzt. Ein Konzert endet mit dem

Auftritt der Musiker und besitzt zwangsläufig kurze Pausen innerhalb eines im Vorhinein festgelegten Musikablaufes. Im Club wird durch Mixes und sich abwechselnde DJs kontinuierliche Musik für den gesamten Abend garantiert; Musik, die wiederum theoretisch jederzeit vom tätigen DJ in Reaktion zu Stimmung und Publikum geändert werden kann.

Einen weiteren wichtigen Faktor bei der Betrachtung eines Cluberlebnisses stellt dessen soziale Ebene dar. Der Club ist aus meiner Sicht ein Ort sozialen Austausches, ein Ort bei dem verschiedene Personen zusammenkommen können, um gemeinsam eine Party zu feiern. Musik besitzt hier nicht nur einen Unterhaltungsfaktor, sondern auch eine soziale Aufgabe, nämlich die Lieferung einer Basisstruktur für eine gemeinsame Feier. Musik wird hier mit vielen anderen Menschen gemeinsam wahrgenommen; Menschen, die gleichzeitig zur Musik tanzen und sich unter Umständen auch gegenseitig in der Wahrnehmung von Musik und ihrem Inhalt beeinflussen. Musikrezeption im Club wird in diesem Kapitel deshalb auch unter dem Aspekt eines Massenerlebnisses betrachtet.

3.1 Die Menge im Club - die Crowd

„Clubbing is very much a social phenomenon at the heart of which is the clubbing crowd.“ (Zit. Malbon, 1999, S. 70)

Anfänglich wird hier auf einige soziale Faktoren eingegangen, die Clubbing umgeben; hier wird das Publikum betrachtet, Voraussetzungen der Zusammenstellung desselben sowie soziale Mechanismen im Club. Integraler Bestandteil eines Cluberlebnisses bleibt neben Club und Musik unter anderem das sich zur jeweiligen Nacht einfindende Publikum. Bezeichnet wird dieses Publikum umgangssprachlich auch mit dem aus dem Englischen entlehnten Begriff „Crowd“ (Vgl. Thornton, 1995, S. 110), ein Begriff der laut Thornton treffend die temporäre Gemeinschaft der Leute beschreibt, die in Clubs gehen, um zu tanzen und zu feiern. Dieser Einflussfaktor der Crowd auf das gesamte Cluberlebnis ist nicht unerheblich, da die Crowd die Nacht und ihren Ablauf mitprägen kann.

Eine interessante Perspektive bietet in diesem Zusammenhang Ben Malbon, der Clubbing als „experiential consuming“ (Zit. Malbon, 1999, S. 183), also als Konsum eines Erlebnisses bezeichnet. Clubbing bietet laut Malbon (1999, S. 183f) keinerlei materielle Dinge, die Besucher mit nach Hause nehmen könnten, nur Erinnerungen und emotionale

Erlebnisse. Diese Erfahrungen würden aber die Essenz des Clubbings darstellen, denn auf ihnen basiere das Cluberlebnis, welches emotionale und phantasievolle Freiräume ermögliche, die nirgendwo sonst existieren würden. Dieses Erlebnis, welches vom Besucher konsumiert wird, werde aber gerade von diesem selbst mitproduziert. Clubber selbst würden dadurch einen Großteil der Party ausmachen. Diese Erlebnisse würden durch die gemeinsame Zusammenarbeit und Mitwirkung der Clubber entstehen. Zugehörigkeitsgefühle, Freiheitsgefühle und andere emotionale Erlebnisse, die im Rahmen eines Cluberlebnisses entstehen können, stellen laut Malbon dynamische Prozesse dar, die nicht einfach konsumiert und gekauft werden können. Diese müssten im Gegenteil gemeinsam erarbeitet und gegenseitig ermöglicht werden. Clubber würden im Club also gleichzeitig Zuschauer und Mitspieler, Schaffende und Konsumierende darstellen. In diesem Gedankengang Malbons zeigt sich der mögliche Stellenwert des Publikums im Club, das im Gegensatz zu anderen Musikevents weniger passiv unterhalten wird, sondern aktiv an der Stimmung eines Abends beteiligt sein kann. Die Crowd ist auch im Hinblick auf die Rezeption von Musik wichtig, da das Erleben von Musik im Club innerhalb eines Gruppenerlebnisses stattfinden kann. Musik wird hier nicht nur von einem auf sich gestellten Individuum alleine wahrgenommen, sondern eventuell auch hinsichtlich der Reaktionen anderer Clubber interpretiert, erlebt und beurteilt. Musikrezeption und Tanzen zu Musik ist in diesem Falle ein soziales, gemeinschaftliches Erlebnis, welches in seinen Qualitäten auch durch das Publikum beeinflusst werden kann.

Zur Crowd stellt sich grundsätzlich die Frage, wie und aus welchen Personen sich diese generell zusammenstellt. Thornton sieht das Merkmal eines guten Clubs darin, dass er voll von „familiar strangers“ (Zit. Thornton, 1995, S. 110) ist, das heißt bevölkert mit miteinander größtenteils unbekanntem Leuten, die sich aber in spezifischen Eigenschaften ähnlich sind und sich dadurch zueinander zugehörig fühlen. Diese Zusammenstellung und Selektion geschieht in mehreren Phasen (Vgl. Thornton, 1995, S. 111ff, 137ff). Eine Phase stellt die Zugänglichkeit zu Informationen zu Partys selbst dar; ohne Verbindungen zu entsprechenden Medien oder Subkulturen, mit denen diese verknüpft sind, ist auch ein Besuch entsprechender Veranstaltungen nicht möglich. Daneben selektiert die Musik, die bei der Clubnacht anzutreffen ist, das Publikum. Malbon (1999, S. 80), der sich auch mit Musik als Identitätsstiftendem Faktor beschäftigt, vertritt die Meinung, präferierte Musikstile und die damit verbundene soziale Landschaft würden die Basis für die Identität

vieler Clubber bilden. Neben dem Faktor der Musikpräferenz spielen also das zu erwartende Publikum eine weitere Rolle in der Auswahl von Partydestinationen.

Selbstselektionen durch subkulturelle Informationskanäle sowie Erwartungen in Hinsicht auf Musik, Club, DJ und Publikum formen die Crowd also schon im Vorfeld. In letzter Instanz wird - falls der Club eine spezielle Türpolitik besitzt, beispielsweise einen bestimmten Dresscode - das Publikum direkt an der Tür nochmals einer Selektion unterzogen, um ein homogenes Publikum zu garantieren. Personen kann in diesem Falle aufgrund von Details wie Alter, Dresscode oder genereller Erscheinung der Zutritt erschwert oder verweigert werden.

„If access to information about the club and taste in music fail to segregate the crowd, bouncers will ensure the semi-private nature of these public spaces by refusing admission to ‘those that don’t belong’.” (Zit. Thornton, 1995, S. 22ff)

Ergebnis ist nach Thornton (1995, S. 111ff) im besten Falle eine zwar untereinander großteils unbekannte Crowd, die sich aber in spezifischen Faktoren ähnelt und die damit von Anfang an ein Miteinander begünstigt. Das Publikum fühle sich dadurch somit gut aufgehoben und innerhalb einer Gruppe ähnlich gesinnter Personen. Innerhalb eines Clubs finden sich durch solche Selektionsprozesse, wenigstens in einigen Belangen, vermutlich gleich gesinnte Personen mit ähnlichen Einstellungen und Hintergründen. Durch diese Auswahl dürfte auch ein gemeinsam geteiltes Verständnis von Musik begünstigt werden. Die stufenweise erfolgenden Selektionen ermöglichen ein ähnliches Publikum und erschweren Personen mit abweichendem Hintergrund - musikalisch oder demographisch - Informationen und Zugang zu einer Party. Einerseits wird durch diesen Selektionsprozess so ein Einheitsgefühl erleichtert, andererseits aber auch indirekt sichergestellt, dass die Crowd in ihrem Musikempfinden und Verständnis auf einer Linie liegt. In einem solchen Fall liegt das Argument nahe, das gefilterte Publikum besitzt durch solche Vorgänge ein gemeinsames, ähnliches Musikverständnis, das auch die Chancen für eine funktionierende Kommunikation mittels Musik seitens des DJs erhöht.

3.2 Clubbing - Aufgehen in der Masse

Ein zentraler Faktor innerhalb der Club Kultur ist aus meiner Sicht auch das Gefühl einer gemeinsamen Party, von der Crowd gemeinsam erlebte Stimmungen und Momente, die

von der Einzelperson mitvollzogen werden können und ihr erlauben, Teil von einem temporären Kollektiv zu werden. Malbon (1999, S. 74) sieht einen solchen Eintritt des Individuums in die Menge als Möglichkeit für Clubber, ihr individuelles Bewusstsein mit dem der Masse zu vereinen. Durch gleichförmige Bewegung zu Musik und räumlicher sowie emotionaler Nähe könnten Clubber zwischen individuellem Bewusstsein und der Identifikation mit der Menge wechseln und dadurch von der Masse erlebte Emotionen mitvollziehen. Malbon bezeichnet diesen positiv besetzten Zustand als „extasis“ oder „in-betweeness“ (Zit. Malbon, 1999, S. 74).

Elias Canetti geht in seiner Betrachtung von Massenerlebnissen auf ähnliche Mechanismen, Dynamiken und Begleiterscheinungen der Masse ein. Nach Canetti (1960, S. 12-17) erlaubt die Masse dem einzelnen Menschen das Ablegen seiner Berührungängste und ermöglicht das Brechen jeglicher Hierarchien und Unterschiede. Den Zeitpunkt, an dem die dicht zusammengepackten Menschen alle sozialen Trennungen und Distanzen abwerfen, bezeichnet er als „Entladung“ (Zit. Canetti, 1960, S. 14). Dies ist in den Augen Canettis ein positiver, grenzüberschreitender Augenblick, der gleichzeitig Motivation und Höhepunkt für die Masse darstellt, in dem alle Teilnehmer gleichgestellt sind und sich frei fühlen. Canetti sieht das Erlebnis, Teil einer Masse sein zu können, als Grundstein vieler sozialer Aktivitäten, wobei das Massenerlebnis das Individuum möglicherweise mehr befriedige als die Aktivität an sich. Als Beispiel führt Canetti hier die Predigt an, die mit vielen Ritualen durchtränkt sei, aber letztendlich ihre Kraft aus einem ritualisierten Massenerlebnis schöpfe.

Interessant für diese Arbeit ist vor allem ein spezieller Typus von Masse, bei der Faktoren von Dichte und Gleichheit mit rhythmischen Bewegungen und Tanz verbunden werden. Diese Masse wird von Canetti als „rhythmische Masse“ oder „zuckende Masse“ (Zit. Canetti, 1960, S. 29) bezeichnet. Das Individuum geht hier in einer sich bewegenden Masse auf. Alle Individuen würden laut Canetti auf die gleiche Weise stampfen und tanzen, was eine Synchronisierung der Glieder der einzelnen Menschen in der Masse nach sich ziehe. Alle Körperreize würden im Tanz automatisch weitergegeben bis letztendlich ein einziges menschliches, rhythmisches Gebilde geschaffen werde, das sich aus allen Teilnehmern zusammensetzt.

„Schließlich tanzt vor einem ein einziges Geschöpf, mit fünfzig Köpfen, hundert Beinen und hundert Armen ausgestattet, die alle auf genau dieselbe Weise oder in einer Absicht agieren. In ihrer höchsten Erregung fühlen sich die Menschen wirklich als eines, und nur die physische Erschöpfung schlägt sie nieder.“ (Zit. Canetti, 1960, S. 29)

Canettis Beschreibung lässt sich treffend auf die Situation einer gut funktionierenden Party anwenden. Gepackt tanzen auch hier zahlreiche Menschen miteinander zu Musik, in Form einer synchronisierten Masse. Der von Canetti erwähnte Abbau körperlicher und sozialer Barrieren in der Masse spiegelt sich auch in der Philosophie der modernen Partykultur wieder, die Gabriele Klein (2004, S. 35f) mit den Schlagworten Toleranz für andere, eine friedliche gemeinsame Party sowie einem Wunsch nach kollektiver Ekstase zusammenfasst. Canettis Vorstellung, dass die tanzende Masse in einer kollektiven Absicht agiert, nämlich „[...] als wären die Tanzenden alle zusammen von *einem* Willen belebt [...]“ (Zit. Canetti, 1960, S. 32, Hervorhebung im Original) findet sich in ähnlicher Form auch in Ben Malbons Schilderung eines seiner Club Erlebnisse im Rahmen seiner Untersuchungen wieder. Malbon beobachtet hier, dass alle Clubber zeitgleich agieren, und es ihm dadurch leicht fällt, sich von der Masse anstecken zu lassen.

„[...] the clubbers were essentially doing the same thing [Tanz und Bewegungen, Anm. d. Verf.] as each other and in the same place and in the same time. Certain tracks that were clearly club favourites were greeted rapturously by the clubbers, and I found it easy to become enthused. The atmosphere was contagious.“ (Zit. Malbon, 1999, S. XII)

Diese Ansteckung des Einzelnen durch Bewegungen und Emotionen der Masse erläutert auch Canetti (1960, S. 27), der die Meinung vertritt, die Erregung des Individuums steigere sich durch die Masse und unterliege einer kollektiven Ansteckung. Die obige Anmerkung Malbons zeigt einen solchen Sachverhalt angewandt auf die Situation im Club. Beliebte Tracks werden in Malbons Beschreibung von einigen Clubbern enthusiastisch begrüßt, heben so die allgemeine Stimmung und das Individuum - in diesem Falle Malbon selbst - wird in dieser Situation von dem Willen und der Stimmung der Masse mitgezogen. In einem anderen Beispiel beschreibt Malbon diese Ansteckung durch die Emotionen der Crowd als „self-magnifying process“ (Zit. Malbon, 1999, S. 139), eine Art selbstverstärkendem Prozess, bei dem die bereits gute Stimmung des Individuums durch die euphorische Stimmung der sie umgebenden Crowd noch weiter gesteigert wird. Im vorangehenden Kapitel wurde bereits erwähnt, dass unter anderem die individuelle Stimmung ausschlaggebend für die Interpretation von Musik sein kann. Bezug nehmend

auf die von Canetti angesprochene Ansteckung des Individuums durch die Masse sowie Malbons Verweis auf eine ansteckende Atmosphäre, ist hier die Möglichkeit vorhanden, dass individuelle Stimmungen hier stark von der übergeordneten Masse beeinflusst werden können. Daneben könnten durch Reaktionen der Crowd wie intensiveres Tanzen, Ausrufe oder besonderen Enthusiasmus auch individuelle Reaktionen auf Musik gefärbt werden. Die Wahrnehmung von Musik bleibt zwar grundsätzlich individuell, dennoch steht dieser persönliche Eindruck möglicherweise im Vergleich zu gleichzeitig wahrgenommenen Urteilen der Masse. Der individuelle Eindruck von Musik könnte insofern von konträren Reaktionen des Kollektivs überstimmt werden. Was sich hier abzeichnet, ist die Möglichkeit einer Musikrezeption, bei der gleichzeitig die individuelle Wahrnehmung als auch die der übergeordneten Masse eine Rolle spielt.

3.3 Musik - Bindeglied und Ordnungsmechanismus der Masse

„Through imposing sonic orderings and spacings upon the social gathering, music can affect emotional responses and can in certain instances effect a coincidence of emotional arousal at the same moment.“ (Zit. Malbon, 1999, S.102)

„[...] through the identificatory power that very loud music exerts over the clubbing crowd, an emotional bond (or ethos) can be generated and reinforced between what is effectively a large group of strangers.“ (Zit. Malbon, 1999, S. 79)

Musik stellt ein primäres Bindeglied der miteinander unbekanntenen Partygänger im Club dar. Die Crowd wurde zwar vorangehenden Selektionsprozessen unterzogen, das Publikum besitzt in diesem Sinne ähnliche Musikpräferenzen und Hintergründe, wird aber erst durch die gemeinsam erlebte Musik zusammengeschweißt. Das Gefühl einer gemeinsamen Party ist nicht unwichtig, da sich die Stimmung einer Nacht aus eigener Erfahrung als Clubbesucher zu einem wesentlichen Teil auch durch das Publikum und seine Motivation und Interaktion ergeben kann. Je mehr der DJ durch geschickt ausgewählte Musik in der Lage ist, das Publikum zusammenzuführen und zu fordern, desto stärker können die gemeinsamen Reaktionen der Crowd ausfallen und sich Stimmung und gemeinsamer Partywille des Publikums entwickeln. Westbam sieht das Ziel eines derartigen Prozesses letztendlich in einem ekstatischen Zustand der Party.

„Der DJ spielt Platten und manipuliert Platten, und spielt mit Leuten und spielt mit Musik gleichzeitig und bringt eine Menge von Leuten durch die Überlagerung von verschiedenen Sachen in einen Zustand der Ekstase [!]. [...] Das ist für mich was die ganze Kultur ausmacht.“ (Zit. Westbam, in: Goetz, 1997, S. 60)

Dieser allgemeine Zustand der Ekstase kann sich einerseits durch den DJ ergeben, der im Sinne Westbams geschickt mit seiner Musik auf die Clubber einwirkt, andererseits aber auch durch die Clubber selbst hervorgerufen werden, die sich emotional gegenseitig hochschaukeln, wie beispielsweise Malbon argumentiert.

„The clubbers feed off the emotions of each other [...]. An ethos of sharing something extraordinarily evolves between those within the dancing crowd, and this provides the starting point for an ecstatic sensation.“ (Zit. Malbon, 1999, S. 125f)

Ein Cluberlebnis wird somit durch den DJ als auch durch die Clubber selbst geprägt. Musik hat nach Malbon (1999, S. 182) die Fähigkeit, solche emotionalen Zustände der Crowd bis zur Ekstase zu intensivieren. Musik agiere in diesem Fall in der Rolle eines Totems, das alle Clubber miteinander verbinde. Musik besitzt solche Fähigkeiten nach Malbon (1999, S.102) durch ihre akustischen Vorgaben und Ordnungsmechanismen, die in einer solchen sozialen Handlung emotionale Reaktionen beeinflussen und in einigen Fällen eine, im selben Moment erfolgende, emotionale Erregung unter den Beteiligten hervorrufen könne. Unterstützt werden diese Reaktionen laut Malbon durch die mittels Musik synchronisierten Bewegungen, welche die identifikatorische Macht der Crowd untermauern würden. Solch eine Identifizierung mit der Masse könne nebenbei noch durch empathische Drogen, beispielsweise Ecstasy, unterstützt werden (Vgl. Malbon, 1999, S.182); ein Brauch, der in der Clubkultur nicht unüblich ist und auf den im Exkurs über Ecstasy noch eingegangen wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang die im zweiten Kapitel bereits erwähnte Perspektive von Hesse (2003, S. 51), der die Synchronisierung von Körpervorgängen mehrerer Menschen durch Musik anspricht, sowie der Ansatz von Gabrielsson (1995, S. 36f), der Bewegung und Emotion als isomorph ansieht. Aus einer solchen Perspektive könnten gleichförmige emotionale Reaktionen des Publikums im Club auch durch ihre synchronisierten Bewegungen erklärt werden, die die entsprechenden emotionalen Zustände hervorrufen würden.

Zur Bewegung zu Musik gibt ein Clubber namens Seb in einem Interview mit Malbon (1999, S. 92-95) an, genau abgestimmt zu Takten und Aufbau von Musik zu tanzen. Beispielweise hebt er die Arme passend zum Drop¹⁹ eines Tracks und fängt dann punktgenau beim Eintreffen des Beats wieder zum Tanzen an. Seine Bewegungen sind also zeitlich auf die internen Strukturen des Tracks abgestimmt. Nimmt man Seb als stellvertretendes Beispiel für generelle Bewegungsabläufe im Club, kann man davon ausgehen, dass die Crowd in ihren Bewegungen durch Musik geordnet, synchronisiert und vereint wird. Zusammen werden Bewegungsabläufe und dadurch möglicherweise Gefühle von Höhepunkten, Spannungen und Lösungen in der Musik erlebt. In dieser Weise verbindet das gemeinsame Erlebnis und erfolgt in einer natürlichen Abfolge zu vorgegebenen musikalischen Strukturen. Ein weiterer Faktor bezüglich Tanz und Bewegung der Crowd ist die Auswahl der Musik seitens des DJs, die solche Vorgänge beeinflussen kann.

„A change in music can radically change the constitution and expressive form of a dancing crowd, and the use of ‘anthemic’ or ‘classic’ tunes plays an important role in transforming the crowd’s intensity and numerical constitution.” (Zit. Malbon, 1999, S. 97)

Malbon (1999, S. 97) interpretiert solche Reaktionen der Menge seinerseits als Beweis für die Macht der Musik im Club, denn Musik bewirke Konstitution und Reaktionen der Crowd. Solche Faktoren beeinflussen wiederum das einzelne Individuum innerhalb der Crowd. Durch spezifisch ausgewählte Musik kann somit unter Umständen Intensität der Party und Zusammenstellung der Crowd beeinflusst werden. Eine solche Auswahl von Musik unterliegt naturgemäß der Tätigkeit des DJs. Dies legt nahe, dass der DJ durch Musik direkten Einfluss auf die Crowd und Intensität der Party nehmen kann. Auch Malbon (1999, S. 114) weist seinerseits der Musik im Club eine intensive Wirkung auf Clubber, deren Bewegungen und Eindrücke zu. Diese Macht der Musik könne soweit führen, dass Clubber Tanz unter Umständen so erleben würden, als würden sie unwillkürlich von Außen geleitet, von der Crowd um sie herum oder von der Musik. Zusätzlich ermögliche intensiver Tanz und Fokussierung auf Musik dem Individuum sich physisch und mental in der Menge und Musik zu verlieren und somit eins zu werden mit Musik und Crowd.

¹⁹ Drop - wird auch als Breakdown oder Build-Up bezeichnet – nach einem reduzierten Teil eines Stückes (meist ohne Beat, welches in dieser Arbeit als Break bezeichnet wird) bauen sich die musikalischen Elemente wieder kontinuierlich auf, bis das Musikstück in einem Klimax wieder mit voller Energie startet. Siehe z.B. [http://en.wikipedia.org/wiki/Break_\(music\)#Breakdown](http://en.wikipedia.org/wiki/Break_(music)#Breakdown) (13.11.08).

„Many clubbers appear to be almost picked up by the music and commanded or orchestrated in their dancing, unable to stop, not wanting to stop, unable to even conceive of stopping. This experience is characterised by moments of extraordinary euphoria and happiness.” (Zit. Malbon, 1999, S. 105)

Musik verbindet die Clubber also nicht nur in ihren Bewegungen und kann unter Umständen gleichzeitig ähnlich geartete Emotionen hervorrufen, sondern kann durch Zusammenarbeit solcher Prozesse auch helfen, fokussierte emotionale Momente auszulösen. Solche möglichen euphorischen und ekstatischen Erfahrungen finden sich auch in einer spirituellen Dimension von Clubbing wieder. Ein Bereich von Clubbing, in dem sich Tanz, Drogen, monotone Rhythmen und Reizüberflutung treffen und der Möglichkeit für Erlebnisse innerhalb veränderter Bewusstseinszustände bietet.

3.4 Club Culture - Parallelen zu religiösen Ritualen

Dieser Abschnitt widmet sich Parallelen zwischen Club-Kultur und religiösen beziehungsweise schamanischen Praktiken, da es in beiden Bereichen Methoden, Mechanismen und Elemente gibt, die sich in ihrer Struktur erstaunlich ähneln. Hier gilt es nicht für die Club-Kultur als Ersatzreligion mit implizit spirituellen Erfahrungen zu argumentieren, sondern einen Vergleich zu ziehen zwischen Mechanismen von Clubs und religiösen Ritualen, die auf veränderte Bewusstseinszustände und Trance abzielen.

Vergleiche zwischen Religion und Club-Kultur sind nicht neu. Immer wieder ziehen Betrachter Parallelen zwischen der Club-Kultur und religiösen Praktiken. Der DJ wird in solchen Vergleichen beispielsweise als Schamane betrachtet, der eine Party leitet und Tänzer in ekstatische Zustände führt (Vgl. Reynolds, 1998, S. 200) oder als Zeremonienmeister und Priester der Nacht bezeichnet (Vgl. Mühlenhöver, 1999, S. 48). Neben Analogien von DJs zu religiösen Führungsfiguren wird unter anderem die Reise von Clubbern zu legendären Clubs als Pilgerung beschrieben (Vgl. Reighley, 2000, S. 153); Musik, Tanz und Droge als Transportmittel in ekstatische Zustände bezeichnet (Vgl. Mühlenhöver, 1999, S. 91f) und die Clubkultur generell als Ersatz für Religion angesehen (Vgl. Reighley, 2000, S. 153). Knotenpunkte dieser mannigfaltigen Vergleiche sind einerseits der DJ, der als Leiter eines außergewöhnlichen Erlebnisses fungiert, und andererseits die Suche des Publikums nach einem gemeinsamen Erlebnis von Ekstase und veränderten Bewusstseinszuständen.

„[...] everything about the contemporary dance music-drug experience is organized about a certain kind of ecstasy: waves of [...] physical and emotional pleasure; a sense of immersion in a communal moment, wherein the parameters of one's individuality are broken down by the shared throbbing of the bass drum; an acute experience of music in all its sensuality [...].“ (Zit. Gilbert&Pearson, 1999, S. 64)

Für Rosenbohm ist der Schamane „der große Meister der Ekstase“ (Zit. Rosenbohm, 1991, S. 19), eine Person, die durch Rituale einen Übergang zwischen Alltagswelt und spiritueller Welt ermöglicht. Um diesen Zustand der Ekstase zu erreichen, werden nach Rosenbohm (1991, S. 20) verschiedene Methoden angewendet. Diese teilen sich in pharmakologische, physiologische und psychologische Ansätze. Bei der *pharmakologischen* Methode werden bewusstseinsweiternde Drogen der jeweiligen Kultur eingenommen, wie etwa Peyote, Ayahuasca, Psilocybin- oder Fliegenpilze. *Physiologische* Methoden involvieren Fasten, Schlafentzug, Atemtechniken sowie kontinuierliches Singen und Tanzen. *Psychologische* Methoden hingegen bauen auf sensorische Deprivation, monotone akustische Stimulation wie Gesang oder Trommeln sowie Fokussierung der Konzentration. Parallelen zu diesen Methoden finden sich in verschiedenen Formen innerhalb der Clubkultur wieder. Augenfälligste Ähnlichkeiten sind wohl die überwältigende akustische Stimulation monotoner Rhythmen innerhalb eines Clubs, das dazu erfolgende Tanzen sowie die Einnahme bewusstseinsverändernder Drogen; psychologische, physiologische und pharmakologische Methoden, die sich also durchgehend im Club-Kontext finden. Gerade monotone Rhythmen stellen wohl eine grundlegende Parallele zum Schamanismus dar, da besonders in diesem Feld nach Wallis (2003, S. 85) Trommeln zur Erreichung eines veränderten Bewusstseinszustandes benutzt werden. In einem gewagten Vergleich würde der DJ die Rolle eines Schamanen übernehmen, der durch seine Musik den Tänzern erlaubt, den Alltag zu verlassen. Eine solche Perspektive wird von Roberts (2004) vertreten, der einige Strömungen der Club-Kultur als Versuch einer Rückbesinnung auf urmenschliche Rituale wahrnimmt.

„In this [...] world, the DJ becomes a shaman, leading audiences on an initiatory journey, where the boundaries between self and other, individual consciousness and the natural world seem to dissolve.“ (Zit. Roberts, 2004, S. 582)

Das Geo-Magazin (#9, 1999, S. 4, 14-21) sieht in einem Artikel zu Schamanismus, der auch Parallelen zu Techno und Clubkultur zieht, ähnliche Sachverhalte gegeben. Die Clubkultur behelfe sich „uralter Trance-Techniken wie rhythmisch gehämmerter Musik,

Lichtorgel und Tanz“ (Zit. Geo #9, 1999, S. 21); eine Generation von Partygängern „huldigt ekstatischen Bewusstseinslagen“ (Zit. Geo #9, 1999, S. 21). Genauso wie Schamanen würden die tanzenden Partygänger stetige Rhythmen auf sich einwirken lassen und dadurch in Trance versinken, ein jedem zugänglicher Prozess wie der Schlaf. Der traditionelle Schamane sei eine Person, die durch Rituale eine intensive, emotional affektive Atmosphäre erzeuge, die es den Anwesenden erlaube, sich gehen zu lassen und in einen kollektiven Trancezustand zu fallen, der eine „sozial einende, spannungslösende, integrative und adaptive Funktion haben kann“ (Zit. Geo #9, 1999, S. 20). Dieses Ereignis wirke wie eine Katharsis, innere Reinigung und Spannungsentladung auf die Patienten.

„Alle unterwerfen sich der Macht des Heilers, der einen hohen sozialen Status innehat. Er holt sie heraus aus der emotionalen Mittellage des Alltags und nimmt sie mit auf eine andere Ebene mit dramatischem Kontext und religiösem Hintergrund. Er inszeniert dabei imaginäre, verbale und nonverbale Darstellungen auf seiner Seelenreise [...]“ (Zit. Geo #9, 1999, S. 20)

Diese Beschreibung eines Schamanen und seiner Tätigkeit ist nicht weit entfernt von der eines DJs. Auch der DJ hat, zumindest in der Club-Kultur, einen hohen Status inne, auch seine Aufgabe ist es, Menschen aus dem Alltag herauszuholen. Reynolds bezeichnet beispielsweise das Feiern im Club als einen inneren Tourismus, als „internal tourism: a holiday from everyday life and from your everyday self“ (Zit. Reynolds, 1998, S. 404). Eine solche vom Alltag abgehobene Inszenierung wird vom DJ mithilfe von Musik vorgenommen, mit der er theoretisch eine Reise mit Spannungsbögen und musikalischer Dramatik inszenieren kann. Aber auch der Club selbst spielt hier eine Rolle, der eine solche Abgehobenheit vom Alltag unterstützt. In welcher Form sich Mechanismen von Licht und Musik zur Inszenierung und Sinnesreizung in einem modernen Club wieder finden können, zeigt folgende Rezension des Frankfurter Cocoon Clubs aus dem Groove-Magazin.

„[...] der trapezartige Mainfloor setzt mit den 360-Grad Projektionen an der Zellmembran-artigen Außenwand optische Maßstäbe, die DJ-Kanzel mystifiziert den Auflegenden zur religiösen Lichtgestalt, punktgenau arbeitende Nebelwerfer verbreiten wahlweise Abflugsgefühle oder Kälteschauer, und über die Soundanlage [...] kann man schon ins Schwärmen geraten. Noch nie gab es hierzulande einen Clubraum, in dem Klang so körperlich wahrzunehmen ist [...]“ (Zit. Groove #90, 2004, S. 84)

Der Club selbst unterstützt in einem solchen Szenario durch Inszenierung, Sound und Licht den Eintritt in veränderte Bewusstseinszustände. Das Geo-Magazin bezeichnet

beispielsweise Lichtspiele in der Clubkultur im Kontext der Tranceinduktion als „rhythmische Fotostimulation“ (Zit. Geo #9, 1999, S. 18f) und die allgemeine Reizüberflutung im Club durch Stroboskoplichter und Musik als „optisches und akustisches Driving“ (Zit. Geo #9, 1999, S. 19); alles Faktoren, die Trancezustände bewirken können. Malbon wiederum bezeichnet diese Reizüberflutung innerhalb eines Clubs als „sensory onslaught that can act to effectively remove any figure of reference“ (Zit. Malbon, 1999, S. 108); die Folge sei eine Desorientierung der Clubbesucher, die Verlust von Raum- und Zeitgefühl begünstige und so veränderte Bewusstseinszustände unterstütze.

Solche Mechaniken der Reizüberflutung sind in das Modell jedes Clubs fest eingebaut. Rhythmische monotone Stimulation wird durch den DJ sowie seine Platten gegeben, die endlos aneinandergereiht werden können. Elektronische Musik basiert auf exakten monotonen Rhythmen, um Tanzen und Mixen zu erleichtern beziehungsweise zu ermöglichen. Eine monotone rhythmische Stimulation ist deshalb aus dieser Perspektive in allen DJ-Sets elektronischer Musik gegeben. Die optische Stimulation und Reizüberflutung wird durch Stroboskoplicht, Laserlichter und Visuals gestellt. Auch diese Faktoren finden sich in der einen oder anderen Form in jedem Club wieder. In diesem Sinne kann davon ausgegangen werden, dass der Aufbau eines Clubs, ob gewollt oder nicht, grundlegend dazu dienen kann, einen veränderten Bewusstseinszustand durch sensorische Reizüberflutung hervorzurufen.

3.4.1 Veränderte Bewusstseinszustände durch Reizüberflutung

Ermöglicht werden durch Reizüberflutung hervorgerufene veränderte Bewusstseinszustände schlicht aufgrund des Aufbaus des hierarchisch gegliederten menschlichen Nervensystems (Vgl. Hesse, 2003, S. 53f). Jede Schicht ist in der Lage, die entwicklungsgeschichtlich älteren Schichten zu kontrollieren und zu hemmen. Werden diese höheren Schichten aber durch akustische und optische Reizüberflutung überfordert, schützen sie sich durch selektive Wahrnehmung; das heißt, sie nehmen nur mehr kleine Teile der umgebenden Wirklichkeit wahr. Dazu schränken sie ihre normalerweise ausgeübte Kontrollfunktion ein. Dadurch werden die älteren, tieferen menschlichen Hirnschichten der Lenkung, Kontrolle und Hemmung durch die willentlich steuernden Zentren entzogen. Das Erlebnis eines veränderten Bewusstseinszustandes ist somit eine

natürliche Abfolge verschiedener Mechanismen, die darauf basiert, dass die willentlich steuernden menschlichen Kontrollvorgänge nach und nach durch permanente Reizüberflutung ausgeschaltet werden.

Hesse (2003, S. 52) verdeutlicht solche Vorgänge am Beispiel kontinuierlichen Tanzens; durch langfristig wiederholte Bewegungen können kurzzeitige Veränderungen innerhalb der Hirnprozesse ausgelöst werden. Ständig wiederholte Bewegungen führen zu Reduzierungen des Glucosespiegels und Erhöhungen der Kohlendioxid-Konzentration im Blut, welche schlechtere Versorgungsbedingungen für das Gehirn bewirken. Wiederum werden höhere, kontrollierende Schaltkreise im Nervensystem gedämpft, dies zieht Erregungszustände und eine Reduktion des abstrakten Denkens nach sich. Rationale Denkvorgänge werden ausgeschaltet und traumähnliche, phantasievolle Zustände abseits des rationalen Denkens können erreicht werden. Hesse bezeichnet Musik und ihr Erleben in einem solchen Kontext mit den fast kritisch wirkenden Begriffen „Rauschmusik“ und „rauschhaftem musikalischem Erleben“ (Zit. Hesse, 2003, S. 93). Musik ermögliche dadurch ein Zurückgehen auf reflexmäßig gesteuerte Verhaltensmuster und eine Rückentwicklung des Ichbewusstseins durch die Aktivierung entwicklungsgeschichtlich älterer psychischer Schichten. Dieser Zustand müsse aber nicht strikt negativ gesehen werden, sondern kann nach Hesse als „Erweiterung des psychischen Lebens“ (Zit. Hesse, 2003, S. 93) aufgefasst werden, da Erlebnisse außerhalb intellektuell gesteuerter Prozesse ermöglicht werden.

Das Geo-Magazin führt zu Reizüberflutung eine amerikanische Studie an, die bei Versuchspersonen innerhalb von 5 bis 25 Minuten Trancezustände bewirken konnte. Erzeugt wurden diese durch eine „Bombardierung [...] mit hochstrukturiertem akustischem Material und gleichzeitiger Bewegung – etwa um die eigene Achse drehen, laufen, tanzen“ (Zit. Geo #9, 1999, S. 18). Innerhalb solcher Trancezustände (Vgl. Geo #9, 1999, S. 18ff) wird der Spiegel von Stresshormonen verringert, gleichzeitig werden körpereigene Opiate ausgeschüttet, die Gefühle überwältigender Freude und Euphorie hervorrufen können. In Trancezuständen kommt es folglich zu Veränderungen des Denkens, es können unter anderem Gefühle tiefer Entspannung und Zeitlosigkeit auftreten. Innerhalb dieses Spektrums möglicher Wirkungen finden sich auch Gefühle des Loslassens, Verlust der Selbstkontrolle, intensive Emotionalität und ein Auflösen der Subjekt-Objekt Grenze, ein Verschmelzen des Ichs mit der Umwelt. Tiefe Trancezustände

können Prozesse umfassen, die mit den Begriffen „Ozeanische Selbstentgrenzung“, „Angstvolle Ich-Auflösung“, „Visionäre Umstrukturierung“ (Zit. Geo #9, 1999, S. 19f) bedacht werden. Erlebnisse dieser Art fänden sich unter anderem in der Religion wieder und würden so Grundlage für viele religiöse Motive bilden.

3.4.2 Veränderte Bewusstseinszustände im Club-Kontext

Mechanismen für Tranceinduktion und veränderte Bewusstseinszustände sind durch monotone Musik, Tanz und Reizüberflutung also grundsätzlich in jedem Club anzutreffen. Insofern ist das Thema von veränderten Bewusstseinszuständen im Zusammenhang mit Clubbing sicherlich von Interesse. Malbon (1999, S. 105-114) vertritt die Meinung, dass diese Suche nach solchen veränderten Bewusstseinszuständen die Basis der Club-Kultur bilde und Clubber bewusst versuchen würden, ein solches Erlebnis hervorzurufen. Clubber würden demnach intentional zusammenarbeiten, um optimale Voraussetzungen für Erfahrungen dieser Art zu schaffen.

Den ultimativen Zustand charakterisiert Malbon (1999, S. 107-110) als „ozeanisch“, ein von Drogen unabhängiges, euphorisches Erlebnis, das von Clubber während des Tanzens erlebt werden könne. Begleitet werde der Zustand von Gefühlen der Befreiung, Freude, Einheit, Empathie und mentalen Friedens; das Bewusstsein von Selbst und Zeit scheint kurzzeitig aufgehoben. Dieser Zustand werde aber in den wenigsten Fällen nur durch Musik erreicht. Tanz in einer Masse und laute Musik seien aber grundlegende Faktoren bei der Erreichung dieses Zustands. Durch konzentriertes Tanzen könne so ein veränderter Bewusstseinszustand hervorgerufen werden, bei dem das Individuum die psychischen Grenzen des Selbst überschreite. Unterstützt werden könne dieser Vorgang noch durch die Einnahme von Drogen (Vgl. Malbon, 1999, S. 132f), welche Übergänge in Trance induzieren oder erleichtern können und die gefühlte Rezeption von Rhythmus und Bass verbessern können.

Diese ozeanische Erfahrung ist aber laut Malbon (1999, S. 111-115) nicht fix im Vorhinein gegeben, nicht jede Person habe dieses Erlebnis per se aufgrund der Begleitumstände im Club. Malbon ist sich aber dennoch sicher, dass Clubber generell versuchen würden, ein solches Erlebnis auf dem Dancefloor hervorzurufen. Denn die tanzende Crowd arbeite zusammen, um günstige Konditionen für eine solche Erfahrung zu schaffen. Als Voraussetzung sieht Malbon die Bereitschaft der Tänzer, sich gehen zu lassen und Teile

ihrer psychischen und physischen Kontrolle an die Crowd abzugeben, um Bestandteil der Menge werden zu können. Malbon vertritt in dieser Hinsicht die Meinung, Clubber würden sich untereinander durch Tanz und Körpersprache austauschen und die sie umgebende Menge sehr genau beobachten. Diese Orientierung diene dazu, sich zu richtigen Zeitpunkten und mit den richtigen Bewegungen innerhalb der agierenden Crowd verlieren zu können. Körperhaltung, kleine Gesten, mögliche Aktionen der Aktivität oder Inaktivität würden hier Hinweise zu dem sich ständig ändernden Ablauf angeben.

Als Beispiel für eine solches Erlebnis führt Malbon (1999, S. 115f) ein Interview mit einem Clubber namens John an, der angibt, sich manchmal während des Tanzens zu verlieren; ein Erlebnis, das Malbon als ozeanisch einstuft. Durch Tanz, der auf Aufbau der Musik und die Bewegungen der Menge um ihn herum abgestimmt sei, ermögliche sich der Clubber eine solche ozeanische Erfahrung. Malbon (1999, S. 141) vertritt dazu die Theorie, dass man ein solches Erlebnis auch als extremen Flow-Zustand²⁰ von Clubbern auffassen könne, welcher durch auf Musik abgestimmtes Tanzen, Interaktion mit der Crowd und Drogenkonsum hervorgerufen werden könne. Obwohl Malbon in der Betrachtung von Johns Erlebnis weniger auf begleitende Musik eingeht, wird von John ein expliziter Bezug zwischen Abfolge und Aufbau von Musik und seinem Erlebnis hergestellt. Zum einen erwähnt John namentlich den DJ²¹, der während Johns ozeanischen Erlebnisses aufgelegt hat, zum anderen meint John, dass ein guter Ablauf von Musik ihm erlaube, gedankenlos zu Tanzen und dies in Folge ein kurzes Loslassen vom Selbst ermögliche. Eingeleitet wurde Johns Erlebnis somit durch kontinuierliches Tanzen zu Musik. Durch optimalen Ablauf der Musik, die ein solches gedankenloses Tanzen ermöglicht, gerät er in eine Art Trance oder Flow-Zustand, welche ihm ein Gefühl der Zeitlosigkeit und ein Loslassen vom Ich ermöglichen. Hier offenbaren sich auch musikalische Voraussetzungen, die für ein solches Erlebnis notwendig sind. Die vom DJ gespielte Musik muss wohl über einen längeren Zeitraum hinweg flüssige, kongruente Abläufe und Übergänge besitzen, also auch eine Art von Flow innehaben, um dem Clubber ein gedankenloses, länger anhaltendes Tanzen zu ermöglichen. Dies wiederum erlaubt dem Clubber den Eintritt in solche Zustände. Berücksichtigt man diese Dimension der Musikrezeption im Club, ergibt sich ein komplexes Musikerlebnis, das nicht mehr nur auf dem Medium Musik an sich

²⁰Eigenschaften von Flow: Konzentration auf ein limitiertes Stimulus Feld, Vergessen von persönlichen Problemen, Verlust von Zeit und Selbstgefühlen, Gefühle der Harmonie und Einheit mit der Umwelt. (Vgl. Csikszentmihalyi, 1985, S.61ff)

²¹ Paul Oakenfold. (Vgl. Malbon ,1999, S. 115)

basiert, sondern von zahlreichen anderen möglichen Faktoren mit beeinflusst wird. Darunter befinden sich die Musik selbst, der Tanz in der Masse sowie veränderte Bewusstseinszustände durch Reizüberflutung, kontinuierliches Tanzen sowie Drogenkonsum.

3.5 Conclusio

Rezeption von Musik im Club ist also ein vielschichtiger Prozess, in dem sich musikalische, soziale und auch mögliche transzendente Ebenen vereinen. Ein grundlegender Faktor eines Cluberlebnisses ist das Publikum selbst, die Crowd. Durch verschiedene Selektionsprozesse wie Türkontrolle wird hier ungleich stärker auf die Zusammenstellung des Publikums Einfluss genommen als bei anderen Orten oder musikalischen Veranstaltungen. Dies kann eine gemeinsame Party und auch das gemeinsam geteilte Musikverständnis des Publikums begünstigen, was unter Umständen auch eine Kommunikation zwischen DJ und Publikum durch Musik erleichtert, da ein ähnliches Musikverständnis durch eine relativ homogene Rezipientengruppe vorliegt.

Musik wird im Club aber nicht nur allein rezipiert, sondern auch innerhalb einer Menschenmenge. Hier beeinflussen möglicherweise soziale Mechanismen und Massendynamiken die individuelle Musikrezeption. Die Crowd kann das Individuum beispielsweise stimmungsmäßig anstecken sowie auch die individuelle Wahrnehmung von Musik durch übergeordnete Reaktionen der Masse beeinflussen. Musikrezeption kann sich hier höchstwahrscheinlich auf einer individuellen als auch einer Massenebene abspielen. Bindeglied der Masse ist Musik, welche die Fähigkeit besitzt, Individuen in Bewegung und auch Emotion zu vereinen. Durch körperliche Wirkungen von Musik kann das Individuum mit dem Rest der Tänzer in Bewegungsabläufen synchronisiert werden. Ebenso wäre auch eine emotionale Synchronisation mit anderen Menschen durch Musik denkbar, falls die einzelnen Rezipienten die Musik ähnlich interpretieren. Eine solche Sachlage würde dem DJ einen großen Einfluss auf sein Publikum zusprechen.

Die Wirkung von Musik kann jedoch eine weitere Ebene umfassen; eine Dimension, die Trance und veränderte Bewusstseinszustände inkludiert. Hier gibt es augenfällige Parallelen zwischen religiösen Ritualen und Praktiken der Club-Kultur. Musik dient in diesem Fall nicht nur als ästhetischer Genuss oder Mittel zum Tanzen und Feiern, sondern fungiert auch als Induktionsmittel für veränderte Bewusstseinszustände. Diese veränderten

Bewusstseinszustände sind Resultat von körperlichen Prozessen, die durch den Aufbau des menschlichen Nervensystems gegeben sind. Mittels Reizüberflutung durch monotone akustische und visuelle Stimulationen – in diesem Falle Musik und Lichtspiele – können Trancezustände beziehungsweise veränderte Bewusstseinszustände hervorgerufen werden, die möglicherweise von Clubbern auch aktiv verfolgt werden. Unterstützt werden können diese Zustände noch zusätzlich durch den Konsum bewusstseinsverändernder Substanzen; eine Praktik, die in der Club-Kultur oftmals nicht von der Hand zu weisen ist. Das romantisch geprägte Bild des DJs als Schamane oder der Club-Kultur als Ersatzreligion basiert somit auf natürlichen körperlichen Prozessen und situativen Umständen, die durch ihre Parallelen zu religiösen Praktiken wohl ähnliche Erlebnisse hervorrufen können. Von Interesse hinsichtlich der Person des DJs bleibt in einem solchen Kontext aber dennoch seine Fähigkeit, sein Publikum durch kongruente Musikabläufe und Übergänge am Tanzen zu halten. Denn ein kontinuierliches, längerfristiges Tanzen ist eine Grundvoraussetzung für die Erlangung solcher Zustände im Club.

Zusammenfassend zeigt sich, dass sich die Rezeption von Musik im Club in vielen Ebenen von der anderer Musikveranstaltungen unterscheidet. Dies geschieht in Hinblick auf den Rezeptionsort an sich, in dem sich zahlreiche akustische und optische Mechanismen der Reizüberflutung befinden. Weiters bleibt der Rezeptionsprozess von Interesse, der nicht nur individuell zu betrachten ist, sondern auch in Berücksichtigung der Rezeption innerhalb einer sozialen Situation, welche unter Umständen Einflüsse auf individuelle Urteile, Eindrücke und Wahrnehmungen von Musik nach sich ziehen kann. Auch die spezifischen Wirkungen moderner Tanzmusik in Hinblick auf Trancezustände durch ihre monotone Form und massive Intensität im Club finden sich wahrscheinlich in keinem anderen traditionellen musikalischen Feld wieder. Daneben ist auch der Ablauf von Musik im Club unfixierter und erlaubt dem DJ eventuell Einfluss auf Publikum und Intensität der Party zunehmen; ein Thema, auf das im folgenden Kapitel näher eingegangen wird.

4. DJ-Culture - Hintergründe der Tätigkeit des DJs

In diesem Kapitel soll ein Überblick über Tätigkeitsbereiche des DJs, seine Werkzeuge und sein Umfeld gegeben werden. Behandelt werden auch verschiedene Aufgaben des DJs, die sich vom Suchen von geeigneter Musik, über technische Aspekte des DJings, bis hin letztendlichen Auflegen im Club erstrecken.

Als erstes wird hier auf die Frage eingegangen, warum sich die Club-Kultur überhaupt auf DJs und Platten statt auf traditionelle Musiker konzentriert – eine Gegebenheit, die sich durch den Produktionsprozess der benutzten Musik begründet. Danach wird auf Platten²² als Rohmaterial des DJs sowie seine Tätigkeit als musikalischer Gatekeeper eingegangen, der interessante Releases²³ aus der alltäglichen Flut von Neuveröffentlichungen herausfiltert. Dazu werden kurz technische Aspekte des DJings behandelt; Equipment und Möglichkeiten, die sich dem DJ bieten, um Musik zu spielen und zu mixen. In diesem Zusammenhang wird auch elektronische Tanzmusik selbst einer Betrachtung unterzogen, da sich ihre Struktur von der anderer Musikformen, aufgrund einer Orientierung an DJ und Dancefloor, unterscheidet. Weiters wird auch ein kurzer Blick auf das Geschäftsumfeld des DJs geworfen, bei dem auf Labels, Veröffentlichungen und wirtschaftliche Aspekte des DJings eingegangen wird. Zuletzt wird die Rolle des DJs in einer musikalischen Kommunikationshandlung im Club angesprochen. Diese Betrachtung orientiert hier sich an Aussagen bekannter DJs und ihren Meinungen zu realen Situationen im Club; noch einmal ausführlicher aufgerollt wird dieses Thema jedoch im sechsten Kapitel. Für dieses Kapitel wichtige Werke wären Reighley (2000) sowie Niemczyk&Schmidt (2000), die sich beide ausführlich der Tätigkeit des DJs widmen und auch zahlreiche Interviews mit DJs geführt haben. Goetz (1997) bietet durch umfassende Interviews mit Westbam einen Einblick in dessen Tätigkeit als DJ. Einen umfassenden Einblick in die Historik des DJs und somit auch sein Umfeld bieten Brewster&Broughton (1999), ein ähnliches nennenswertes deutsches Werk stellt Poschardt (1997) dar.

²² Platten stehen hier stellvertretend auch für alle anderen Musikmedien wie MP3s oder CDs. Der Begriff der Platte wird aus Einfachheitsgründen durchgehend verwendet, ist aber natürlich austauschbar mit anderen für Mixes verwendbare Musikmedien.

²³ Veröffentlichungen.

4.1 Platten - musikalische Basis des DJs

Unter anderem stellt sich die Frage, weshalb die Club-Kultur überhaupt DJs und Platten gegenüber traditionellen Musikern bevorzugt. Eine Eigenheit der Club-Kultur stellt nach Thornton die Tatsache dar, dass sie eine „disc culture“ ist, der Gegensatz dazu wären „live music cultures“ (Zit. Thornton, 1995, S. 4). Thornton (1995, S. 4) spricht hier jeweils von unterschiedlichen Originalen und Nachahmungen in den jeweiligen Musik-Kulturen. In einer Livemusik-Kultur - beispielsweise Rockmusik - wird Musik direkt Live aufgenommen und dann auf Platte gebannt. In einer solchen Musik-Kultur stellt somit ein Live-Auftritt oder ein Live-Spielen ein Original dar und eine Platte ist ein reiner Mitschnitt - eine Nachahmung - eines solchen Auftrittes. In einer Plattenkultur hingegen, beispielsweise Techno, ist jedoch eine Platte ein Original und ein entsprechender Live-Auftritt eine Nachahmung. Bedingt wird dies durch unterschiedliche Produktionsprozesse von Musik. Techno wird Schritt für Schritt arrangiert und programmiert. Dadurch wurde die Musik nie wirklich „Live“ in Echtzeit eingespielt, wie es bei Rockmusik der Fall ist, wo Gesang, Drums und Gitarren grundsätzlich Live im Studio eingespielt werden. Bei Techno ist deshalb die Platte das Original, der entsprechende Live-Auftritt wäre ein forciertes Nachspielen eines Stücks, das niemals für ein Live-Spielen mit Instrumenten gedacht wurde. Da die Musik solcher plattenorientierten Musikgenres also keine traditionelle Live-Form besitzt, konzentrieren sich diese Kulturen weniger auf Live-Auftritte von Künstlern, sondern eben vielmehr auf Platten, die hier das primäre Medium für die Vermittlung von Musik darstellen.

Westbam (in: Goetz, 1997, S. 68) erklärt sich den Fokus elektronischer Musik auf Platten aus demselben Grund, spezifischer durch die Entstehung neuer Studiotekniken in den 1980ern, die Musikproduktion von Grund auf änderten. Step-by-Step Aufnahmeverfahren²⁴ erlaubten nun Musik im Studio komplex zu arrangieren. Westbam meint ironisch, manche Musiker hätten dann nur mehr krampfhaft versucht, die komplexen Studioversionen ihrer Musik so gut wie möglich Live wiederzugeben. Musik, die so produziert wird, ist Live deshalb auch teilweise vollkommen unrealisierbar. Denn solche Aufnahmeverfahren erlauben laut Reynolds (1998, S. 365) eine Note-für-Note Konstruktion komplexer Arrangements, die nicht mehr in Echtzeit von Musikern wiedergegeben werden können. Gilbert und Pearson (1999, S. 117) argumentieren,

²⁴ Aufnahmeverfahren, bei dem Sounds und Noten nach und nach mit Computern programmiert und arrangiert werden können, statt in Echtzeit mit Instrumenten eingespielt werden zu müssen.

elektronische Musik werde minutiös mit Sequencern²⁵ konstruiert und programmiert; eine Live-Wiedergabe dieser Musik sei deshalb nicht mehr möglich. Technologie ermöglicht in diesem Fall also musikalische Arrangements, die sich aufgrund ihrer Komplexität von einer echten Live-Wiedergabe eines Stückes ausschließen.

Dies heißt jedoch nicht, dass elektronische Musik keinerlei Live-Aspekte besitzt. Der entsprechende authentische Live-Aspekt solcher Musikformen ergibt sich nach Thornton dann im Club durch „the buzz or energy which results from the interaction of records, DJ and crowd“ (Zit. Thornton, 1995, S. 29). Oder wie Omni Trio es ausdrücken: „The live element of our music occurs on the dancefloor“ (Omni Trio, Zit. in: Reynolds, 1998, S. 346). Aufgrund dieser Gegebenheiten fokussiert sich die Club-Kultur auch primär auf den DJ, den Träger der Musik in diesem Umfeld. Der gleichen Meinung ist auch Westbam, der den DJ als den Erhalter des Live-Aspektes von im Studio produzierter Musik sieht.

„Lebendig wurde die Musik der 80er in der Disco. Dort wurde im Live-Mix der DJ's [!] [...] das Spiel mit der Musik spürbar [...]. Spürbar wurde dieses Spiel für das Publikum in seiner direktesten Form: im Tanz. So wuchs die Disco in die Rolle des eigentlichen Live-Events der 80er Jahre hinein, und der DJ – ausgerechnet der ‚Konservenspieler‘ – erhielt der Musik [...] ihre heiligste Domäne.“ (Westbam, Zit. in: Goetz, 1997, S. 68)

Durch diese Eigenheiten ihres Produktionsprozesses lehnt Westbam (in: Poschardt, 1997, S. 336) traditionelle Live-Präsentationen von elektronischer Musik kategorisch ab. Der Club sei der einzig mögliche Ort, von ihm produzierte elektronische Musik in einem „Live“ Rahmen zu erleben, wohlgerne mit DJs als Vermittler seiner Musik. Er selbst produziere Musik damit DJs sie spielen und Leute dazu feiern könnten. Der Live-Aspekt seiner im Studio entstandenen Musik erfolge im Club - in den Mixes der DJs, in denen die Musik wieder zu leben beginne. Aufgrund dieses Hintergrunds von elektronischer Musik ist der DJ ist deshalb jene Person, die Musik im Rahmen solcher Plattenkulturen Live vermittelt, verkörpert und ihr ein Gesicht verleiht. Deshalb hätten DJs, die die Platten im Club spielen laut Thornton (1995, S. 139) auch einen höheren Bekanntheitsgrad als die wirklichen Produzenten der Musik. Dies ist aus meiner Sicht nicht nur eine Folge von oftmals wenig bekannten bis anonym bleibenden Produzenten, sondern auch Ergebnis der Fokussierung der Club-Kultur auf Mixes und Sets von DJs statt strikt auf einzelne

²⁵ Hardware oder Software, mit der entweder elektronische Musik kreiert werden kann oder elektronische Musik generierende Geräte kontrolliert werden können.

Musikstücke. Platten sind in der Clubkultur dadurch weniger eigenständige Artefakte, sondern dienen dem DJ als Werkzeuge für seinen Mix und somit seinem eigenen Auftritt.

„Records became the raw material of DJ performance [...]“ (Zit. Thornton, 1995, S. 63)

Der DJ ist also bei seinem Mix - Reynolds bezeichnet diesen als eine Komposition und „meta musical flow by juxtaposition and segue“ (Zit. Reynolds, 1998, S. 370) - von Platten abhängig. Im Gegensatz zu einem traditionellen Musiker, der ein Instrument spielt und für eine Erweiterung seines Auftritts neue Stücke lernen muss, braucht der DJ neue Platten für maßgebliche Veränderungen in seinem Mix. Seine sich verändernden Meta-Kompositionen ergeben sich somit durch Konsum und Einbezug von neuen Tonträgern.

Der DJ braucht für Mix, Performance und Abendgestaltung einen musikalischen Pool aus dem er schöpfen kann – seine Plattensammlung. Dieser Pool bleibt aber aus eigener Erfahrung als DJ nicht statisch, sondern muss sich zwangsläufig an neue Trends, individuelle Bookings mit unterschiedlichen Anforderungen sowie an den konstanten Fluss neuer Musik anpassen. Durch dieses Erfordernis immer am Puls der Zeit zu sein, besitzen professionelle DJs meist umfangreiche Plattensammlungen. So geben namhafte DJs in Interviews an, zigtausende bis hunderttausende Platten zu besitzen (Vgl. Reighley, 2000, S. 89; Vgl. Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 75). Eine solche Anzahl an Platten ist zwar für die Profession eines DJs nicht dringend notwendig, gibt aber eine Vorstellung von der Masse an Platten, die ein DJ im Laufe seiner Karriere anhäufen kann. Eine Plattensammlung bildet dadurch die Ausgangsbasis eines DJs, denn Platten legen die Grundlage für seine musikalische Tätigkeit – seine Sets und Mixes. Der Aufbau und Erhalt einer kompetenten Plattensammlung bleibt für den DJ deshalb ein wichtiges und zeitaufwändiges Unterfangen. Ein wenig beachteter Teil der Arbeit eines DJs ist das Anhören von zahlreichen Neuerscheinungen, aus denen der DJ die für ihn besten und geeigneten Releases herausfiltern muss.

4.1.1 DJ - musikalischer Gatekeeper

Das schwer überschaubare Angebot von Musik fordert vom DJ neben Zeitaufwand auch Fachkenntnis und ein besonderes Gefühl für Musik. Denn ein solches Gespür für Musik ermöglicht ihm, aus unzähligen Neuerscheinungen die besten und interessantesten Releases auszuwählen. Unzählige Veröffentlichungen pro Woche sowie eine Vielzahl von

Labels und Artists machen die Suche nach gewünschter Musik aus eigener Erfahrung als DJ und Mitarbeiter eines Plattengeschäftes äußerst zeitaufwändig. Kaum ein Normalverbraucher von Dancemusic, der nicht selbst ein DJ ist, wird die Zeit und Energie aufbringen, sich selbst gründlich über die Vielzahl von Neuerscheinungen zu informieren. In diesem Falle agiert der DJ als wichtiger Filter und Gatekeeper. Das Feld von Dancemusic ist für den Durchschnittskonsumenten meist schwierig zu überblicken. Schwer identifizierbare Tracks, obskure Produzenten und eine Masse an Labels machen eine eigenständige Suche nach geeigneter Musik zur Vollzeitaufgabe. So vertrauen viele Konsumenten und Clubgänger auf DJs, statt selbst aktiv nach neuer Musik zu suchen. Ein DJ, der für einen gewissen Musikstil steht, fasst das Beste des Outputs seines Feldes einfach in einem Mix oder Set zusammen. Der Konsument kann sich darauf verlassen, gute Tracks eines spezifischen Musikstils präsentiert zu bekommen, ohne selbst Zeit in die aufwändige Suche nach guter Musik investieren zu müssen.

Norman Jay (in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 61) sieht DJing dadurch zwischen zwei Extremen, zwischen technischem Talent und einem außergewöhnlichen Gespür für Musik. So gäbe es DJs, die kaum Mixen oder Scratchen könnten, dafür aber großartige Platten besäßen. Auf der anderen Seite des Spektrums befänden sich dagegen technisch hochbegabte DJs, die schlechte Musik spielen würden. Jay selbst sieht seine Berechtigung als DJ durch sein geschultes Ohr, das ihm erlaube, gute Platten zu erkennen.

„Meine Ohren haben mich noch nie betrogen. Es sind nicht meine Finger, in denen die Skills stecken, es ist das Gehör. Ich bin glücklicherweise fähig, die eine oder andere Hitplatte zu entdecken, lange bevor sie wirklich in die Charts geht [...].“ (Norman Jay, Zit. in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 61)

Ein professioneller DJ hört sich pro Woche eine Vielzahl von Releases an, wird innerhalb von Sekunden entscheiden müssen, ob ein Track brauchbar ist oder nicht. Hier offenbart sich eine oft vernachlässigte, mühselige Vorarbeit des DJs - das ständige Suchen nach wirklich guter und innovativer Musik. Toop (2000, S. 65) sieht einen Großteil der Mystik und der Anziehungskraft des DJs deshalb in der Fähigkeit begründet, gute und unbekannte Musik finden zu können. DJ Deep beispielsweise widmet diesem Bereich einen beträchtlichen Teil seiner Zeit. Deep (in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 145) gibt an, jede Woche in einem aufwändigen Prozess mehrere Plattenläden zu durchforsten, sich dabei die neuesten Releases anzuhören und von den hundert angehörten Neuerscheinungen dann zwei Platten zu kaufen. Niemczyk und Schmidt sehen in dieser Tätigkeit eine

grundlegende Aufgabe des DJs, die Übernahme einer Gatekeeper Funktion, wie folgende Aussage zeigt.

„Musiker, Entertainer, Therapeut, Musikliebhaber, Dienstleister an der Gemeinschaft. [...] Vielleicht sollten wir bestimmten Leuten einfach vertrauen. Der DJ hat das Recht zu sagen: Das ist gut oder schlecht. Damit wird er für die Gesellschaft noch eine lange Zeit wertvoll bleiben. Man kann den DJ nicht ersetzen, denn er filtert das Wichtigste aus dem ganzen täglichen Müll heraus.“ (Zit. Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 301)

Ein professioneller DJ hört sich nicht nur zahlreiche Neuerscheinungen an, er bekommt zusätzlich Platten, CDs und MP3s von diversen Labels oder Produzenten angeboten oder zugeschickt. Die versendenden Personen hoffen darauf, dass der Track vom DJ im Club gespielt wird und dadurch Aufmerksamkeit erhält. Der Nebeneffekt auf den gebaut wird, ist Promotion der eigenen Releases durch diverse DJs. Die Zahl an Tonträgern, die erfolgreichen DJs von allen Seiten angeboten wird, kann dadurch enorme Ausmaße annehmen. Mixmaster Morris (in: Reighley, 2000, S. 92) meint, pro Jahr etwa 1500 Promos²⁶ zugeschickt zu bekommen. Eine weitere Stufe darüber steht John Acquaviva (in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 75), der angibt, bis zu vierhundert Promos pro Monat zugesendet zu bekommen.

4.2 Technologie und Musik - Basis des DJings

In diesem Abschnitt wird kurz auf die Frage eingegangen, wie ein DJ überhaupt einen Mix bewerkstelligt und was für technische Gegebenheiten dem DJ zur Verfügung stehen, um Musik zu kontrollieren und zu verändern. Erörterung zu Technik und Equipment erfolgen hier aus eigener Erfahrung als DJ, wobei hier kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird, da sich Mixtechniken und einbezogenes Equipment von DJ zu DJ stark unterscheiden können. Dennoch wird hier versucht ein grundsätzliches Bild von einem Mix und dem grundlegenden DJ-Equipment zu geben. In der folgenden Abbildung findet sich ein klassisches DJ Set-Up - ein Mixer und zwei Plattenspieler. Der Mixer fungiert hier als Schnittstelle zwischen beiden Plattenspielern.

²⁶ Promotional copies – Platten, die gratis an einflussreiche DJs verschickt werden beziehungsweise Vorabpressungen von Platten, die vor dem offiziellen Releasetermin in kleiner Auflage angeboten werden. Diese sollen die Nachfrage für den offiziellen Release steigern. Siehe auch: http://en.wikipedia.org/wiki/Promotional_recording (23.11.08).

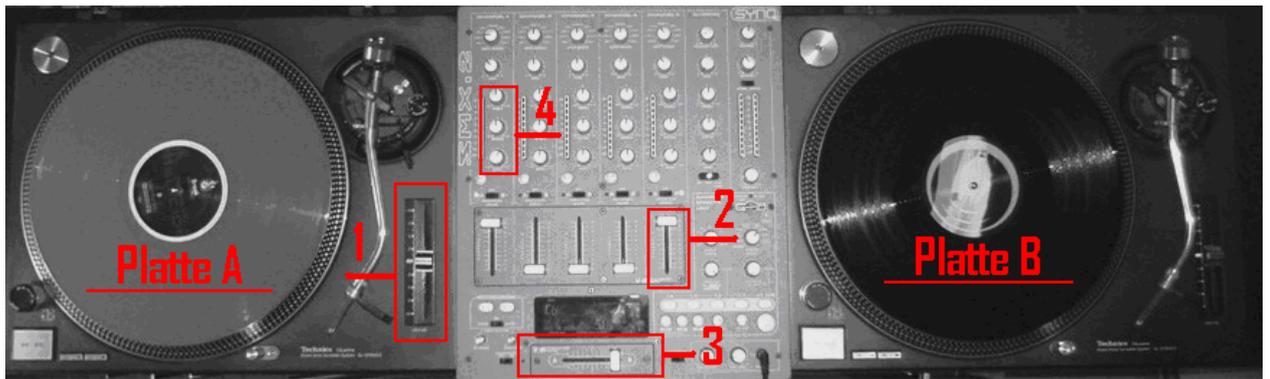


Abbildung 5. Klassisches DJ Set-Up
(Photo vom Verfasser)

Um einen solchen Mix-Prozess und seine technischen Gegebenheiten grundsätzlich verständlich zu machen, erläutere ich hier einen fundamentalen fiktiven Mix. Auf dem linken Plattenspieler befindet sich Platte A, die mit voller Lautstärke spielt. Der DJ will nun Platte B auf dem rechten Plattenspieler dazu mixen. Beiden Platten, beziehungsweise Plattenspielern, ist je ein Kanal auf dem Mixer zugewiesen, dessen Lautstärke durch die *Channelfader* [2] kontrolliert werden kann. Weiters für den Mix wichtig sind *Pitch Control* [1] - Regler, die das Tempo der abgespielten Platte bestimmen - und der *Crossfader* [3] - Regler der beide Plattenspielerkanäle vermischt und verbindet. Befindet sich der Crossfader in der Mitte, sind beide Platten gleichzeitig in gleicher Lautstärke zu hören; befindet er sich beispielsweise rechts, ist nur der rechte Kanal, also Platte B zu hören. Dazu gibt es noch *EQs* [4], mit denen die abgespielten Frequenzen der jeweiligen Kanäle kontrolliert werden können.

Platte A wäre während der folgenden Erläuterung für den Zuhörer zu hören, Platte B nur über Kopfhörer für den DJ. Zuerst wird der DJ Platte B zum richtigen Zeitpunkt im richtigen Taktverhältnis²⁷ zu Platte A in den Mix bringen. Beide Platten laufen nun gleichzeitig in richtigem Taktverhältnis, sind aber noch nicht angeglichen. Platte B wird nun per Pitch Control [1] und per Hand in Tempo an Platte A angeglichen. Beide Platten laufen nun angeglichen zueinander. Mit Hilfe der EQs [4] wird der DJ Platte B in ihren Frequenzen auf Platte A abstimmen - beispielsweise den Bassbereich abschwächen, um einen reibungslosen Mix zu ermöglichen. Beide Platten laufen nun optimal zusammen,

²⁷ In Dancemusic werden neue rhythmische und musikalische Elemente am Anfang jedes 4, 8, 16 oder 32 Taktes eingeführt beziehungsweise ausgeblendet. (Vgl. Snoman, 2004, S. 235) D.h. der DJ muss die zweite Platte zum richtigen Zeitpunkt in den Mix bringen, damit beide Platten in diesen Taktschemen angeglichen sind. Das Resultat sind zwei Platten, die zur gleichen Zeit Sounds beziehungsweise Loops einführen oder beenden und somit wie ein homogenes Stück erscheinen. Siehe auch: [http://en.wikipedia.org/wiki/Phrasing_\(DJ\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Phrasing_(DJ)) (13.11.08).

trotzdem war bislang für den Zuhörer von alledem nichts zu hören, nur die öffentlich gespielte Platte A. Der DJ wird nun mit Hilfe von Crossfader [3], Channelfader [2] und EQs [4] graduell Platte B auch für den normalen Zuhörer in den Mix bringen; diesen Vorgang wird er nicht mehr über die Kopfhörer bewältigen, sondern in voller Lautstärke über die Clubanlage beziehungsweise ein Monitorsystem. Beide Platten sind nun für den Zuhörer hörbar, erscheinen aber im Optimalfall durch das vorherige Angleichen, Frequenzabstimmen und Taktschematisch richtige Einbringen für den Rezipienten grundsätzlich wie ein einzelnes Stück. Der DJ wird nun beide Platten einige Zeit gleichzeitig miteinander spielen lassen, bis er Platte A mit den gleichen Mechaniken (Crossfader, Channelfader, EQs) graduell aus dem Mix herausziehen wird und nur mehr Platte B spielt. Der Mix ist dadurch beendet und kann mit einer neuen Platte, die den Platz von Platte A auf dem linken Plattenspieler einnimmt, mit gleicher Vorgehensweise weitergeführt werden.

Durch einen solchen Mix kann ein DJ kontinuierlich Musik ohne Pausen auflegen, was den Anschein eines endlosen Flusses von Musik erweckt und anhaltendes Tanzen möglich macht. Daneben kann sich der DJ durch seine auch Mixes kreativ betätigen, eine Tatsache, auf die im nächsten Abschnitt dieses Kapitels eingegangen wird. Durch ein solches fundamentales DJ Set-Up können, je nach Fähigkeiten des DJs, Tracks miteinander gemixt, Musikstücke zerschnitten und Teile von Tracks beliebig aneinandergereiht werden sowie mit den EQs die abgespielten Frequenzen von Stücken kontrolliert werden. Daneben gibt es noch Mixer mit einer Vielzahl von Effekten wie Delays, Filter oder auch Live-Sampling Funktionen, durch die ein DJ Teile aus Live abgespielten Platten nehmen kann und diese wieder neu Live in Musik einbauen kann. Auf die gesamte Bandbreite von Effekten und Möglichkeiten, die moderne Mixer dem DJ bieten können, wird hier aus Platzgründen nicht weiter eingegangen, da dies den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde.

Aus Gründen der Vollständigkeit wird noch kurz auf weitere Möglichkeiten des DJings eingegangen. Während dem Schreiben dieser Diplomarbeit unterzieht sich DJing einer massiven Wandlung, waren bis vor einigen Jahren noch Platten das dominante Musikmedium der DJs, gibt es heute schon mehrere alternative Methoden und Medien zum Auflegen. Eine Möglichkeit stellen CDJs dar; CD-Player, die ein manuelles Interface und die gleichen Funktionen wie Plattenspieler bieten. Dadurch können CDs oder auf CDs

gebrannte MP3s zum sofortigen Auflegen im Club benutzt werden. Eine andere Möglichkeit sind Hybrid-Lösungen wie Numark NS7 oder Final Scratch²⁸, die Hardware mit Software vereinen, bei denen MP3s über Controller gesteuert werden. Die letzte Möglichkeit ist MP3s durch spezielle Musikprogramme nur mehr per Laptop abzuspielen und zu mixen. Durch Software wie Traktor oder Ableton Live²⁹ kann ein DJ ein Set nur mit einem Laptop absolvieren, mit dem alle Funktionen des Mixens und weitere Live Bearbeitungen von Musik möglich gemacht werden. Genauso kann Musik dazu in Form von MP3s mit Musikprogrammen im Vorhinein bearbeitet und umstrukturiert werden. Wie groß die kreative Bandbreite des DJs in Zukunft sein wird, hängt insofern nur mehr vom technischen Fortschritt entsprechender Hard- und Software ab.

4.2.1 Platten als musikalische Mixwerkzeuge

Eine Eigenheit elektronischer Tanzmusik ist, aus eigenem Wissen als DJ, die Anpassung der Strukturen der Musik an generelle Bedürfnisse des DJs. Tracks besitzen beispielsweise Teile, die primär zum Mixen gedacht sind und rein musikalisch keine wirkliche Relevanz besitzen. Kaum ein Hörer ist an minutenlangem Beat mit nur wenigen Begleitelementen am Anfang und Ende eines Stückes interessiert. DJs hingegen schätzen diesen Aufbau, denn diese Strukturen erlauben geschmeidige und nahtlose Mixe. In Extremfällen entfalten einige Tracks ihr Leben überhaupt nur in einem Mix und wirken alleine gewissermaßen etwas leer, reduziert und farblos. Minimale Tracks solcher Art sind nur mehr als Mixwerkzeuge für DJs gedacht und werden deshalb auch als „Tools“ bezeichnet.

Bedingt werden diese musikalisch reduzierten Strukturen durch den Haupteinsatz der Musik in Mixes. Dies bedeutet, dass Tracks nicht ausschließlich für sich alleine stehen, sondern auch in Verbindung mit anderen Tracks funktionieren müssen. Durch solche Minimalisierungen können vom DJ zwei oder mehrere Platten gleichzeitig gespielt werden, ohne dass sich diese musikalisch in den Weg geraten würden. Zwei Popsongs für längere Zeit reibungslos miteinander zu mixen, ist kaum möglich, Gesang und dominante Melodien würden einander schnell in die Quere kommen. Zwei Tracks hingegen, die für

²⁸ Eine nähere Beschreibung zu diesen Systemen geben <http://www.numark.com/ns7> sowie <http://www.stantondj.com/v2/fs/whatisfs.asp> (23.02.09).

²⁹ Einen Einblick in die Möglichkeiten solcher Softwarelösungen geben beispielsweise <http://www.native-instruments.com/newreleases/#/en/products/dj/traktor-pro/videos/?content=4> beziehungsweise <http://www.ableton.com> (23.02.09).

den DJ-Einsatz gedacht sind, haben zumindest reduzierte Abschnitte, die einen Mix mit einer anderen Platte ermöglichen. Musik solcher Art ist dadurch auch oftmals weniger auf Gesang oder durchgehende dominante Melodien fokussiert, da diese Mixes erschweren. Elektronische Tanzmusik ist laut Reynolds aufgrund dieser Reduziertheit deshalb „unfinished“ (Zit. Reynolds, 1998, S. 372) und diene in erster Linie als Rohmaterial für ein Set des DJs. Auch Gilbert und Pearson (1999, S. 127) erklären sich reduzierte musikalische Strukturen durch einen ähnlichen Ansatz.

„In contemporary club-cultures [...] those listening and dancing [...] may be hearing two (or three or more) records simultaneously for a large majority of a set. [...] DJs [...] construct polyrhythmic plaits out of tracks which are ‘minimal’ in composition and highly repetitive in structure – by their nature ‘incomplete’.” (Zit. Gilbert&Pearson, 1999, S. 127)

Die Minimalisierung von elektronischer Tanzmusik, ob in bestimmten Teilen eines Tracks oder in der Gesamtstruktur, erlaubt also reibungslosere Mixes, bei denen sich zwei Stücke gegenseitig ergänzen können. Belle-Fortune spricht in einem solchen Zusammenhang von zwei Tracks, die im Mix zu etwas Neuem werden, einem eigenständigen „third tune“ (Zit. Belle-Fortune, 2004, S. 131). Mixen erlaubt hier neben der reinen Zusammenfügung von Platten auch eine kreative Betätigung des DJs. Kemistry umschreibt diesen Prozess als eine Kreation eines neuen Tracks aus zwei bereits bestehenden Tracks: „You’re mixing two tracks, and making a new track in the middle.“ (Kemistry, Zit. in: Reighley, 2000, S. 116) Westbam (in: Goetz, 1997, S. 24) sieht eine solche Vorgehensweise als einen künstlerischen Mixprozess, der dem DJ erlaube, mit seinen Platten etwas Neues zu erschaffen. Durch Mixes, Cutten - schnelles Zusammenschneiden von Platten - sowie Scratching könne der DJ mit seinen Platten eigenständig neue Musik kreieren; etwas, das Westbam als „Record Art“ oder ein „Komponieren neuer Stücke anhand vorhandener Platten“ (Westbam, Zit. in: Goetz, 1997, S. 24) bezeichnet. Nieswandt (2006, S. 15) beschreibt elektronische Musik wegen ihres Werkzeugcharakters für den DJ deshalb als eine Art von Funktionsmusik, die aufgrund ihrer Struktur und vagen Aussage in verschiedensten Situationen einsetzbar sei. Im Gegensatz zu Rock oder Pop bei denen aufgrund der Texte klar erkenntlich sei, was der Song aussagen wolle und was sein primäres Einsatzgebiet sei, vermittele elektronische Musik oftmals nur eine Grundstimmung, die auch von Kontext zu Kontext verschieden aufgefasst werden könne und so ihre Funktionalität als Werkzeug des DJs unterstütze.

„Bei elektronischer Musik [...] gibt es keine Themen, sondern genau wie in der abstrakten Malerei nur Farben, Strukturen und einen von Künstler zu Künstler verschiedenen Duktus. Ihre einzige Aussage ist: Ich bin hochmoderne und schlaue Funktionsmusik. Das macht sie so universell einsetzbar.“ (Zit. Nieswandt, 2006, S. 15)

Die gleiche Meinung wird auch vom deutschen Techno-DJ und Produzenten Cristian Vogel vertreten, der meint, Rockmusik würde immer die gleichen Gefühle im Hörer hervorrufen; bei elektronischer Musik hingegen „kann die gleiche Musik abhängig von der Situation und der Umgebung unterschiedliche Gefühle erzeugen“ (Cristian Vogel, Zit. in: Groove #95, 2005, S. 32). Elektronische Tanzmusik eignet sich also nicht nur durch ihre Strukturen als Werkzeug des DJs, sondern besitzt möglicherweise daneben stark kontextabhängige Bedeutung; eine Eigenschaft, die auch in Hinblick auf mögliche musikalische Kommunikationsvorgänge äußerst interessant wäre.

4.2.2 Formeln von Dancetracks

„At the end of the day you're going to make music that the DJ wants to play.“
(J Majik, Zit. in: Talking Headz, 1998, 31min 03s – 31min 09s)

Produzenten, deren Musik von DJs gespielt werden soll, müssen bei ihren Produktionen zwangsläufig gewisse Regeln einhalten, um Tracks für DJs verwendbar und attraktiv zu machen. J Majik (in: Talking Headz, 1998, 31min 03s – 31min 15s) sieht einen idealen Club-Track als ein Musikstück, das am Dancefloor funktioniert, die vom DJ gewünschten Reaktionen hervorruft, eine eigene Atmosphäre besitzt, gleichzeitig aber auch auf die technischen Notwendigkeiten des DJs eingeht. Reynolds (1998, S. 372) meint zu diesem Sachverhalt, Kreativität bei der Produktion von Dancemusic involviere eine Gratwanderung zwischen Musikalität und Mixbarkeit. Der Produzent muss also trotz musikalischer Freiheiten auf einige Formeln Rücksicht nehmen.

Solche Notwendigkeiten beinhalten beispielsweise nach DJ Rap (in: Reighley, 2000, S. 190) im Drum'n'Bass ein einfach mixbares Intro³⁰, durchschaubare Arrangements und

³⁰ Intro: Reduzierter Anfangsteil eines Tracks; enthält meist nur Rhythmus ohne viele weitere musikalische Elemente um reibungslose Mixes zu erleichtern.

einen erkennbaren, großen Drop³¹ - ohne diese Eigenschaften würde sich eine Platte gleich viel schlechter verkaufen, meint sie. Von ungeschriebenen Regeln dieser Art abzuweichen, hieße kommerziellen Selbstmord zu begehen, bestätigt auch DJ Tron (in: Reighley, 2000, S. 190). Niemand würde einen Track spielen, wenn man ihn nicht gut mixen könnte, denn alle Tracks, die gerne und oft gespielt würden, wären an Bedürfnisse von DJs angepasst. Für einen sieben Minuten langen Track seien drei Minuten der Struktur nur für den Mix zu reservieren; Tron sieht sich selbst deshalb in seiner Kreativität eingeschränkt. Aus entgegen gesetzter Perspektive sieht Emily Ng (in: Reighley, 2000, S. 190) diesen Sachverhalt. Aus ihrer Sicht helfe ihr Background als DJ bei der Produktion elektronischer Musik. Sie mache keine Pop Musik, sondern Musik für DJs und diese Musik brauche eben spezielle Gegebenheiten wie Intro und Break³² um DJs anzusprechen. Auf diese Strukturen Rücksicht zu nehmen, mache ihr nichts aus, denn als DJ wisse sie diesen hilfreichen Aufbau selbst zu schätzen. Genauso wie Popsongs meist gewisse Formeln wie Refrain und Strophe besitzen, finden sich also auch in Dancetracks traditionelle Strukturen, welche sich hier am Club- und DJ-Einsatz orientieren.

Solche Formeln von Dancetracks beinhalten also nicht nur Teile, die dem DJ zum einfacheren Mixen dienen, wie beispielsweise Intros, sondern umfassen auch Strukturen von Spannungsaufbau und Spannungslösung, wie der obig von DJ Rap erwähnte Drop und das von Ng angesprochene Break. Diese Strukturen von Spannungslösung und Spannungsaufbau können als musikalische Kunstgriffe verstanden werden, die ein interessantes musikalisches Erlebnis mit verschiedenen Intensitätsphasen innerhalb eines Tracks schaffen. Strukturen dieser Art können möglicherweise auch dem Publikum helfen, sich innerhalb eines Tracks beziehungsweise sich im endlosen Fluss von Musik zu orientieren, da sie Zeiten von Tanz und Ruhe angeben können. Ein Break in der Mitte des Tracks kann eine kurze Pause signalisieren und den Tänzern dadurch Möglichkeit geben, wieder Kraft zu schöpfen. Derartige interne Spannungsstrukturen von Tracks - die Pausen wie Breaks, musikalische Aufbrüche wie Drops und intensive musikalische Phasen zum

³¹ Drop: GradueLLer, musikalischer Aufbau am Ende eines Breaks (siehe folgende Fußnote) bei dem sich die musikalischen Elemente wieder aufbauen, bis der Track wieder „droppt“ – d.h. mit voller Intensität wieder weiter läuft. Der Begriff wird meist im Drum'n'Bass verwendet und ist ein Synonym für Breakdown.

Vgl. z.B. [http://en.wikipedia.org/wiki/Break_\(music\)#Breakdown](http://en.wikipedia.org/wiki/Break_(music)#Breakdown) (13.11.08).

³² Break - Abschnitt eines Tracks, der eine Art Pause darstellt, meist ohne Beat. Der Begriff kann verwirrenderweise für mehrere Dinge stehen werden – Break, Drop oder Drumbreak.

Aufgrund der möglichen Verwendung des Begriffes „Break“ für sowohl eine Pause in einem Track, einen Drop (Breakdown) sowie ein Drumbreak erfolgt hier eine Klarstellung der Verwendung des Begriffes in dieser Arbeit. Break wird hier als Begriff für eine Pause im Track verstanden, der klimatische Wiederaufbau der musikalischen Elemente am Ende eines Breaks wird als Drop bezeichnet, das Break im Sinne eines Drumbreaks (perkussive Drumpassage, genauer erläutert im Abschnitt Hip Hop) wird als Drumbreak bezeichnet.

Tanzen umfassen - könnten wohl auch als Mikroinszenierungen von Spannung, Spannungsaufbau und Spannungslösung interpretiert werden. Für Sven Väth (in: Popobsession, 2005, 18min 00s – 18min 14s) vermittelt ein gutes Break auch eine Art Aufbruchsstimmung; denn alle wüssten, nach dem Break ginge es wieder los und alle würden diesem Moment entgegenfiebern. Das Break kann hier als kurze Pause verstanden werden, schafft aber gleichzeitig auch eine kollektive Erwartungshaltung, denn alle wissen, nach der Pause geht es wieder mit voller Energie weiter.

Solch ein Gefühl der Clubber für diese Abläufe könnte insofern auch als eine Form von Media Literacy verstanden werden. Media Literacy bezeichnet nach Mikunda (1998, S. 100) die Fähigkeit, Kunstgriffe verschiedener Medien einschätzen und verstehen zu können. Spannung würde beim angesprochenen Break oder Drop im Sinne Mikundas (1998, S. 78) entstehen, da eine Dissonanz besteht zwischen der Ahnung, was sich ereignen wird - ein erneuter musikalischer Aufbruch - und der aktuellen Realität, die dem Individuum diese Erfüllung kurzzeitig vorenthält. Solche internen Formeln von Tracks, wie Breaks und Drops, können am Dancefloor dadurch möglicherweise einheitlich verstandene Momente der Spannung, Entspannung und des Spannungsaufbaus für das Publikum angeben.

Ulf Poschardt (1997, S. 258) versteht den DJ als Kenner solcher Inszenierungen am Dancefloor, sowohl auf der Mikroebene der internen Spannungsstrukturen von Tracks als auch auf der Makroebene eines gesamtabendlichen Spannungsbogens. Denn DJs würden „die Bedürfnisse und Kniffe des Nachtlebens“ kennen, und seien dadurch vertraut mit „den Mitteln der Dramatik, Pathetik und Verführung, die Clubmusik zum Mittel absoluter Selbstaufgabe und [...] Hingabe an die Musik und den Tanz machen“ (Zit. Poschardt, 1997, S. 258). Dieses Wissen und Gespür des DJs für Musik als Mittel zur Inszenierung fließe dann sowohl in die Gestaltung eines Abends als auch in eigene Musikproduktionen ein. Bei diesen werde auch „der Kontext eines Clubabends, wo [...] [ein] Track perfekt zu diesem oder jenem Zeitpunkt eingesetzt werden kann“ (Zit. Poschardt, 1997, S. 258) mit berücksichtigt. Denn der DJ als Produzent sei sich bewusst, dass sein Track nicht für sich alleine stehe, sondern im Mix und im Kontext des Stimmungsablaufes eines Abends funktionieren müsse.

Musik, die von DJs gespielt wird, unterwirft sich also verschiedenen Regeln und Grundsätzen. Darunter finden sich technische Vorgaben wie Intros und generelle Richtlinien zur Gestalt der Musik, um die Mixbarkeit der Musik zu verbessern. Daneben finden sich Formeln, die als Strukturen von Intensität und Entspannung verstanden werden können und dazu dienen, ein interessantes musikalisches Erlebnis zu bieten. Hier existieren unter anderem intensive Teile, die zum Tanzen gedacht sind sowie Drops, die Spannung aufbauen und Breaks, die Pausen vom Tanzen ermöglichen. Bedenkt man, dass Clubber durch eine Art Media Literacy mit solchen Strukturen vertraut sind, ergeben sich hier auch möglicherweise verhältnismäßig gleichförmige Interpretationen und Reaktionen zu Musik. Die Clubber wissen, ein Break signalisiert eine Pause, dadurch würde auch automatisch ein Konsens in den Reaktionen zu Musik hergestellt werden. Abgesehen von anderen bedeutungsvermittelnden Instanzen in der Musik geben solche Strukturen insofern relativ klare Signale, wie sich Tänzer zu verhalten haben. Hier finden sich in der Musik dadurch möglicherweise Signale, die allgemein leicht verständlich und fixierbar sind, da sie sich auf objektive interne Strukturen der Musik beziehen. Ein Break wäre dadurch allein wegen des fehlenden Beats und der fehlenden körperlichen Spürbarkeit von Musik für alle Tänzer klar als eine Pause aufzufassen. Solche vorgefertigte Strukturen unterstützen somit einerseits die Verwendung der Musik als DJ-Tool, andererseits möglicherweise auch ein einfacheres Verständnis der Musik, da sich die gleichen Strukturen in der einen oder anderen Form immer wieder im Aufbau von Dancetracks finden.

4.3 Exkurs: Labels, Bookings, Agenturen, Releases - das Geschäftsumfeld des DJs

Im Laufe der Geschichte des DJs hat sich sein Arbeitsbereich mehr und mehr erweitert, anfangs waren DJs nur reine Plattenaufleger, übernahmen aber nach und nach mehr Aufgaben und rückten häufig in die Riege der Musikproduzenten auf.³³ Im heutigen DJ-Business übernehmen international erfolgreiche DJs in den meisten Fällen mehrere Rollen. Sie agieren oftmals als Musikproduzenten, vertreiben Musik über ihr eigenes Label und unterstützten damit indirekt ebenso ihre Karriere als DJ. Kaum ein bekannter DJ könne sich heute mehr leisten, keine eigenen Releases vorzuweisen, meint beispielsweise Ben Dubuisson.

³³ Zu genauerer Erläuterung der Geschichte des DJs siehe Kapitel 5.

„It’s almost at a point where if you haven’t got a record out, then you’re not going to get a booking, unless you’ve already established your name.“ (Ben Dubuison, Zit. in: Reighley, 2000, S. 228)

Auf einem nationalen Level kann ein DJ meines Wissens durch Talent, Networking oder zusätzliche Tätigkeit als bekannter Promoter zu Bookings kommen. Für den nächsten Schritt, regelmäßige Buchungen im Ausland, muss ein DJ mehr vorweisen können – meist eigene Veröffentlichungen, die seinen Bekanntheitsgrad gesteigert haben. Auf dieser Ebene verschwimmen auch die Grenzen zwischen DJ- und Produzentenrolle. Der DJ wird nicht nur wegen seiner Fähigkeiten als DJ gebucht, sondern auch wegen seiner Arbeit als Produzent. Bekannte Tracks, die er produziert hat, fungieren als Werbung für seinen Musikstil und animieren Promoter, ihn in seiner Rolle als DJ zu buchen. Da Bookings als DJ oftmals ein besseres und stetigeres Einkommen bringen als der Verkauf von Tonträgern in einem kleinen Markt, gibt es kaum elektronische Musikproduzenten, die nicht auch als DJ tätig sind. Genauso gibt es kaum professionelle DJs, die nicht als Produzenten aktiv sind, da meist nur Veröffentlichungen der DJ-Karriere den nötigen Schub geben, um von dieser Profession leben zu können.

Robert Harauer spricht in diesem Zusammenhang von „Umwegrentabilität“ (Zit. Harauer, 2001, S. 6), Veröffentlichungen würden als Promotion Tool für die DJ-Karriere eingesetzt, da Plattenverkäufe sonst nur wenig Geld einbringen würden. Überhaupt steht für Harauer (2001, S. 19) in Hinsicht auf das Einkommen in Feldern elektronischer Musik weniger die Musikproduktion als vielmehr die DJ-Tätigkeit im Vordergrund, da diese besser bezahlt werde. Eine Ansicht, die auch von Helmut Geier alias DJ Hell – deutscher DJ, Produzent und Labelchef - geteilt wird, der meint, dass „sich mit DJ-Gigs und Liveauftritten mehr Geld verdienen lässt als mit Plattenverkäufen“ (DJ Hell, Zit. in: Groove #91, 2004, S. 30). So subventionieren die Auftritte als DJ unter Umständen auch das eigene Label, wie im Fall von Monika Kruse (Vgl. Groove #84, 2003, S. 46). Labels helfen nicht nur Musik zu veröffentlichen, sondern besitzen zumeist ein gewisses Image, das auf Produzenten und DJs abfärben kann, die dort Tracks veröffentlichen. Zugehörigkeiten eines DJs oder Produzenten zu einem bestimmten Label sieht Harauer deshalb als „Branding“ (Zit. Harauer, 2001, S. 45). Eine Idee, die Sinn macht, da ein Label meist mit einem bestimmten Stil in Verbindung gebracht wird. Dies drückt sich auch in der Weise aus, wie Flyer meist bekannte DJs bewerben; zuerst wird Name des DJs, danach wichtige Labels auf denen er releast hat sowie sein Heimatland oder seine Heimatstadt erwähnt. Durch diese Stichworte

kann für Eingeweihte schnell ein Bild des DJ gezeichnet werden. Ein DJ, dessen Name von einem Label begleitet wird, das für seinen aggressiven Sound bekannt ist, wird nur in den wenigsten Fällen ein atmosphärisches, ruhiges Set spielen. Daneben können Städte oder Länder, die für bestimmte Musikstile bekannt sind, auch musikalischen Background des DJs andeuten.

Ab einem gewissen Bekanntheitsgrad und regelmäßigen Bookings nehmen viele DJs die Dienste einer Bookingagentur in Anspruch (Vgl. Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 248ff). Die Agentur ist dann exklusiv für die Buchung des DJs zuständig. Will ein Promoter einen DJ buchen, setzt er sich mit dessen Agentur in Verbindung. Diese ist dann für die organisatorische Abwicklung von Angelegenheiten wie Flug, Gage und Vertrag zuständig und bekommt einen fixen Prozentsatz des DJ-Einkommens. Die Agentur kann aber auch selbst das Profil des DJs stärken, indem sie eine Club-Tour organisiert; eine Tour, die den DJ durch diverse Clubs innerhalb eines Landes oder einer Region führt. Promoter aus den entsprechenden Regionen werden kontaktiert und der DJ kann durch geringere Reisekosten kostengünstiger als sonst angeboten werden. Der DJ bekommt so mehr Bookings und kann seinen Bekanntheitsgrad stärken, gleichzeitig können Promoter den DJ mit weniger Kostenaufwand buchen.

Eine weitere organisatorische Ebene im DJ-Business stellt der so genannte „rider“ oder „equipment rider“ (Zit. Reighley, 2000, S. 73) dar; ein Vertrag, der festlegt, welches Equipment der DJ im Club vorfinden will, um seinen Auftritt dort reibungslos absolvieren zu können. Präferenzen für diverse Mixer, Aufbau und Standorte von Monitorboxen und Wunsch nach weiterem spezifischem Equipment werden hier mitgeteilt. Steht das ausgemachte Equipment nicht vor Ort, ist der DJ im schlimmsten Falle nicht in der Lage, sein Set zu absolvieren. Solche Vereinbarungen sind meist weniger aufwändiges Gehabe, sondern Wunsch des vielreisenden DJs nach verlässlichen Faktoren in einem ständig wechselnden, stressreichen Umfeld. Jeff Mills (in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 93) gibt an, in einer durchschnittlichen Woche von Mittwoch bis Samstag jede Nacht in einem anderen Club zu spielen; Clubs, die sich teilweise in unterschiedlichen Ländern, Städten oder auf verschiedenen Kontinenten befinden. Jetlag, körperliche Anstrengung und wenig Chance sich zwischendurch auszuruhen, seien dadurch ständige Konstanten in seinem Berufsleben. Auch in John Acquavivas (in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 66) Arbeitsplan sind stressige Monate, in denen er aus Amerika zwei- bis dreimal nach Europa fliegt, um

bis zu fünf Städtetags pro Woche zu absolvieren keine Seltenheit. Solche Arbeitsbedingungen verlangen naturgemäß nach einer straffen Planung, die keine Freiräume für organisatorische Fehler lässt.

Im Falle eines weiter steigenden Bekanntheitsgrades und immer größeren Erfolges als DJ und Produzent, können die Aufgaben einer Booking Agentur auch in Management- und Marketing-Tätigkeiten übergehen. Ist der DJ also bekannt und erfolgreich genug, „beginnt die gezielte Steuerung eines kommerziellen Erfolges, bei dem gut bezahlte Live-Gastauftritte nur Teil einer Gesamtstrategie sind“ (Dittmar Frohmann, Zit. in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 250), meint Frohmann von der Strictly Artists DJ Agentur. Ein Majorlabel, das beispielsweise eine Compilation CD mit dem Namen eines bekannten DJs herausbringen will oder den DJ als Künstler unter Vertrag nehmen will, muss dann damit rechnen genauso viel für einen DJ zu zahlen wie für eine klassische Band (Vgl. Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 161f). Ein erfolgreicher DJ muss in solchen Fällen auch Vergleiche mit bekannten Bands nicht scheuen, Reighley (2004, S. 204) führt als Beispiel Paul Oakenfold an, der ein Jahr als DJ mit U2 auf Tour und ihr damaliger, ständiger Opening Act war.

4.4 Der DJ als Kommunikator - Reading the crowd

Neben Gespür für Musik, geeigneten Platten und Mixkünsten braucht ein DJ eine weitere Fähigkeit zur Absolvierung eines optimalen Sets. Er muss in der Lage sein, Crowd und aktuelle Stimmung im Club einschätzen zu können, um für die Situation passende Musik spielen zu können. So meint Westbam: „Um ein guter DJ zu sein, muß man naturgemäß ja eine Sensibilität für die Schwingungen im Raum haben“ (Westbam, Zit. in: Goetz, 1997, S. 108). Heather Heart sieht dies als einen Lernprozess: „The more you DJ, the more you can read your crowd and the better you get“ (Heather Heart, Zit. in: Reighley, 2000, S. 150). DJing erfordert neben all den bisher erwähnten Anforderungen also auch ein Talent für die Erfassung der Atmosphäre am Dancefloor. Reighley sieht den DJ dadurch zu gewissem Grad als Hellseher, einen „mind reader“ (Zit. Reighley, 2000, S. 148), der bevor er überhaupt seinen Platz hinter den Plattenspielern einnehme, ein wenig detektivische Vorarbeit leisten müsse, um Stimmung und Publikum bereits vor seinem Set richtig einschätzen zu können.

Jeff Mills (in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 95) gibt zu diesem Thema an, mindestens eine Dreiviertelstunde vor dem Beginn seines Sets vor Ort zu sein, um dort sein Publikum genauer zu betrachten. Mills achtet unter anderem darauf, aus welchen Leuten sich sein Publikum zusammensetzt, wie die Clubber gekleidet sind, wo sie innerhalb des Clubs stehen und in welche Richtungen sie sich orientieren – zu den Boxen oder zum DJ hin. Auf einer demographischen Ebene interessiert Mills das durchschnittliche Alter seines Publikums und das Verhältnis von Frauen zu Männern im Club. All diese Faktoren beeinflussen ihn bei der Überlegung, mit welchen Platten er sein Set eröffnet. Ist das Publikum etwas älter, nimmt sich Mills beispielsweise mehr Zeit für den Aufbau seines Sets, um die Crowd anfangs nicht mit zu schnellen, intensiven Tracks zu überfordern. Ist sein Publikum jünger oder schon in Partylaune, kann Mills gleich mit voller Energie anfangen. In den Augen Reighleys (2000, S. 149f). bekommt ein DJ, sobald er sein Set dann beginnt, reales und aktuelles Feedback von der Crowd und kann so Musik und Energielevel weiter kalibrieren.

Goetz (1998, S. 83f, 87) beschreibt den Mix des DJs, in seinem autobiographischen Werk „Rave“, das sich mit seinem Erlebnissen in der Club-Szene befasst, bewundernd als eine sich über mehrere Stunden erstreckende „Augenblicklichkeitskunst“, als eine „Produktion eines [...] prozessual entstehenden Kunstwerks“ (Zit. Goetz, 1998, S. 84), welche vom DJ in jedem Moment in Rücksicht auf die Stimmung im Club und die gerade laufende Musik überdacht werden müsse. Der DJ könne sich durch solche Auswahlverfahren zum Weiterführen einer gerade herrschenden Stimmung entscheiden oder diese durch Musik verändern. Würde der DJ nicht diese Fähigkeit zur musikalischen Reaktion auf Schwingungen im Club besitzen, dürfe er sich nicht DJ nennen, meint Goetz.

In den Augen Westbams (in: Popobsession, 2005, 43min 05s – 43min 25s) spüre das Publikum instinktiv, ob der DJ seine Platten passend zur allgemeinen Stimmung auswähle und schlüssig aneinander reihe oder nicht. Begehe der DJ Fehler und spiele verkrampft falsche Platten zur falschen Zeit, reagiere auch das Publikum negativ. Westbam (in: Goetz, 1997, S. 70ff), für den die Sensibilität für Stimmungen äußerst wichtig ist, gliedert die Fähigkeit eines DJs einen Abend zu leiten und mit der Crowd zu feiern so in vier unterschiedliche Stufen. Auf der ersten Stufe steht ein unerfahrener DJ, der sich einzig am Geschmack der Crowd orientiert und nur Musik spielt, die dieser gefällt, um eine möglichst gute Party zu liefern. Auf der zweiten Stufe steht ein DJ, der nur seine Lieblingsmusik spielt und sein Set schon im Vorhinein geplant hat. Die dritte Stufe wird

von einem DJ repräsentiert, der Macht ausüben kann, fähig ist dem Publikum seinen Willen aufzuzwingen und Party und Tänzer mit seiner Musik synchronisieren kann. Noch immer existieren aber zwei gegensätzliche Seiten - eine Seite verkörpert vom DJ, zwingt der anderen Seite, dem Publikum, seinen Willen auf. Auf der vierten Stufe, die Westbam als die eines Großmeisters bezeichnet, fallen letztendlich alle Schranken und Trennungen zwischen DJ und Publikum.

„Die höchste Stufe ist für mich, wenn tatsächlich der Widerspruch zwischen dem DJ und den Leuten fällt. Und wenn sich die Frage nicht mehr stellt, wer erfüllt jetzt wessen Willen, sondern wenn diese Frage aufgehört hat zu existieren. Und alles tatsächlich in einen völlig neuen Fluß gerät, aus dem sich alles logisch ergibt, für die Leute und für den DJ. Ohne dass da noch eine Frage von Macht und Wille eine Rolle spielt. Und dann, glaube ich, hat Musik für alle Beteiligten diesen befreienden Effekt. Das ist die höchste Form des DJing. Und dann tanzen wirklich auch alle mit allen.“ (Westbam, Zit. in: Goetz, 1997, S. 71f)³⁴

Eine ähnlich altruistische Sichtweise, in Bezug zu Westbams Idee der Zusammenarbeit von DJ und Crowd, vertritt Francois K (in: Reighley, 2000, S. 148), der sich selbst als Instrument der Crowd sieht. Auch hier ist eine Verbindung und Interaktion zwischen DJ und Publikum grundlegend. Francois K sieht diese Situation in Form einer wechselseitigen Interaktion. Der DJ nimmt laut Francois K die Energie des Publikums und der Party auf, drückt diese durch passende Musik aus und transportiert sie so wieder zur Crowd zurück.

„It’s really important that there’s a link between the people and DJ. I just see myself as an instrument of the crowd. I feel the crowd giving me their energy and demanding certain things from me, and I just bounce their energy back to them, amplified, through the music. It’s not because of me that the party’s going crazy. It’s because of them.“ (Francois K, Zit. in: Reighley, 2000, S. 148)

Eine solche von Francois K angesprochene Verbindung zwischen DJ und Publikum bildet eine grundlegende Frage dieser Arbeit. Hier handelt es sich möglicherweise um einen Kommunikationsprozess zwischen Publikum und DJ, bei dem sich der DJ in Musikauswahl an Atmosphäre und Crowd orientiert und somit auch das Publikum den Abend mit beeinflusst. Jumping Jack Frost erläutert hier eine ähnliche Ansicht.

³⁴ Interessanterweise könnte das obige Zitat auch in Anlehnung an die im dritten Kapitel von Malbon (1999, S. 141) angesprochenen Formen von Flow-Zuständen im Club interpretiert werden. Westbam spricht hier von einem „völlig neuen Fluß [...] aus dem sich alles logisch ergibt“; eine Aussage, die durchaus als Beschreibung eines Flow-Zustandes aufgefasst werden könnte. Nur befinden sich diesmal nicht nur Clubber in einem Flow-Zustand, sondern auch der DJ, der intuitiv im gleichen Flow handeln könnte.

„It’s almost like you’re a medium for everyone in the party. You put it all together and feed it back to the people. But mastering the translation between you and the crowd is something you have to work on.” (Jumping Jack Frost, Zit. in: Reighley, 2000, S. 150)

Ricardo Villalobos gibt zu solchen musikalischen Reaktionen von DJs auf das Publikum an: „Ich registrier’ den Dancefloor natürlich extrem stark und danach lege ich auch meine Platten auf“ (Ricardo Villalobos, Zit. in: Groove #84, 2003, S. 25). Ein anderer DJ namens Angel Dust (in: Groove, #91, 2004, S. 9) meint, ein gutes Set würde sich an den Reaktionen des Publikums zeigen; wenn er die Leute mit seinen Platten wirklich zum Feiern bringe und sie ihm dann entsprechendes Feedback geben würden, sei er mit seinem Set zufrieden.

Eine solche Interaktion wie zwischen DJ und Publikum ist aus meiner Sicht in keinen anderen musikalischen Situationen vorhanden. Da der DJ nicht an ein fixiertes Programm gebunden ist, sondern durch seine Platten jederzeit die Musik ändern kann, sind hier schnelle, direkte musikalische Reaktionen auf Publikum, Stimmung und Situation möglich. Des Weiteren sind Reaktionen des Publikums auf Musikauswahl des DJs im Club erwünscht und vorprogrammiert. Begünstigt durch diese Freiheiten ergibt sich dadurch eine mögliche Kommunikationshandlung, welche die Kommunikationsteilnehmer DJ und Crowd und ihre jeweiligen Nachrichten in Form von Musik beziehungsweise Reaktionen und Feedback der Crowd umfasst. Eine solche Zusammenarbeit zwischen DJ und Crowd beschreibt Adam F als Basis des DJings.

„That’s what a DJ’s all about. It’s about working with the crowd. You feel what they want and you go with them.” (Adam F, Zit. in: Talkin Headz, 1998, 35min 05s – 35min 11s)

So geben viele DJs in Interviews an, ihre Sets durch solche Bedingungen kaum bis gar nicht zu planen. Nicky Blackmarket (in: Talkin Headz, 1998, 33min 46s – 33min 54s) meint, zuerst die Party selbst sehen zu müssen, um eine Vorstellung von seinem Set zu bekommen und dann von diesem Punkt aus gefühlsmäßig zu spielen, statt im Vorhinein geplante Sets abzuwickeln. J Majik (in: Talkin Headz, 1998, 34min 15s – 34min 40s) sieht ein solches freies Herangehen an ein Set als einen unbewussten Prozess, bei dem der DJ intuitiv der Stimmung im Club folge und versuche, diese nicht durch ungeschickte Veränderungen zu zerstören. Im besten Falle, meint Majik, treffe der DJ mit seinen Platten exakt die richtige Stimmung und müsse nicht mehr bewusst nachdenken, sondern reihe die

richtigen Platten automatisch an, da er den richtigen Vibe gefunden hätte. Auch Jumping Jack Frost (in: Reighley, 2000, S. 134f) lehnt durchgeplante Sets ab, sein Augenmerk liegt ebenfalls auf der Atmosphäre der Party, welche die Grundlage für sein Set liefert. Nebenbei könne es durch im Vorhinein geplante Sets zu Überschneidungen kommen, denn wenn der vorherige DJ all die eingeplanten Platten schon gespielt hätte, stehe der DJ ohne Konzept da, meint Frost. Strikt durchgeplante Sets lassen also das Feedback der Crowd außer Acht, dadurch ist der DJ kaum mehr als eine menschliche Mixmaschine, getrennt vom Rest der Party. Auch Reighley (2000, S. 134) argumentiert, Flexibilität beim Aufbau eines Sets sei ein wichtiges Merkmal eines guten DJs.

„Being married to a preordained program short-circuits the DJs only feedback mechanism: interaction with the crowd.“ (Zit. Reighley, 2000, S. 134f)

Dass die richtige Auswahl und die Abfolge von Tracks von Situation zu Situation höchst relativ und im Vorhinein nicht prognostizierbar ist, betont auch Laurent Garnier (in: Popobsession, 2005, 21min 02s – 21min 13s). Ein Mix oder Track, der an einem Abend sehr gute Reaktionen erziele und den Club zum Kochen gebracht habe, könne am nächsten Abend die Stimmung töten. Garnier sieht in solch geplanten Szenarien eine krampfhaft, aufgewärmte Wiederholung, die sehr wohl vom Publikum bemerkt werde. Der DJ müsse deshalb auch in der Lage sein, sich selbst und sein Publikum spontan zu überraschen. Dass solche unerwarteten Kunstgriffe aber mit Gefühl eingesetzt werden müssen, versteht sich von selbst. Denn im schlimmsten Falle folgt das Schlimmste was einem DJ passieren kann (Vgl. Reighley, 2000, S. 127), das Publikum verlässt den Dancefloor.

DJ-Sets sind nach den angeführten Aussagen zahlreicher DJs also relativ frei und werden kontinuierlich auf die Atmosphäre der Party abgestimmt. Wie aber gestaltet sich der größere Spannungsbogen eines langen Sets? Paul van Dyk (in: Popobsession, 2005, 20min - 21min) sieht ein Set als eine Reise, die vom Publikum und vom DJ gemeinsam erarbeitet wird. Der Anfang eines Sets diene laut van Dyk meist noch zum Aufwärmen, denn man fange nicht an und prügeln musikalisch auf die Leute ein, sondern hole sie an einem gewissen Stimmungspunkt ab. Das Set entfalte sich dann langsam von selbst und entwickle sich in selbstständigen Auf- und Abbewegungen.

„[...] man nimmt sie dann [...] mit auf [...] eine Reise und man merkt auch selber: ‚So jetzt ist es aber ganz schön warm, jetzt haben wir alle drei Stunden lang rumgetobt, jetzt müssen wir mal ein bisschen ruhiger werden!‘ Und diese Wellen, die erarbeitet man einfach gemeinsam mit dem Publikum.“ (Paul van Dyk, Zit. in: Popobsession, 2005, 20min 23s – 20min 39s)

Diese Stimmungs- und Intensitätsorientierten Wellen ergeben sich also durch die kontrollierte Anreihung verschiedener Platten in Zusammenarbeit mit dem Publikum. Ist die Anreihung der Platten aus irgendeinem Grund nicht schlüssig, bekommt der DJ dies durch sein Publikum zu spüren. Allein gute Musik reicht also nicht aus, um das Publikum an der Stange und am Tanzen zu halten. Die Anreihung und das Zusammenspiel von Platten spielen eine zusätzliche Rolle. Jeff Mills sieht in einer solchen geplanten Abfolge von Medien „eine Art Sprache“ (Jeff Mills, Zit. in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 101), diese ergebe sich aus der spezifischen Ordnung und den Mustern dieser Abfolge. Als Beispiel führt Mills ein Album an, dessen erste Tracks sanft seien, aber fortlaufend immer härter und düsterer werden würden. Mills sieht darin eine Kommunikationsform, denn die Platte „kommuniziert unbewusst mit den Zuhörern“ (Jeff Mills, Zit. in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 101) durch diese spezifische Anordnung von Tracks unterschiedlicher Couleur. Ein DJ muss demgemäß nicht nur gute Platten besitzen, sondern auch in der Lage sein, diese stimmig innerhalb seines Sets anzuordnen, um passende Übergänge und Spannungsbögen schaffen zu können. Für John Acquaviva (in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 69f) ist diese Selektion und Anordnung von Tracks das Wichtigste für den DJ. Statt aufwändigen Tricks oder spektakulären Mixes lege er Hauptaugenmerk auf die Auswahl und Abfolge seiner Platten, mit denen er einen Spannungsbogen verschiedener Stimmungen schaffe.

„Ich benutze [...] Musik, um eine Nacht lang eine Collage von Stimmungen mit all ihren Höhen und Tiefen, zu erschaffen.“ (John Acquaviva, Zit. in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 73)

John Acquaviva sieht kleinere Blöcke von Platten mit ähnlicher Grundstimmung als die Bestandteile dieser unterschiedlichen Stimmungsphasen. Diese Blöcke könnten jederzeit ausgetauscht werden und würden auch ständig in ihrer Relation zur vorherrschenden Stimmung im Publikum überprüft werden, wie folgende Aussage deutlich macht.

„Nach ein, zwei Nummern überlege ich immer, ob ich im Sound härter, weicher oder auch älter werden will. Und je nachdem wie der Vibe im Publikum ist, mixe ich die neue Stimmung herein.“ (John Acquaviva, Zit. in: Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 69)

John Acquaviva vertritt also die feste Meinung, mit seiner Musik die Stimmung am Dancefloor beeinflussen zu können und sein Publikum durch die Anordnung seiner Platten auf eine Reise mitnehmen zu können. Obige Aussagen Acquavivas wie: „Ich benutze [...] Musik, um eine Nacht lang eine Collage von Stimmungen [...] zu erschaffen“ und, „je nachdem [...] mixe ich die neue Stimmung herein“ untermauern auch die Hypothese, der DJ beeinflusse mit der von ihm ausgewählten Musik die Stimmung am Dancefloor.

In Hinsicht auf die Vermittlung von Stimmung oder generell Bedeutung durch Musik im Club, eröffnet sich hier auch die Möglichkeit einer kontextabhängigen Interpretation von Musik. Wurde Bedeutung von Musik bei den im zweiten Kapitel angeführten Versuchen meist anhand einzelner Musikstücke analysiert, gibt es hier im Zusammenhang eines DJ-Sets die Möglichkeit, Musik auf einer größeren Ebene zu interpretieren; nämlich als Musikstücke, die aufeinander folgen und in einem größeren Bezug zueinander stehen. Paul van Dyk sieht dieses größere musikalische Werk - den DJ-Mix - als eine Reise, John Acquaviva wiederum als eine groß angelegte musikalische Collage von Stimmungen, die aus einzelnen Blöcken von Stücken besteht, die in Bezug zueinander stehen. Jeff Mills bezeichnet diese kontrollierte Abfolge von Musik als eine Form von Sprache. Dadurch steht im Grunde bei der Interpretation solcher Mixes und Musikabfolgen möglicherweise weniger ein einzelnes Musikstück im Vordergrund, sondern eine größer angelegte Abfolge von Stücken, die auf einer Metaebene interpretiert werden kann. Bedeutung könnte sich hier beispielsweise auch aus Kontext und Beziehung zu vorherigen Stücken ergeben, statt nur strikt vom einzelnen Musikstück abhängig zu sein. Ein DJ könnte solche Metaabfolgen von Musik zu einer Vermittlung von Stimmungspanoramen und Spannungsbögen verwenden.

4.5 Conclusio

Ausgangsmaterial und musikalische Basis des DJs bildet seine Plattensammlung, die als Rohstoff für seine Mixes dient. Im Gegensatz zu traditionellen Musikern verlässt sich der DJ nicht auf ein Instrument, sondern benutzt fertige Musik für seine Tätigkeit. Für seine Aufgabe braucht der DJ also einen Pool an verfügbarer Musik, aus dem er seine Mixes

kreieren kann – seine Plattensammlung. Diese Sammlung an Tonträgern bleibt aber nicht statisch, sondern unterliegt ständigen Fluktuationen, um an neue Trends und Anforderungen angepasst zu bleiben. Der Erhalt und die ständige Aktualisierung dieser Plattensammlung fordern den DJ in einer Rolle abseits des Clubs. Er fungiert hier als musikalischer Gatekeeper, der durch sein geschultes Ohr aus der schwer überschaubaren Flut von Neuerscheinungen interessante und attraktive Releases herausfiltert und dem Zuhörer durch seine Sets und Mixes näher bringt.

Da elektronische Musik Schritt für Schritt arrangiert und programmiert wird, statt in Echtzeit eingespielt zu werden, kann sie schwer in einem klassischen Sinn Live wiedergegeben werden. Das Live-Vermitteln dieser Musik liegt meist in den Händen der DJs. Die Tatsache, dass elektronische Musik hauptsächlich von DJs verwendet, vermittelt und präsentiert wird, spiegelt sich deshalb auch in ihrer Struktur wider. Tracks, die von DJs verwendet werden sollen, müssen deshalb reduziert genug sein, um eine Koexistenz mit anderen Musikstücken zu ermöglichen. Musikalisch reduzierte Abschnitte oder Gesamtstrukturen, erlauben hier das Mixen mehrerer Musikstücke. Weiters besitzen Dancemusic-Tracks auch musikalische Formeln in Form von tanzbaren Teilen und Breaks, die den Clubbern Zeiten der Aktivität und Inaktivität vorgeben können und möglicherweise auch kollektive Momente der Spannung, Entspannung und des Spannungsaufbaus kreieren können.³⁵ Elektronische Tanzmusik unterscheidet sich durch solche strukturellen Merkmale also von anderen Musikstilen dadurch, dass Musik als musikalisches Werkzeug und Rohstoff für DJs und Clubnächte produziert wird. Die Musik wird von einem DJ in einem Mix verwendet, um dadurch einen kontinuierlichen Fluss von Musik zu kreieren. Dieser Mix kann als eine kontinuierliche Komposition des DJs aufgefasst werden, die aus kleineren musikalischen Bausteinen, in diesem Fall Dancetracks, besteht.

Diese Aneinanderreihung von Tracks bildet auch eine Grundlage des Live-Aspektes im Club, denn der DJ ist in der Lage, Stücke in Berücksichtigung zur jeweiligen Atmosphäre auszuwählen und zu spielen. Auf dieser Ebene muss der DJ in der Lage sein, Crowd und Atmosphäre einzuschätzen, um passende Musik spielen zu können. Besonders Faktoren wie Aufbau der Crowd und Feedback des Publikums werden hier von den DJs berücksichtigt. Hier betritt der DJ auch das Feld einer möglichen musikalischen

³⁵ Besonders wenn man auch die in Kapitel 2 erwähnten physischen Wirkungen von Musik in Betracht zieht.

Kommunikationshandlung im Club - der DJ reagiert mit seiner Musik auf Publikum sowie Atmosphäre, beides wird wiederum von der Musikauswahl des DJs beeinflusst. Eine derartige Zusammenarbeit wäre grundsätzlich als Kommunikation einzustufen.³⁶ Der DJ reagiert mit Musik auf Zeichen und Signale der Crowd, die Crowd antwortet mit ausgewählten Reaktionen auf die vom DJ gespielte Musik. Ein Set entsteht so im besten Fall durch eine gemeinsame Zusammenarbeit von Crowd und DJ. Eine Clubnacht sowie ihre Musik sind in einem solchen Fall sowohl von DJ als auch Crowd abhängig, hiermit unterscheidet sich die Situation im Club auch von allen anderen musikalischen Events. Nirgendwo sonst ist die Abfolge und Auswahl von Musik so offen und flexibel. Im Club existiert insofern eine weniger starke Trennung zwischen Künstler und Publikum. Der DJ, der hier die Rolle des Künstlers einnimmt, interpretiert hier kein fixiertes Werk oder Stück, sondern kann sein kontinuierliches Werk - seinen Mix - an Stimmung und Energie anpassen oder diese damit auch beeinflussen.

Auch Empfinden und Interpretation von Musik im Club könnte sich in dieser Hinsicht von anderen musikalischen Situationen unterscheiden. Abseits der Club-Kultur wird ein einzelnes Musikstück für sich beurteilt. Im Club hingegen herrscht ein konstanter Fluss von Musik; Musikstücke stehen hier nicht für sich alleine, sondern werden mit anderen Tracks gemixt, was auch das Erkennen von individuellen Musikstücken erschwert. Dadurch besteht die Möglichkeit, dass sich der Fokus von einzelnen Musikstücken auch auf eine größer angelegte Abfolge von Musik verschiebt. In diesem Falle wäre es denkbar, dass Musikstücke nicht nur anhand ihrer individuellen Eigenschaften vom Zuhörer im Hinblick auf Faktoren wie Stimmung oder Energie interpretiert werden, sondern sich diese Eigenschaften genauso aus einem musikalischen Kontext und einer längerfristigen, musikalischen Entwicklung innerhalb eines Sets ergeben können. Somit könnte sich auch eine viel stärker kontextorientierte Empfindung von Musik ergeben als es bei anderen Situationen der Fall ist.

Die Kontrolle eines solchen metamusikalischen Flusses unterliegt hier dem DJ, da er solche längerfristigen musikalischen Abfolgen und Spannungsbögen durch entsprechende Auswahl und Aneinanderreihung von Musik theoretisch kontrollieren kann. Berücksichtigt man diesen Fokus auf längere musikalische Abläufe und ein mögliches kontextorientiertes Erfassen von Stimmungen und Intensitäten von Musik, billigt dies dem DJ aus meiner

³⁶ Eine genauere Betrachtung dieses Sachverhalts folgt in Kapitel 6 und 7.

Sicht einen nicht unerheblichen Einflussfaktor auf musikalische Spannungsbögen eines Clubabends und dabei in Folge vom Publikum erlebte und vollzogene Stimmungen zu.

5. Historischer Abriss über die Entwicklung des DJs und dessen Einfluss auf Musik

Dieses Kapitel behandelt ausgesuchte Stationen in der Geschichte des DJs. Durch die Betrachtung spezifischer Abschnitte der DJ-Geschichte soll die Entwicklung des DJs und sein Einfluss auf die von ihm gespielten Musikrichtungen näher betrachtet werden. Brewster und Broughton (1999) bieten hier das umfassendste und am besten recherchierte Werk zur Geschichte des DJs. Poschardt (1997) wäre eine deutschsprachige, akademischere Entsprechung, die aber teilweise mit Vorsicht zu betrachten bleibt, da einige DJ-Namen falsch geschrieben werden.³⁷ Im Zweifelsfalle wäre hier Brewster und Broughton (1999) zu favorisieren, auch da die meisten Bücher dieses Themenfelds weder zusätzlichen Mehrwert bieten, noch so gründlich und eigenständig recherchiert wurden. Bezüglich Acid-House und Raves stellt Collin&Godfrey (1997) ein maßgebliches und ausführliches Werk dar; ein weiteres Werk, dass sich mit ähnlichem Umfeld beschäftigt, wäre Reynolds (1998), der sich darüber hinaus zahlreichen Subgenres elektronischer Tanzmusik und ihren Kulturen annimmt.

Im Verlauf dieses Kapitel zeigt sich, dass sich die Rolle und Tätigkeit des DJs kontinuierlich erweiterte. Der DJ, anfänglich ein reiner Plattenabspieler, wurde zu einem eigenständigen Musiker und Künstler. Im Lauf dieser Evolution brachte der DJ zahlreiche Innovationen in sein Tätigkeitsfeld ein, die ihm erlaubten seine Profession immer mehr zu erweitern; darunter finden sich beispielsweise Methoden wie das Mixen von Platten oder das Remixen von Musikstücken. Somit änderte sich nicht nur die Tätigkeit und das Selbstverständnis des DJs, auch die Musik, die er spielte und verwendete, wurde von ihm mitgeprägt. Die Geschichte des DJs ist also auch eine Geschichte seiner Musik. Um Entwicklung und Intention von moderner Tanzmusik besser verstehen zu können, hilft deshalb auch ein Blick in die Geschichte des DJs selbst. Musikrichtungen, die primär von DJs gespielt wurden, passten sich oftmals seinen Bedürfnissen an oder wurden überhaupt, wie im Falle von Hip Hop, allein durch den DJ in die Welt gerufen. Nicht nur Musik wurde durch den DJ geprägt. Innovative DJs überdachten und verbesserten das Modell des Clubs und beeinflussten dadurch auch Vorstellungen und Möglichkeiten einer Party. Das folgende Kapitel ist also nicht nur als ein strikter Blick in die Vergangenheit aufzufassen,

³⁷ So wird Francis Grasso (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 135) beispielsweise als „Francis Grosso“ (Vgl. Poschardt, 1997, S. 109) bezeichnet.

sondern stellt auch eine tiefer gehende Möglichkeit dar, die Hintergründe der Club-Kultur, des modernen DJs und der elektronischen Tanzmusik zu erfassen.

5.1 Die Anfänge des DJs - das Radio

Den Ursprung nahm die Geschichte des DJs beim Radio, die dortige Tätigkeit war der Einstieg des DJs in die Welt der Musik. Das anfängliche Augenmerk des Radio-DJs war aber weniger auf Musik gerichtet, er war in erster Linie Verkäufer statt Musikliebhaber. Die Radio-DJs präsentierten Musik anfangs nicht der Musik willen, sondern um Produkte zu verkaufen. Wichtig waren die Werbungen, in denen die DJs selbst verschiedene Produkte anpriesen. Einer der bekanntesten damaligen Radio-DJs war Martin Block, der als erster die Machtposition seiner Tätigkeit erkannte. Platten, die er spielte, wurden zu Hits und Produkte, die er in seinen Sendungen anpries, wurden Verkaufsschlager.

Der erste DJ war nach Brewster und Broughton (1999, S. 32) Martin Block, der auch der erste Star unter den DJs wurde. Block arbeitete 1934 als herkömmlicher Radiosprecher bei WNEW New York, als er sich während einer längeren Pause bei einer ausgedehnten Berichterstattung dazu entschloss, einige Platten zu spielen. Da die Radiostation aber keine eigenen Platten besaß, musste er sich selbst schnell einige aus einem Plattenladen um die Ecke besorgen. Die gekauften Platten spielte er hintereinander ab, mit dem Versuch den Eindruck zu erwecken, es handle sich um eine Live-Ausstrahlung von einem Konzert. Die Station bezeichnete Blocks neuartige Sendung abwertend als „disc show“ (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 32), da Platten statt der ansonsten üblichen Live-Musik gespielt wurden und weigerte sich deshalb, Werbungen für seine Show zu verkaufen. Block musste für den Erhalt seiner Sendung selbst Werbepartner suchen.

Eine solche abschätzige Betrachtung einer disc show ergab sich laut Thornton (1995, S. 36) aus dem damals üblichen Live-Radioformat. Jegliche Musik wurde damals Live übertragen; Bands spielten für ein tanzendes Saalpublikum, ihr Auftritt wurde gleichzeitig live im Radio ausgestrahlt. Thornton erläutert, dass Plattenfirmen das Radio damals noch als Konkurrenz sahen und kein Airplay ihrer Platten wünschten, aufgrund der Angst, dass niemand mehr Platten kaufen würde. Dieses heute schwer nachvollziehbare Live-Format zeigt sich auch schon in der Tatsache, dass der Sender WNEW keine Platten besaß. Aufgrund solch negativer Einstellungen gegenüber seiner neuartigen Plattenshow kümmerte sich Block selbst um Sponsoren. Block fing nun an, durch selbst ausgehandelte

Verträge für diverse Produkte in seiner Sendung zu werben (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 32). Blocks Show wurde dank des neuartigen Formats und seines Charismas zu einem großen Erfolg. Innerhalb von vier Monaten hatte Block vier Millionen Hörer und Firmen standen Schlange um ihre Werbungen in seiner Show spielen zu dürfen. Aber nicht nur die beworbenen Produkte wurden zu Kassenschlagern, seine Show hatte auch einen weiteren interessanten und unerwarteten Nebeneffekt - die Platten, die Block spielte, wurden zu beliebten Hits.

„By 1940, Martin Block was the make-all, break-all of records. If he played something it was a hit.” (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 33)

Capitol Records war die erste Plattenfirma, die dieses unerschlossene Potential des DJs erkannte und ausnutzte (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 33). Aufgrund eines Warenmangels durch den Krieg konnte das Label temporär keine neuen Platten pressen, wollte aber sichergehen, dass die eigene Musik nicht in Vergessenheit geriet. Daraufhin bekamen die 50 einflussreichsten DJs der USA eine persönlich überlieferte, exklusive Pressung nur für DJs.

„This was the first example of a label servicing DJs en masse. ‘It was a service that created a sensation,’ said Wallich [Capitol Records Repräsentant, Anm. d. Verf.]. ‘We made the jock a Big Man, an Important Guy, a VIP in the industry. And we published a little newspaper in which we ran their pictures and biographies.’” (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 33)

Hier zeigt sich zum ersten Mal die Macht des DJs bei der Promotion von Musik und in Folge der Wunsch der Plattenindustrie, diesen Einfluss für sich zu nutzen. Der Weg, den die Plattenindustrie hier geht, ist eine Personalisierung des DJs, wohlgermerkt mit dem Hintergedanken, ihre Musik unter die Leute zu bringen. Die Tätigkeit als DJ wurde durch diese Anerkennung zu einer akzeptierten Profession, argumentieren Brewster und Broughton (1999, S. 31); dennoch blieb das Misstrauen seitens der Musikindustrie anfänglich noch groß, denn Musiker bangten um ihre Jobs und Plattenfirmen fürchteten trotzdem insgeheim, dass die Verkäufe leiden würden, wenn man Platten gratis im Radio hören könnte.

Als jedoch nachhaltig erkannt wurde, dass der DJ Verkaufszahlen ankurbelte, statt die Musikindustrie in den Ruin zu treiben, wandelte sich das Bild des DJs schnell. Was folgte war weit grassierende Korruption. Jeder wollte nun, dass seine Platten von DJs gespielt wurden – und am Besten konnte das durch Bestechung sichergestellt werden. Für das

Spielen von Platten wurden nun allorts Schmiergelder von Plattenfirmen an DJs bezahlt (Vgl. Poschardt, 1997, S. 65f). „Payola“ oder „pay for play“ (Zit. Poschardt, 1997, S. 65) nannte sich diese Praxis. Die Korruption nahm solche Auswüchse an, dass die amerikanische Regierung eine Payola Investigation startete, um Vernetzungen zwischen DJs und der Plattenindustrie aufzudecken.

Unter den angeklagten DJs war auch Alan Freed, ein einflussreicher, rebellischer Radio DJ, der als erster Weißer schwarze Musik im Radio spielte und damit als der Wegbereiter der Rockmusik angesehen wird (Vgl. Poschardt, 1997, S. 60f, 65). Alan Freed nannte den schwarzen Rhythm and Blues, der damals kaum im Radio gespielt wurde, schlichtweg in Rock'n'Roll um und machte diesen durch seine Sendungen populär. Laut Brewster und Broughton (1999, S. 38-41) wurde Freed hart von der Payola Investigation getroffen. Freed behauptete, wenn er eine Platte spielen würde, würden sich am nächsten Tag tausende Stück davon verkaufen. Im Rahmen der Payola Untersuchung gab Freed auch ohne Umschweife zu, innerhalb von zwei Jahren fünfzigtausend Dollar an Schmiergeldern genommen zu haben und wurde schonungslos verfolgt. Nicht zuletzt auch aufgrund seiner Selektion schwarzer Musik, die vor Freed im Radio nicht präsent und dem damaligen Establishment ein Dorn im Auge war, meinen Brewster und Broughton. Wie weit die Korruption und Vernetzung innerhalb der damaligen Musikindustrie fortgeschritten war, zeigte sich auch am Beispiel von Dick Clark (Vgl. Poschardt, 1997, S. 65f), dem Moderator der Sendung „American Bandstand“. Clark gab zu, an dreiunddreißig Betrieben innerhalb der Musikindustrie beteiligt zu sein - unter anderem Labels, Musikverlagen und Plattenpressungsfirmen.

Durch den Payola Skandal wurde nicht nur die Korruption innerhalb der Radiolandschaft bekämpft, die Investigation beeinflusste indirekt auch eine formattechnische Umwälzung (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 41f). Gestärkt durch die Skandale wurde ein neues Format begünstigt - ein Chartformat namens „Top 40“. Statt die Auswahl der Musik korrumpierbaren DJs zu überlassen, wurden Platten nun nach einem strikten, nachvollziehbaren System ausgewählt - der Popularität. Entstanden sein soll die Idee aus dem Beobachten der Jukebox, wo festgestellt wurde, dass einige Songs öfter vom Publikum ausgewählt wurden als andere; das System wurde dann zu einer Hitparade umfunktioniert. Dies war eine bahnbrechende Neuerung, denn vor den 1950er Jahren bestand die Musik im amerikanischen Radio laut Poschardt (1997, S. 55) noch aus einer

willkürlichen Mixtur aus Schlagern und anderen Musikrichtungen wie Klassik oder Volksmusik. Anfang der 1950er begannen erste Stationen sich von diesem Sendeformat zu trennen und nur mehr populäre Musik zu spielen. Das Resultat war die Geburt der Popmusik, meint Poschardt.

Für den Radio-DJ war das Top 40-Format aber mehr Fluch als Segen und schränkte seine Selektion ein. Der DJ rückte in die Richtung eines Moderators, strenge Regeln gaben nun seine Plattenauswahl vor. Zwar wurde die Freiheit des DJs schnell durch Formate wie Hitparaden und regulierte Musikselektionen in feste Bahnen gezwungen, seine Kreativität sollte er wieder in einem anderen Rahmen ausleben können - als Club- und Party-DJ.

5.2 Jamaica - Ideenschmiede des DJs

„Reggae set a great many precedents. It laid down the basic principles of remixing, it made an artist and a star of the producer, it made playing records into live performance, and it showed how music could be propelled into whole new genres by the needs of the dancefloor. Although many of these ideas would emerge independently elsewhere, the fact that it was first means that reggae’s influence has been vast.” (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 116)

Jamaikas Einfluss auf die DJ-Kultur ist nicht unerheblich. Der Miteinbezug von MCs³⁸ als Partner des DJs, das Einführen von Dubplates³⁹ sowie die Urformen des Remixes fanden ihren Ursprung in Jamaika - Ideen, die für die DJ-Kultur noch immer wichtig sind. Angefangen hatte die Karriere des jamaikanischen DJs mit dem Sound System, einem Zusammenschluss von DJs, MCs und Technikern, die gemeinsam Partys veranstalteten.⁴⁰ Die Sound System Kultur in Jamaika entstand nach Brewster und Broughton (1999, S. 107) ursprünglich aus einer Verkaufsmethode; ähnlich derer der schon angesprochenen Radio-DJs. Musik war wiederum Mittel zum Zweck, nämlich Bestandteil einer Verkaufsstrategie, um das Geschäft anzukurbeln. Plattenläden, Elektronikgeschäfte sowie insbesondere Geschäfte, die Alkohol verkauften, stellten Boxen auf die Strasse und spielten Musik, um potentielle Käufer anzulocken. Findige Jamaikaner kamen nun auf die

³⁸ MC: Master of Ceremonies, wird oft als Synonym für Rapper verwendet. Für eine tiefgehendere Behandlung des Themas siehe http://en.wikipedia.org/wiki/MC#Hip_hop_culture (23.11.08)

³⁹ Exklusives Musikstück, das nur einem oder wenigen DJs zugänglich ist und so das Profil des DJs stärkt. Eine Dubplate ist grundsätzlich eine Einmalpressung eines Stücks auf eine spezielle Acetat-Schallplatte – die so genannte Dubplate. (Vgl. Brewster, Broughton, 1999, S. 112)

⁴⁰ Diese veranstalteten mobile Partys mit auf LKWs geladenen Anlagen - dem Sound System. (Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_system_\(Jamaican\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_system_(Jamaican)) 23.11.08).

Idee, den Spieß umzudrehen, die Musik in den Mittelpunkt zu stellen und stattdessen größere Partys zu veranstalten, bei denen Alkohol verkauft wurde. Da die populärsten Sound Systeme auch zwangsläufig die meisten Menschen anzogen und folgend den größten Gewinn durch den Verkauf von Alkohol erzielten, wurde indirekt auch der kreative Konkurrenzkampf der DJs und Sound Systeme immer weiter angetrieben, der fruchtbaren Boden für Innovationen in der DJ-Kultur bot.

„As the sound systems put all their creative resources into beating off their rivals, they began to really expand the DJ's range of possibilities. In transforming recorded music into a unique live show, the DJ has always striven to add value and excitement wherever he can.“ (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 110)

Um sich von der Konkurrenz abzuheben, erweiterten die Jamaikaner das DJ- und Partyerlebnis auf mehreren Ebenen (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 110). Den Anfang machte die technische Aufstockung der Lautstärke des Sound Systems. Die Tontechniker fingen an die Bassboxen zu verstärken, um so die physische Präsenz der Musik zu verbessern. Die DJs wiederum versuchten, durch die ständige Suche nach neuen und unbekanntem Platten der Konkurrenz einen Schritt voraus zu bleiben. Ein weiterer großer Fortschritt war das Hinzufügen eines Live-Vokalisten - des MCs - oder wie er in Jamaika genannt wird, des deejays⁴¹. Inspiriert durch amerikanische Radio-DJs, die ihre Platten kommentierten und mit Reimen oder Lautmalerei untermalten (Vgl. Poschardt, 1997, S. 90f), teilten sich jetzt zwei Leute die Arbeit. Der DJ legte Platten auf und der MC konnte das Publikum anheizen sowie die Musik mit Gesang und Reimen bereichern. Was die jamaikanischen MCs hier vorwegnahmen, schuf eine ideologische Grundlage für das später behandelte Genre Hip Hop, nämlich Reime von MCs über Beats, die vom DJ geliefert werden.

5.2.1 Dubplates, Versions, Dub - Einstieg des DJs in die Musikproduktion

Die ständige Suche der jamaikanischen DJs nach neuer Musik zog eine weitere Innovation nach sich; das Herstellen von exklusiven Songs für ein Sound System (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 112). Diese Praktik entstand aus einer wachsenden

⁴¹ In Jamaika wird der DJ als „selector“ und der MC als „deejay“ bezeichnet. (Vgl. Brewster, Broughton, 1999, S. 110) Aus Einfachheitsgründen werden aber weiterhin die Begriffe „DJ“ und „MC“ verwendet.

jamaikanischen Nachfrage nach neuen, tanzbaren Releases. Die amerikanische Musikindustrie wandte sich selbst einem sanfteren Stil zu und die Jamaikaner mussten zwangsläufig ihre eigenen Tracks nach ihrem Geschmack produzieren, wenn sie kontinuierlich frische, tanzbare Platten haben wollten. Diese selbst eingespielten Tracks waren aber nicht als kommerzielle Stücke zum Verkauf gedacht, sondern wurden als einmalige Pressung auf eine Dubplate nur exklusiv für die Nutzung für das eigene Soundsystem produziert.

„[...] these recordings existed only in the form of one-off soft wax pressings, made at considerable expense, as crowd-pulling exclusives for the producer's own sound system. [...] Today's DJs and producers in almost all genres carry out exactly the same process [...] and they [Dubplates, Anm. d. Verf.] remain things DJs get very excited about.“ (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 112)

Diese Idee von exklusiven Tracks, die nur für einen oder eine begrenzte Anzahl von DJs verfügbar sind, hat sich auch meines Wissens bis heute gehalten. Heutzutage ist das Pressen von Tracks auf echte Dubplates aufgrund neuer Technologien wie MP3s und selbstgebrannten CDs obsolet geworden, doch der Wunsch der DJs nach exklusiven Platten lebt weiter.⁴² Die Exklusivität beziehungsweise der Neuheitsfaktor einer Platte bleibt auch heute noch ein wichtiger Faktor in der Welt der DJs. Gefragte und beliebte Stücke, die nur einem kleinen Kreis von DJs zugänglich sind, gewinnen in der Welt des DJs automatisch an Wert.

Thornton (1995, S. 10f, 68, 177f) sieht solche exklusiven und raren Platten als subkulturelles Kapital. Platten würden einen Wert innerhalb einer Subkultur darstellen, der durch limitierte Auflagen an Wert und Authentizität gewinne. Dieser Wert sei aber dennoch relativ und bleibe von Kontext und Zeitpunkt abhängig. Ein guter Track, der vor sechs Monaten nur einem kleinen Kreis von DJs zugänglich gewesen sei und damals somit einen hohen Wert besaß, aber jetzt auf kommerziellen Dancecompilations erhältlich sei, besitze deshalb aktuell keinen subkulturellen Wert mehr. Der Wert solcher Platten ist in der DJ-Kultur also davon abhängig inwieweit das Musikstück erhältlich ist; im Grunde also ein simples Beispiel von Angebot und Nachfrage, das aber noch weitere Implikationen besitzt. Der Besitz von gefragten, unveröffentlichten Tracks kann meines Wissens als musikalisches Statussymbol fungieren, das ausgewählten DJs erlaubt, einen Schritt weiter

⁴² Im Drum'n'Bass werden aus eigener Erfahrung beispielsweise alle unveröffentlichten Tracks als „Dubs“, also Dubplates bezeichnet. Obwohl Tracks als CD oder im MP3-Format abgespielt werden, ist der Hintergrund der gleiche - nicht kommerziell erhältliche Tracks, die exklusiv nur wenigen DJs zur Verfügung stehen.

als der Rest zu sein. Reighley sieht dies als Praktik eines exklusiven Zirkels, die den Mitgliedern erlaubt, der Konkurrenz voraus zu bleiben.

„[...] because they have access to these tracks, these precious few can maintain a firm grasp on their privileged status and a tune will be heard only by the patrons of select clubs for upward of months prior to a commercial release.“
(Zit. Reighley, 2000, S. 94)

Ein ausgewählter Kreis von DJs ist der Konkurrenz durch solche Vorgänge um einige Monate voraus, denn die von ihnen gespielten Tracks sind für einige Zeit noch unerhältlich. Wenn die Tracks letztendlich kommerziell erhältlich werden, haben diese DJs diese Stücke schon aus ihrem Repertoire entfernt und sind wiederum einen Schritt weiter. Abgesehen von Faktoren der Exklusivität erlaubt die Verwendung von Dubplates, MP3s oder selbstgebrannten CDs den Musikproduzenten, Tracks im Club auszuprobieren, bevor diese wirklich fertig gestellt und veröffentlicht werden. Der Produzent beziehungsweise DJ nimmt seine Rohversion mit in den Club, sieht Reaktionen des Publikums zu seiner Musik aus erster Hand und hört dazu, wie das Stück auf einer Clubanlage klingt. Nach diesen Tests kann der Track nochmals im Studio verfeinert und überarbeitet werden. Ein solcher Vorgang helfe Produzenten ein Gefühl für den realen Eindruck und die Wirkung ihres Tracks im Club zu gewinnen, meint beispielsweise Ed Simmons von den Chemical Brothers.

„You can't hear if everything's working when you're stuck in the studio. You can only get a clinical version of things. Seeing people react to the sounds in the right way is very useful.“ (Ed Simmons, Zit. in: Reighley, 2000, S. 193)

Dubplates erfüllen heute somit in ihren verschiedenen Spielarten mehrere Zwecke. Einerseits geben sie in Form eines unveröffentlichten Tracks dem DJ, der sie besitzt, einen zeitlichen Vorsprung, andererseits kann eine unveröffentlichte Rohfassung eines Tracks so auch im Club ausprobiert werden und hinsichtlich Faktoren wie Tanzbarkeit, gewünschte Publikumsreaktionen und soundtechnische Präsenz weiter verfeinert werden.

Die jamaikanischen DJs, die die Dubplate erstmals ins Leben riefen, fingen aber nicht nur an, exklusive Tracks für ihre Soundsysteme herzustellen, sie fanden auch Möglichkeiten diese Stücke möglichst effizient auszunützen (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 112f). Durch ein separates Aufnehmen von Gesangs- und Rhythmusspur konnten die Instrumentalversionen eines Stückes erneut benutzt und verändert werden. Bezeichnet

wurden diese Stücke als „versions“, also als Versionen und Ableger bereits bestehender Stücke. Tracks konnten nun mit unterschiedlichen Sängern neu aufgenommen werden oder dienten beim Set eines DJs als instrumentale Musikgrundlage, über die ein MC reimen und singen konnte. Durch die mannigfaltigen Wege, eine Instrumentalversion wieder und wieder überarbeiten und mit neuen Vocals aufnehmen zu können, hatten die jamaikanische DJs dazu auch genug Nachschub an neuen Stücken. Ermöglicht wurden die angesprochenen Versions durch die Aufnahme mittels eines Zweispur-Recorders; heute eine völlig veraltete Technologie, aber für die damaligen Verhältnisse ein großer technologischer Schritt, der neue Produktionsweisen eröffnete.

„Once you could isolate the rhythm track, you could use it as many times as you liked and add whatever you wanted to it. Producers eventually realised that they were able to release endless reworkings of the same rhythm, each made fresh by a new melody or new lyrics from that month’s hottest deejay.“ (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 113)

Eine weitere Innovation der jamaikanischen Musikproduktion neben den Versions war „Dub“ (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 114). Dub ging noch einen Schritt weiter als die Idee der Versions. Nicht nur, dass jetzt Tracks in Vocal- und Rhythmusspur getrennt werden konnten, technischer Fortschritt machte es möglich, immer mehr Spuren separat aufzunehmen. Dub bedeute laut Brewster und Broughton (1999, S. 114), einen Song nochmals in seine grundlegenden Komponenten zu separieren, neu zu arrangieren und abzumischen; das Resultat sei eine neue Komposition. Alle Spuren konnten also erneut abgemischt und auch mit Effekten versehen werden. Die Urform eines Remixes wurde ins Leben gerufen. Besonders betont und aufgeblasen wurde bei Dub die Rhythmusspur. Hier stand wohl der Wunsch der jamaikanischen DJs, physisch spürbare Tracks mit druckvollen Beats zu besitzen, Pate für solche Veränderungen von Tracks. Nicht nur, dass die Jamaikaner also als erste die Idee der Neubearbeitung eines bestehenden Musikstückes hatten, sie bauten ihre Tracks auch im Einklang zu einem der größten DJ-Ideale um - als physisch spürbare Musik, bei der die tanzbaren Elemente betont werden. Die Idee moderner Dancemusic war geboren.

5.3 Disco - Der Aufstieg des Club-DJs

„As for the club DJ, the disco era was when he came of age. This was when he became a star, even a god to his dancefloor. This was when he learned his vocabulary of mixing techniques, and this was when the industry recognised him as the person best placed to create dance music rather than just play it.”
(Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 123)

Die Betrachtung von Disco ist aus meiner Sicht für ein Verstehen der Grundlagen der heutigen Club-Kultur und des modernen Club-DJs essentiell. Durch Disco wurde der DJ von einem Plattenaufleger zu einem echten Star, zu einem Künstler, der mit Musik und Publikum spielte. Brewster und Broughton (1999, S. 156f) sehen die Disco-Ära als Reifezeit des DJs und der Club-Kultur. Denn der DJ erforschte laut ihnen hier die kreativen Möglichkeiten von Mix und der Anordnung seiner Platten, erfasste Feinheiten seines Publikums, des Dancefloors und seiner Platten, und lernte im Zuge dessen, mit Musik sein Publikum zu beeinflussen und zu leiten. Disco-DJs hätten demnach auch als erste ein hochwertiges Gespür dafür gehabt, was Menschen zum Tanzen brachte, was sie am Tanzen hielt und was sie noch länger und heftiger tanzen ließ.

All diese Entwicklungen brachten zahlreiche Umbrüche in der DJ- und Club-Kultur mit sich. Im Zuge von Disco entstand der Mix, also zwei Platten, die aufeinander abgestimmt im gleichen Tempo synchron spielen. Der DJ konnte dadurch das Publikum kontinuierlich zu durchgehenden Beats tanzen lassen; etwas in der Musikgeschichte vorher noch nie da Gewesenes. Erstmals spielte der DJ mit seinen Platten statt nur Platten abzuspielen und mit Musik wurde ein längerfristiges Erlebnis geschaffen. Disco brachte für DJs und Dancefloors gedachte Platten hervor. DJs wurden zu legitimen Musikproduzenten, die den Remix ins Leben riefen, hier erblickte außerdem die 12“ Single für DJs das Licht der Welt. Aber auch die Clubkultur selbst unterlag innerhalb der Discobewegung weit reichenden Veränderungen. Clubs wurden verfeinert, um ein Erlebnis zu bieten, das Musik, Licht und Menschen in Einklang brachte. Ein Zusammenspiel zwischen DJ und Publikum entfaltete sich und hob Trennungen zwischen Musik und Tänzern auf. Kurzum, der Einfluss von Disco auf die moderne Clubkultur war weit reichend.

5.3.1 Francis Grasso - Die Geburt des Mix

„If you are a club DJ today, Francis Grasso is your forefather; he changed the whole idea of DJing. The disc jockey before him had been a slave to the records. After him the DJ would be, as he was, a slave to the rhythm.” (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 134)

Der Einfluss Grassos auf die DJ- und Club-Kultur ist massiv. Grasso war der erste DJ, der Platten absolut nahtlos ineinander übergehen ließ, indem er das Tempo der beiden Musikstücke anglich und somit zwei Platten gleichzeitig spielen konnte. Grasso war dadurch der erste DJ, der legitim Platten miteinander mixte; gleichzeitig revolutionierte er auch das Selbstbild des DJs. Vor Grasso sei ein DJ ein musikalischer Dienstleister gewesen, meinen Brewster und Broughton (1999, S. 125), jemand, der geforderte Songs für sein Publikum gespielt habe und hin und wieder ein langsames Stück eingeworfen habe um die Leute an die Bar zu dirigieren; eine Perspektive, die Grasso hingegen weit hinter sich gelassen hätte. Weder habe sich Grasso an Popcharts orientiert, noch gespielt, was von ihm verlangt wurde. Die Tänzer mussten sich seinem Musikgeschmack und seiner musikalischen und stimmungsmäßigen Reise unterwerfen, gleichzeitig schloss sein Set aber Interaktionen mit seinem Publikum ein. Grasso sei deshalb der erste DJ gewesen, der aus dem Spielen von Platten eine kreative Performance gemacht habe. Francis Grasso habe bewiesen, dass ein mit Platten gefüllter Abend etwas Größeres als nur die einzelnen Platten an sich sein könne - eine Reise, eine musikalische Erzählung, ein Set.

„DJ Francis played music, the disc jockeys before him had just put records on.” (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 125)

Andere DJs der damaligen Zeit hätten sich selbst noch als Ersatz für eine Band und eine Platte als eine Imitation eines Live-Auftrittes gesehen (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 125); Grasso hingegen hätte die Meinung vertreten, dass Platten die Komponenten *seines* Auftrittes seien. Vor Grasso wären sich in den Augen Brewsters und Broughtons einige DJs bewusst gewesen, dass manche Platten die Macht besäßen, Stimmung und Energie des Publikums zu beeinflussen, aber erst Grasso hätte bewiesen, dass diese Macht wahrlich in den Händen des DJs lag. Somit zählte nicht mehr die einzelne Platte an sich, sondern vielmehr die Art und Weise wie der DJ diese Platten anordnete und spielte, um Tänzer und Zuhörer zu leiten.

Grassos Beiträge zur DJ-Kultur sind nicht in Worte zu fassen, Grasso beeinflusste die Profession des DJs so nachhaltig wie kaum ein DJ nach ihm. Nicht nur, dass Francis Grasso sein Set zu einer Performance machte, mit seinen Platten kreativ umging, sie zweckentfremdete und verschiedenartige Musik zusammenfügte; er beeinflusste auch das Handwerk des DJings fundamental beziehungsweise legte überhaupt die Basis dafür, was heute DJing genannt wird. Jeder DJ, der Platten angleicht und zusammen mixt, baut auf Techniken auf, die Grasso erstmals miteinander verband und ins DJing einführte.

Grasso war der erste DJ, der durch Beatmixing⁴³ in der Lage war, zwei Platten längere Zeit miteinander im Mix zu halten (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 131). Diese Tatsache alleine ist ein Meilenstein, dazu muss aber noch berücksichtigt werden, dass die damaligen Platten von menschlichen Drummerinnen eingespielt wurden und somit keine exakten Beats besaßen, was Mixen noch weiter erschwerte. Eine andere Technik, die sich Grasso zueigen machte, war Slipcueing (Vgl. Poschardt, 1997, S. 109f) - das Festhalten einer Platte, während sich der Plattenteller darunter dreht. Wenn die Platte losgelassen wird, kann sie taktgenau im richtigen Moment in den Mix losgelassen werden. Neben diesen neuen Techniken brachte Grasso noch eine weitere Idee ein – das Benutzen von zwei gleichen Platten, um eine bestimmte Passage durch kontinuierliches Wechseln zwischen den beiden Platten zu verlängern (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 132). Eine bahnbrechende Idee, denn der DJ konnte durch diese Aneinanderreihung direkt in den Aufbau eines Musikstücks eingreifen und passende Teile dadurch endlos wiederholen. Eine Praxis, die auch für die Entwicklung von Hip Hop unentbehrlich wurde und später im Abschnitt Hip Hop angesprochen wird. Statt alle drei Minuten einfach die Platte wechseln zu müssen, was die damalige Spielzeit der kleinen 45-Singles oder 7“ Singles war⁴⁴, konnte der DJ nun Passagen verlängern und den gleichen Rhythmus und die gleiche Atmosphäre durch Wechsel zwischen zwei Platten länger aufrechterhalten. Dank dem Mixen stand einem kontinuierlichen Ablauf von Beats also nichts mehr im Wege. Der DJ konnte mithilfe von angeglichenen Platten, die ineinander übergingen, sein Publikum nun nonstop tanzen lassen und sich noch dazu in seinen Mixes kreativ betätigen. Erstmals in der Geschichte der Musik wurde kontinuierliche Musik mit endlosen Beats ermöglicht. Eine Nebenwirkung war, dass nicht mehr Augenmerk auf einzelnen Songs lag, sondern auf dem Set an sich – dem gleich bleibenden Fluss an tanzbaren Rhythmen.

⁴³ Synchronisieren von Beats und gleichzeitige Spielen zweier Platten..

⁴⁴ Siehe Abbildung 6.

„Das Ideal von Disco war von Anfang an eine Art laszive, gespannte Monotonität, die immer neu, immer gleich war. Jede Sekunde gleich und doch komplett verschieden. Das einzelne Musikstück geht auf in dem neuen Ganzen, ohne sich selbst aufgeben zu müssen. Es bleibt als Einzelstück bestehen, wird aber gleichzeitig in einen größeren Bezugsrahmen gestellt, der sich ‚Clubabend‘ oder ‚Nonstop-Soundtrack‘ nennen lässt.“ (Zit. Poschardt, 1997, S. 117)

Bedingt durch seine Virtuosität im Mixen von Platten und dem Spielen von Musik wurde Grasso zu einem Star innerhalb der New Yorker Discoszene und der Club, in dem er jeden Abend spielte zu einem Hot-Spot (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 127-130). Der Club in dem Grasso residierte, nannte sich Sanctuary und war ursprünglich ein reiner Schwulenclub, der jedoch seine Türpolitik gelockert hatte. Abend für Abend war die Disco weit über ihre Kapazitäten gesteckt voll mit einem hemmungslosen und partywütigen Publikum, das seinerseits damit experimentierte, das Partyerlebnis noch mit diversen Drogen zu steigern. Grasso selbst spielte eine abenteuerliche Selektion von Musik, die aber nie den Dancefloor aus den Augen verlor. Sein Hauptziel war, Stimmung zu schaffen und die Masse am Tanzen zu halten, im Gegensatz zu seinen DJ-Vorgängern, die aus seiner Sicht manchmal grundlos von langsamen zu schnellen Stücken wechselten, mit äußerst schlechten Resultaten.

„Nobody had really kept the beat going [...]. They'd get them to dance, then change records, so you had to catch the beat again. It never flowed. And they didn't know how to bring the crowd to a height, and then level them back down, and bring them up again. It was like an experience [...]. And the more fun the crowd had, the more fun I had.“ (Francis Grasso, Zit. in: Brewster&Broughton, 1999, S. 126f)

Grasso war also der allererste DJ, der einen durchgehenden Beat zum Tanzen durch seine Mixes schuf. Überdies erkannte er, dass er mit seiner Musik Einfluss auf sein Publikum sowie Atmosphäre und Stimmung hatte. Francis Grasso kreierte mit seinen Platten ein durchdachtes Erlebnis, brachte die Crowd wie in obiger Aussage erwähnt „to a height“ und dann wieder „back down“. Grasso spielte hier wohl als erster ein DJ-Set, das weniger auf einzelne Platten achtete, sondern sich auf den größeren Ablauf konzentrierte und Musik zur Vermittlung von Spannungsbögen nutzte. Francis Grasso schuf in seinen eigenen Worten also ein „experience“; ein Erlebnis, das im Falle von Grasso erstmals von einem DJ geschaffen wurde. Denn Grasso hatte erkannt, dass dieses Erlebnis nicht von einer einzelnen Platte abhing, sondern von der Anordnung und Auswahl von Platten, die in den Händen des DJs lag. Nicht mehr die einzelne Platte an sich zählte, sondern das Gesamtbild

von Grassos Set, welches sich über eine ganze Nacht erstreckte und geschaffen wurde, um für seine Tänzer durch Mixes und Musik ein intensives Erlebnis zu gestalten.

5.3.2 David Mancuso - The Loft

„While Grasso [...] had started to release the creative potential of a DJ and a pile of records, Mancuso would draw up the blueprints for the transcendent dancefloor experience, ideas which have been copied consciously and unconsciously by clubs and clubbers ever since.“ (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 136)

In der Geschichte von Disco soll ein weiterer einflussreicher DJ und auch sein Club nicht unerwähnt bleiben - David Mancuso und sein Club namens The Loft. Wie in obiger Bemerkung angesprochen, revolutionierte Grasso das Handwerk des DJs; Mancuso hingegen veränderte mit seinen Ideen das Cluberlebnis an sich. Mancuso war weniger auf der Suche nach Methoden zum DJing, sondern hatte eine Vision von einem Gesamtwerk, einem einzigartigen musikalischen, spirituellen und sozialen Cluberlebnis.

Als erstes zu erwähnen gilt die außergewöhnliche Philosophie und der Aufbau von Mancusos Club. Brewster und Broughton (1999, S. 137-140) schildern The Loft als einen Club mit einer einzigartigen intimen Atmosphäre. Geschaffen wurde diese durch Mancusos System, nur ausgewählte Personen einzuladen; jede eingeladene Person konnte jedoch Freunde mitnehmen. Der Eintritt in den Club - der eigentlich Mancusos Loft war, in dem er wirklich wohnte - war somit nur durch eine reale Einladung oder Bekanntschaft mit eingeladenen Personen möglich. Dieses Prinzip erzeugte eine familiäre Atmosphäre, die auch von den Gästen besonders geschätzt wurde. Trotz dieses Anscheins einer privaten Party war The Loft aber ein vollwertiger Club, ausgestattet mit einer exzellenten Anlage und einem kreativen Lichtsystem, das von Mancuso zu vollster Wirkung ausgenutzt wurde. Mancuso schuf mit diesen Voraussetzungen eine abgehobene Party, die mit Musik, Licht und ausgewählten Menschen gefüllt wurde. Steve D'Acquisto (in: Reighley, 2000, S. 30), ein DJ-Kollege Grassos, vergleicht den Eintritt in Mancusos Loft deshalb mit dem Eintritt in eine Traumwelt. Für D'Acquisto ist David Mancuso deshalb ein Visionär und eine Art Leonardo da Vinci der Clubszene; jemand, der mit theatralischen Licht- und Musikinszenierungen ein wunderbares, surreales Cluberlebnis schuf. Neben dem Club war auch Mancusos Umgang mit Musik äußerst eigen (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S.

137f). Mancuso hatte eine sehr soziale Idee eines DJ-Sets. Ihm ging es um ein gegenseitiges Zusammenspiel zwischen DJ und Publikum, eine gute Nacht ergab sich sowohl aus den Tänzern, dem DJ sowie der gespielten Musik, die von der Atmosphäre der Party geleitet wurde. Mancuso war sich zudem sicher, dass Musik Emotionen vermitteln konnte. Mancusos Ansichten zur Hingabe des DJs an die Musik und das gleichzeitige Zusammenspiel von Publikum und DJ erreichen insofern schon fast mystische Qualitäten. Für Mancuso ist der DJ kein Egomane, der anderen seinen Willen oder Musikgeschmack aufzwingt, sondern ein altruistisches, musikalisches Medium und ein Kanalisator für die Energien im Raum, wie folgende Aussage zeigt.

„Parties can become very psychic. There will be moments where somebody will ask, ‘Can you play...’ and you hit the [start] button and *boom!* You’re looking at each other, because it’s the record you were both thinking about. I’ve seen that happen many times.” (David Mancuso, Zit. in: Reighley, 2000, S. 163, Hervorhebung im Original)

Fast wie bei der schon im dritten Kapitel von Westbam erwähnten Großmeisterstufe des DJings, ist der DJ in Mancusos Augen mit den Clubbern auf einer unbewußten Ebene verbunden und feiert mit ihnen. Verständlicherweise flossen durch solche Ansichten auch in Mancusos Set tiefe Überlegungen ein. Mancuso ging es nach Brewster und Broughton (1999, S. 137-140) weniger um tanzbare Musik, sondern vielmehr um Emotionen, die Musik vermittelte. Der Aufbau seines Sets, Spannungsbögen und die gefühlten Verbindungen zwischen den einzelnen Platten waren Mancuso äußerst wichtig. Laut Mancuso wurde der Aufbau seines Sets durch Zyklen der Natur inspiriert. Mancuso vergleicht in seinem Interview mit Brewster und Broughton Musik mit Tönen und Spannungsabläufen in der Natur. So gäbe es Vogelstimmen am Morgen oder Grillengezirpe am Abend; Töne, die sich innerhalb eines Tages natürlich auf- und abbauen und verschiedene Phasen durchlaufen würden. Diese verschiedenen Intensitätsphasen und Abläufe von Tönen in der Natur inspirierten Mancuso zu seinen Spannungs- und Intensitätsabläufen seines Sets. Zwar spielte Mancuso in seinen Sets einen musikalischen Mix aus allen möglichen Genres - „ein totales Durcheinander, das jedoch nach einer richtigen Dramaturgie ablief, mit Höhepunkten, Aufbau - und ruhigeren Phasen“ (Zit. Niemczyk&Schmidt, 2000, S. 55) - fügte diese eklektische Auswahl aber meisterlich zusammen.

Albert Goldmann (1978, n. Collin&Godfrey, 1998, S. 23), ein Kenner der Disco-Szene, meint, Mancuso wäre von seinem Publikum als Magier betrachtet worden, da er Menschen mit seinem Club und seiner Musik in seinen Bann gezogen und letztendlich auf einen Trip gebracht hätte. Das Zusammenspiel zwischen Musik, Clubumgebung und Drogenkonsum ging soweit, dass David Morales (in: Collin&Godfrey, 1998, S. 23) meint, Mancusos Tänzer seien in ekstatische Trancezustände gefallen, so sehr wären sie mit der Musik vereint gewesen. Mancuso brachte letztendlich eine surreale, phantasievolle und transzendente Ebene in das Cluberlebnis ein. Seine Art Platten aufzulegen und sein Club dienen bis heute als philosophische, musikalische und Sound- sowie Lichttechnische Inspiration für moderne DJs und Clubs (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 136). Francis Grasso rief die Kunst des DJings ins Leben, Mancuso hingegen machte DJing und den Club zu einem ganzheitlichen Erlebnis.

5.3.3 Vermächtnis des Disco-DJs - Remix und 12“ Single

Nicht nur DJing und Clubs wurden im Laufe der Disco-Kultur modifiziert, auch die Musik selbst unterlag durch neue Einsichten zu den Bedürfnissen von DJs und Dancefloors Verränderungen. Im Zuge von Disco entstand erstmals echte Tanzmusik für Clubs; Elsa Sharp umfasst dies mit der Aussage: „Disco Music was the first music that was engineered specifically for clubs – it was made with dancefloors in mind“ (Sharp, 1993, S. 12, Zit. n. Poschardt, 1997, S. 124). Bedingt durch diese Bedürfnisse von Club, Dancefloor und DJs entstanden zwei Neuheiten - der Remix und die 12“ Single.

DJs legten zu Disco-Zeiten mit 7“ Singles auf, die eine Spielzeit von etwa drei Minuten besitzen, was bedeutet, dass zumindest alle drei Minuten die Platte gewechselt werden muss. Die kurze Spielzeit einer Platte ließ dem DJ damals also einerseits kaum Zeit zum Mixen, andererseits mussten die Platten natürlich sehr oft gewechselt werden. Dadurch unterlag die Musik, Stimmung und Atmosphäre im Club zwangsläufig ständigen Schwankungen; Gegebenheiten, die bei den DJs auf wenig Gegenliebe stießen, denn die Disco-DJs wollten längere Platten, diese sollten bestenfalls noch durchgehend tanzbar sein. Da aber konventionelle Musik solche Formeln nicht erfüllte, mussten die Disco-DJs die Musik selbst nach diesen Regeln umbauen. Aus diesem Wunsch nach verbesserten Musikstücken entstand der Remix. Disco-DJs nahmen einfach bestehende Stücke und schnitten diese radikal auf ihre Bedürfnisse und Vorstellungen zu.

„A lot of the music was on 45s. We lived for long records hot enough to keep people on the floor [...]. The whole idea of doing a remix was to take a great piece of music and make it more interesting and longer [...], a record that had peaks and valleys.” (Steve D’Acquisto, Zit. in: Reighley, 2000, S. 32)

Tom Moulton, ein Clubgänger, der in der Musikindustrie gearbeitet hatte, erkannte die Problematik, welche die 45s oder 7“ den DJs und den Tänzern stellten (Vgl. Mühlenhöver, 1999, S. 133). In den Augen Moultons tanzten die Clubber zu einem drei Minuten langem Stück, und gerade wenn sie in Stimmung gekommen waren, kam ein neues Stück oder es spielten zwei unpassende Platten gleichzeitig und die Partygänger wurden wieder aus dem Tanzen gerissen. Moulton war sich also bewusst, dass die konventionellen Stücke zu kurz waren und für die Zwecke eines Clubs in Folge ungeeignet. Moulton strebte nach einer Methode beziehungsweise suchte nach einer Form von Musik, welche die Partygänger in einem Fluss hielt und sie von einem Höhepunkt einer Platte nahtlos in eine andere Platte weiterleitete. Um dies zu erreichen, nahm sich Moulton sämtliche Spuren einer Produktion und veränderte den Aufbau des Stücks nach seinen Wünschen. Er baute Mittelteile ein, verzichtete auf Vocals, reduzierte das Stück teilweise nur auf den Bass und den Beat und verlängerte den Song. Tom Moultons erster offizieller Remix (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 167-170) orientierte sich am Dancefloor und verdoppelte die ursprüngliche Länge des Songs. Die Neubearbeitung traf den Trend der Zeit, neben den DJs zogen auch die Radios seine Version dem Original vor und sein Remix erreichte die Nummer 1 der Billboard Charts. Labels erkannten das Potential von DJ-Remixes und gaben mehr und mehr DJs den Auftrag, Remixes von Songs ihrer Künstler anzufertigen.

Die frühen Disco Remixes griffen nun auf den Stil zurück, den die Disco-DJs mithilfe ihrer Mixes geschaffen hatten (Vgl. Poschardt, 1997, S. 127). Gesang des Originalkünstlers sei nur mehr verkaufsfördernde Nebensache gewesen, Hauptaugenmerk sei nun auf durchgehenden, monotonen Beats gelegen, die einen Popsong in eine Nummer zum Tanzen verwandelten. Was Grasso beispielsweise durch ständiges Wechseln zwischen zwei Platten erreicht hatte - eine kontinuierliche Rhythmuspassage - sei jetzt einfach im Studio nachempfunden worden. Die Nachfrage nach Remixes und die Expertise der DJs für solche Überarbeitungen eröffnete dem DJ in den Augen Brewsters und Broughtons (1999, S. 170) neue Karrieremöglichkeiten und ein völlig neues Betätigungsfeld. Denn da die Disco-DJs präzise verstanden hätten, was Leute zum Tanzen bringen würde und dieses Wissen in Remixes einfließen lassen konnten, sei es für die DJs nur logisch gewesen den

Sprung vom DJ-Pult ins Studio zu machen. Der DJ trat nun den legitimen Weg ins Studio an, um selbst Musikproduktionen anzufertigen.

Ein Problem war nur, dass die Remixes zu lang und zu komplex für das damalige 7“ Format wurden (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 170f). Um die längeren Stücke auf die kleine Platte pressen zu können, mussten die Rillen immer dichter zusammengepackt werden, was Abstriche in Soundqualität und Lautstärke bedeutete. Abhilfe versprach letzten Endes die 12“ Single, die jedoch nicht aus Planung, sondern einem einmaligen Mangel an Ressourcen ins Leben gerufen wurde. Als Moulton eines Tages einen Remix auf Platte pressen wollte, gab es gerade keine 7“ Platten mehr. Stattdessen wurde vorgeschlagen eine 12“ Platte, die eigentlich für gesamte Alben gedacht war, zu nehmen und die Rillen auszuweiten. Dadurch wurde ein einziges Stück auf eine Seite einer Platte gepresst, auf der vorher ein halbes Album Platz hatte. Das Ergebnis beeindruckte Moulton; die 12“ klang durch die ausgeweiteten Rillen viel klarer als eine 7“ Single, ließ durch ihre Größe längere Stücke zu und war dadurch auch beim Mixen einfacher zu handhaben. Die DJs hatten nun das Format gefunden, nach dem ihre Musikproduktionen verlangt hatten – die 12“ Single.

„Die Bässe klangen fetter, die Hi-Hats feiner, die Vocals klarer. Dem Feinschliff der Produzenten stand jetzt ein Medium gegenüber, das die kleinen Unterschiede hörbar machte und in den Clubs das Musikerlebnis noch eindrucksvoller werden ließ.“ (Zit. Poschardt, 1997, S. 128)



Abbildung 6. 7“ und 12“ Single

Links eine 7“ Single mit etwa 3 Minuten Spielzeit, rechts eine 12“ Single mit etwa 8 Minuten Spielzeit.
(Photo vom Verfasser)

Moulton liebte das neue Format und gab erste 12“ Testpressungen an seine DJ-Kollegen weiter, auch die Musikindustrie folgte Moultons Beispiel und stieg langsam auf das neue Format um (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 170ff). Zwar wurden die ersten 12“ nur

für DJs aufgrund von Promotionzwecken produziert, aber das Format setzte sich bald auf dem Markt der Normalverbraucher durch. Dadurch wurde die 12“ das erste Musik Format, das aufgrund von Konsumentennachfrage statt durch Marketingüberlegungen der Plattenfirmen in den Markt eingeführt wurde.

5.4 Hip Hop - Two turntables and a microphone

„Hip Hop, or (loosely speaking) rap music, is defined in a hundred proudly self referential songs as music made with just two turntables and a microphone.”
(Zit. Brewer&Broughton, 1999, S. 191)

Der Musikstil Hip Hop wurde allein durch den DJ ins Leben gerufen. Entstanden ist Hip Hop aus der Idee des DJs, kurze Teile bereits existierender Musik mit zwei Plattenspielern neu aneinanderzureihen. Die Praxis der Disco-DJs, Passagen von Platten mithilfe zwei identer Platten zu verlängern, wurde von den DJs des Hip Hop aufgegriffen. Toop sieht den DJ deshalb als den Begründer von Hip Hop: „a DJ style [...] helped [...] create the lifestyle which came to be known as hip hop” (Zit. Toop, 2000, S. 14). Bei den Hip Hop-DJs war der wichtigste Teil einer Platte das Break: „the part of a tune where the drums take over” (Zit. Toop, 2000, S. 14). Was Toop hier anspricht ist das Drumbreak, ein perkussiver Teil eines Songs, wo Drummer ein kurzes Solo spielen;⁴⁵ der Teil, der die musikalische Basis für Hip Hop legt. Meist ist das Break eine kurze Rhythmuspassage, bei der nur die Drums zu hören sind. Dieser Teil des Stücks schien für viele Tänzer in der Bronx der Höhepunkt so mancher alter Soul- oder Funkplatte zu sein. Findige DJs begannen sich nun auf genau diesen Teil eines Songs zu konzentrieren, welcher die Tänzer so begeisterte.

„[...] DJs saw that certain dancers exploded with their wildest moves not only to certain records, but also to certain *parts* of records. Following DJ rule one – that such energy should be encouraged – they looked for ways to play only these particular sections, and to repeat them over and over. In the process, they were creating a completely new kind of live music [...].” (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 191, Hervorhebung im Original)

Der erste DJ, der die Attraktivität der Drumbreaks erkannte und sie aneinanderreichte, war Kool Herc, ein Schwarzer aus der Bronx mit jamaikanischen Wurzeln (Vgl.

⁴⁵ Eine Video-Dokumentation zu wohl dem berühmtesten Drumbreak – dem Amen-Break – und dessen Ursprung und Einsatz in Musikstücken findet sich auf http://nkhstudio.com/pages/amen_mp4.html (22.11.08), darüber hinaus wird auch ein kurzer Einblick in Drumbreaks und Sampling ermöglicht.

Brewster&Broughton, 1999, S. 194-197). Herc veranstaltete eigene Partys, die er mithilfe seines kleinen, mobilen Sound Systems betrieb und bemerkte bald, dass Tänzer bei bestimmten Parts der Platten, nämlich den Drumbreaks wilder tanzten als bei anderen Teilen eines Songs.⁴⁶ Seine Schlussfolgerung war, diese Drumbreaks zu verlängern, um die beliebten, kurzen Teile seiner Platten für sein Publikum immer weiter ausdehnen zu können.

„And I know these people used to just wait for those particular parts of the records. And I started buying two records. I started prolonging the records, the breaks.”(Kool Herc, Zit. in: The Freshest Kids, 2002, 8min 14s – 8min 23s)

Indem Herc nun von einem Drumbreak einen direkten Übergang in ein anderes Drumbreak auf einer anderen Platte erzeugte, oder indem er mit zwei identischen Platten immer wieder zwischen dem gleichen Drumbreak hin und her wechselte, konnte Kool Herc nun diese Drumbreaks nach Belieben ausdehnen, ohne den Rest der Platte spielen zu müssen (Vgl. Brewster&Broughton, 1994f). Dadurch schuf er einen durchgehenden Beat, der nur aus solchen Drumbreaks bestand – den Breakbeat. Brewster und Broughton meinen deshalb: „[Kool Herc] invented what we now know as the ‘breakbeat’: the use of a record’s percussive break in place of playing the whole song” (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 197). Poschardt sieht diese Vorgehensweise, aus kleinen Teilen von Platten mithilfe der Plattenspieler neue Musik zu kreieren als Meilenstein in der DJ-Geschichte; so meint er: „Aus dem DJ war mit einem Schlag ein Musiker und Autor geworden [...]“ (Zit. Poschardt, 1997, S. 166). Statt Platten nur zu Mixen, wurde Musik vom DJ nun vollkommen zerlegt und neu aufgebaut. Aus Teilen bereits existierender Musik wurde mithilfe von Mixer und Plattenspielern Live neue Musik zusammgebaut. Ein Stück wurde somit nicht mehr in seiner Gesamtheit wahrgenommen, sondern als ein musikalischer Fundus und Werkzeug verstanden, aus dem neue Musik erschaffen werden konnte. Wie bei einer Collage wurden Teile genommen und neu zusammengestellt; letztendlich wurde dadurch ein neues Musikgenre mithilfe von DJ-Equipment und fremden Platten ins Leben gerufen – Hip Hop.

⁴⁶ Dies war auch die Geburt von Breakdance, einen Einblick erlaubt die Dokumentation „The Freshest Kids“ (2002).

5.4.1 Erweiterung des DJ-Handwerks

Hercs Beispiel machte Schule und inspirierte andere DJs, die Hip Hop und das DJ-Handwerk erweitern sollten. Einer der einflussreichsten DJs, der auf den Ideen Hercs aufbaute, war Grandmaster Flash. Flash war der erste, der Drumbreak-Passagen absolut nahtlos ineinander übergehen lassen konnte (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 199), so dass die Tänzer nicht merkten, dass sie zu Musikabschnitten tanzten, die jeweils nur einige Sekunden lang waren. Flashs Bedarf nach exakter Auffindbarkeit solch kurzer Passagen auf seinen Platten führte zur Entwicklung der „clock theory“ (Vgl. Poschardt, 1997, S. 173) - eine Technik, bei der eine runde Platte nach dem Ziffernblattsystem einer Uhr eingeteilt und markiert wurde. Verschiedene Passagen auf der Platte konnten so ohne langwieriges Suchen aufgefunden werden. Eine weitere Innovation Flashs war „Punch phasing“ (Vgl. Toop, 2000, S. 65) - kurze Sounds konnten durch schnelles Hineincutten mittels Crossfader rhythmisch einer anderen Platte hinzugefügt werden, durch schnelles Zurückdrehen der Platte konnte der Sound dann beliebig oft eingefügt werden. Zudem fügte Flash den Plattenspielern noch ein eigenständiges Instrument hinzu (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 209) - eine Drum Machine, auf der man Beats programmieren konnte. Auf dieser programmierte Flash Rhythmen und Beats, diese konnte er zusätzlich in seine Mixes einbeziehen; Flash wurde dadurch der erste DJ, der mehr als nur mit Platten spielte. Darüber hinaus erweiterte Flash sein Set-Up um einen zusätzlichen, dritten Plattenspieler (Vgl. Poschardt, 1997, S. 175f), auf dem noch weitere kurze Soundeffekte abgespielt werden konnten, um seine Mixes zusätzlich zu bereichern. Insgesamt fünf Kisten voll Platten hatte Flash dabei, um sein Publikum zu unterhalten (Vgl. Poschardt, 1997, S. 175f). In vier Plattenkisten fanden sich all seine Musikstücke - streng nach Tempo jeweils einer spezifischen Kiste zugeordnet - die fünfte Kiste beinhaltete nur Platten für Soundeffekte. Aus diesen fünf Kisten kreierte Flash nun seine Stücke. Flash war auch der erste DJ, der seine herausragende Mixkunst auf Platte bannte (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 224). Die 1981 erschienene Platte namens „The Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel“⁴⁷ war das erste veröffentlichte Stück, welches ohne Instrumente oder Musiker nur von einem DJ mit Plattenspielern und fremden Platten produziert wurde. Brewster und Broughton bezeichnen diese Platte als „revolutionary moment in the history of music“ (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 224),

⁴⁷ Wheels of Steel – Synonym für Plattenspieler, das Stahlrad steht für den sich drehenden Plattenteller.

als ein Stück, das von einem DJ nur aus Teilen anderer Platten kreiert wurde und dadurch ein Beweis sei, dass Plattenspieler echte Instrumente sein können.⁴⁸

Ein weiteres Element im Arsenal der neuen DJ-Techniken war Scratching, das rhythmische Vor- und Zurückbewegen einer Platte und die Nutzung des quietschenden und kratzenden Geräusches als eigenständigem Soundeffekt. Entdeckt wurde das Scratching auf ganz banale Weise (Vgl. Brewster&Broughton, 1999, S. 208f). Grand Wizard Theodore, der kleine Bruder eines DJ-Kollegen von Flash, übte in seinem Zimmer das Mixen und seine Mutter beschwerte sich über die zu laute Musik. Schnell hielt Theodore die gerade laufende Platte einfach mit seiner Hand an. Während seine Mutter ihm eine Moralpredigt hielt, bemerkte er, dass wenn er die Platte vor- und zurückbewegte, ein seltsames, kratzendes Geräusch entstand. Scratching hatte das Licht der Welt erblickt.

All die neuen Möglichkeiten, Musik mit Plattenspielern zu machen, lenkten anfänglich aber mehr von der Party ab, als diese zu unterstützen. Statt die Partystimmung zu heben, erzielten Flashs Künste an den Turntables genau das Gegenteil (Vgl. Toop, 2000, S. 71f). Das Publikum hörte auf zu tanzen und schaute ihm gebannt auf die Finger. Um diesem Zustand Abhilfe zu verschaffen, kam Grandmaster Flash auf die Idee, sein Set mit einem MC aufzufrischen, der über die von Flash gemixten Beats rappen und das Publikum von den Scratches und Mixes ablenken sollte. In der späteren Entwicklung von Hip Hop sollten dann die MCs in den Vordergrund rücken, die anfänglich nur als Helfer des DJs gedacht waren.

Ein weiterer wichtiger Faktor in der Welt des Hip Hop war und ist der Besitz von guten Platten. Da sich Hip Hop um Drumbreaks dreht, waren der Besitz und die Kenntnis von Platten mit geeigneten Drumpassagen essentiell. Nur ist das Auffinden von guten Drumbreaks zeitaufwändig und schwierig. Um die mühsam gefundenen Drumbreaks vor anderen DJs zu schützen, hielten die Hip Hop-DJs ihre Platten vor ihrer Konkurrenz geheim (Vgl. Reighley, 2000, S. 55). Die Papierlabels in der Mitte der Platte, die Künstler- und Songnamen enthalten, wurden unkenntlich gemacht oder entfernt. Selbst wenn man also direkt neben dem DJ stand, konnte man unmöglich herausfinden, welche Platte gerade gespielt wurde. Da nur die instrumentalen Drumbreaks verwendet wurden, wurde der Rest der Platte, der vielleicht Aufschlüsse über Künstler und Song geben könnte, niemals gespielt. Um so selbst zu einem DJ werden zu können, musste man somit entweder von

⁴⁸ In Folge wurde später Turntableism ins Leben gerufen, ein Musikgenre, das einzig mit Platten und Plattenspielern produziert wird. Für einen Einblick siehe die Dokumentation „Scratch – The Movie“ (2001).

anderen DJs ein paar Tips zu Platten mit Drumbreaks bekommen, oder die gleiche mühselige Arbeit absolvieren, nämlich hunderte Platten anhören, in der Hoffnung, auf ein gutes oder gewünschtes Drumbreak zu stoßen.

Ein weiterer Hip Hop Pionier neben Grandmaster Flash war Afrika Bambaataa (Vgl. Poschardt, 1997, S. 184). Seine Spezialität war gerade das Aufspüren von unbekanntem Drumbreaks, obskuren Stücken und seltenen Platten. Ohne Vorbehalte hörte sich Bambaataa Platten aus allen möglichen Genres an und wurde für seine eklektischen, ungewöhnlichen Sets bekannt. Aufgrund seiner enormen Musikkennntnisse bekam Bambaataa den respektvollen Titel „Master of Records“ verliehen. Um Einblicke in seine Plattensammlung zu erhaschen, gingen einige DJs soweit, ihn beim Plattenkaufen zu verfolgen und zu beobachten, um sich die gleichen Platten zu sichern. Bambaataa umging dies clever, indem er sich entweder beim Kauf von Platten mit einer Sonnenbrille tarnte oder teilweise vollkommen irrelevante Platten anhörte, um seine Verfolger in die Irre zu führen.

Wie bei der Dubplate in Jamaika stand hier eine gewisse Exklusivität im Vordergrund. Nicht jeder konnte sich einfach Platten mit guten Drumbreaks besorgen, zuerst musste die nötige Vorarbeit des Plattensuchens geleistet werden⁴⁹ und selbst diese konnte nicht garantieren, dass ein spezifisches Drumbreak wirklich jemals gefunden wurde. Hier zeigt sich ein restriktiver Bereich der Welt des DJings, in dem Platten entweder nicht jedem zugänglich sind, beziehungsweise wenn sie erhältlich sind, der Titel der Platten oftmals geheim gehalten wird. Die Suche von guten Platten ist, wie schon im vierten Kapitel angesprochen, ein mühsamer Prozess, der viel Zeit in Anspruch nehmen kann. Dies macht verständlich, dass manche DJs die Herkunft ihrer Platten unter Umständen nicht preisgeben wollen. Die Gegenseite hätte sonst in kurzer Zeit die gleichen Platten, würde somit den musikalischen Stil und Geschmack des DJs an sich plagieren und sich noch dazu den Prozess der eigenständigen Suche ersparen.

Ein simples Nachkaufen der gleichen Platten bedeutet aber nicht, dass ein gleichwertiges Set wie vom nachgeahmten DJ erreicht wird, DJ Grooverider meint beispielsweise: „You could have the same tunes in the box as the next person if you’re not structuring those tunes right, they ain’t gonna sound the same. That’s what DJing is.“ (Grooverider, Zit. in: Belle-Fortune, 2004, S. 130). Dennoch wäre ein unreflektiertes Nachkaufen von Platten

⁴⁹ In der Hip Hop Kultur existiert eine eigene Bezeichnung für diese Disziplin des Aufspürens guter und unbekannter Platten - Digging in the Crates (in Kisten wühlen) oder Beatdiggin (nach Beats suchen). Einen umfangreichen Einblick in diese Praxis gibt die Dokumentation „Beatdiggin“ (2001).

aber im Extremfall durchaus mit einer Art geistigen Diebstahls zu vergleichen. Die Platten, die ein DJ spielt, legen eine Grundlage für den musikalischen Stil des DJs. Dieser hat Zeit, Energie und ein geschultes Ohr dafür aufgewendet, exakt diese Platten ausgewählt und gefunden zu haben. Das Legen von Barrieren wie die Verwendung von Dubplates und die Geheimhaltung von Platten erlaubt dem DJ insofern, seine Arbeit zu schützen und sich von der Konkurrenz abzuheben.

5.4.2 Sampling - Weiterentwicklung der Mixtechniken des Hip Hop-DJs

Die Philosophie der Hip Hop-DJs kleine Teile verschiedener Platten zu nehmen und neu zusammenzubauen, legte die ideologische Grundlage für Sampling oder wie es Reynolds ausdrückt: „Sampling was the logical extension of the hip hop DJ’s cut’n’mix vinyl bricolage“ (Zit. Reynolds, 1998, S. 365). Auch Westbam (in: Goetz, 1997, S. 69) sieht Sampling als etwas, das DJs schon seit Jahren mit ihren Plattenspielern gemacht hätten, eine Neuzusammensetzung verschiedener Sounds mithilfe ihrer Plattenspieler. Sampling⁵⁰ bedeutet aus kleinen Teilen bereits bestehender Musik - sogenannten Samples - ein neues unabhängiges Stück zusammenzusetzen. Statt Musik selbst mühsam von verschiedenen Platten per Plattenspieler zusammen schneiden zu müssen, wie die Hip Hop-DJs, konnte später eine Maschine für diese Aufgabe herangezogen werden – der Sampler. Die Hip Hop-DJs waren noch durch die Grenzen der menschlichen Schnelligkeit eingengt, mit dem Sampler hingegen können kleinste Teile eines Musikstückes auseinander geschnitten und beliebig arrangiert werden.

Ermöglicht wird Sampling durch digitale Technologie. Das gewünschte Teilstück wird gesampelt und kann weiter bearbeitet oder in ein anderes Musikstück eingeflochten werden. Ein kurzes Drumbreak kann beispielsweise weiter zerschnitten und zu einem neuen Beat arrangiert werden. Genauso kann eine gesampelte Abfolge von Tönen vollkommen anders zusammengesetzt werden. Durch Sampling kann also aus verschiedensten Teilen aller musikalischen Richtungen ein eigenständiges Stück geschaffen werden. Manche Musiker verwenden ausschließlich Samples um ihre Stücke zu produzieren.⁵¹ Durch zahlreiche soundtechnische Methoden können diese Samples noch

⁵⁰ Siehe z.B. [http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_(music)) (12.04.08).

⁵¹ DJ Shadow stellte sein Album „Endtroducing“ beispielsweise nur aus Samples zusammen. (Vgl. <http://www.time.com/time/2006/100albums/0,27693,Endtroducing,00.html> 11.08.08)

verfremdet werden, sodass sie im neuen, fertigen Track kaum mehr erkennbar sind. Heute ist Sampling in fast allen Musikrichtungen zu finden, denn das breite Spektrum der Anwendungs- und Verwendungsmöglichkeiten von Sampling bietet mannigfaltige Vorteile in der Musikproduktion.

„Sampling would become especially important – used these days by everyone from bed room dance producers to major rock bands – and making these records is nothing more than using clever studio electronics to exaggerate what a good DJ can do on his turntables. Indeed, the story of sampling is a tale of technology catching up with the DJ, of equipment being created that could do faster, more easily what a DJ had long been able to.” (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 228)

Sampling ist auch oftmals der erste Schritt vieler DJs in die Welt der Musikproduktion. Statt ein Instrument beherrschen zu müssen, kann mit einzelnen Teilen von Stücken gearbeitet werden, eine Methode, die dem DJing ähnelt. So kann jemand mit musikalischem Gespür ohne großartige Vorkenntnisse mit einem Sampler Musik produzieren, dies darüber hinaus auch noch billiger und einfacher als mit echten Instrumenten. Das Aufkommen solch kostengünstiger Technologien zur Musikproduktion ebnete indirekt auch den Weg für die Verbreitung von elektronischer Musik. Statt ein Studio und mehrere Musiker zu benötigen, konnte Ende der Achtziger erstmals mit einigen technischen Geräten und relativ kleinem Budget Musik produziert werden. Collin und Godfrey sprechen in diesem Zusammenhang von „eine[r] Demokratisierung des kreativen Prozesses“ (Zit. Collin&Godfrey, 1998, S. 73), Musik konnte demnach billig produziert, selbst auf Platte gepresst und in unabhängigen Plattenläden verkauft werden, ohne auf Vertriebe, große Plattenfirmen oder Studios angewiesen zu sein. Larry Sherman (in: Pump up the Volume I, 2001, 38min – 39min) - Besitzer von Trax Records, eines der ersten House- und Technolabels - sieht deshalb die Entstehung von House-Musik als Nebenwirkung des Aufkommens solcher Geräte, die billige Musikproduktionen erlaubten. In seinen Augen konnten die meisten jungen House-Produzenten damals weder Instrumente spielen, noch waren sie ausgebildete Musiker; sie zeichneten sich aber durch Know-How von bisher unbekanntem Maschinen aus - Sampler, Drumcomputer, Synthesizer und Sequenzer - mit denen sie in der Lage waren elektronische Musik zu produzieren.

5.5 Exkurs: Ecstasy - Chemische Unterstützung für die Dance-Kultur

„3,4-methylenedioxyethylamphetamin, MDMA, Adam, E, XTC, X, a chemical compound that changed the world. Just add music and a crowd and you have the perfect formula for a peak experience.“ (Zit. Brewster&Broughton, 1998, S. 61.)

Die chemische Bezeichnung MDMA steht für die umgangssprachlich als Ecstasy oder E bezeichnete Substanz, die mit der Geschichte der elektronischen Tanzmusik verknüpft ist wie keine andere. So wie LSD Assoziationen mit der Hippie-Ära und ihrer Kultur aufwirft, ist Ecstasy mit der Geschichte der elektronischen Tanzmusik und der Club-Kultur verbunden. In diesem Kapitel soll der Verbindung von Ecstasy und der Club-Kultur nachgegangen werden, da Ecstasy nicht unwesentlich zur Popularisierung der elektronischen Musik und der dazugehörigen Partyszene beigetragen hat. Innerhalb der hedonistisch orientierten Club-Kultur spielt der Konsum von Drogen einen nicht zu unterschätzenden Faktor. Die Suche nach einem einzigartigen Cluberlebnis, mitunter durch Konsum von Drogen, hat die Entwicklung der Club-Kultur und damit auch die Geschichte der elektronischen Musik sowie auch die des DJs mitgeprägt. Zu Faktoren wie einem talentierten DJ und einem gut ausgestatteten Club kommt also eine weitere Perspektive – das Konsumieren von Drogen um das Erlebnis zu steigern.

„The aural experience is just one dimension of a synaesthetic combination of space, sound and sight which compromise the dancefloors affective potential. There is another vital component which contributes to the realignment of the senses, and certainly qualifies as a technology of dance music reception – drugs. [...] any account of dance and cultures needs to consider the chemical technologies of pleasure.“ (Zit. Gilbert&Pearson, 1999, S. 138)

Dieser Abschnitt über Ecstasy widmet sich im Grunde weniger der Figur des DJs als der Frage nach der Verbindung von Ecstasy und Dancemusic und der Macht dieser Fusion sowie ihrer gegenseitigen Beeinflussung. Relevanz besitzt dieses Kapitel in Hinsicht auf DJs und ihrer Tätigkeit im Club dennoch. Einerseits erhielt die Profession des DJs einen immensen Aufschwung durch den Popularitätsschub, den Ecstasy der Dance-Kultur gab, andererseits veränderten sich wiederum auch Musik und Clubs in Hinblick auf ein neuartiges Cluberlebnis, das von Ecstasy mitgeprägt wurde.

5.5.1 Wirkung

Die Wirkung von MDMA auf die Vorgänge im Gehirn ist laut Collin und Godfrey (1998, S. 39) nicht restlos geklärt. Wissenschaftliche Untersuchungen legen aber nahe, dass die Substanz besonders auf Neurotransmitter - im Gehirn vorhandene Stoffe wie Serotonin und Dopamin - einwirkt, welche Wohlgefühle erzeugen. Stimulierende Effekte von MDMA (Vgl. Cohen, 1998, S. 19f) werden hauptsächlich durch diese Ausschüttung von Serotonin und Dopamin verursacht, welche psychoaktive Effekte hervorruft. Diese Effekte inkludieren Euphorie, Selbstakzeptanz, eine friedliche und freundliche Grundstimmung (Vgl. Cohen, 1998, S. 7f) sowie Gefühle der Empathie, verstärktes Selbstvertrauen und erhöhte Sinneswahrnehmung (Vgl. Malbon, 1999 S. 117). Des Weiteren erhöht der Konsum von MDMA nach Cohen (1998, S. 66f) die Pulsfrequenz, den Blutdruck und gibt den Konsumenten Energieschübe. Negative Nebeneffekte können Unwohlsein, Erbrechen, Kopfschmerzen, Herzrasen sowie psychische Komplikationen wie Panikattacken, Angstzustände, Depressionen, Stimmungsschwünge und Paranoia inkludieren. Darüber hinaus kann MDMA neurotoxische Effekte, wie die langfristige Schädigung der Serotoninaufnahme und Veränderungen der Neurotransmitterfunktionen, nach sich ziehen (Vgl. Cohen, 1998, S. 19f). Trotz all dieser möglichen Nebeneffekte wird Konsum von MDMA nach den Erkenntnissen eines klinischen Experiments von Downing (1986, S. 335-340) in einer kontrollierten Umgebung, mit niedrigen Dosen, als relativ ungefährlich eingestuft.

Interessant für diese Arbeit sind besonders die euphorischen und empathischen Effekte MDMAs und die als erhöht erlebte Sinneswahrnehmung, die auch die Rezeption von Musik beeinflusst. Die euphorischen und empathischen Eigenschaften von MDMA begünstigen insofern eine stimmungsvolle und losgelöste Party. Die veränderte Rezeption von Musik unter dem Einfluss von MDMA ermöglicht dazu, laut Collin und Godfrey (1998, S. 39), ein intensiviertes Erlebnis von Musik, das den Zuhörer noch stärker mit Rhythmen, Melodien und Klangräumen in Verbindung bringe. Die Entdeckung dieser beiden Dimensionen von MDMA im Kontext eines Clubs und die darauf folgende Miteinbeziehung der Droge in das Partyerlebnis bewirkten einen Umbruch in der Geschichte der Club-Kultur. MDMA, unter dem Namen Ecstasy vertrieben, nahm dadurch massiven Einfluss auf Clubs, Party-Kultur und Musik. Für die Substanz tat sich ein anderes

Benutzungsfeld neben dem ursprünglich psychologischen Anwendungsgebiet (Vgl. Collin&Godfrey, 1998, S. 40) auf, die Verbindung von MDMA mit Tanzmusik.

5.5.2 Werdegang und Einfluss auf die Club-Kultur

Entwickelt und patentiert wurde MDMA im Jahr 1914 in Deutschland vom Arzneimittelkonzern Merck (Vgl. Cohen, 1998, S. 3-6). Gedacht war die Substanz für einen therapeutischen Verwendungshintergrund, allerdings nicht als medizinisches Endprodukt, sondern als Zwischenprodukt in der Herstellung darauf aufbauender psychotherapeutischer Arzneimittel. Vermarktet oder kommerziell erhältlich wurde die Substanz jedoch nie und geriet so in Vergessenheit. Mitte der 1960er Jahre wurde MDMA von einem amerikanischen Chemiker namens Alexander Shulgin nochmals untersucht, der für die Dole Chemical Company arbeitete (Vgl. Shulgin, 1995, S. 18f). Privates Spezialgebiet Shulgins war die Erforschung bewusstseinsverändernder Substanzen, die er in kontrollierten Selbstversuchen testete, da er der Meinung war, Tierversuche würden in einem solch komplexen Feld kaum nachvollziehbare Einsichten bringen. Nach Collin und Godfrey (1998, S. 38ff) widmete sich Shulgin der Substanz ausführlich, testete sie an sich selbst und war von der Wirkung der Droge beeindruckt. Ende der Siebziger machte Shulgin einen befreundeten Psychologen namens Leo Zoff auf MDMA aufmerksam. Zoff war überzeugt, die Substanz könne in der Psychotherapie eingesetzt werden und machte die psychologischen Zirkel mit MDMA bekannt. Das Feld der Psychotherapie nahm MDMA interessiert auf und band die Substanz in ein therapeutisches Umfeld ein, da die Meinung vertreten wurde, MDMA könne Patienten helfen, während Therapiesitzungen unterdrückte Emotionen hervorzubringen und Angst- und Defensivmechanismen zu lösen. Die Wirkungen der Droge wurden laut Collin und Godfrey (1998, S. 43ff) aber nicht nur in psychologischen Kreisen geschätzt, sondern auch in den Zirkeln hedonistisch orientierter Drogenkonsumenten, die ebenfalls auf MDMA aufmerksam wurden. Das Resultat des gesteigerten Interesses an der Droge und diverser folgender Medienberichte war, dass MDMA auf die Liste der verbotenen Substanzen gesetzt und illegal wurde.

Als Partydroge hatte sich Ecstasy erstmals Anfang der 1980er in einigen New Yorker Clubs etabliert und fand über Ibiza den Weg in die europäische Partyszene. (Vgl. Collin&Godfrey, 1998, S. 47ff, 63ff) Zu einem Massenphänomen wurde Ecstasykonsum in Verbindung mit elektronischer Musik erstmals in England. Partys, die hunderttausende

Menschen anzogen sowie drastische Veränderungen der Musik- und Clubszene waren die Folge. Erste Station von Ecstasy in Europa war aber Ibiza, die spanische Insel, die schon damals für ihre glamourösen und innovativen Clubs bekannt war. Einige englische Clubber kamen dort Mitte der 1980er erstmals mit Ecstasy und House-Musik in Berührung. Unter diesen Clubbern waren unter anderem Paul Oakenfold, Nicky Holloway und Danny Rampling (Vgl. Brewster&Broughton, 1998, S. 88), die später zu bekannten englischen DJs werden sollten. Die Gruppe brachte Ecstasy und das zusammenhängende Cluberlebnis zurück nach England und fing an, zu Hause Partys zu veranstalten, die von den ibizenkischen Clubs und Ecstasy inspiriert waren. Zwar war Ecstasy laut Brewster und Broughton (1999, S. 337) schon vorher in kleiner Stückzahl in England erhältlich, es hätte jedoch an passenden Partys und entsprechender Musik gefehlt. Die vorherrschende Musik hätte sich nicht zum Tanzen geeignet und die Clubszene hätte sich statt auf Feiern auf Coolness fokussiert. Ecstasy, verbunden mit House-Musik und ihrem Ableger Acid-House, sollte dieser Situation jedoch bald Abhilfe verschaffen.

House-Musik war eine Weiterentwicklung von Disco (Vgl. Pump Up the Volume I, 2001, 2min 58s – 3min 04s); stütze sich ebenso auf durchgehend tanzbare 4/4 Beats und war für Dancefloors und DJs gedacht. Acid-House war ein Subgenre von House (Vgl. Brewster&Broughton, 1998, S. 65), dessen Hauptmerkmal die seltsamen futuristischen und elektronischen Klänge des Roland-303 Synthesizers waren. Diese Musikstile in Verbindung mit Ecstasy boten ein bis dato unbekanntes Erlebnis, das der Club-Kultur in Folge zu einen immensen Popularitätsschub verhalf.

Einer der Grundsteine für die Verbindung von Ecstasy und Dancemusic wurde im Shoom gelegt (Vgl. Brewster&Broughton, 1998, S. 87f), einem Ende der 1980er von Danny Rampling ins Leben gerufenem Club. Shoom war die Antithese zum damaligen Londoner Clubleben, statt strikter Dresscodes war bunte und funktionale Kleidung zum Tanzen angesagt und es herrschte eine ungezwungene Atmosphäre. Geöffnet hatte der Club, in dem vorwiegend House und Acid-House gespielt wurde, bis fünf oder sechs Uhr in der Früh. Alkohol gab es keinen; nicht dass dies die Partygänger gestört hätte, Ecstasy hatte dessen Platz eingenommen. Collin und Godfrey (1998, S. 76f) meinen, Shoom hätte alle bisherigen Grenzen der Club-Kultur gesprengt. Durch Trockeneisnebel, blitzende Stroboskoplichter und hypnotische Beats wäre eine Party im Shoom zu einer Achterbahnfahrt der Sinne geworden, die noch mit Ecstasy verstärkt worden wäre. Shoom schuf dadurch ein bisher unbekanntes Cluberlebnis. Faktoren der Reizüberflutung und

Desorientierungseffekte wie zuckende Stroboskoplichter und dichter Trockeneisnebel wurden vermischt mit endlosen Acid-House Beats und letztendlich noch durch Konsum von Ecstasy abgerundet. Shoom bot Clubbern durch diese Mischung eine Möglichkeit, sich vollkommen in Musik und Menge zu verlieren und statt Regeln und Dresscodes war reines, gemeinsames Feiern angesagt. Mr. C vom Dancemusic-Kollektiv The Shamen geht hinsichtlich des immensen Einflusses des Shooms soweit zu sagen: „The whole culture of dancemusic and rave culture, you can say its beginnings were at shoom” (Mr. C, Zit. in: Pump Up the Volume II, 2001, 21min 23s – 21min 28s).

Gespielt wurde im Shoom Acid-House, eine neuartige Spielart von House, die experimenteller und elektronischer war. Acid-House veränderte die moderne Musiklandschaft in den Augen Brewster und Broughtons für immer, so meinen sie: „[...] acid house [...] completely changed the way music was consumed“, es wäre nicht mehr darum gegangen Musik nur zu Hören, „it was about *feeling* it, about merging with the music’s physicality” (Zit. Brewster&Broughton, 1999, S. 339, Hervorhebung im Original). In einem solchen Zusammenhang bezeichnet Reynolds Dance-Tracks auch als „engines for the programming of sensations” (Zit. Reynolds, 1998, S. 375). Rhythmen und Texturen von extrem lauter und spürbarer Tanzmusik dienen neben ästhetischem Genuss also auch zur Auslösung sinnlicher Erfahrungen. Nach und nach wurde Acid-House auch funktional immer mehr auf Tanz, Stimmung im Club und veränderte Bewusstseinszustände durch Ecstasy zugeschnitten. Ausgehend von der Partyexplosion durch Ecstasy und der Fokussierung der Musik auf Tanz und veränderte Bewusstseinszustände, stellt sich Simon Reynolds (1998, S. XVIIIff) die Frage, ob Acid-House und nachfolgende elektronische Musikrichtungen nur Sinn ergeben würden, wenn der Zuhörer unter dem Einfluss von Drogen stehe.

„I don’t believe that for a second [...]. At the same time, rave culture as a whole is barely conceivable without drugs, or at least drug metaphors; by itself, the music drugs the listener. [...] Where rock relates an experience (autobiographical or imaginary), rave *constructs* an experience. Bypassing interpretation, the listener is hurled into a vortex of heightened sensations, abstract emotions and artificial energies.” (Zit. Reynolds, 1998, S. XVIIIff, Hervorhebung im Original)

Acid-House war nach Gilbert und Pearson (1999, S.73, 166f) die erste Popmusik der Geschichte ohne Fokus auf Stimme oder Gesang und somit Tanzmusik, die mit den Idealen westlicher Musik brach. Denn Melodien seien vernachlässigt und stattdessen Augenmerk

auf Bass, rhythmische Repetition und Klangexperimente gelegt worden. Statt mit Musik eine Geschichte zu erzählen, sei es nun vielmehr darum gegangen, Funktionsmusik zu schaffen, die dazu da war, einen eindrucksvollen Moment im Club zu schaffen. Auch in den Augen Poschardts (1997, S. 294) war Acid-House ein Wendepunkt in der Musikgeschichte. Nicht mehr die Suche nach Melodien, sondern nach Sounds, die die Tänzer fesseln sollten, sei im Vordergrund gestanden. Diederichsen bezeichnet Acid-House deshalb als die „erste völlig anonyme und weitgehend atonale Massenmusik der Geschichte“ (Diederichsen, 1990, ohne Seitenangabe, Zit. n. Poschardt, 1997, S. 294). Dieser Bruch mit hergebrachten Musikkonventionen tat dem Erfolg von Acid-House keinen Abbruch, rückblickend sieht Poschardt (1997, S. 294) Acid-House deshalb als die erste echte Dancefloor Bewegung, die sich auf Massenbasis in Europa durchsetzen konnte.

Zu einem großen Massenphänomen war Acid-House damals noch nicht geworden, aber Shoom als einziger Acid-House Club war schlicht zu klein um allen Interessierten Londons Platz zu bieten. Weitere DJs und Clubber fingen an, ihre eigenen und größeren Partys aufzuziehen und zu promoten – denn die Nachfrage und das Interesse an dem neuen Phänomen wurde immer größer. Zwei andere Clubnächte stellten Ecstasy und Acid-House endgültig der breiten Masse vor. Eine davon war Spectrum (Vgl. Collin&Godfrey, 1998, S. 81f) - eine Clubnacht von Paul Oakenfold, die neue Party-Standards setzte. Laserstrahlen, zuckende Menschenmassen, Trockeneisnebel sowie visuelle Spektakel gepaart mit pumpenden, pulsierenden Beats und Ecstasy machten Spectrum zu einem vollen Erfolg. Die andere Clubnacht, die Acid-House einem breiten Feld zugänglich machen sollte, war Nicky Holloways Veranstaltung namens The Trip (Vgl. Collin&Godfrey, 1998, S. 86); ein kommerzieller orientierter Abend, der von der jungen Acid-House Szene unwillig aufgenommen wurde. Nichtsdestotrotz wurde sein Club ein großer Erfolg und war gesteckt voll mit enthusiastischen Partygängern aus allen sozialen Schichten und Teilen Londons.

Die Partywut der Clubber ging soweit, dass die enthusiastische Menge am Ende von Holloways Nacht einfach auf der Strasse mit Musik aus Autos vor dem Club weiterfeierte (Vgl. Pump Up the Volume II, 2001, 34min 25s - 36min 45s). Solche Partys auf der Strasse mit hunderten Feiernden blieben in Folge nicht lange unbeachtet, bald griffen die Medien das neue Party-Phänomen auf und halfen damit indirekt, die Acid-House Szene noch größer und bekannter zu machen. Die erhöhte und sensationsgierige Medienberichterstattung hatte das Resultat, dass das Phänomen Acid-House plötzlich in

aller Munde war. Neugierde und die Frage, was an Acid-House und Ecstasy wirklich dran war, folgte. Die Nachfrage überstieg aber das Angebot bei Weitem und die Partyszene wagte den Schritt in die Illegalität, um Partys zu veranstalten, die groß genug für alle Partyfreudigen waren.

5.5.3 Explosion der Club-Kultur - Raves

1989 erreichte die Acid-House Szene in den Augen von Collin und Godfrey (1998, S. 109ff, 119) einen Zenit. Zigtausende Partygänger wohnten demnach mancher Party bei, die jetzt als Rave bezeichnet wurde. Neue Möglichkeiten für noch grandiosere Veranstaltungen wurden ausgelotet. Partys wurden von Clubs aufs Land unter freiem Himmel oder in riesige, unbenützte Lagerhallen verlegt. So groß war das Ausmaß der Umtriebigkeit der Partygänger und die enthusiastische Stimmung, dass der Sommer 1989 als zweiter „Summer of Love“ (Zit. Poschardt, 1997, S. 295) in die Musikgeschichte einging.

Der Großteil dieser Massenpartys bewegte sich in der Illegalität beziehungsweise einem Graubereich. Zwar wurde das Partygebäude oder Gelände oft legal gemietet, die Party blieb aber trotzdem ungenehmigt. Um sich legal abzusichern wurden manche Raves als Privatparties eines Vereins bezeichnet (Vgl. Collin&Godfrey, 1998, S. 119f), da private Parties nicht genehmigt werden mussten. Mit dem Kauf eines Tickets erwarb man sofort eine Vereinsmitgliedschaft und konnte bei der „privaten“ Party mitfeiern. Die Anklage einer ungenehmigten Veranstaltung konnte damit im besten Falle abgewehrt werden. Trotz Schlupflöcher blieb das Umfeld der Raves aber ein hauptsächlich illegales (Vgl. Collin&Godfrey, 1998, S. 122ff); auf den Partys wurden Drogen konsumiert, die Veranstaltungen blieben trotz legaler Schlupflöcher ungenehmigt und auch die organisierte Kriminalität wurde von den hohen Gewinnen angezogen. All dies gab den Behörden Grund genug gegen die Raves vorzugehen.

Mit raffinierten Vorgehensweisen, wie Werbung für Raves über lokale Piratensender und Verkauf der Tickets über verschlungene Wege (Vgl. Belle-Fortune, 2004, S. 7), sowie der längstmöglichen Geheimhaltung des Veranstaltungsortes, der erst kurz vor der Veranstaltung über Telefon-Hotlines bekannt gegeben wurde (Vgl. Saunders, 1996, S. 24), versuchten die Veranstalter die Polizei von der Zerschlagung von Raves abzuhalten.

Die gleiche Energie und Phantasie, die in die Geheimhaltung von Raves gesteckt wurde, floss in die Partys selbst ein. Collin und Godfrey (1998, S. 104-120) führen als Merkmale der spektakulärsten Raves, tausende Besucher, Lasershows, mehrere Floors, eine Vielzahl von DJs und Gimmicks wie Hüpfburgen und thematisch inszenierte Räume an. Weiters gingen die Besucherzahlen der größten Raves in die Zigtausend. Als Beispiel mag die ebenfalls von Collin und Godfrey angesprochene Raveorganisation Sunrise dienen; Sunrise zog anfänglich Besucher von 3000 Personen an, steigerte aber ihr Qualitäts- und Kapazitätslevel und organisierte auf ihrem Höhepunkt Raves für bis zu 17 000 Personen, illegal wohlgerneht. Aber nicht nur die Zahl der Besucher ging in die Höhe, auch die Anzahl der Parties stieg drastisch. Ken Tappenden⁵² (in: Pump Up the Volume II, 2001, 41min 59s – 42min 08s) gibt an, zur Hochkonjunktur des Ravebooms bis zu 246 Parties pro Woche im Umfeld Londons gezählt zu haben. Die Popularität von Parties zahlte sich aber nicht nur für die Promoter, sondern auch für die DJs aus, die jetzt ein größeres Publikum für ihre Sets und Produktionen hatten. Adamski (in: Pump Up the Volume II, 2001, 41min 25s – 41min 35s), Produzent und DJ, meint, aufgrund des Erfolgs einer seiner Tracks innerhalb weniger Wochen statt vor dreißig Leuten vor einem Publikum von achttausend Menschen gespielt zu haben.

Die Raveszene war auf einem Höhepunkt angekommen; Partys mit tausenden Besuchern waren keine Seltenheit, den Behörden stieß die unkontrollierte Partybewegung aber verständlicherweise sauer auf. Denn die Bekämpfung der populären illegalen Raves gestaltete sich komplex und teuer. Letzten Endes reagierte die englische Regierung mit verschärften Gesetzen gegen das ausufernde Phänomen der Raves. An erster Stelle stand die „Entertainments (Increased Penalties) Bill“ (Vgl. Collin&Godfrey, 1998, S. 128), ein Gesetz zur Straferhöhung für ungenehmigte Parties. Statt dem bisherigen Strafausmaß von 2000 Pfund konnte nun eine Strafe von bis zu 20 000 Pfund und sechs Monaten Haft verhängt werden. Die Behörden hatten dadurch zwar Erfolg bei der Verhinderung von Raves, die Zahl der Partys ging zurück, aber der finanzielle und behördliche Aufwand blieb trotzdem gewaltig.

Grundsätzlich stoppen konnte man die Partyszene aber nicht, die Ravekultur blieb trotzdem bestehen. Was letztendlich in langer Sicht erfolgte, war in der Meinung von Collin und Godfrey (1998, S. 135ff) eine Assimilierung der Raveszene in die

⁵² Damaliger Chef der Pay Party Unit, einer speziellen Polizeieinheit zur Zerschlagung von illegalen Partys. (Vgl. Collin&Godfrey, 1998, S. 117)

Unterhaltungsindustrie, bedingt durch Liberalisierungen, die auf den Tatbestand der Raves antworteten. Eine landesweite Liberalisierung der Schankgesetze sowie die Erteilung von Lizenzen an einige ausgewählte Clubs für längere Öffnungszeiten brachten die illegale Raveszene ab Ende 1990 demnach erstmals in legale Bahnen. Ein letzter gesetzlicher Schlag gegen die illegale Party-Kultur sollte aber noch erfolgen. Ausschlaggebend war laut Brewster und Broughton (1999, S. 347f) eine gigantische illegale Free-Party⁵³ namens Castlemorton Common, die über vier Tage dauerte und 25 000 Menschen anzog. Die Regierung verabschiedete daraufhin ein Gesetzespaket namens „Criminal Justice Bill“, das teilweise direkt auf das Phänomen von Tanzmusik und Raves abzielte⁵⁴ und darüber hinaus andere weit reichende Verschärfungen der Gesetze beinhaltete.

Beide Gesetzesänderungen waren eine direkte Antwort der Regierung auf die ausufernde Partylandschaft Englands. Acid-House und Ecstasy hatten mitgeholfen, eine Partybewegung in Gang zu setzen, die in der Lage war, zigtausende Menschen zu vereinen, die unter dem Banner der elektronischen Musik eine Party feierten. Die anfangs kleine und unscheinbare Party-Kultur hatte sich lawinenartig in eine ernstzunehmende Massenbewegung verwandelt. Vor der Rave-Bewegung war nächtelanges Tanzen zu elektronischen Beats weitgehend unbekannt, diese Tätigkeit wurde folglich aber zu einem Industriezweig, der sich in allen Teilen der Welt wieder findet. Aus der vormalig illegalen Partyszene entstand in Folge eine globale milliardenschwere Industrie (Vgl. Collin&Godfrey, 1998, S. 291), die sich heute ganz den Bedürfnissen und Wünschen der Clubber widmet.

5.6 Conclusio

Die Entwicklung des DJs brachte ihn von seinen Anfängen im Radio - wo er ein reiner Plattenabspieler war, und Musik anfangs nur eine Nebensächlichkei darstellte - letztendlich in die Position eines eigenständigen Künstlers und Musikers. In seiner heutigen Rolle beeinflusst der DJ mit seinen Mixes selbst die von ihm gespielte Musik, ist Mitkoordinator eines Abends durch die Auswahl und Abfolge seiner Musik, und nimmt

⁵³ Unregulierte, illegale Gratis-Party, die von verschiedenen Sound Systemen veranstaltet wird, vorherrschend meist in der Freetekno Szene. (Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Free_party 23.11.08)

⁵⁴ Ein nennenswerter Abschnitt wäre hier „Powers to remove persons attending or preparing for a rave“, der auch explizit elektronische Tanzmusik erwähnt, nämlich „music' [...] characterised by [...] repetitive beats“ (Zit. http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1994/ukpga_19940033_en_8 17.11.08).

oftmals neben der Rolle als DJ eine Tätigkeit als Musikproduzent ein. Mit der Veränderung der Rolle des DJs ging auch eine Entwicklung der dazu gehörigen Musik einher. Durch den DJ wurde nach und nach ein neues Musikerlebnis geschaffen, statt einem Live-Konzert beizuwohnen, wurde nun zu Platten getanzt. Diese Platten wurden vom DJ Live gemixt und in Rücksicht auf Publikum und Atmosphäre angeordnet, der Live-Aspekt von Musik wurde so in einer anderen Form neu aufgearbeitet. Im Zuge dieser Herangehensweise unterlagen auch die vom DJ verwendeten Musikstücke Veränderungen. Vor der modernen DJ- und Clubkultur waren Musikstücke eigenständige Werke; mit dem Aufstieg des DJs ergab sich eine weitere Dimension – Musik als Tanz- und Funktionsmusik, die weniger einen individuellen Künstler vertrat, sondern in erster Linie als DJ-Werkzeug fungierte.

In der Stunde Null spielte der DJ nur Musik im Radio ab, die dazu diente, zwischenzeitliche Werbezeit an den Mann zu bringen. Von der Musikindustrie wurde seine Tätigkeit anfänglich angefeindet, denn der Großteil der damaligen Radioubertragungen von Musik war Live-Musik. Es herrschte die Furcht, niemand würde mehr Platten kaufen, falls diese einfach im Radio zu hören waren. Das Gegenteil war jedoch der Fall; die vom DJ gespielte Musik verkaufte sich umso besser je mehr Airplay sie bekam. Der Musikindustrie wurde klar, dass ein DJ die Verkaufszahlen von Musik ankurbelte. Diese Erkenntnis endete in Korruptionsskandalen und dem Aufstieg eines unabhängigen Formats, der „Top 40“; ein Chartformat, welches nach vorgegebenen Regeln zusammengestellt wurde und nicht mehr der Willkür eines DJs unterlag. Der DJ fand jedoch im Zuge seiner Tätigkeit im Radio seinen Weg von einem simplen Plattenabspieler zu einem musikalischen Unterhalter und Meinungsmacher.

Ein weiterer Schritt in der Entwicklung des DJs erfolgte, als er seinem Weg als Entertainer außerhalb des Radios antrat. Auch in Jamaica wurde Musik zum Kundenfang benutzt, besonders zum Verkauf von Alkohol. Das Geschäftsmodell wurde umgedreht und stattdessen Partys veranstaltet, bei denen Alkohol verkauft wurde. In Jamaika musste sich der DJ als echter Entertainer beweisen, denn um Profit zu machen, waren die tanzbarsten Platten und die beste Performance gefragt. Da der Großteil der kommerziellen Musik an den Wünschen der jamaikanischen DJs vorbeiging, produzierten die DJs erstmals ihre eigene Musik. Statt diese aber kommerziell zu vertreiben, wurden diese Tracks als Einmalpressung nur für die eigenen Partys produziert. Dies geschah aus dem Wunsch, ein

individuelles DJ- und Partyerlebnis zu bieten. War ein solcher Track beliebt, konnte er nur beim Set eines bestimmten DJs gehört werden, die Konkurrenz hatte keinen Zugriff auf das Musikstück. Eine solche Exklusivität von Musikstücken sowie diverse Mechaniken, Musikstücke temporär nur einem kleinen Kreis von DJs zugänglich zu machen, existieren auch noch heute in verschiedenen Formen, denn je rarer ein beliebter Track ist, desto mehr steigt sein Wert.

Der Schritt der jamaikanischen DJs ins Studio hatte aber noch weitere Folgen, denn die findigen DJs wollten ihre selbst produzierten Tracks bis zum Letzten ausnützen. Produktionen wurden durch die Aufnahme mittels Zweispur-Rekorder in zwei separate Teile geteilt - eine Rhythmusspur und eine Gesangspur. Dies hatte den Vorteil, dass der Rhythmusteil nun immer wieder mit unterschiedlichen Sängern neu aufgenommen werden konnte. Diese Produktionstechnik eröffnete eine weitere Perspektive - das getrennte Aufnehmen aller separaten Spuren eines Tracks und die Möglichkeit einen Track nochmals komplett zu überarbeiten, mit Effekten zu versehen und neu abzumischen. Die Grundidee des Remix wurde geboren.

Einen immensen Fortschritt machte der DJ im Zuge von Disco, dort wurde erstmals richtig gemixt; tanzbare Sektionen wurden mit den Plattenspielern verlängert und Musikstücke gingen nahtlos ineinander über. Dadurch wurde ein kontinuierlicher, tanzbarer Fluss an Beats garantiert - die Basis für moderne Clubmusik. Die Disco-DJs erkannten, dass sie Kontrolle über Stimmung und Ablauf eines Abends hatten und nicht die einzelne Platte im Vordergrund stand, sondern vielmehr die Art und Weise, wie sie vom DJ verwendet und innerhalb eines Sets eingebaut wurde. Das Set eines DJs wurde in den Händen von DJs wie Mancuso oder Grasso interaktiv, der DJ reagierte mit seiner Musik auf Atmosphäre und Publikum und bot so ein kollektives Erlebnis. Die DJs dieser Ära befassten sich nicht nur intensiv mit Mixes, musikalischen Spannungsbögen und dem Aufbau ihres Sets, sondern erweiterten auch die Möglichkeiten eines Cluberlebnisses. Der Club an sich wurde überdacht, sowohl auf einer sinnlichen wie auch sozialen Ebene.

Ein weiterer Meilenstein im Zuge Discos war die kompromisslose Anpassung von Musik an DJ und Dancefloor. Zu kurze Platten mit kurzen tanzbaren Passagen mussten von den DJs mühsam angeordnet und schnell gemixt werden, um kontinuierliches Tanzen zu ermöglichen. Wonach die Disco-DJs verlangten, waren längere Platten, die auf die Anliegen der DJs und des Dancefloors eingingen. Dieses Bedürfnis zog zwei Entwicklungen nach sich. Eine davon war der Remix, eine Umarbeitung von Popstücken

hinsichtlich Länge, Tanzbarkeit und Mixbarkeit zugunsten der Bedürfnisse der DJs und der Dancefloors. Die andere Entwicklung war die 12“ Single - ein Format, das erlaubte, diese längeren Stücke in hoher Qualität auf eine größere Platte zu pressen. Letztendlich legten die Disco Remixe die Basis für die moderne elektronische Tanzmusik, die heute ein breites Spektrum von Genres umfasst - von Techno, über House bis zu Drum'n'Bass. Jegliches cluborientiertes Genre baut auf den Grundsätzen auf, die damals von Disco gelegt wurden. Verlängerte Stücke mit repetitiven Beats ermöglichten einfacheres Mixen und dadurch auch kontinuierliches Tanzen. Disco wurde zu Funktionsmusik für den DJ, die durch längere Spielzeit und Orientierung am Dancefloor auch für die Tänzer ein aufregenderes Erlebnis bot. So wie Poptracks gewisse Formeln besitzen, so halten sich auch Dancetracks an strukturelle Regeln – gelegt wurden diese von Disco.

Die Idee, bereits bestehende Musik als Rohmaterial zu nehmen und entsprechend den eigenen Bedürfnissen umzuarrangieren, wurde auch von den Hip Hop-DJs aufgegriffen. Der für die Hip Hop-DJs interessanteste Teil einer Platte - das Drumbreak, ein meist kurzer Instrumentalteil, der sich auf die Drums konzentriert - wurde durch den DJ mittels zweier identischer Platten aneinandergereiht, endlos verlängert und legte so die Basis für Hip Hop. Mithilfe ihrer Plattenspieler griffen die Hip Hop-DJs immer stärker in bestehende Musik ein, kurze Teile von Platten wurden je nach Wunsch aneinandergereiht oder in andere Musik hineingemixt. Daneben konnten Plattenspieler jetzt auch als Instrumente verwendet werden. Durch Techniken wie Scratching konnte der DJ Platten zur Kreation von eigenständigen Sounds benutzen. Aus seinem Fundus von Platten stellte der Hip Hop-DJ jetzt neue Musik zusammen. Wie bei einer Collage dienten ihm seine Platten als Rohmaterial, mit dem er neue Musik mithilfe seiner Plattenspieler erschuf. Diese Idee, aus Teilen alter Musik neue Musik zusammenzustellen, legte auch die ideologische Basis für Sampling, eine Technologie, die ermöglicht, aus kleinen Teilen verschiedener Musikstücke ein neues Musikstück zu bauen. Sampling war ein Quantensprung in der Musikgeschichte. Statt Sounds selbst mit Instrumenten einspielen zu müssen, konnte ein Produzent nun einfach Teile bestehender Musik nehmen und diese nach eigenen Wünschen zweckentfremden.

Neben der Verfeinerung des DJ-Handwerks, der Clubs und der gespielten Musik, sollte ein weiterer Faktor der Club-Kultur zu mehr Popularität verhelfen. Dieser Faktor war die Verbindung von elektronischer Tanzmusik mit der Substanz MDMA oder Ecstasy. Ecstasy

kann das Erlebnis von Musik intensivieren und ermöglicht ein energetisches, empathisches, kollektives Cluberlebnis. Verbunden mit elektronischer Musik bietet die Droge so eine Möglichkeit für ein intensiveres Club- und Musikerlebnis. Zusammengeführt wurde die Substanz mit elektronischer Tanzmusik in größerem Maße erstmals Ende der 1980er in England. Erste Clubs verbanden Ecstasy-Konsum mit einer neuen Form elektronischer Tanzmusik namens Acid-House und sprengten die bisher bekannten Grenzen der Club-Kultur. Die englischen Clubs wurden in kurzer Zeit zu Partytempeln, ausgestattet mit Stroboskoplichtern, Trockeneisnebel und phantasievollen Inszenierungen. Das Cluberlebnis wurde neu ausgerichtet - auf einen Abend, der von stundenlangem Tanzen zu repetitiver Musik und Drogenkonsum in einer surrealen, hochintensiven Umgebung lebte. Wiederum veränderte sich die Musik der DJs im Zuge dieser Entwicklung; im Vordergrund standen nicht mehr melodische Elemente oder Gesang, sondern hypnotische Rhythmen und eine körperliche Fokussierung von Musik auf Bass und Bassdrum. Erstmals wurde mit Acid-House rein elektronische Tanzmusik produziert, die ein körperliches Erlebnis und einen erinnerungswürdigen Moment im Club kreieren sollte und sich die Freiheit nahm, mit den Idealen westlicher Musik - vornehmlich Fokus auf Gesang und Melodie - zu brechen.

Der Erfolg dieser neuen Partybewegung, die Tanzmusik mit Ecstasy verband, war so groß, dass die Nachfrage nach Veranstaltungen bei Weitem das Angebot übertraf und sich ein Teil der Partys in der Illegalität ansiedelte, um den Bedarf zu decken. Partys oder Raves, die tausende Besucher anzogen, stellten keine Seltenheit mehr dar. Die englische Regierung antwortete mit verschärften Gesetzen auf die illegalen Partys, lockerte auf der anderen Seite aber die gesetzlichen Rahmenbedingungen für Öffnungszeiten von Clubs und erteilte mehr Clubkonzessionen. Durch diese Maßnahmen wurde die enorm gewachsene Partyszene wieder in legale Bahnen gelenkt und wurde so zum Ausgangspunkt der modernen, milliardenschweren Clubindustrie, die heute einen fixen Teil der globalen Vergnügungsindustrie ausmacht.

6. Musik als Kommunikation - Methodik und Empirie

6.1 Einleitung und Vorgangsweise

In diesem abschließenden Kapitel sollen bisherige Überlegungen und Erkenntnisse zu DJing und Kommunikation durch qualitative Interviews sowie ihre Auswertung mittels zusammenfassender qualitativer Inhaltsanalyse empirisch weiter vertieft werden. Als spezifisches Verfahren wurde das problemzentrierte Interview⁵⁵ ausgewählt, welches die Form einer offenen, halbstrukturierten Befragung besitzt (Vgl. Mayring, 1990, S. 46ff). Die Befragung bleibt zentriert auf eine bestimmte Problemstellung; der oder die Interviewte kann jedoch wie in einem offenen Gespräch frei zu Wort kommen. Das problemzentrierte Interview zeichnet sich deshalb gegenüber Fragebögen oder geschlossenen Interviews durch einen hohen Grad an Offenheit dank freier Antwortalternativen aus. Dies erlaubt eine Einbringung von subjektiven Meinungen, Erfahrungen und selbst entwickelten Zusammenhängen der Befragten. Die Interviews charakterisieren sich durch Fragen zu wesentlichen Themenaspekten der Problemstellung, wobei jedoch spontane Ad-Hoc Fragen, die relevant für das Thema oder für den Gesprächsfaden sind, eingebracht werden können.

Die Interviews für diese Arbeit wurden anhand eines Leitfadens durchgeführt wobei die Reihenfolge der Fragen und ihr genauer Wortlaut Variierungen unterlag. Wurde eine Frage ausreichend im Zusammenhang einer anderen Frage beantwortet oder angesprochen, wurde die entsprechende Frage nicht mehr gestellt. Sprach ein Interviewpartner ein relevantes Themenfeld an, das nicht im Leitfaden abgedeckt wurde, wurde das Themenfeld durch Ad-Hoc Fragen erschlossen. Die Fragen waren offen formuliert und erlaubten auch weitere Ausschweifungen, sodass eine Thematik zu anderen Themenfeldern führen konnte. Ziel war es ein Spektrum von Einstellungen, Methoden, Erfahrungen und Einsichten zum jeweiligen Themenkomplex in Erfahrung zu bringen.

Befragt wurden insgesamt zwölf Personen, jeweils sechs DJs und sechs Clubber. Der Kontakt zu den interviewten DJs wurde durch Anfragen über die Booking-Agentur der DJs, Kontaktaufnahme über das Internet oder Empfehlungen interviewter DJs sowie persönliche Kontakte des Autors hergestellt. Die befragten DJs sind durchgehend über Jahre als DJs aktiv, entweder dem Techno oder Drum'n'Bass Bereich zuzuordnen und

⁵⁵ Zu einer terminologischen Klärung der Vielzahl von Begriffen und Methoden, die dem Feld des problemzentrierten Interviews zuzuschreiben sind, siehe Mayring, 1990, S45f.

genießen teilweise auch internationalen Erfolg. Befragt wurden die DJs jeweils einzeln. Drei DJs wurden per Telefon interviewt⁵⁶, diese Möglichkeit wurde aus Zeitgründen oder geographischer Distanz gewählt. Die weiteren DJs wurden entweder bei den Befragten zu Hause oder an einem neutralen Ort interviewt. Die Clubber wurden über persönliche Bekanntschaften des Autors kontaktiert beziehungsweise über diese herangezogen. Das Alter der befragten Clubber befand sich zwischen 22 und 27 Jahren, alle gaben vor den Interviews an, regelmäßig Clubs und Veranstaltungen aus dem Bereich der elektronischen Musik, zumeist Techno oder Drum'n'Bass, aufzusuchen. Die Clubber wurden einmal in einem Gruppeninterview, bei dem sich die Clubber persönlich kannten, sowie in weiteren zwei Einzelinterviews befragt. Alle Interviews fanden bei den jeweiligen Personen zu Hause statt. Dokumentiert wurden alle durchgeführten Interviews mittels Tonbandaufzeichnung.

6.2 Aufbereitung und Auswertungsverfahren

Die Aufbereitung des Materials orientiert sich an den von Mayring (1990, 2000) ausgearbeiteten und vorgestellten Methoden. Im ersten Schritt wurde das Material wörtlich transkribiert.⁵⁷ Die Interviews, die zwischen 30 Minuten und etwas mehr als einer Stunde dauerten, wurden in normales Schriftdeutsch übertragen, wobei Stil und kleinere Satzbaufehler nicht geglättet wurden. Umgangssprachliche Wörter wie „leiwand“ und Anglizismen wie „vibe“ oder „approach“ wurden belassen und in den Sprachstil somit nicht weiter eingegriffen. Die Transkription ist nur in geringem Ausmaß kommentiert, auf Kennzeichnungen bezüglich Sprechtempo, besonderen Betonungen sowie die Aufzeichnung von Füllwörtern und Redundanzen wurde verzichtet. Lachen wurde jedoch als „(Lacht)“ sowie längere Nachdenkpausen als „...“ gekennzeichnet, um so Selbstreflexionen der Interviewten fest zu halten.

Ausgewertet und analysiert wurde das aufbereitete Material durch eine zusammenfassende Inhaltsanalyse in Anlehnung an die Methoden Mayrings (1990, S. 68-72 & 2000, S. 59-76). Die Kategoriendefinition erfolgte induktiv aus dem Material ohne vorformulierte Theoriekonzepte. Im ersten Schritt des Ablaufes wurde inhaltstragendes Material in

⁵⁶ Chris Liebing, Electric Indigo, Tibcurl.

⁵⁷ Einige redundante Passagen, die für die qualitative Auswertung nicht von Interesse waren, sind in der Transkription im Anhang nicht mehr enthalten.

Einklang zum angestrebten Abstraktionsniveau in einzelnen Schritten paraphrasiert und generalisiert. Durch Reduktionsprozesse der Selektion und Streichung inhaltsgleicher oder unwichtiger Paraphrasen wurde das Material weiter verdichtet. Mittels Konstruktion von Kategorien sowie deren Bündelung und Integration wurde das Material dann erneut reduziert, thematisch geordnet und nochmals am Ausgangsmaterial rücküberprüft. Im letzten Schritt wurden die in den Kategorien zusammengefassten Aussagen analysiert und auch in Bezugnahme auf ihre gegenseitige Abhängigkeit und Kohärenz untersucht.

6.3 Auswertung der DJ-Interviews

Die Interviews wurden mittels der beschriebenen Vorgangsweise ausgewertet. Die einzelnen Kategorien wurden induktiv, das heißt aus dem vorliegenden Textmaterial ausgearbeitet, um eine möglichst große Offenheit und Flexibilität zu garantieren. In diesem ersten Teil der Auswertung finden sich zehn Kategorien. Die ersten zwei Kategorien widmen sich dem Selbstbild, der Aufgabe und der Ethik der befragten DJs. Kategorie drei und vier befassen sich mit Meinungen der DJs zu ihrem Einfluss auf Stimmung und Publikum sowie dem Verständnis von Musik und deren Nutzung als Werkzeug zur Vermittlung von Stimmungen und Spannungsbögen. Die Kategorien fünf bis zehn beschäftigen sich mit dem Set der DJs an sich, darunter Planung, Freiheitsgrad sowie Interaktionen mit dem Publikum und Reaktionen auf dessen Feedback.

6.3.1 Merkmale eines guten DJs

Grundlegend finden sich in den Ansichten der befragten DJs große Übereinstimmungen zur Frage, was einen guten DJ ausmacht. Hier zeichnen sich drei fundamentale Merkmale ab - technische Fähigkeiten, gute Auswahl von Musik und die Fähigkeit, mit Musik auf das Publikum eingehen und reagieren zu können. Technische Fähigkeiten wie Mixen wurden jedoch vorausgesetzt und nicht tiefer gehend angesprochen. Die Musikauswahl hingegen wurde in Hinsicht auf ihre unterschiedlichsten Aspekte durchgehend länger erörtert und stellt ein zentrales Thema in mehrfachen Kategorien dar.

Alle DJs legen hinsichtlich ihrer Aussagen großen Wert auf einen kreativen, künstlerischen Umgang mit Musik. Hier wurde eine ausgewogene Musikselektion angesprochen - ein guter DJ könne demnach ein breites Spektrum von Musik spielen ohne seine Linie zu

verlieren. Betonung wird hier auch auf unkonventionelle Musik gelegt, die von einem guten DJ erwartet wird. Im Verlauf der Interviews wurde von allen DJs die Problematik angesprochen, dass das Publikum auf zu unbekannte oder zu anspruchsvolle Musik teilweise negativ reagiere. Ein guter DJ könne solch kritische Musik geschickt in sein Set einbauen und ohne negative Reaktionen spielen. In Folge wurde auch die Fähigkeit angesprochen, mit Musik ein abwechslungsreiches Erlebnis zu gestalten. Ein guter DJ ist demzufolge in der Lage, mit Musik einen Spannungsbogen zu kreieren, den er nach Belieben auf- und abbauen kann. Weiters könne er sein Publikum mit Musik auf eine Reise nehmen und dieses überraschen. Umgekehrt wurden zahlreiche der angesprochenen Aspekte in ihrer Umkehrung schlechten DJs zugeordnet. Diese würden am Publikum vorbeispielen, stundenlang dieselbe Musik ohne Variationen und Wendungen spielen oder aus Kalkulation nur mit massentauglicher Musik arbeiten.

6.3.2 Ethos der interviewten DJs

Alle Befragten betonen ihre künstlerische Freiheit sowie Integrität und geben an, nur Musik zu spielen, die ihnen selbst zusage. Musik, die nicht in diese Kategorie falle werde nicht gespielt, auch wenn diese beim Publikum besonders beliebt sei oder gute Reaktionen hervorrufe. DJs, die sich auf Hits verlassen oder ihren eigenen Musikgeschmack den Bedürfnissen des Publikums unterordnen, werden kritisch betrachtet. Dennoch können sich auch die interviewten DJs nicht von einer praktischen Perspektive abkoppeln. Benutzte Begriffe wie „Mittelweg“ oder „Gratwanderung“ machen kenntlich, dass der DJ nicht unabhängig von seinem Publikum bleibt und vollkommen beliebig Musik spielen kann.

Für alle Befragten ist es äußerst wichtig, ihr Publikum zum Tanzen und Feiern zu bringen, dies zieht auch Kompromisse in der Musikauswahl nach sich. Statt sich jedoch auf bekannte Hits oder rein konsensorientierte Musik zu verlassen, um das Publikum zum Tanzen und Feiern zu bringen, versuchen die Befragten dies mit anspruchsvoller und unbekannter Musik zu bewerkstelligen. Das Spielen von simpler Musik und sicheren Hits wird durchgehend abgelehnt und als eine zu primitive Methode angesehen, um Stimmung zu erzeugen oder das Publikum zu unterhalten. Ein solcher Ansatz sei eine „Crowd-pleaser“ Vorgehensweise meint eine Befragte - eine Art stumpfes Entertainment mit Abspielen sicherer Hits ohne Anspruch, um das Publikum schnell zu befriedigen. Eine solche Herangehensweise wird von allen Befragten abgelehnt. Dies sei keine Herausforderung, zu offensichtlich, würde es dem Publikum zu einfach machen oder den

Eindruck eines Sets schmälern, argumentieren die interviewten DJs. In diesem Zusammenhang findet sich eine unausgesprochene Unterscheidung zwischen Entertainer- und Künstlerposition. Die befragten DJs sind sich bewusst, dass sie eine unterhaltende Funktion zu erfüllen haben, versuchen diese Aufgabe aber durchgehend mit kreativem und künstlerischem Anspruch zu meistern.

6.3.3 Einflussreichweite des DJs auf Stimmung und Atmosphäre mit Musik

Alle Befragten sind sich einig in der Annahme, Stimmung und Atmosphäre am Dancefloor beeinflussen zu können. Der Eindruck der Reichweite des persönlichen Einflusses reicht von „sehr groß“, „extrem“ bis zu dem persönlichem Druck vollkommen für die Stimmung verantwortlich zu sein.

Die wichtigste Voraussetzung für eine solche Einflussnahme ist für alle interviewten DJs die richtige Auswahl und der geschulte Umgang mit Musik. In diesem Zusammenhang kommen immer wieder verschiedene Musikkriterien zur Sprache, darunter Bezeichnungen wie beispielsweise „hart“, „deep“ oder „groovig“ sowie simple Musikkriterien wie langsam oder schnell. Durch eine Zuhilfenahme entsprechend eingeordneter Musik wird versucht, musikalische Kurven und Spannungsbögen zu vermitteln, die in ihren Stimmungen und Intensitäten vom Publikum vollzogen und erlebt werden. Der Einfluss und das Ankommen dieser Ideen könne laut den Befragten jedoch von Situation zu Situation variieren. Der persönliche Eindruck eines Musikstückes werde in seltenen Fällen vom Publikum überhaupt nicht geteilt und die Idee hinter einer Platte komme nicht an.

In positiven Situationen würden die Leute wie beabsichtigt auf die in der Musik ausgedrückten Stimmungen reagieren, führt eine Befragte an. Diese Reaktionen auf die Musik sowie das Verstehen solcher Stimmungen und Spannungsbögen innerhalb eines Sets würden aus ihrer Sicht aber nicht aufgrund einer intellektuellen Analyse seitens des Publikums stattfinden, sondern durch eine intuitive Gefühls- und Bewegungsebene verstanden und vollzogen werden. Eine andere Befragte führt an, es gäbe Platten, die das Publikum stark in ihren Emotionen lenken würden; durch langjährige Erfahrungswerte könne ein guter DJ so Stimmungen und Emotionen mit der gespielten Musik transportieren. Insofern ist sie sich sicher, Stimmungen mittels Musik kommunizieren und damit ihr Publikum an guten Abenden stark beeinflussen und lenken zu können. Man könne durch verschiedene Kunstgriffe wie Soundeffekte oder gezielte Anreihung von

Platten die Stimmung heben oder bestimmte Reaktionen provozieren, um das Publikum auf seine Seite zu ziehen, bis eine echte gemeinsame Party entstehe, meint sie.

Mithilfe der Musik wird von allen DJs in unterschiedlichen Formen versucht, ein interessantes, abwechslungsreiches Erlebnis zu schaffen. Hier ist die Rede von einer Reise, Höhen und Tiefen, Wellen, einem Spannungsbogen oder einem Flow. Unter anderem wird hier davon gesprochen, die Leute durch eine entsprechende Auswahl von Musik hinauf und hinunter zu holen, also ein Set von Höhen und Tiefen mit intensiven und ruhigeren Phasen zu schaffen. Die ruhigeren Phasen dienen hier zur Erholung und als Kontrapunkt zu intensiveren Phasen. Ein Ansatz, der ein kontinuierliches Spielen von gleichförmiger, harter Musik zum Tanzen involviert, wird von der Mehrheit der DJs als brachial, primitiv oder zu einfach eingestuft. Wert wird auf ein abwechslungsreiches, variiertes Set sowohl in Musik als auch Intensitätsphasen gelegt, bei dem das Publikum mit unterschiedlicher Musik verschiedener Couleur am Tanzen bleibt. Als Kunstgriffe werden hier Stilbrüche, Überraschungen in der Auswahl der Musik und Abwechslungen im Intensitätslevel der Musik angegeben, die im Gesamtset passend aufgehen sollen und ein variiertes Erlebnis bieten.

Zwar sprechen alle befragten DJs von Platten, die als „hart“ oder „deep“ bezeichnet werden und somit bestimmte Stimmungen oder Intensitäten verkörpern, gleichzeitig gibt die Mehrheit aber an, keine fixen Plattenkategorien zu haben. Begründet liegt dies laut den erfolgten Aussagen unter anderem daran, dass eine Platte auf verschiedenen Partys in jeweils unterschiedliche Kategorien fallen könne. So könne eine Platte auf einer Party hart, auf einer anderen soft sein. Ein solches Ordnungs- und Kategoriensystem sei deshalb relativ und ergebe sich daraus wo man auflege, wie man auflege und wie man Stücke einbauen würde, konkretisiert ein Befragter.

6.3.4 Musik und ihr Verständnis

Die interviewten DJs sind sich Unterschieden in der gefühlten Komplexität von Musik und folgend der praktischen Anwendbarkeit von bestimmten Platten sicher. In diesem Zusammenhang werden von allen Befragten Begriffe wie „verstehen“ oder „Verständnis“ sowie der Begriff „funktionieren“ verwendet. Eine optimale Platte wird vom Publikum verstanden und funktioniert in Folge auch am Dancefloor; das heißt, die vom DJ gewünschten Reaktionen werden hervorgerufen und das Publikum am Tanzen gehalten. Im Extrem wird hier von den DJs zwischen einfachen und schwierigen Platten unterschieden.

Schwierige Platten zeichnen sich demnach durch Faktoren wie unkonventionellen Aufbau, komplexe oder extreme Rhythmen und Melodien, fehlende Signale zum Tanzen oder schlicht schlechte Soundqualität aus. Solche Merkmale würden das Publikum in einigen Fällen überfordern, es wisse nicht wie es sich zur Musik bewegen soll oder entwickle kein Gefühl für die Musik – die Platte werde nicht verstanden. Einfach zu verstehende Platten besitzen laut den Befragten Merkmale wie simples Arrangement, eine druckvolle Soundqualität und sind einfach tanzbar. Hier wird in einem Fall auch von leicht verständlichen Signalen gesprochen, bei denen die Leute genau wissen würden, wie sie zu reagieren hätten. Eine Platte mit solchen Eigenschaften würde als eine funktionierende, einfache Platte eingestuft werden, die höchstwahrscheinlich positiv vom Publikum aufgenommen wird. In diesem Themenfeld findet sich auch ein Schisma zwischen Form und Funktion. Musik muss hier neben ansprechenden künstlerischen und musikalischen Aspekten auch eine praktische Funktion für die DJs in Form von Tanzbarkeit und Verständlichkeit erfüllen.

Alle Befragten vertreten die Meinung, dass sehr simple Musik und so genannte Hits das Publikum am schnellsten und einfachsten ansprechen würden, sowie dass bekannte Musik besser als unbekannte Musik aufgenommen werde. Zurückgeführt werden die positiven Reaktionen von einem Befragten neben dem Faktor des Wiedererkennungswertes der Musik auch auf ein Massenphänomen. Die mit dem Track vertrauten Clubber würden dem Rest des Publikums durch ihre besonders positiven Reaktionen indirekt die Besonderheit dieses Tracks zu verstehen geben, und so die mit dem Stück unvertrauten Leute emotional mitreißen.

6.3.5 Set - Pre-Planung

Vor einem Set bedenken alle befragten DJs das zu erwartende Umfeld und versuchen ihre mitzunehmenden Platten darauf abzustimmen. Hier orientieren sich alle Interviewten an mehreren generellen Faktoren, die diverse Aufschlüsse über mögliche erwünschte oder passende Musik geben können. Als besonders ausschlaggebend erachtet werden hier der Club und die Veranstaltung, das zu erwartende Publikum sowie die Uhrzeit, zu der gespielt wird. Berücksichtigt wird in Hinsicht auf Clubs und Veranstaltungen unter anderem deren musikalische Linie, Größe und Ausstattung. Das Alter und die Einstellung des Stammpublikums beziehungsweise des zu erwartenden Publikums werden ebenso in Überlegungen zur Plattenauswahl inkludiert. Auch andere DJs, die bei der gleichen

Veranstaltung spielen, dienen mitunter als Orientierungshilfe, da sie Hinweise zu Stil und Ablauf des Abends geben können. Besonders die Uhrzeit, zu der gespielt wird, gibt den Interviewten wertvolle Anhaltspunkte zum Energielevel, dass der DJ mit seiner Musik transportieren soll. Ein Clubabend hält sich nach den Aussagen der Interviewten an Regeln der Intensität. Den Anfang mache das Warm-Up, wo Musik noch zurückhaltender sei, in der Mitte des Abends finde sich die energetische Primetime, die das Herz eine Party darstelle und am Ende finde sich ein Ausklang, der jedoch weiter intensiv bleibe um die Clubber am Feiern zu halten. Je nach der Uhrzeit ändern sich somit auch die mitzunehmenden Platten für das jeweilige Set.

6.3.6 Set - Freiheitsgrad des Sets

Durch diese vorherigen Überlegungen kommt es zu einer Auswahl von Platten, die für das aktuelle Set mit in den Club genommen werden. Die Musikauswahl wird somit schon im Vorhinein auf die erwartete Situation zugeschnitten. Der Ablauf des realen Sets im Club, betonen alle interviewten DJs, sei spontan und frei und werde nur durch die Anzahl der mitgenommenen Platten beschränkt. Konträr zu dieser Aussage wird jedoch von allen DJs eingeräumt, den Anfang eines Sets noch zu planen oder vorzubereiten. Die Ansätze reichen von Überlegungen zur Anfangsplatte, zu zwei Optionen für die erste Platte, bis zur Planung der ersten zwei Platten. Zum Freiheitsgrad finden sich hier also teilweise leicht widersprüchliche Aussagen. In einem Fall wird angegeben, schon im Vorhinein zu planen, dass gewisse Platten gespielt werden, deren genauer Einbau werde aber nicht festgelegt. In einem anderen Fall wird ein geplanter Mix erwähnt. Dies lässt zur Annahme schließen, dass von einigen der befragten DJs zumindest noch Überlegungen oder Vorbereitungen zu kleineren Teilen des Sets erfolgen.

Das freie Spielen eines Sets ohne weitere tiefergehende Vorbereitungen wird von allen Befragten durch eine sich ständig ändernde Situation begründet, die nicht mehr vorausgesehen oder geplant werden könne beziehungsweise nicht geplant werden solle, um so Flexibilität und Spontaneität zu garantieren. Eine striktere Konzeption des Sets mit durchgeplanten Mixes oder fixiertem Ablauf wird von allen befragten DJs abgelehnt, wobei angegeben wird, dass es DJs gäbe, die dies tun würden. Eine solche Vorgehensweise wird aber durchgehend kritisiert; eine derart strikte Planung schließe das Publikum vom Set aus, hindere eine Interaktion mit dem Publikum und könne zu massiven Schwierigkeiten führen, falls die Situation im Club sich nicht wie erwartet darstelle.

6.3.7 Orientierung am Publikum

Alle befragten DJs gehen mit ihrem flexibel gestaltbaren Set auf die aktuelle Atmosphäre und das Publikum im Club ein. Von allen DJs werden verschiedene Anzeichen des Publikums zur Einschätzung der Atmosphäre sowie dem Ankommen ihrer Musik zu Hilfe genommen. Hier spielen mehrere Komponenten eine Rolle. An erster Stelle steht hier die generelle Dichte von Personen auf dem Dancefloor und ihr Verhalten. Berücksichtigt wird beispielsweise wie viele Personen tanzen und wie sehr sich diese verausgaben. Ebenso werden unter anderem einzelne Personen und kleinere Personengruppen als Indikator für den Erfolg der gespielten Musik verstanden. Diese Personen werden genauer beobachtet und als Versuchsobjekte und Maßstab dafür genommen, inwieweit die gespielte Musik den Geschmack und die Stimmung des Publikums trifft. Hier wird teilweise gezielt versucht, mit unterschiedlicher Musik beobachtete Personen zum Tanzen oder intensiveren Tanzen zu animieren. Diese Personen werden auch auf Enthusiasmus sowie positive oder negative Gesichtsausdrücke geprüft.

Generell wird die Anzahl der Personen auf der Tanzfläche und deren Aktionen als Feedback und Publikumsreaktion auf die ausgewählte Musik verstanden. Eine Abnahme der Personen auf der Tanzfläche sowie schwindender Enthusiasmus beim Tanzen wird als negative Reaktion auf die Musik gewertet. Spielt der DJ am Publikum vorbei, das heißt, kann er mit der verwendeten Musik das Publikum nicht unterhalten und zum Tanzen bringen, verlassen die Leute die Tanzfläche. Als positive Reaktionen werden eine zunehmende Anzahl von Personen am Dancefloor, intensives Tanzen, Heben der Hände sowie Schreien, Kreischen und Pfeifen des Publikums angeführt. Manche der angeführten Indikatoren können laut den Befragten aber in Einzelfällen auch irreführend sein. Eine Abnahme der Personen auf dem Dancefloor könne durch zuviel Hitze und unzureichende Lüftung eines Club oder durch Beginn eines anderen DJs in einem anderen Raum verursacht werden. Manche Personen würden ungeachtet dessen, was für Musik gespielt werde, tanzen und seien deshalb als Orientierungshilfe ungeeignet. Dazu könne sich die Stimmung im Club durch Alkohol- und Drogenkonsum auch ohne Relation zur Musik heben. Dies wird jedoch als Vereinfachung der Arbeit angesehen, da die Partystimmung automatisch steige und Clubber leichter auf die Musik einsteigen würden. Abgesehen von solchen Ausnahmen werden die erwähnten Anzeichen jedoch als verlässliche Indikatoren für den Erfolg der gespielten Musik angesehen.

6.3.8 Sondierung des Publikums

Alle befragten DJs geben an, dass das Publikum eine große Rolle bei der Auswahl der zu spielenden Platten spielt. Die bereits angeführten Anzeichen dienen hier als Orientierungshilfe, um die richtigen musikalischen Ansätze zu finden. Die DJs geben an, darauf zu achten, welche Tracks das Publikum zum Tanzen bringen und die besten Reaktionen hervorrufen würden. Dies wird unter anderem auch dadurch begründet, dass das jeweilige Publikum sowie die jeweilige Situation immer einzigartig seien und kein standardisiertes Spielen bestimmter Musik erlauben würden. Besonders vorsichtig agieren DJs wenn sie überhaupt nicht mit der Veranstaltung und dem Publikum vertraut sind. Durch das Ausprobieren verschiedener Ansätze und der Beobachtung von Reaktionen zu Musik wird somit versucht, die optimale Musik für die jeweilige Situation zu finden. Wenn spezifische Tracks gute Reaktionen nach sich ziehen, wird die positiv aufgenommene Linie weiter verfolgt oder verfeinert. Ansätze, die negative Auswirkungen zeigen, werden verworfen. Mit der Musik wird somit auf Reaktionen des Publikums sowie auf die aktuelle Situation reagiert.

6.3.9 Interaktion zwischen DJ und Publikum

In Folge geben alle Befragten an, dass ihr Set vom Publikum beeinflusst werde und es gegenseitige Reaktionen aufeinander gäbe, wobei dies aber nicht immer der Fall sein müsse. Ein DJ müsse erstens bereit sein, flexibel auf sein Publikum einzugehen und zweitens auch verwertbares Feedback bekommen. In vereinzelt Fällen sei deshalb eine Interaktion mit dem Publikum nicht möglich, da die Musik des DJs nicht angenommen werde und es auf keinen Ansatz positives Feedback gäbe.⁵⁸ In diesem Fall spielt der DJ ein unipolares Set ohne auf das Publikum zu reagieren, da Orientierungspunkte und Austausch fehlen. Keiner der befragten DJs wertet eine solche Situation positiv.

Die Befragten geben an, dass das Publikum und Interaktionen mit ihm sehr wichtig für ihre Sets seien. Das Gegenteil, ein Set ohne Feedback und Interaktion mit dem Publikum sei sinnlos und langweilig, da es ein reines Abspielen von Platten sei. So wird ein

⁵⁸ Dies wird auch als Fehlbooking bezeichnet. DJ befindet sich sozusagen am falschen Platz mit dafür ungeeigneter Musik – eine mögliche Interaktion und Kommunikation mit dem Publikum wird damit erschwert bis unmöglich.

funktionierendes Set unter anderem als ein Zusammenspiel, als Beziehung, Reagieren aufeinander oder Kommunikation zwischen DJ und Publikum bezeichnet.

Trifft der DJ mit der gespielten Musik den Geschmack des Publikums und erhält nachhaltige, schlüssige Reaktionen kann in Folge ein Austausch und Kommunikation folgen. Eine solche Situation muss aber teilweise erst vom DJ durch Aufwärmen des Publikums und durch das Ausprobieren verschiedener musikalischer Ansätze erarbeitet werden. Ist ein solcher Punkt erreicht, ist ein Set möglich, das sich aus einer Interaktion zwischen DJ und Publikum ergibt. Ein DJ gibt beispielsweise an, das Publikum gäbe ihr zu verstehen wo es hin wolle, sie könne mit ihren Platten dann darauf eingehen. Alle DJs waren der Ansicht, das Publikum könne den DJ in Richtungen lenken, genauso wie auch der DJ das Publikum lenken könne. Ein Befragter erwähnt dazu, dass das Publikum den DJ selbst stimmungsmäßig mitreißen und motivieren könne. Das Reagieren auf das Publikum wird aber als eine teilweise unbewusste, unkalkulierte und natürliche Reaktion gesehen, die sich aus der Situation und den erwähnten Zeichen und Signalen des Publikums ergibt.

Bei einem optimalen Set wird von Begriffen wie einem übergesprungenem Funken, einer gemeinsamen Party, einem Zusammenspiel und einem Prozess der Kontrollabgabe gesprochen. Eine solche Situation erscheint allen Befragten als erstrebenswert und unter anderem als Sinn ihrer Tätigkeit. Im Extremfall könne dies dazu führen, dass Platten mit spezifischen Stimmungen vom Publikum fast erzwungen werden, meint einer der DJs. Der DJ fühlt sich hier demnach als realer Teil der Party und agiert im Einklang mit dem Publikum und der aktuellen Stimmung.

6.3.10 Körpersprache

Alle befragten DJs sind sich darüber einig, dass expressive Gestik und Körpersprache einen großen positiven Einfluss auf das Publikum haben kann. Als Begründung wird angegeben, dass Gestik und Bewegung des DJs gute Stimmung vermitteln würden sowie zeigen würden, dass der DJ selbst Spaß an seiner Tätigkeit habe; Aktionen, die das Publikum positiv aufnehmen und es neben der Musik motiviere. Die Thematik der Körpersprache erscheint jedoch als sensibler Gegenstand, da eine zu große Inszenierung oder kalkulierte Gesten als peinlich oder zu berechnend betrachtet werden und das Level der Extrovertiertheit auch eine Charakterfrage darstellt. Die DJs, die sich zusätzlich zur Musik mitbewegen und mittanzen, Gesten zur Musik vollführen oder positive Gesichtsausdrücke verwenden, betonen, dass es sich um Aktionen handle, die aus

Enthusiasmus entstehen würden und nicht aus Kalkulation. Wiederum zeigt sich eine Trennung zwischen Künstler und Entertainer, bei der die Grenze zu einem reinen Entertainer nicht überschritten werden soll. Teilweise widersprüchlich erweisen sich Aussagen zum Thema. Unter anderem wird angegeben, freundlich ins Publikum zu blicken - da DJs ohne Ausdruck negativ auffallen würden - oder zu versuchen mit Gesten die Stimmung zu heben – Aktionen, die auf einen Einsatz verweisen, der die entsprechenden Gesten und Ausdrücke hinterfragt hat und sich deren Wirkung auch bewusst ist.

Als benützte Körpersprache werden Tanz und rhythmische Bewegungen zur Musik, freundliche und motivierende Gesichtsausdrücke sowie Gesten und Handzeichen zur Musik angeführt. Solche Gesten umfassen Handlungen wie Hände in die Höhe zu heben, Gestikulationen mit den Armen oder das Mitklatschen zu Musik. Verbunden werden diese Gesten unter anderem mit bestimmten Musikstellen oder Aktionen des DJs wie dem gleichzeitigen Spielen mit Soundeffekten. Hier wird von einem Befragten auch der Wunsch geäußert, Stimmung und Moment durch mehr als nur Musik ausdrücken zu wollen und hier Körpersprache zu Hilfe zu nehmen. Generell sind der Einsatz und die Zulassung von extrovertierterer Körpersprache für alle DJs von der eigenen Stimmung und dem Erfolg des Sets abhängig. Körpersprache tritt deshalb eher in guten Momenten auf, in denen diese enthusiastisch und weniger selbstkritisch verwendet werden kann.

6.4 Auswertung der Clubber-Interviews

Der vorliegende zweite Teil der Auswertung umfasst die Auswertung der Interviews mit den Clubbern in acht Kategorien. Kategorie eins und zwei befassen sich den Faktoren eines guten Clubberlebnisses und den Eigenschaften eines guten DJs aus der Sicht der befragten Clubber. Kategorie drei und vier beschäftigen sich mit der Aufmerksamkeit, die der Person des DJs und dem restlichen tanzenden Publikum entgegengebracht wird, sowie dem gefühlten Einfluss beider Entitäten. Kategorien fünf bis acht widmen sich in verschiedenen Formen dem Erlebnis eines DJ-Sets aus der Sicht der befragten Clubber. In diesen Kategorien wird sowohl die Aufmerksamkeit, die Musik und ihren Abläufen gewidmet wird, angesprochen, als auch der gefühlte Einfluss des DJs mit Musik auf die Stimmung und Atmosphäre betrachtet. Abschließend werden die Reaktionen der Clubber auf die vom DJ gespielte Musik und deren Meinungen zu Interaktionen zwischen DJ und Publikum aufgezeigt.

6.4.1 Faktoren eines guten Cluberlebnisses

Drei grundlegende äußere Faktoren werden von allen befragten Clubbern als besonders wichtig für ein gutes Cluberlebnis befunden - die im Club gespielte Musik, das Publikum und die Stimmung im Club. Die Faktoren Musik, Publikum und Stimmung seien aber letztendlich aus Sicht der Befragten voneinander abhängig und würden ineinander übergreifen.

Beim Thema Musik ist grundsätzlich ausschlaggebend um welche Musikrichtung es sich handelt, hier wird mehr Wert auf eine spezifische Musikrichtung gelegt als auf bestimmte DJs, die für die Mehrheit der Befragten oftmals anonym bleiben. Von allen Befragten wird Musik gewünscht, die als tanzbar und zum Tanzen animierend empfunden wird.

Daneben ist für die Interviewten auch das Publikum wichtig, da sich dieses auch in der Stimmung und Atmosphäre der Veranstaltung widerspiegeln, wobei die Begriffe Publikum und Stimmung austauschbar erscheinen. Geschätzt wird ein freundliches, partyfreudiges Publikum oder eine dementsprechende Stimmung, als negatives Beispiel wird ein langweiliges oder aggressives Publikum genannt, welches sich entsprechend auf die allgemeine Atmosphäre auswirke. Für alle Clubber ist der Besuch eines Clubs dazu mit dem Konsum von Alkohol oder Drogen verbunden; dies wird als wichtig bis essentiell für das Feiern eingeschätzt. Als Gründe für den Konsum werden hier das Heben der eigenen Stimmung, der Abbau von Hemmungen sowie die Steigerung der Qualität des Tanzens und der Wahrnehmung von Musik angegeben.

6.4.2 Merkmale eines guten DJs

In erster Linie wird hier von den Befragten auf die Musikauswahl und Flexibilität eines DJs eingegangen, wobei hier oft negative Situationen als Beispiele angeführt werden, um Sachverhalte zu erklären. Bezüglich der Musik erwarten alle Interviewpartner von einem guten DJ fundamentale Musik, die zum Tanzen anregt. Technische Fähigkeiten wurden kaum angesprochen, auch mit dem Verweis, diese wenig beurteilen zu können. Genannt wurde aber das unerwünschte Beispiel eines DJs, der nicht adäquat mixen könne und somit kontinuierliches Tanzen erschwere.

Vom DJ wird allgemein erwartet, dass er flexibel auf sein Publikum eingehen kann und passende Platten spielt. Als Negativbeispiel werden DJs angeführt, die nicht darauf achten würden, was das Publikum wolle und eigensinnig Musik spielen würden, ohne auf die

jeweilige Situation Rücksicht zu nehmen. Der DJ nähert sich in der Perspektive der befragten Clubber hier mehr der Rolle eines Entertainers. Zwar wird interessante Musik geschätzt, aber eine klare Grenze bei zu experimentellen oder überfordernden Musikstücken gezogen, die ihre Funktion als Tanzmusik nicht mehr erfüllen können. Weiters wird erwartet, dass der DJ Musik spielt, die grundsätzlich zum jeweiligen Moment passt sowie auch in ihrer Abfolge schlüssig ist. Vermieden werden sollen Brüche in Tempo und Stil, die nicht sinnvoll in sich überfließen; Tracks, die aufeinander folgen sollen aus der Sicht der Befragten ein ähnliches Feeling besitzen. Zweck dieser Voraussetzung ist, dass der DJ durch eine solche Kongruenz im Ablauf der Musik lang anhaltendes Tanzen ermöglicht.

6.4.3 Das Publikum und seine Gewichtung

Für die Hälfte der Befragten spielt das sie umgebende Publikum beim Tanzen eine große Rolle. Begründet wird dies durch den Wunsch, nicht alleine tanzen zu wollen sowie eine ansteckende Stimmung, die durch andere Leute geschaffen werden könne. Diese Stimmung, die von den Personen am Dancefloor selbst ausgehe, wird unter anderem als so wichtig eingestuft, dass von einigen Clubbern argumentiert wird, der DJ und die Musik wären an manchen Abenden zweitrangig bis egal. An Abenden, bei denen besonders gute Stimmung von den feiernden Personen ausgehe, wäre die Musik deshalb weniger wichtig bis nebensächlich. Hier zeigt sich eine musikunabhängige Einstellung, die gute Cluberlebnisse weniger dem DJ als dem Publikum selbst zuschreibt, das eine gemeinsame, positive Atmosphäre herstellt. Für die andere Hälfte der Clubber, die angeben, das umgebende Publikum wäre weniger wichtig, ist das Tanzen eine eher individuelle Betätigung, welche kaum von äußeren, sozialen Dynamiken beeinflusst wird. Dementsprechend wird mehr Fokus auf die Musik gelegt, die Basis für ein individuelles, teilweise tranceähnliches Tanzen legt. Wichtig ist hier laut den Befragten ein optimaler Flow von Musik, der selbstvergessenes Tanzen und Abschalten der Gedanken erlaubt. Ist der DJ in der Lage einen solchen Ablauf von Musik zu schaffen, seien andere Leute oder die allgemeine Stimmung aus Sicht dieser Befragten sekundär.

6.4.4 Achten auf den DJ

Gravierende Unterschiede gibt es bei der Aufmerksamkeit, die dem DJ gewidmet wird. Hier finden sich bei den Befragten zwei gleich verteilte Lager. Ein Lager widmet dem DJ wenig bis kaum Aufmerksamkeit und erhält seinen Eindruck nur über die gespielte Musik. Das zweite Lager achtet mehr auf den DJ und ist auch an Körpersprache, Aussehen und Ausstrahlung interessiert. Letztere meinen, dass ein DJ, der mitfeiere und mittanze, motivierend wirke und vom DJ gezeigter Enthusiasmus spürbar sei. Die Befragten, die dem DJ wenig Aufmerksamkeit widmen, geben an, sich beim Tanzen nicht in die Richtung des DJs zu orientieren oder meinen, dass ein DJ nur in seltenen Fällen wirklich auffalle.

Ein Hälfte der Befragten gibt somit an, den DJ nur über Musik wahrzunehmen. Die andere Hälfte berücksichtigt neben der akustischen Komponente auch eine optische Ebene und bezieht Körpersprache und Aussehen in den Gesamteindruck des DJs mit ein. Aufmerksamkeit, die der Person des DJs entgegengebracht wird, ist laut den Aussagen der Interviewten aber unter anderem auch stark von der räumlichen Positionierung und der veranstaltungsabhängigen Inszenierung abhängig. Die Befragten führen an, dass es in dieser Hinsicht starke Unterschiede gäbe. Bei manchen großen Veranstaltungen würden die Aktionen des DJs auf Leinwände projiziert und der DJ allpräsent gemacht, während der DJ bei anderen Veranstaltungen kaum zu sehen sei.

6.4.5 Achten auf den Ablauf von Musik

Alle Clubber geben an, kaum bis wenig auf den Aufbau oder Ablauf eines Sets zu achten. Hier muss jedoch unterschieden werden zwischen einem bewusstem Achten auf Musikabläufe und einem unbewusstem Wahrnehmen von Änderungen in Musikabläufen, welches bei allen Befragten stattfindet.

Einem stimmigen Set wird von allen Befragten im aktuellen Moment der Wahrnehmung wenig bewusste Beachtung geschenkt. Ein positiv verlaufendes Set wird als ein Fluss von Musik empfunden, der kontinuierlich tanzbar ist, und wird auch als Flow bezeichnet. Ein solches Set wird von den Clubbern im aktuellen Moment als natürlich wahrgenommen, genossen und deshalb auch kaum bewusst hinterfragt. Dieser stimmige Flow von Musik wird wenn in der Retrospektive analysiert, da ein bewusstes Beachten oder Hinterfragen der Situation im aktuellen Moment kaum vorkommt. Eine Interviewpartnerin meint dazu, ein gutes Set zeichne sich dadurch aus, dass die Zeit schnell vergehe ohne dass man sich

langweile oder aus dem Tanzen herauskomme. Im Optimalfall zeige das Set seine Qualität dadurch, dass man ohne Nachdenken oder Brüche kontinuierlich tanzen könne – das Set kann also erst in der Retrospektive wirklich als positiv beurteilt werden. Der DJ hätte es in so einem Fall verstanden, subtil durch den Abend zu leiten, meint die Befragte. Festgemacht werden kann dieses positive Set aber an keiner einzelnen Aktion, sondern nur an der passenden Abfolge von Musik, die erst am Ende bewusst als solche wahrgenommen wird. Verläuft das Set also stimmig, wird der Musik und ihrem Ablauf im jeweiligen Moment wenig analytische Beachtung geschenkt, da dazu gedankenverloren und ausgelassen getanzt werden kann.

Das Gegenteil jedoch - eine Abfolge von Musik, die unstimmige Brüche und Änderungen involviert - wird von allen Clubbern im aktuellen Moment bemerkt, bewusst wahrgenommen und als störend empfunden. Von allen Befragten wurden Beispiele solcher Brüche in der Abfolge und Auswahl von Musik thematisiert. Erwähnt wurden hier unpassende Brüche und Änderungen in Stil, Gefühl oder Geschwindigkeit von Musik und besonders der Wechsel von intensiven, tanzbaren Platten zu langweiligen, nicht ansprechenden Platten. Drastische Änderungen dieser Art werden von allen Interviewten als kontraproduktiv beschrieben, da sie die Befragten aus dem Zustand des Tanzens herausholen. Hier wird die negative Situation weit stärker wahrgenommen und ihr mehr bewusste Beachtung geschenkt als der positiven Situation, die als angenehm und unterhaltsam empfunden wird und deshalb auch kaum bewusst hinterfragt wird. Zu Bedenken gilt hier unter Umständen auch, dass sich die positive Situation des Tanzens zu guter Musik möglicherweise schwieriger beschreiben und festhalten lässt als das Negativbeispiel.

6.4.6 Einflussreichweite des DJs

Die befragten Clubber sind sich einig, dass der DJ großen Einfluss auf die Stimmung am Dancefloor nehmen kann. Die Stärke dieses Einflusses wird jedoch abhängig von den Fähigkeiten des einzelnen DJs gesehen, nicht jeder DJ könne die allgemeine Stimmung leiten. Dazu werden dem Einflussbereich des DJs Grenzen gesetzt, so wird argumentiert, der DJ könne nur einen begrenzten Einfluss auf die eigene Stimmung nehmen. Der beste DJ könne mit geeigneter Musik nichts ausrichten wenn die individuelle Grundstimmung sehr schlecht sei oder extremste emotionale Reaktionen hervorrufen, meinen die Befragten.

Abseits dieser Einschränkungen wird jedoch angenommen, dass der DJ mit seiner Musik starken Einfluss auf die Stimmung und Atmosphäre auf dem Dancefloor haben kann. Als Grund für diesen Einfluss wird einerseits das Medium Musik selbst gesehen, von dem angenommen wird, dass es einen Einfluss auf Stimmungen besitzt. In Folge wird argumentiert, der DJ habe die Macht, die Musik im Club auszuwählen und könne diese zu einer solchen Einflussnahme nutzen. Als Beispiel werden hier DJs genannt, die mit ihrer Musik einen Spannungsbogen oder eben gute Stimmung erzeugen könnten.

6.4.7 Reaktionen auf die Musik

Alle befragten Clubber geben an, Reaktionen auf die vom DJ gespielte Musik zu zeigen. Falls eine Platte die Clubber besonders anspricht, suchen diese beispielsweise die Tanzfläche auf oder begeben sich weiter nach vorne in Richtung des DJs. Weitere positive Reaktionen der Clubber umfassen hier enthusiastisches Tanzen, zur Musik mit zu springen, die Hände in die Höhe zu werfen oder zu Schreien. Einige Clubber geben hier an, sich auch besonders über ihnen bekannte Platten, Hits oder Klassiker zu freuen und in diesem Fall besonders gute Reaktionen zu zeigen. In einem Set voller ihnen meist unbekannter Stücke nehmen diese Platten dann einen besonderen Stellenwert ein und werden dementsprechend genossen und zelebriert. Im negativen Fall, wenn Musik als zu langweilig beziehungsweise unpassend empfunden wird oder der Fluss der Musik durch abrupte Änderungen gravierend unterbrochen wird, hören die Befragten auf zu tanzen. In einem solchen Fall wird der Dancefloor verlassen und eine andere Beschäftigung im Club gesucht.

6.4.8 Interaktion zwischen DJ und Publikum

Alle befragten Clubber erwarten sich, dass ein DJ flexibel ist, auf sein Publikum eingeht und somit das Publikum, dessen Wünsche und dessen Reaktionen in seiner Plattenauswahl berücksichtigt. DJs, die keine Rücksicht auf das Publikum nehmen und an ihm vorbeispielen würden, werden als schlechte und arrogante DJs bezeichnet. Alle Interviewpartner sind der Meinung, dass in guten Fällen zwischen DJ und Publikum eine Interaktion stattfindet und sich beide Seiten gegenseitig beeinflussen. Sowohl Publikum und DJ besitzen in den Augen der Befragten eine gewisse Macht, die Konditionen dieser

Interaktion und dieses Austausches festzulegen. Der DJ hätte demnach Macht über die gespielte Musik, das Publikum könne jedoch Einverständnis oder Ablehnung zeigen.

Die Befragten sind der Meinung, dass Publikumsreaktionen deshalb auch als Zeichen für den DJ wichtig seien, da angenommen wird, kein DJ wolle für ein verärgertes oder nichtexistentes Publikum spielen, welches den Dancefloor aufgrund unpassender Musik verlasse. Ebenso wird auf den Berufsbild des DJs verwiesen, der davon lebe, sein Publikum tanzen zu lassen und es sich nicht erlauben könne, absichtlich am Publikum vorbeizuspielen. Beide Seiten werden als voneinander abhängig angesehen, welche Seite mehr Einfluss oder Kontrolle hat, bleibt hier aus Sicht der befragten Clubber umstritten. Ein Clubber vertritt die Ansicht, beide Seiten müssten hier einen Kompromiss eingehen und trafen sich in der Mitte.

Von einem DJ wird generell erwartet, dass er auf die Präferenzen und Wünsche des jeweiligen Publikums eingeht. Wird die Musik des DJs vom Publikum nicht positiv aufgenommen, erwarten die Befragten, dass der DJ seine Musikauswahl überdenkt und ändert. Eingeräumt wird jedoch, dass ein DJ durch einen Fehler des Promoters am falschen Platz befinden und deshalb schwer seine Linie ändern könne. Abgesehen von diesem Extremfall wird jedoch Flexibilität vom DJ verlangt.

Im Optimalfall wird davon ausgegangen, dass die jeweils von den beiden Polen ausgehenden positiven Reaktionen die Gegenseite wiederum positiv beeinflussen. So wird angenommen, dass gute Musik und enthusiastisches Verhalten des DJs positive Auswirkungen auf das Publikum haben würden. Im Gegenzug wird die Meinung vertreten, dass positive Reaktionen des Publikums wie Schreien und Tanzen wiederum den DJ positiv beeinflussen und ihn in seiner Tätigkeit bestätigen würden. Durch diese gegenseitige positive Bestätigung könne die allgemeine Partystimmung gemeinsam gehoben werden. Beide Seiten reagieren in diesem Optimalfall aufeinander, motivieren sich also gegenseitig und arbeiten gemeinsam an der Party. Ein Clubber beschreibt eine solche Interaktion als ein Wechselspiel, bei dem der erste positive Impuls zuerst vom DJ ausgehe, dieser Impuls vom Publikum aufgenommen werde und durch positives Feedback wieder an den DJ zurückgehe. In Folge werde eine neue Schleife in Gang gesetzt. Eine Kommunikation und Interaktion zwischen DJ und Publikum wäre dadurch gegeben.

6.5 Diskussion und Conclusio

In diesem abschließenden Teil des Kapitels werden verschiedene Kategorien der beiden Seiten - der DJs und der Clubber - welche sich mit gleichen Thematiken befassen, schlussendlich gegenübergestellt und verglichen. Diese werden auf Übereinstimmungen beziehungsweise Unterschiede in der Auffassung untersucht, und auch in Anlehnung an Theorien besprochen, die von Interesse für die Themenbereiche sein könnten. Eingehend angesprochen wird hier ebenfalls die Thematik des DJs als Kommunikator und Kommunikation zwischen DJ und Publikum.

Hinsichtlich der Ansichten was einen guten DJ ausmacht, gibt es große Übereinstimmungen zwischen den befragten DJs und Clubbern. Beide Seiten erwarten zumindest grundlegende technische Fähigkeiten des Mixens sowie ein flexibles Eingehen und Reagieren des DJs auf sein Publikum. Die interviewten DJs detaillieren ihre Erwartungen naturgemäß genauer und gehen auf Faktoren wie Musik weitaus tiefer ein als die befragten Clubber, die sich unspezifischer tanzbare Musik in schlüssigen Abfolgen wünschen. Dennoch legen beide Seiten Wert auf die gleichen Eigenschaften eines DJs.

Zu der Thematik des Einflusses, den ein DJ mit Musik auf die Stimmung und Atmosphäre auf dem Dancefloor nehmen kann, finden sich ebenso weit reichende Übereinstimmungen. Sowohl die befragten DJs als auch die interviewten Clubber nehmen an, dass der DJ die Stimmung und Atmosphäre am Dancefloor stark beeinflussen kann. Beide Seiten sehen dies begründet durch die Eigenschaft von Musik, Stimmungen, Gefühle und Intensitätslevel transportieren zu können. Von Seiten der DJs wird hier das Argument vertreten, dass mithilfe von spezifisch angeordneter Musik ein Spannungsbogen, eine Reise oder ein Flow geschaffen werden könne. Die befragten Clubber sehen dies ebenso, auch hier wird angegeben, ein DJ könne mit seiner Musik Stimmung erzeugen oder einen Spannungsbogen erschaffen.

Vor dem Set werden von den DJs zahlreiche Überlegungen zu Musikauswahl in Hinblick auf die zu erwartende Situation angestellt. Das im Club erfolgende Set wird dann flexibel gespielt, mit einer zusätzlichen Orientierung der Musikauswahl an Reaktionen des Publikums. Faktoren, die von den DJs als Indikatoren für den Erfolg der Musik genannt werden, decken sich hier mit den von den Clubbern angeführten positiven oder negativen Reaktionen zur Musik. Positive Reaktionen des Publikums umfassen hier das Aufsuchen

des Dancefloors, intensives Tanzen, das Heben der Hände sowie Schreien und Pfeifen. Negative Reaktionen inkludieren ein Abnehmen der Intensität des Tanzens sowie das Verlassen des Dancefloors.

Dieses von den DJs mit zahlreichen Kunstgriffen bezüglich Spannung, Abwechslung und Intensitätsphasen versehene Set wird von den Clubbern jedoch kaum bewusst analysiert und einfach im aktuellen Moment genossen, falls der Musikablauf als stimmig empfunden wird. Das Gegenteil jedoch, eine Unstimmigkeit im Musikablauf, wird sofort bewusst wahrgenommen und als störend empfunden. Die befragten Clubber erwähnen während eines stimmigen Sets selbstvergessen zu tanzen, den Moment nicht zu analysieren, nicht zu merken, wie schnell die Zeit vergehe sowie erst in der Retrospektive über das Set urteilen zu können. Eine mögliche Erklärung dafür wäre eine Art Flow-Zustand in den sich die Clubber durch ausgelassenes Tanzen und Feiern begeben. In diesem Flow-Zustand wird der aktuelle Moment gelebt und folglich der Musik wenig reflexive Beachtung geschenkt.

Dies würde sich mit der im dritten Kapitel angesprochenen Auffassung Malbons (1999, S. 141) decken, Clubber könnten durch Tanzen tiefe Flow-Zustände erreichen. Csikszentmihalyi (1985, S. 61ff) schildert Flow-Zustände als selbstvergessene Situationen, bei denen der Mensch mit voller Konzentration in seiner Handlung aufgeht, ohne sich mehr seiner selbst, der Zeit sowie Dingen in der Außenwelt, welche nichts mit der betreffenden Handlung zu tun haben, bewusst zu sein. Wird der Flow unterbrochen, treten wieder übliche selbstreflexive Gedanken auf, welche die Situation, Handlung und das Selbst hinterfragen oder beurteilen.

In ähnlicher Form werden die positiven Effekte des Tanzens von einigen Clubbern beschrieben, nämlich als Tanzen bei dem Zeitgefühl und Selbstreflexion in den Hintergrund rücken. Ermöglicht wird dieser Zustand intensiven Tanzens, der Csikszentmihalyis Flow-Zustand nahe kommt, durch eine als stimmig empfundene Abfolge von Musik. So wird von den Clubbern angegeben, dass aufeinander folgende Tracks ein ähnliches Feeling besitzen und Musikabfolgen sinnvoll in sich überfließen sollen. Hier wird also auch hinsichtlich der Musik ein Flow bei der Abfolge und Auswahl von Musik voraus gesetzt, der Flow beim Tanzen erlaubt. Interessanterweise sieht ein befragter DJ die Tatsache, dass sein Set „flowt“ als „das Wichtigste“ und „die Essenz“ des DJings an – gravierende, unstimmige Änderungen sollen laut ihm vermieden werden.

Eine bewusste Analyse einer stimmigen Musikabfolge wird aber von keinem Clubber im entsprechenden Moment durchgeführt. Eine mögliche Erklärung dafür wäre der erwähnte Genuss des Moments sowie ein möglicher Flow-Zustand, die beide jeweils bewusste Reflexionen zu Musik und Tanz überflüssig machen. Eine weitere Erklärung würde Addis (1999, S. 77) liefern, der argumentiert, Musik ähne Träumen und Symbolen, bei denen der Mensch sich meistens nicht bewusst sei, was ihm präsentiert werde, aber ungeachtet dessen tief beeinflusst werde. Eine bewusste Wahrnehmung wäre in diesem Sinne nicht nötig, da Musik und ihr Verstehen nach keiner Analyse verlangen würde.

In diesem Zusammenhang findet sich eine mögliche Trennung zwischen bewusstem und unbewusstem Wahrnehmen von Musik. Als stimmig empfundene Musikabfolgen werden möglicherweise größtenteils nur unbewusst wahrgenommen, nicht hinterfragt, schlicht genossen und zum Feiern und Tanzen genutzt. Fällt der Ablauf der Musik jedoch durch unpassende Brüche und Änderungen auf, wird dies von allen befragten Clubbern sofort bewusst wahrgenommen. Hier lässt sich mutmaßen, dass die Befragten der Musik und ihrer Abfolge sehr wohl Beachtung schenken, nur bleibt dies ein unbewusster Vorgang solange Musikabfolgen als stimmig empfunden werden. Musik würde hier verstanden, verlangt aber nicht nach einem bewussten Verstehen, das genau analysiert werden könnte. Brüche dieses Musik-Flows werden hingegen sofort bewusst wahrgenommen, da diese das Tanzen behindern und störend auffallen. Dies würde auch auf ein ähnliches Verständnis und Gefühl für Musikabläufe seitens der befragten DJs und Clubber hinweisen, da beide Seiten auf stimmige und unstimmige Musikabfolgen verweisen. Als unstimmig wären hier verallgemeinerte Abfolgen wie von schnell zu langsam, von hart zu deep, von tanzbar zu nicht-tanzbar zu verstehen. Dies ist einleuchtend, einzig die Fixierung von Musik in solche Bedeutungskategorien bleibt problematisch, wie sich noch zeigen wird.

Zu Musik und ihrem Verständnis scheint es weitere Übereinstimmungen zu geben; die befragten DJs meinen, manche Musik sei zu komplex für das Publikum. Eine Ansicht, die von den Clubbern geteilt wird; zu experimentelle und unkonventionelle Musik wird abgelehnt. Genauso wird von den DJs angegeben, musikalische Spannungsbögen würden beim Publikum ankommen; die Clubber meinen dazu, DJs könnten Spannungsbögen und Stimmung mit Musik schaffen. Es scheint also grundsätzlich einen Konsens zu Musik und ihrer Verwendung zur Vermittlung von Stimmung, Atmosphäre oder Spannungsbögen zu geben. Wie sich dieser Vorgang genau gestaltet, kann aber nicht eingegrenzt werden, denn

das Thema Musik und ihre Bedeutung bleibt äußerst komplex. So wird von den DJs argumentiert, Musikkategorien seien relativ und abhängig von dem Ort an dem Musik gespielt werde und der Weise wie Musikstücke in ein Set eingebaut werden. Fixierte Bedeutung von Musik wird somit abgelehnt, Bedeutung von Musik gestaltet sich abhängig von Einsatzort und Einbau von Musik. Die Ablehnung der DJs ihre Musik in starre Kategorien einzuteilen und deren Bedeutung als flexibel und abhängig von der Situation zu sehen, deckt sich auch mit dem bereits besprochenen Ansatz Langers (1942, S. 195), die meint, die Bedeutung von Musik lasse sich nicht fixieren und ein Verstehen erfolge nur intuitiv.

Große Unterschiede gibt es bei der Aufmerksamkeit, die dem DJ sowie dem restlichen Publikum von den Clubbern gewidmet wird. Eine Hälfte der Clubber widmet dem Publikum wenig Aufmerksamkeit, diese Clubber legen mehr Wert auf individuelles Tanzen, das nur von der Musik abhängig ist. Die andere Hälfte der Clubber legt Wert auf das sie umgebende Publikum, dieses motiviert sie neben der Musik und beeinflusst auch ihre Stimmung. Ähnliche Unterschiede finden sich bei der Aufmerksamkeit, die dem DJ entgegengebracht wird. Hier finden sich wiederum zwei entgegen gesetzte Lager. Eine Hälfte der Clubber widmet dem DJ keine bis kaum Aufmerksamkeit und nimmt diesen nur über die gespielte Musik wahr. Die andere Hälfte registriert Körpersprache und ist auch an Aussehen und Auftreten des DJs interessiert. Von diesem Lager wird angegeben, DJs, die zur Musik mittanzen und mitfeiern, würden motivierend wirken - der Enthusiasmus des DJs wäre spürbar. Diese Meinung zum starken Einfluss von Körpersprache auf das Publikum wird auch von den befragten DJs geteilt. Alle sind sich einig, dass Körpersprache des DJs in Form von Bewegung zu Musik, Gesten und Gesichtsausdrücken das Publikum positiv beeinflussen würde.

Zum Thema Interaktion und Kommunikation mit dem Publikum geben die befragten DJs an, dass ihr Set stark vom Publikum und seinen Reaktion auf die gespielte Musik geprägt werde sowie eine Interaktion zwischen beiden Seiten sehr wichtig sei. Diese Interaktion ist jedoch von der Flexibilität des DJs sowie dem Publikum selbst abhängig. Gibt das Publikum ausschließlich negatives Feedback, kann der DJ nur ein unipolares Set spielen, welches das Publikum nicht mit einbezieht. Von Seiten der Clubber wird hier auf ein Fehlbooking verwiesen, bei dem der DJ schlicht fehl am Platz sei. In allen anderen Fällen

wird von den Clubbern jedoch erwartet, dass der DJ auf sein Publikum eingeht, dessen Wünsche berücksichtigt und seine musikalischen Ansätze entsprechend kalibriert.

In solchen funktionierenden Ausgangssituationen meinen sowohl DJs als auch Clubber, dass DJ und Publikum sich gegenseitig beeinflussen und aufeinander reagieren würden. Die DJs sprechen hier von einem gemeinsamen Zusammenspiel, einem Reagieren aufeinander, Kommunikation und einem übergesprungenen Funken. Der DJ und das Publikum feiern in solchen Fällen eine gemeinsame Party, bei der der DJ sich als Teil einer Party fühlt und auch stark vom Publikum beeinflusst wird. Diese Situation erscheint für alle befragten DJs erstrebenswert und als der Sinn ihrer Tätigkeit. Ein Befragter beschreibt diesen Zustand als einen Prozess der Kontrollabgabe, bei dem das Publikum durch dessen Reaktionen vom DJ gewisse Platten nahezu erzwingt. Eine Befragte gibt an, das Publikum gäbe ihr zu verstehen, wo es hinwolle und sie könne dann mit ihrer Musik darauf eingehen. Das Reagieren auf das Publikum werde aber teilweise unbewusst vollzogen, meinen die DJs. Das Eingehen auf die Signale des Publikums wäre in einem solchen Fall oftmals eine natürliche, intuitive Reaktion, die sich aus der Situation und dem Feedback des Publikums ergäbe. Sowohl die befragten DJs als auch Clubber meinen, beide Seiten hätten jeweils Macht die Gegenseite in bestimmte Richtungen zu lenken und Konditionen der Interaktion festzulegen. Die Clubber geben hier an, der DJ hätte die Kontrolle über die Musik, das Publikum habe aber die Wahl, die Musik anzunehmen oder abzulehnen und würde dies durch negative oder positive Reaktionen deutlich machen, welche auch den DJ beeinflussen würden. Bei schlechten Reaktionen des Publikums müsse der DJ seine Musikauswahl überdenken, gute Reaktionen würden positiv auf den DJ wirken und diesen in seiner Tätigkeit bestätigen. Ein Clubber beschreibt eine solche Situation als Wechselspiel zwischen DJ und Publikum. Der DJ würde gute Musik spielen, das Publikum in Folge positive Reaktionen zeigen, diese würden wiederum den DJ mehr anstacheln. DJ und Publikum schaukeln sich in diesem Szenario auf und arbeiten gemeinsam an einer Party.

In Anlehnung an die Umriss- und Definierungen von Kommunikationsprozessen und ihren Grundlagen durch Burkart (1998) kann hier davon ausgegangen werden, dass sowohl der DJ als auch Publikum sozial handeln. Der DJ orientiert sich in der Musikauswahl am Publikum und handelt somit unbestritten sozial. Darüber hinaus handelt er intentional kommunikativ, er will dem Publikum etwas durch Musik mitteilen oder Bedeutungen, in diesem Fall Bedeutungen von Musik, teilen. Der von den DJs angegebene Wunsch, ihr

Publikum auf eine Reise mitnehmen oder zum Tanzen bringen zu wollen, wäre hier als ein Kommunikationsinteresse einzustufen.

Auch das Publikum handelt sozial. Zwar könnte reines Tanzen als bloßes Handeln⁵⁹ interpretiert werden, aber Aussagen der Clubber, sich beim Tanz an der Musik zu orientieren, die in direkter Beziehung zum DJ steht, und auch andere Menschen, wie das tanzende Publikum und den DJ, zu beachten, rücken die Handlungen des Publikums in eine soziale Dimension. Inwieweit das Publikum generell intentional kommunikativ handelt, bleibt diskutabel. Tanz und das Aufsuchen oder Verlassen des Dancefloors kann nur grenzwertig als eine intentional kommunikative Handlung eingestuft werden⁶⁰, die dem DJ etwas Bestimmtes mitteilen will. Dennoch werden diese Handlungen von den befragten DJs als Handlungen mit kommunikativer Bedeutung verstanden. Ausrufe, Heben der Hände oder Pfeifen sind jedoch als intentionale kommunikative Handlungen der Clubber einzustufen. Da Handlungen beider Ebenen von den DJs als kommunikativ interpretiert werden, wird hier von kommunikativem Handeln beider Seiten ausgegangen.

Die Kommunikation selbst gestaltet sich diffizil. Zwischen DJ und Publikum besteht zunächst eine soziale Interaktion; jeweilige Aktionen einer Seite führen zu Reaktionen der anderen Seite. In diesem doppelseitigen Geschehen wirken beide Seiten aufeinander ein. Nach Burkart kann jedoch erst der „wechselseitig [...] stattfindende Prozeß der Bedeutungsvermittlung“ (Zit. Burkart, 1998, S. 33), als Kommunikation verstanden werden. Bei diesem richten beide Seiten ihre kommunikativen Handlungen wechselseitig aufeinander und können sich durch geteilte Bedeutungen miteinander verständigen. Die Kommunikation zwischen DJ und Publikum spielt sich generell auf zwei verschiedenen Ebenen ab, die jeweils verschiedene Medien nutzen.

Der DJ kommuniziert größtenteils über das sekundäre Medium Musik⁶¹, die Clubber über primäre Medien, darunter nonverbale Vermittlungsinstanzen wie Körpersprache - unter die ich hier auch Tanzreihe - sowie Ausrufe, die dem Medium Sprache zuzurechnen sind. Der DJ vermittelt Bedeutung mittels Musik, wird diese Bedeutung von den Clubbern geteilt

⁵⁹ Handlungen, die nicht in Bezug zu anderen Menschen stehen beziehungsweise sich an diesen orientieren (Vgl. Burkart, 1998, S. 24).

⁶⁰ Dies würde vielmehr einer indirekten Rückmeldung bei Massenkommunikation (Vgl. Burkart, 1998, S. 70), wie der Kündigung eines Abos, entsprechen. Die Kommunikation zwischen DJ und Publikum wird hier aber nicht als Massenkommunikation eingestuft, da bei dieser die Rezipienten anonym, unbekannt und unüberschaubar bleiben (Vgl. Burkart, 1998, S. 165). Der DJ als Kommunikator interagiert aber face-to-face mit seinem Publikum, weshalb hier der Bestand der Massenkommunikation nicht erfüllt wird.

⁶¹ Die Schallplatte, die von Burkart (1998, S. 36f) grundsätzlich als tertiäres Medium eingestuft wird, wird hier als sekundäres Medium angesehen, da die Clubber auf der Empfängerseite keinerlei technische Geräte benötigen.

und verstanden, reagieren sie darauf größtenteils mithilfe nonverbaler Vermittlungsinstanzen oder auch sprachlichem Ausdruck, die wiederum Bedeutung kommunizieren. Dieser Fall kann als Kommunikation klassifiziert werden. Gemeinsam wird durch diese Kommunikation gemeinsam an der Party und der Musikauswahl gearbeitet.

Die Kommunikation wäre als eine wechselseitige Kommunikation zu interpretieren, da DJ und Publikum jeweils aufeinander reagieren. Beide Seiten können auch ein Input-Output Modell (Vgl. Burkart, 1998, S. 64) bezüglich Rückmeldung zur Erfolgskontrolle der kommunikativen Handlungen benutzen. Als System betrachte ich hier die DJ-Publikum Kommunikationshandlung. Der DJ gibt Output in Form von Musik und bekommt Input in Form von Publikumsreaktionen. Dieses Input kann als Erfolgsmesser des ersten Outputs angesehen werden und beeinflusst insofern ein neuerlich erfolgreiches Output. Auf eine solche Situation wurde von den DJs spezifisch eingegangen, nämlich ihre Musikauswahl immer wieder an Publikumsreaktionen zu orientieren. Genauso kann das Publikum Output in Form von Zeichen wie Schreien, Tanzen oder Nicht-Tanzen geben, beeinflusst hier damit die Musikauswahl des DJs und kann auf erfolgreiches Input in Form von passender Musik hoffen, das ihr Output berücksichtigt hat.

Diese Kommunikation erfüllt auch die Voraussetzungen einer gegenseitigen Kommunikation im Sinne Maletzkes (1963, S. 23. n. Burkart, 1998, S. 67f). Beide Seiten können zwischen den Rollen als Empfangende und Aussagende wechseln, ihre jeweiligen kommunikativen Handlungen erfüllen gleichzeitig auch eine Feedbackfunktion. Die Medien über die die Kommunikation stattfindet, können jedoch nicht getauscht werden. Der DJ kommuniziert hier mit dem Medium Musik, das Publikum mit nonverbalem Ausdruck und dem Medium Sprache. Kommunikationsziel ist der Aufbau einer gemeinsamen Party mit gemeinsamer Kalibrierung der Musikauswahl, insofern hier kann in dieser Situation von einer gegenseitigen, direkten Kommunikation gesprochen werden.

Die Vermittlung von Bedeutung mittels Musik durch den DJ, beziehungsweise eine gemeinsame „Aktualisierung von Sinn“ (Luhmann, 1971, S. 53, Zit. n. Burkart, 1998, S. 53) zwischen DJ und Publikum kann bezüglich Musik aber nicht klar definiert werden. Zwar kann davon ausgegangen werden, dass ein solcher Vorgang stattfindet, da sowohl die befragten DJs als auch Clubber davon ausgehen, dass der DJ mittels Musik Stimmungen und durch Musikabfolge Spannungsbögen kommuniziert. Wie sich dieser Ablauf in Bezug

auf die Bedeutung von Musik genauer gestaltet, kann jedoch in dieser Arbeit nicht strikt eingegrenzt werden. Denn seitens der befragten DJs wird zwar angegeben, Spannungsbögen und Stimmungen durch ihre Platten und die gezielte Anordnung dieser vermitteln zu können, dennoch werden von den DJs fixe Plattenkategorien und fixierte Bedeutung von Musik abgelehnt. Verwiesen wird hier auf die Relativität dieser Faktoren in Hinsicht auf den Einsatz und Anordnung von Musik.

Von den DJs werden hier Kategorien wie harte oder deepe Platten angeführt. Bezeichnungen, die auch von den befragten Clubbern verwendet werden und auf ein ähnliches Verständnis von Musik hinweisen. Solche Bedeutung kann von DJs also zum Vermitteln von Stimmungen und Spannungsbögen verwendet werden. Diese Bedeutung wird im Optimalfall von den Clubbern verstanden und nachvollzogen. Näher eingegrenzt können diese Kategorien und Bedeutungsräume der Musik aber nicht, da diese laut den DJs abhängig vom Einsatzort und Einbau der Musik im Set bleiben. Von Interesse bleibt auch, dass Musik von den befragten Clubbern oftmals in Relation zu anderer Musik innerhalb eines Sets beschrieben wurde. Hier wäre es möglich, dass Qualität und Bedeutung von Musik auch seitens der Clubber unfixiert bleibt und sich zu Teilen aus Musikabläufen und jeweiliger Situation ergibt.

Eine solch weit reichende Flexibilität der Bedeutung von Musik macht eine tiefergehende Untersuchung dieses Prozesses in dieser Arbeit nicht möglich, auch da die erwähnte Musik nicht vorliegt und somit auch nicht näher analysiert werden kann. Diese Flexibilität der Bedeutung ist aber von Interesse, da auch Burkart (1998, S. 50ff) auf subjektive und individuelle Bedeutungskonzeptionen von Zeichen und Symbolen eingeht, die von Kontext, Situation und Umgang beeinflusst werden. In Kapitel 2 wurde bereits näher auf musikalische Zeichen beziehungsweise Symbole eingegangen, deren Bedeutung nicht klar definiert werden kann. Burkart (1998, S. 52ff) geht davon aus, dass sich die Auffassung der Bedeutung von Symbolen durch ähnliche Sozialisationsmechanismen innerhalb einer homogenen Gesellschaftsgruppe mit verwandten Erlebnisdimensionen weitgehend deckt. Bedenkt man die in Kapitel 3 angesprochenen Selektionsmechanismen von Clubs, kann hier davon ausgegangen werden, dass dadurch ein ähnliches Musikverständnis der Clubber gefördert wird, welches höchstwahrscheinlich auch die Kommunikation zwischen DJ und Publikum begünstigt.⁶² Hinsichtlich Musik im Club scheint deren Bedeutung flexibel und

⁶² DJ Shroombab, eine von den befragten DJs, meint es wäre einfacher, auf ein homogenes Publikum einzugehen, welches einen ähnlichen musikalischen Hintergrund habe. Kommunikation zwischen DJ und Publikum scheint hier durch Club-spezifische Selektionsprozesse verbessert werden zu können.

auch von Kontext und Einbau im Set abhängig zu sein. Insofern ist hier spezifische Bedeutung⁶³ möglicherweise jedes Mal neu von Feedback des Publikums, der jeweiligen Situation und dem Einbau von Musik abhängig. Da die befragten DJs meinen, sich immer wieder neu auf Situationen einstellen zu müssen, wäre hier die spezifische Bedeutung von Musik möglicherweise für jeweilige Situationen teilweise unterschiedlich und nur für diese spezifische Situation gültig.

Zusammenfassend kann von einer Kommunikation zwischen DJ und Publikum gesprochen werden. Diese charakterisiert sich durch wechselseitige kommunikative Handlungen der beiden Kommunikationspartner. Der DJ vermittelt hier Bedeutung mittels des Mediums Musik, welche vom Publikum geteilt und verstanden wird. Das Publikum wiederum kommuniziert über primäre Medien wie Sprache und Körpersprache. Beide Seiten wirken aufeinander im Sinne eines Input-Output Modells und arbeiten so gemeinsam an der Party und der Musikauswahl.

Die genaue Vermittlung von Bedeutung durch den DJ - mittels Spannungsbögen, die sich durch Musikabfolge charakterisieren oder Stimmungen, die sich durch musikalischen Ausdruck ergeben - sowie das durchgängige Verstehen dieser Bedeutung vom Publikum kann jedoch nicht genauer determiniert werden. Zwar kann davon ausgegangen werden, dass eine solche Vermittlung stattfindet und dass das Publikum diese Bedeutung versteht, aber der Prozess dieses Verstehens entzieht sich einer genaueren Analyse, da dieser von den Clubbern kaum bewusst vollzogen wird. Genauso kann die erwähnte Bedeutung von Musik in dieser Arbeit nicht festgelegt werden, da die jeweilige Bedeutung von Musik laut den DJs unfixiert und relativ bleibt.

⁶³ Von den DJs wird argumentiert, welche Platte hart oder soft sei, hänge von der Party und Situation ab. Insofern könnte sich so Bedeutung von Platten verschieben, der DJ muss sein musikalisches Bedeutungssystem möglicherweise immer wieder neu überdenken und anpassen.

7. Gesamtresümee und Ausblick

In dieser Arbeit wurde versucht eine mögliche Kommunikation zwischen DJ und Publikum zu erkunden und in diese Überlegungen auch Hintergründe des DJs und Merkmale der von ihm gespielten Musik mit ein zu beziehen. Am Anfang stand eine einleitende Forschungsfrage: „*Kann Musik überhaupt als Kommunikationsmedium fungieren?*“. Ein grundlegendes Problem stellt hier die unfixierte Bedeutung von Musik dar. Im Gegensatz zum System der Sprache, welches Zeichen mit fixierter Bedeutung und in Folge Kommunikation durch Verwendung dieser Zeichen erlaubt, bleibt Musik und ihre Bedeutung umstritten. In Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes bleibt ungeklärt, in welchem Ausmaß und über welche Mechanismen Musik überhaupt Bedeutung transportiert. Zwar wird gemutmaßt, dass Musik einen bestimmten Bedeutungsraum transportiert, dieser kann jedoch nicht eingegrenzt werden. Verschiedene Theorien sehen Bedeutung von Musik durch unterschiedlichste Faktoren gegeben, darunter ihre Struktur, Referenzen auf außermusikalische Dinge wie Emotionen und Stimmungen oder ihre Parallelen zu sprachlichem Ausdruck. Dazu wird die individuelle Interpretation und Rezeption von Musik von zahlreichen Faktoren beeinflusst. Darunter befinden sich Faktoren wie der persönliche Hintergrund des Rezipienten, dessen Hörweise, das Rezeptionsumfeld sowie die Form und Funktion der Musik selbst.

Trotz des umstrittenen Themas ob und wie genau Musik Bedeutung transportiert, kann Musik empirisch stimmungsregulierende Wirkung nachgewiesen werden. Eine mögliche Interpretation hierzu wäre, dass Musik ein Nachvollziehen von in Musik ausgedrückten Stimmungen erlaubt. Dies würde nahe legen, dass durch Musik Bedeutung, in diesem Fall Formen von Stimmungen, Emotionen oder Aktivität kommuniziert werden können. Neben diesen psychischen Wirkungen besitzt Musik auch ein weites Spektrum physischer Effekte wie das Anpassen von körperlichen Vorgängen wie Atmung, Puls und Kreislauf an Rhythmen in Musik. In Hinsicht auf die empirische Bestätigung von Stimmungsbeeinflussung durch Musik sowie ihre weit reichenden körperlichen Effekte, die direkt auf den Rezipienten einwirken, wurde in dieser Arbeit in Folge somit davon ausgegangen, dass Musik theoretisch als Medium für die Kommunikation von Stimmungen oder Intensitäten genutzt werden kann, auch wenn die zugrunde liegenden Mechanismen ungeklärt bleiben und der Bedeutungsraum nicht strikt eingegrenzt werden kann.

In Bezug zu DJing und Kommunikation fanden sich folgende auf die zu untersuchende Situation eingehenden Fragen: „*Wo und unter welchen Umständen wird die gefragte Musik rezipiert?*“ und: „*Welche möglichen Wirkungen hat Musik in diesem Umfeld?*“. Rezipiert wird die gefragte Musik in einem Club gemeinsam mit zahlreichen anderen Menschen. Eine Vielzahl verschiedener Faktoren spielt bei dieser Rezeption eine Rolle. Zuerst ist hier das Publikum im Club von Interesse, dieses unterläuft diverse Selektionsprozesse. Ergebnis ist ein homogeneres Publikum als bei anderen Musikveranstaltungen, das Publikum besitzt dadurch ähnliche Hintergründe. Eine solche Selektion erleichtert höchstwahrscheinlich auch die Kommunikation zwischen DJ und Publikum durch ein ähnliches Musikverständnis innerhalb der Crowd. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Rezeption von Musik in einer sozialen Situation innerhalb einer Masse, die durch Musik vereint wird. In dieser Situation spielen mögliche Massendynamiken - wie emotionale Ansteckung, das Aufgehen des Individuums in der Menge sowie eine mögliche Beeinflussung der individuellen Auffassung von Musik durch die Masse - eine zusätzliche Rolle bei der Rezeption von Musik. Das Individuum wird hier in seinen Bewegungen und möglicherweise auch in seinen Emotionen mit einer Vielzahl anderer Menschen vereint. Dazu kommen noch technische Faktoren des Clubs, wie hohe Lautstärke - die starke physische Wirkungen von Musik erlaubt - sowie Reizüberflutungsmechanismen, wie Lichtspiele und monotone Musik. Diese Mechanismen ermöglichen theoretisch auch die Induktion tranceähnlicher, veränderter Bewusstseinszustände. Mehrere Betrachter der Club-Szene argumentieren, solche Erlebnisse wären ein wichtiger Bestandteil des Cluberlebnisses und würden von Clubbern aktiv verfolgt.

Grundsätzlich unterscheidet sich die Rezeption von Musik im Club also in verschiedeneren Formen gravierend von der Rezeption von Musik in anderen sozialen Umgebungen. Laute und monotone Musik, freies und unreguliertes Tanzen in der Menge sowie Mechanismen der Reizüberflutung ermöglichen hier zahlreiche physische und psychische Wirkungen von Musik, die sich in keinem anderen Kontext finden.

Um Hintergründe der DJ-Musik sowie der Tätigkeit des DJs nachvollziehen zu können, stellte sich auch die Frage: „*Wie hat sich die Rolle des DJs entwickelt?*“. Die Geschichte der DJ-Kultur gibt zahlreiche Aufschlüsse über ihren Einfluss auf die moderne Tanzmusik und Club-Kultur. Die Rolle des DJs wandelte sich von einem reinen Plattenabspieler zu letztlich der eines anerkannten Künstlers und Musikers. Angefangen hat die Tätigkeit des DJs im Radio, wo Musik anfänglich nur eine Nebenrolle spielte, da das Augenmerk auf

Werbungen zwischen der Musik lag. Auch in Jamaika wurde Musik von Geschäften als Mittel zum Zweck verwendet - zum Kundenfang, besonders beim Verkauf von Alkohol. Das Geschäftsmodell wurde umgedreht und Partys veranstaltet, bei denen Alkohol verkauft wurde. Gleichbedeutend mit dem größten Gewinn waren hier die besten DJs mit den besten Platten - Resultat war ein direkter Konkurrenzkampf der DJs um die Gunst des Publikums. Da die Musikindustrie keine Musik nach den Wünschen der DJs produzierte, fingen jamaikanische DJs erstmals selbst an, Tracks zu produzieren. Von den jamaikanischen DJs wurden verschiedene Methoden entwickelt, um die Eigenproduktionen auch möglichst effizient auszunutzen. Bei der Aufnahme wurden zuerst Rhythmus- und Gesangspur getrennt, dies erlaubte erneute Aufnahmen mit unterschiedlichen Sängern. Der nächste Schritt war noch mehr separate Spuren zu verwenden. Die einzelnen Spuren konnten so wieder bearbeitet, mit Effekten versehen und neu abgemischt werden. Die Urform des Remix war geboren.

Zur Perfektion getrieben wurde das DJ-Handwerk jedoch von den Disco-DJs. Die Disco-DJs waren die Ersten, die Platten nahtlos miteinander mixten und einen konstanten Fluss von Beats zum Tanzen ermöglichten. Nicht mehr eine einzelne Platte stand im Vordergrund, sondern das Set des DJs an sich. Um längere tanzbare Passagen zu garantieren, wechselten die DJs anfänglich zwischen zwei identischen Platten und verlängerten so die tanzbarsten Passagen. Statt sich aber mit der reinen Aneinanderreihung von Musik zufrieden zu geben, passten sie Musik kompromisslos an die Bedürfnisse der DJs und des Dancefloors an. Der Remix entstand, bei dem Popsongs zu tanzbaren Discohits umgebaut wurden. Musikstücke wurden dadurch länger, tanzbarer und besaßen durchgehende Beats, die auch für die DJs einfacher zu Mixen waren. Noch radikaler als die Disco-DJs griffen die Hip Hop-DJs in die von ihnen gespielte Musik ein. Kürzeste Musikpassagen wurden mit Plattenspielern neu zusammengefügt, um aus bestehender Musik neue Musik zu schaffen. Wie bei einer Collage wurde Musik als Rohstoff behandelt, aus dem sich neue Stücke zusammenbauen ließen. Durch Techniken wie Scratching wurden Plattenspieler überdies zu einem Instrument. Die Idee der Hip Hop-DJs aus Teilen von Musik neue Stücke zusammenzustellen, legte dazu die ideologische Grundlage für Sampling.

Neben den Eingriffen der DJs, die Musik immer mehr auf Clubs und DJs zuschnitten, versetzte ein anderer Faktor der Club-Kultur einen weiteren Schub; die Verbindung von Ecstasy mit elektronischer Musik, die sich in der Entstehung einer weit reichenden Partyszene niederschlug. Durch Konsum der Substanz wurde das Cluberlebnis und die

Wahrnehmung von Musik intensiviert; eine Gegebenheit, die nicht ohne Folgen blieb. Statt Melodien oder Gesang standen nun hypnotische Rhythmen und Sounds im Vordergrund, die ein körperliches, sinnliches Erlebnis am Dancefloor garantieren sollten. Der Erfolg dieser Verbindung von Musik und Droge sowie die folgende Partybewegung legten einen Grundstein für die heutige globale Clubindustrie.

Zum modernen DJ selbst stellte sich die grundsätzliche Frage: *„Wie gestaltet sich die Tätigkeit und das Arbeitsumfeld des DJs?“*. Musikalischer Ausgangspunkt des DJs ist seine Plattensammlung; statt mit Instrumenten Musik zu spielen, benutzt er fertige Musik für seine Tätigkeit. Mit Plattenspielern, Mixer oder anderen technischen Hilfsmitteln kann er Musik mixen und weiter verändern. Kaum ein professioneller DJ ist darüber hinaus rein als DJ tätig, viele betreiben eigene Labels und produzieren selbst Musik. Die Tätigkeit als DJ führt hier eine Koexistenz mit anderen Aktivitäten im Musikbereich, die mit dem DJing verbunden sind.

Von Interesse war hier auch die spezifische Musik, die von DJs verwendet wird. Dies zog die Frage: *„Durch welche Merkmale zeichnet sich die Musik, die der DJ spielt, aus?“*, nach sich. Elektronische Tanzmusik wird Schritt für Schritt per Computer programmiert und kann daher schwer im traditionellen Sinn Live wiedergegeben werden. Diese Aufgabe wird vorwiegend vom DJ übernommen, der diese Platten durch seine Mixes und Sets den Rezipienten in einem Live-Rahmen im Club näher bringt. Elektronische Musik ist somit Musik, die für die Verwendung in Mixes und DJ-Sets geschaffen wird, dies spiegelt sich auch in der Struktur der Musik wider. Musik muss hier eine praktische Funktion erfüllen, sie muss mixbar sein, also ein gleich bleibendes Tempo sowie einen Aufbau mit reduzierten und minimalen Teilen besitzen, die reibungslose Mixes mit anderer Musik möglich machen. Musik wird hier zu einem Werkzeug für DJs, mit dem ein Set - eine kontinuierliche Anreihung von Tracks, die Clubber tanzen und feiern lassen soll - gespielt wird.

Diese Gegebenheit leitet über zur Frage: *„Wie kommuniziert der DJ mit dieser Musik?“*. Der Frage wurde sowohl durch eine Analyse bestehender Literatur als auch durch qualitative Interviews und deren Auswertung nachgegangen. In Hinblick auf bestehende Literatur erlaubt die flexible Live-Aneinanderreihung von Musik dem DJ, auf sein Publikum einzugehen und dessen Reaktionen in den Ablauf des Abends und die Musikauswahl einfließen zu lassen. Durch eine flexible Musikauswahl, welche Reaktionen

des Publikums zu Musik berücksichtigt, ist eine Kommunikation zwischen DJ und Publikum möglich. Durch die gezielte Anreihung von Musik verschiedener Intensitäten und Stimmungspanoramen kann der DJ darüber hinaus Spannungsbögen vermitteln beziehungsweise ein Erlebnis kreieren.

Die empirische Untersuchung dieser Fragestellung kam zu ähnlichen Schlussfolgerungen. Hier muss aber zwischen einer Kommunikation zwischen DJ und Publikum, die eine gemeinsame Party als Kommunikationsinteresse verfolgt, sowie der Kommunikation von Stimmungen und Intensitäten mittels Musik durch den DJ unterschieden werden. Erstere kann klar definiert und eingegrenzt werden, zweiteere entzieht sich durch unfixierte Bedeutung von Musik einer genaueren Analyse. Alle befragten DJs gaben an, mit dem Publikum zu interagieren und mittels Musik kommunizieren zu können. Beide Seiten handeln hier kommunikativ, jedoch auf zwei verschiedenen Ebenen. Der DJ kommuniziert über Musik, das Publikum kommuniziert über primäre Medien wie Sprache und Körpersprache. Beide Seiten wirken aufeinander im Sinne eines Input-Output Modells und arbeiten so gemeinsam an der Party und der Musikauswahl. Durch diese Kommunikation werden der Ablauf der gemeinsamen Party und die Musikauswahl des DJs beeinflusst.

Von den befragten DJs wird dazu angegeben, Spannungsbögen oder Stimmungen mittels Musik und ihrer Abfolge kommunizieren zu können; eine Auffassung, die auch von den interviewten Clubbern geteilt wird. Durch eine Auswahl und Anreihung von Musik verschiedener Intensitäten und Stimmungen kann der DJ hier Stimmungen und Spannungsbögen kreieren. Die genaue Vermittlung von Bedeutung, die durch Musikabfolge oder musikalischem Ausdruck entsteht, und das Verstehen dieser Bedeutungen vom Publikum kann jedoch nicht genauer determiniert werden. Zwar kann davon ausgegangen werden, dass eine solche Vermittlung stattfindet und dass das Publikum diese Bedeutung versteht, da die interviewten Clubber angeben, ein DJ könne Stimmung sowie Spannungsbögen mit Musik schaffen. Der Prozess dieses Verstehens entzieht sich aber einer genaueren Analyse, da dieser kaum bewusst vollzogen wird. Hier kann nur gemutmaßt werden, dass solche musikalischen Vorgänge ohne ausgeprägte, bewusste Reflexion auf einer unbewussten, intuitiven Ebene von den Clubbern verstanden und erfasst werden. Genauso kann die erwähnte Bedeutung von Musik in dieser Arbeit nicht festgelegt werden, da die jeweilige Bedeutung von Musik unfixiert und relativ bleibt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich die Tätigkeit des DJs von einer musikalischen Randfigur zu der eines eigenständigen Künstlers wandelte, welcher die

Musik, die er spielt, massiv mitprägte. Musik, die vornehmlich von DJs gespielt wird, ist überwiegend als ein Werkzeug für den DJ und als Funktionsmusik zum Tanzen, denn als unabhängiges Musikstück im Sinne eines Kunstwerks zu verstehen. Musik erfüllt hier eine praktische Funktion und wird vom DJ dazu benutzt, einen Ablauf von Musik im Club zu schaffen - ein DJ-Set. Das Set ist eine kontinuierliche Anreihung von Musik, mit der der DJ sein Publikum tanzen lässt und Stimmungen und Spannungsbögen kommunizieren kann.

Diese Kreation von Stimmungen und Spannungsbögen erfolgt über die spezifische Anreihung von Musik verschiedener Intensitäten und Stimmungspanoramen. Als Medium mit unfixierter Bedeutung sind diese Qualitäten aber nicht strikt festhaltbar. Befragte DJs geben an, solche Musikqualitäten seien abhängig von Einbau und Einsatzort der Musik zu sehen. Gleichermaßen entzieht sich die Aufnahme der Musik beim Tanzen seitens der Clubber. Zwar werden die gleichen Musikkategorien von den befragten Clubbern erwähnt, Musikabläufe werden jedoch meist nur unbewusst wahrgenommen, außer diese fallen störend auf. Hier kann nur gemutmaßt werden, dass ein vom DJ mittels Musik kommunizierter Spannungsbogen mit wechselnder Stimmung oder Intensität, unbewusst verstanden und in der Situation des Tanzes genossen und nachvollzogen wird. DJ und Publikum kommunizieren weiters auf einer zusätzlichen Ebene, in Form eines Austausches zwischen Publikum und DJ in Hinsicht auf die gespielte Musik. Beide Seiten arbeiten hier aktiv an einer gemeinsamen Party. In diesem Fall zeigt das Publikum Reaktionen in Form von Aktivität, Gesten, Ausrufen und Tanz auf die vom DJ gespielte Musik. Diese Zeichen werden vom DJ interpretiert und fließen in die folgende Musikauswahl mit ein. Hier findet sich ein Input-Outputmodell zur gemeinsamen Kalibrierung der Musik. Eine Kommunikation zwischen DJ und Publikum ist somit auf unterschiedlichen Ebenen vorhanden.

Abschließend lässt sich meinerseits sagen, dass sich die Analyse von Musik, ihrer Bedeutung sowie ihre Funktion als Kommunikationsmedium und Mittel zum Tanz sich äußerst diffizil gestaltet. Gilbert und Pearson fassen dies zusammen mit der Aussage: „music and dance are problematic territories“ (Zit. Gilbert&Pearson, 1999, S. 8); beides wären Themenbereiche, die sich aufgrund ihrer schweren Fassbarkeit Diskursen entziehen würden. Eine Aussage, der ich hier nur zustimmen kann und die sich auch in der Komplexität dieser Arbeit widerspiegelt.

In Hinblick auf die Vertiefung der Ergebnisse dieser Arbeit wären Untersuchungen zur Interpretation von Musikstücken in Relation zu anderen Musikstücken von zukünftigem Interesse. Die für die vorliegende Arbeit verwendete Literatur versucht Bedeutung von Musik anhand einzelner Musikstücke zu analysieren. Im Falle eines DJ-Sets ist es den Rezipienten möglich Musik in Vergleichen zu vorher gehörten Musikstücken zu bewerten, was unter Umständen eine spezifischere Eingrenzung und Einordnung von Ausdruck in Musik erlaubt, als die Betrachtung eines einzelnen Musikstückes. Ebenso von Wert für eine weiterführende Analyse des Club spezifischen Themenfeldes wäre eine Betrachtung von Flow-Erlebnissen im Club, da diese möglicherweise weitere Aufschlüsse über genauere Abläufe zu Musikerleben und Tanz in dieser Umgebung geben könnten.

LITERATURVERZEICHNIS

Addis, Laird. 1999. *Of Mind and Music*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Belle-Fortune, Brian. 2004. *All Crews. Journeys through Jungle/Drum&Bass Culture*. London: Vision Publishing.

Bense, Max. 1969. *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Brewster, Bill; Broughton, Frank. 1999. *Last night a DJ saved my life. The history of the disc jockey*. London: Headline Book Publishing.

- ders. 1998. *Ministry of Sound. The Manual*. London: Headline Book Publishing.

Canetti, Elias. 1960. *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen Verlag.

Clemens, Michael. 1985. „Attribution und Musikrezeption: Der Hörer als ‚naiver‘ Musikpsychologe.“ In: Behne, Klaus Ernst; Kleinen, Günther; De la Motte Haber, Helga (Hg.). *Musikpsychologie: Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*. Band II. Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag. S. 125 – 138.

Cohen, Richard S. 1998. *The love drug: marching to the beat of ecstasy*. New York: The Haworth Medical Press.

Collin, Matthew; Godfrey, John. 1998. *Im Rausch der Sinne. Ecstasy-Kultur und Acid House*. St. Andrä/Wördern: Hannibal Verlag.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 1985. *Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Downing, Joseph. 1986. „The psychological and physiological effects of MDMA on normal volunteers.“ In: *Journal of Psychoactive Drugs* #18/4. S. 335 - 340.

Duden. 1989 (2.Aufl.). *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag.

Faltin, Peter. 1985. *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen: Rader Verlag

Gabrielsson, Alf. 1995. „Expressive Intention and Performance.” In: Steinberg, Reinhard (Hg.). *Music and the Mind Machine. The Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music*. Berlin, Heidelberg: Springer Verlag. S. 35 - 49

Gabrielsson, Alf; Lindström, Siv. 1995. „Can Strong Experiences of Music Have Therapeutic Implications.” In: Steinberg, Reinhard (Hg.). *Music and the Mind Machine. The Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music*. Berlin, Heidelberg: Springer Verlag. S. 195 - 205.

Gilbert, Jeremy; Pearson, Ewan. 1999. *Discographies. Dance music, culture and the politics of sound*. London, New York: Routledge.

Goetz, Rainald. 1997. *Mix, Cuts & Scratches*. Berlin: Merve.

Goetz, Rainald. 1998 (3. Aufl.). *Rave*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Großmann, Rolf. 1991. *Musik als ‚Kommunikation‘. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*. Braunschweig: Vieweg.

Harauer, Robert. 2001. *Vienna Electronica. Die Szenen der Neuen Elektronischen Musik in Wien*. (Mediacult.doc 05/01). Wien: Mediacult - Internationales Forschungsinstitut für Medien, Kommunikation und kulturelle Entwicklung.

Hesse, Horst-Peter. 2003. *Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens*. Wien, New York: Springer

Jiraneck, Jaroslav. 1985. *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*. Berlin: Verlag Neue Musik.

Karner, Johanna. 2008. *„durch die Kraft unserer Lieder“. Musik als Medium zwischen Politik, Zensur Opposition und Widerstand.* Dissertation am Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft. Universität Wien. Eingereicht Jänner 2008.

Klein, Gabriele. 2004. *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Langer, Susanne K. 1954 (6. Aufl.). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art.* New York: Mentor Books.

Malbon, Ben. 1999. *Clubbing. Dancing, ecstasy and vitality.* London, NewYork: Routledge.

Mayring, Philipp. 1990. *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zum qualitativen Denken.* München: Psychologie Verlags Union.

- ders. 2000. *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken.* Weinheim: Deutscher Studien Verlag.

Mayring, Philipp; Gläser-Zikuda, Michaela (Hg.). 2005. *Die Praxis der Qualitativen Inhaltsanalyse.* Weinheim, Basel: Beltz Verlag.

Meyer-Eppler, Werner. 1959. *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie.* Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer-Verlag.

Mikunda, Christian. 1998 (3. Aufl.). *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie.* Düsseldorf: Econ Verlag.

Mühlenhöver, Georg. 1999. *Phänomen Disco. Geschichte der Clubkultur und der Populärmusik.* Köln, Rheinkassel: Verlag Christoph Dohr.

Niemczyk, Ralf; Schmidt, Torsten. 2000 (2. Aufl.). *From Skcratch. Das DJ Handbuch.* Köln: Verlag Kiepenheuer und Witsch.

Nieswandt, Hans. 2006. *Disko Ramallah und andere merkwürdige Orte zum Plattenauflegen*. Köln: Verlag Kiepenheuer und Witsch,

Ohala, John. 1984. „An Ethological Perspective on Common Cross-Language Utilization of F0 of voice.” In: *Phonetica* #41. S. 1 - 16.

Poschardt, Ulf. 1997. *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Preu, Otto. 1983. „Grundlagen der Musikrezeption.“ In: Rösing, Helmut. *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 322 – 328.

Reighley, Kurt B. 2000. *Looking for the perfect beat. The Art and Culture of the DJ*. New York: Pocket Books.

Reynolds, Simon. 1998. *Energy Flash. A journey through Rave Music and Dance Culture*. London: Picador.

Roberts, Martin. 2005 (2. Aufl.). „Notes on the global underground: Subcultures and globalization.“ In: Gelder, Ken (Hg.). *The Subcultures Reader*. London, New York: Routledge. S. 575 - 586.

Rosenbohm, Alexandra. 1991. *Halluzinogene Drogen im Schamanismus. Mythos und Ritual im kulturellen Vergleich*. Berlin: Reimer.

Ross, Peter. 1983. „Grundlagen einer musikalischen Rezeptionsforschung.“ In: Rösing, Helmut (Hg.). *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 377 – 481.

Rösing, Helmut; Petersen, Peter. 2000. *Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Rösing, Helmut. 1993. „Musikalische Ausdrucksmodelle.“ In: Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (Hg.). *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 579 – 588.

Saunders, Nicholas; Walder, Partick (Hg.). 1996. *Ecstasy*. Zürich: Ricco Bilger.

Schramm, Holger. 2005. *Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen*. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Shannon, Claude E; Weaver, Warren. 1964. *The Mathematical Theory Of Communication*. Urbana: The University of Illinois Press.

Shulgin, Alexander; Shulgin, Ann. 1995. *Phikal. A chemical love story*. Berkeley: Transform Press.

Snoman, Rick. 2004. *The Dance Music Manual. Toys, Tools and Techniques*. Oxford: Focal Press,

Sopchak, Andrew L. 1983. „Individuelle Unterschiede in der Reaktion auf verschiedene Musikarten in Hinblick auf das Geschlecht, die Stimmung und andere Variable.“ In: Rösing, Helmut (Hg.). *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 125 – 167.

Standop, Ewald; Meyer, Matthias L. G. 2002 (16. Aufl.). *Die Form der wissenschaftlichen Arbeit: ein unverzichtbarer Leitfaden für Studium und Beruf*. Wiebelsheim: Quelle und Meyer.

Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

Toop, David. 2000 (3. Aufl.). *Rap Attack 3. African rap to global Hip Hop*. London: Serpent's Tail.

Wallis, Robert J. 2003. *Shamans/Neo Shamans. Ecstasy, alternate archaeologies and contemporary pagans*. London, New York: Routledge.

Zentner, Marcel; Scherer, Klaus R. 1998. „Emotionaler Ausdruck in Musik und Sprache.“ In: Behne, Klaus Ernst; Kleinen, Günther; De la Motte Haber, Helga (Hg.). *Musikpsychologie: Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*. Band XIII. Göttingen, Bern, Toronto, Seattle: Hogrefe Verlag. S. 8 - 25.

Zeitschriften

GEO-Magazin #9. September 1999. „Schamanismus I. Nicht von allen guten Geistern verlassen.“ Luczak, Hana (Autor). S. 14 - 21. „Schamanismus II. Unterwegs in magischen Welten.“ Büscher, Wolfgang (Autor). S. 22 - 46.

Groove #90. Oktober/November 2004. „Cocoon Club.“ Ditschler, Jochen (Autor). S. 84.

Groove #91. Dezember/Jänner 2004/2005. „Kabuki empfiehlt: Angel Dust.“ Kabuki (Autor). S.9. „Round Table.“ Hoffmann, Heiko (Autor). S. 24 – 31.

Groove # 95. Juli/August 2005. „Cristian Vogel.“ Waltz, Alexis (Autor). S. 30 - 32

Groove #84. Oktober/November 2003. „Ricardo Villalobos. Ein Mann für gewisse Stunden.“ Schneider, Thilo (Autor). S. 24 – 28. „Monika Kurse. Die neue Business Class.“ Lazimbat, Sascha (Autor). S. 46.

Resident # 12. November 2008. „Break.“ Intoxicated, Alex (Autor). S. 18 – 20. „Reviews.“ S. 62 – 70.

Dokumentationen

Beat Diggin'. 2001. Jensen, Jesper (Director). Adrenaline Productions.

Popobsession. God is a DJ. 2005. (Episode IV der Popobsession Reihe). Ilgener, Frank (Director). ZDF in Zusammenarbeit mit Arte.

Pump Up The Volume. A history of house music. 2001. (Episode I-III). Hindmarch, Carl (Director). Flame Television Production & Channel 4.

Scratch. The Movie. 2001. Pray, Doug (Director). Firewalk Films Production.

Talkin Headz. The Metalheadz Documentary. 1998. Klein, John (Director). Manga Entertainment.

The Freshest Kids. 2002. Israel (Director). Brotherhood Films.

Sekundärliteratur

Behne, K[laus] - E[rnst]. 1986. *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks.* Regensburg: Bosse.

Bryant, J[ennings]; Zillmann, D[olf]. 1984. „Using television to alleviate boredom and stress: Selective exposure as a function of induced excitational states.“ In: *Journal of Broadcasting* #28, S. 1-20.

Collins Concise Dictionary. 1995. Erscheinungsort unbekannt. Verlag unbekannt.

Diederichsen, Diederich. 1990. „Vom Ende der Wahrheit.“ In: *Konkret* #5. Seite unbekannt.

Goldmann, Albert. 1978. *Disco.* New York: Hawthorn Books.

Gushurst, W[olfgang]. 2000. *Popmusik im Radio. Musik-Programmgestaltung und Analysen des Tagesprogramms der deutschen Servicewellen 1975-1995.* Baden-Baden: Nomos.

Huber, Kurt. 1923. *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth Verlag.

Luhmann, Niklas. 1971. „Sinn als Grundbegriff der Soziologie.“ In: Habermas, Jürgen; Luhmann, Niklas. *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung?*. Frankfurt am Main: Suhrkamp]. S. 25 – 100.

Maletzke, Gerhard. 1963. *Psychologie der Massenkommunikation*. Hamburg: Hans Bredow Institut].

Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. [Chicago]: University of Chicago Press.

Meyer-Eppler, Werner. 1962. „Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation.“ In: *Die Reihe* Heft VIII. S. 7 -10.

Pratt, Carroll C. 1931. *The Meaning of Music*. New York and London: McGraw-Hill Book Co.

Sharp, Elsa. 1993. „Disco Dave.“ In: DJ #3. S. 12.

Terwogt Mark M[eerum], Van Grinsven Flora. 1991. „Musical expression of mood states.“ In: *Psychology of Music* #19. S. 99 - 101.

Internetquellen

[http://en.wikipedia.org/wiki/Break_\(music\)#Breakdown](http://en.wikipedia.org/wiki/Break_(music)#Breakdown) (13.11.08)

http://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_dance_music (09.03.09)

http://en.wikipedia.org/wiki/Free_party (23.11.08)

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_electronic_music_genres (13.06.08)

http://en.wikipedia.org/wiki/MC#Hip_hop_culture (23.11.08)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Phrasing_\(DJ\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Phrasing_(DJ)) (13.11.08)

http://en.wikipedia.org/wiki/Promotional_recording (23.11.08)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_(music)) (12.04.08)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_system_\(Jamaican\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_system_(Jamaican)) (23.11.08)

http://nkhstudio.com/pages/amen_mp4.html (22.11.08).

<http://techno.org/electronic-music-guide> (09.03.09)

<http://www.ableton.com> (23.02.09)

<http://www.native-instruments.com/newreleases/#/en/products/dj/traktor-pro/videos/?content=4> (23.02.09)

<http://www.numark.com/ns7> (23.02.09)

<http://www.stantondj.com/v2/fs/whatisfs.asp> (23.02.09)

http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1994/ukpga_19940033_en_8 (17.11.08)

<http://www.time.com/time/2006/100albums/0,27693,Endroducing,00.html> (11.08.08)

<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke8.htm> (11.06.08)

<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke4.htm> (11.06.08)

ANHANG

Transkripte der Interviews

Interview mit Chris Liebing am 11.08.2005.

[Betreiber von Chris Liebing Recordings; Veranstalter des Spinclub in Ibiza; Bester Nationaler DJ - German Dance Awards 2003; Bester Produzent 2001 – Groove-Magazin; Bester Produzent 2001 – Raveline-Magazin]

<http://www.cl-rec.com>

Wie lange bist du schon DJ?

Sagen wir, es gibt ja immer so Unterschiede wie lange man DJ sein kann, ob man auf Parties DJ war oder so. Ich setze da den Anfangspunkt meiner DJ-Karriere als ich das erste Mal regelmäßig in einem Club gespielt habe, also wirklich auch ein bisschen Geld damit verdient habe und das war 1991.

Was macht für dich persönlich einen guten DJ aus?

Ich denke, das sind mehrere Faktoren. Also als allererstes steht bei mir so ein bisschen die Musik, also nicht nur ein bisschen, da steht die Musik. Musik, bei der man merkt, dass der DJ auch selber das gut findet. Also es gibt ja genügend DJs, die viele Sachen spielen - in anderen Clubs, von den kommerzielleren Sachen oder so was - die einfach was spielen, was die Leute hören wollen. Aber ich glaube, die beste Kombination beim DJ ist der DJ, der nur Sachen spielt, die ihm selber sehr gut gefallen, aber damit auch extrem gut aufs Publikum eingehen kann - also nicht das Publikum außen vorlässt - dafür ist der DJ eigentlich da, aber das Publikum quasi mit seinem Style so berieseln kann, dass das Publikum keine Mangelerscheinung zeigt (Lacht).

Was verstehst du da genau unter der Mangelerscheinung?

Mangelerscheinung - eben, dass alle gelangweilt rumstehen und sich überlegen: „Na, ich würde jetzt gerne, diesen Hit oder diese oder diese Nummer hören“. Weißt du was ich meine? Also dass Leute da stehen und sagen: „Hach, ich würde ja ganz gerne ganz andere Musik hören“. Das sehe ich dann als Mangelerscheinung und ich glaube, es gibt gute DJs, die schaffen es einem

Publikum den ganzen Abend Musik vorzuspielen, die sie noch nie gehört haben, aber keiner kommt auf die Idee, dass er trotzdem was anderes gerne hören würde.

Wenn du jetzt auf Hits zu sprechen kommst, fühlst du dich dann manchmal verpflichtet, gewisse Platten in dein Set einzubauen für dein Publikum?

Es gibt gewisse Platten, die so meine persönlichen Hits so irgendwie sind. Aber da fühle ich mich nicht verpflichtet die zu spielen, weil ich die sowieso von mir selbst aus gerne spiele und auch manchmal selber eigentlich auf den Moment freue, wo ich sie spielen kann. Weil es dann Hits sind, die ich aus meiner Perspektive als Hits ansehe, muss es nicht zwangsläufig heißen, dass es jetzt fürs Publikum ein Hit ist, das sind dann so meine persönlichen Hits. Und es kommt immer auf die Umstände drauf an, wo man auflegt, wie lang man auflegt und wie man so Sachen einbauen kann und irgendwann werden so Hits natürlich auch zu Hits fürs Publikum. Aber ich sehe das immer relativ gelassen, ich spiele eigentlich immer nur solange die Platten, solange sie mich auch selber begeistern können.

Wenn du jetzt von so Sachen wie andere Faktoren, die auf dein Set einwirken sprichst, von welchen Dingen machst du da dein Set abhängig?

Also ich bin jemand, der schon immer extrem auf die Atmosphäre in der Location - das kann ja ein Club sein oder Open Air - also Open Air auf einer größeren Veranstaltung, das ist wesentlich schwieriger einzuschätzen - aber wenn es um einen Club geht, bin ich schon jemand, der extrem auf die Atmosphäre achtet. Also ich habe auch früher, nachdem ich meine DJ-Karriere in dem Sinne begonnen hatte, einen eigenen Club geführt, das war so 94/95, um mehr die Musik zu spielen, die ich auch dann damals mehr spielen wollte. Und ich habe damals schon gemerkt, dass bevor ich angefangen habe aufzulegen, ich dann mich überall darum gekümmert habe, dass auch die Beleuchtung richtig ist, dass der Sound richtig ist, dass sich alle Leute irgendwie wohl fühlen konnten. Das konnte natürlich teilweise dann auch in Stress ausarten, weil ich mich um Dinge parallel gekümmert habe, um die sich eigentlich andere hätten kümmern können - aber das ist heute immer noch so bei mir. Also die Faktoren sind eine ganze Menge an kleinen Faktoren, die eine Rolle spielen. Ich achte sogar darauf, dass die Musik auf der Tanzfläche so gut wie möglich überkommt. Also ich bin einer derer, die versuchen das DJ-Pult so versuchen zu bearbeiten [gemeint ist EQing, Anm. d. Verf], dass ich es nicht nur immer nur voll aufdrehe, sondern dass es relativ gut klingt. Und, ja, dass man auch die Leute bisschen im Blickfeld hat - „Was passiert hier gerade?“, „Wie ist der Vibe?“, „Schaffe ich

es, die Leute in meinen Vibe irgendwie einzuschließen, einzubetten und irgendwohin mitzunehmen oder muss ich da noch bisschen dran arbeiten?“. Das sind ganz viele Faktoren, also das ist auch immer ganz unterschiedlich. [Abhängig davon] wie lange ich auflage irgendwo, oder wie groß der Club ist, oder es ist jetzt hier zum Beispiel auf Ibiza jetzt wieder was ganz anderes als irgendwo in Osteuropa zu spielen.

Wie sehr würdest du sagen, dass dein Publikum dein Set prägt; wenn du sagst dass du Atmosphäre schaffen willst, dass das Publikum einen gewissen Einfluss auf dein Set hat?

Das ist immer ganz unterschiedlich. Es gibt manchmal Momente auf Veranstaltungen, da glaube ich, hat das Publikum einen extrem großen Einfluss auf das Set, aber ganz unbewusst, weil das dann quasi losgelöst von meinem Denken einfach weitergeht. Das heißt, ich sehe wie die Leute irgendwie rumtanzen und rumfeiern, fühle mich dann irgendwann so fast schon als ein kleiner Teil davon und mache einfach mit meiner Musik weiter. Das heißt, im Endeffekt beeinflusst das Publikum schon das Set und es gibt natürlich auch Sets, wo das nicht so extrem passiert. Wo nicht so ein Feeling überkommt, wo ich nicht ganz soviel zulasse, dass das Publikum Einfluss darauf nimmt. Weil ich merke, ich muss erst mal selber hier den Weg dirigieren, um eventuell zu dem Punkt zu kommen, an dem man sich quasi jetzt mal laufen oder gehen lässt zusammen mit dem Publikum. Und [wo man] einfach dann Sachen auflegt, die schon vom Publikum fast ein bisschen erzwungen sind. Nicht detaillierte Tracks, aber eine gewisse Atmosphäre, die entstehen soll. Das passiert dann auch meistens eigentlich zu Ende von manchen Gigs, bisschen mehr morgens, wenn die Leute auch alle alles andere schon während der Nacht abgelegt haben, was sie davon abgehalten oder abgelenkt hat, sich auf die Musik zu konzentrieren (Lacht).

Das heißt, du willst zuerst mal sozusagen gewisse Kontrolle haben und dann bist du bereit die Kontrolle ein bisschen an das Publikum abzugeben, dass das irgendwo so wechselseitig wird?

Ja, so kann man das nennen, Genauso so kann man das ausdrücken. Aha. Das ist aber relativ unbewusst, also ich würde das nie vorher jetzt planen oder mir überlegen, „Ich werde jetzt erstmal denen das und das vorspielen um zu gucken wie das läuft“, sondern das passiert alles relativ unbewusst eigentlich.

Also es ist mehr für dich so eine unbewusste Sache, die du da eingehst sozusagen.

Eigentlich schon ja, ich mache mir wenig Gedanken eigentlich, bewusste Gedanken. Man macht sich natürlich schon so paar Gedanken am Anfang - „Mit was fange ich an“ und „Wie fange ich an“ und das versuche ich am Anfang erst mal irgendwie so hinzukriegen, aber die Gedanken sind meistens schon nach der zweiten Platte schon wieder weg. Und dann muss man seine Pläne, die man vorher gemacht hat sowieso wieder ändern, weil die Situation und die Ausgangslage schon wieder eine ganz andere ist. Was mir aber sehr entgegenkommt weil ich im Grunde genommen ein sehr fauler Mensch bin (Lacht), mir dann vorher deshalb auch nie wirklich Gedanken machen würde, also extrem viele, geschweige denn, dass ich wirklich was vorbereiten würde großartig.

Also dein Set ist also kaum geplant, wie du gesagt hast, vielleicht die ersten zwei Platten und dann bist du völlig frei.

Ja, genau. Die Rahmenbedingungen sind natürlich gesetzt von dem, was ich als Ausgangsmaterial zur Verfügung habe. Aber durch die neue Technik ist dieses Ausgangsmaterial auch schon sehr groß geworden. Ist schon anders als mit einer Plattenkiste vor fünf Jahren, wo du vielleicht fünfzig Platten drin hattest oder hundert und eigentlich wirklich aber nur zwanzig oder dreißig davon gespielt hast.

Du hast ja, glaub ich, Final Scratch oder so ein Programm mit Notebook und hast sozusagen eine große Bibliothek aus der du schöpfen kannst.

Ja, genau.

Ja, auf welche Anzeichen vom Publikum achtest du jetzt um den Vibe irgendwo einschätzen zu können?

Das ist wieder teilweise ganz unterschiedlich. Das kann von einer Einzelbeobachtung von einer bestimmten Person auf einer Tanzfläche sein, die ich zufällig grade im Blickfeld habe, das kann aber auch eine Gruppe von Leuten sein, auf die ich mich mal kurz konzentriere und mal schaue, was bei denen so los ist. Man kann ja nie von einer gesamten Stimmung sprechen, also es kann auch manchmal sein, dass irgendwie rechts auf einer Seite im Club die Leute ein bisschen gelangweilt so rumstehen, während links irgendwie eine Gruppe von Leuten ist, die das gerade ganz toll finden und gerade am durchdrehen sind. Das Schönste ist natürlich wenn man ausgewogen erreichen kann, dass alle Leute irgendwo mitgenommen werden. Aber es kann auch manchmal sein, dass da einer irgendwo steht, der bisschen so gelangweilt rumtappt, wo ich mir dann denke, „Hmmm, was ist mit dem los, ich glaube dem kann ich noch ein bisschen in den

Hintern treten, indem ich vielleicht das und das jetzt mache“ – und so sind das ganz unterschiedliche Aspekte immer.

Ja, wenn du sagst, du willst diese Person zum Tanzen bringen, hast du da gewisse Klassifikationen von Platten, wo du sagst, das ist eine Kategorie, die spiele ich jetzt um den zum Tanzen zu bringen?

Hmm... Ja, wobei die Kategorie auch wieder ganz unterschiedlich sein kann. Weil es kommt ja darauf an, was ich in dem Moment gerade spiele, wo ich sehe, dass es nicht wirklich so rüberkommt und da habe ich in meinem Rahmen von Möglichkeiten, die ich mir natürlich schon vorher festgelegt habe, weil ich grundsätzlich immer nur Musik dabei habe, die ich bereit bin zu spielen. Das heißt, ich könnte nie irgendwie jetzt Sachen spielen, nur um über die Runden zu kommen, weil ich weiß, das sind sichere Platten, die funktionieren immer, die spiele ich jetzt ob sie mir gefallen oder nicht. Das kann ich gar nicht, weil ich die Platten, die mir nicht gefallen, grundsätzlich schon von vorneherein nicht dabei habe und ich auch gar nicht die Möglichkeit habe das zu spielen. Ich unterscheide da bei mir eher immer so in gewisse Richtungen in die ich gehen kann. Es gibt mehr so eine groovige Richtung in die ich gehen kann, dann gibt es mal eine etwas härtere Richtung in die ich gehen kann. Das heißt, da habe ich gewisse Platten im Kopf, die aktuell sind in dem Moment, in dem ich merke, ich habe jetzt gerade bisschen so eine groovige Runde gespielt, ich könnte jetzt ein bisschen was Härteres reinfließen lassen um es dann vielleicht später ein bisschen minimaler anzugehen oder so was. Also das sind halt so manche kurze Gedanken, die dir dann durch den Kopf fliegen während du so auf dein Publikum schaut (Lacht) und denkst, „Was könnte man mit denen noch alles machen?“. Manchmal erübrigt sich das wieder von selber, weil dann eine Viertelstunde später die Ausgangslage wiederum eine ganz andere ist, was ja auch das Spannende ist, aber das könnte man so grob umschreiben.

Würdest du sagen, dass du auf anderen Ebenen außer der Musik mit dem Publikum kommunizierst, so Körpersprache zum Beispiel?

Definitiv, ja. Ich glaube, das habe ich schon relativ früh gelernt - oder nicht gelernt, sondern festgestellt - als ich schon 91 in dem kleinen Club donnerstags angefangen habe regelmäßig zu spielen. Dass ich selber eigentlich von manchen Platten, die ich selber extrem gut finde in einem gewissen Moment, dass ich dadurch plötzlich sehr extrovertiert wirke hinter den Plattentellern. Das heißt, dass ich mit meinem Armen rumwirble oder die Leute einfach angrinse, weil ich den Moment selber gerade gut finde und dass das

natürlich einen Effekt auf das Publikum hat, dass habe ich schon sehr früh mitbekommen. Ich mache das eigentlich nicht darum, dass dies einen Effekt auf das Publikum hat, sondern eigentlich weil ich in dem Moment auch extrem viel Spaß daran habe. Natürlich bin ich mir des Effektes auch bewusst und setzte das teilweise auch mal bewusst ein um vielleicht die Partyatmosphäre wiederum auf den nächsten Level zu bringen, weil es wirklich damit auch möglich ist. Also man kann schon extrem viel mit auch Körpersprache mit dem Publikum arbeiten.

Was würdest du da sagen machst du da im Grunde genommen genau?

Puhhh, ja die Möglichkeiten sind leider manchmal begrenzt. Also ich beneide manchmal irgendwelche Rockbands oder HipHop-Gruppen, die einfach noch ein Mikrofon in der Hand haben um das was sie tun noch durch Worte zu unterstützen. Deswegen treibt es mich sogar manchmal sogar dazu, dass ich meinem Kopfhörer noch in den Mikrofoneingang vom Mischpult stecke und noch, wenn ich den absoluten inneren Drang habe mit dem Publikum noch mehr zu kommunizieren, irgendwo über den Kopfhörer reinzubrüllen oder so. Im Sinne von, „Alles klar bei euch?“ oder so. Was manchmal natürlich ein bisschen käsig rüberkommen kann, aber manchmal hat man einfach das Bedürfnis den Leuten in dem Moment noch mitzuteilen, „Hallo, ich stehe hier nicht nur rum und mache Musik und ihr tanzt da rum, sondern wir machen hier gerade gemeinsam eine lustige Party“. Von daher beneide ich schon manchmal die Auftritte von Bands, die dann teilweise zwischen ihren Tracks auch noch reden können und so was. Das würde bei so einer Musik und was ich auch tue nie funktionieren, aber es gibt allerhand Möglichkeiten. Also auf einem größeren Festival, da treibt es mich manchmal dazu, dass ich auf der ganzen Bühne rum renne. Und da gibt es z.B. auch immer so einen Graben für die Security, dass ich einfach während meines Sets mal da rein springe und paar Leuten einfach irgendwie die Hand abklatsche oder so was, weil ich mich in dem Moment einfach grade freue, dass die alle auch da sind. Ich merke manchmal selber, dass ich auflege und in dem Moment auch noch was Zusätzliches tun möchte um den Moment irgendwie noch ein bisschen mehr rüberzubringen. Natürlich die Gesten sind da, also dass man die Hände in die Luft hebt und dass man natürlich gleichzeitig noch mit dem Sound spielt und so was. Sie [Gesten, Anm. d. Verf.] sind aber irgendwo aber sehr begrenzt und man wiederholt sich auch. Aber es wird nicht langweilig, das ist das Interessante daran. Ich glaube weil die Situationen immer wieder unterschiedlich sind. Also ich denke manchmal selber, „Super jetzt kommt wieder eine Stelle in dem und dem Track,

wo zum Beispiel eine Snaredrum einfach nur auf die Vier läuft - klatsch, klatsch, klatsch“ - und ich klatsche in die Hände und alles klatscht mit, aber es macht in dem Moment wirklich Spaß und man hat nicht das Gefühl in dem Moment es wiederholt sich, sondern es ist immer wieder etwas Neues.

Also du würdest sagen es ist der Partymoment, der sich dann irgendwo einfach in deiner Stimmung selber zeigt, die du dann sozusagen ausdrückst.

Genau, ja. Wenn du irgendwelche Konzerte schaust - Rockkonzerte oder Rock am Ring oder so was - und du achtest irgendwie auf die Bands, im Endeffekt gleichen sich die Situationen immer wieder ungemein. Ob man jetzt vor zwanzig Jahren Metallica oder Queen auf der Bühne erlebt hat oder wenn du heute Limp Bizkit auf der Bühne erlebst, es gibt immer die Stellen, wo einer die Bassgitarre spielt und der Schlagzeuger einfach nur auf seine Snaredrum raufhaut und das ganze Publikum klatscht. Ja, das hat die Menschheit schon in den letzten sechzig Jahren auf so vielen Konzerten so oft erlebt, dass man eigentlich davon ausgehen müsste: „Ach jetzt kommt das wieder - langweilig“. Es ist eine Bassgitarre, eine Gitarre und ein Schlagzeug und alles freut sich, aber das was es jedes Mal einzigartig macht, ist immer wieder der Moment, der natürlich ganz einzigartig ist. Die Zusammenstellung der Leute in diesem Moment wird nie mehr noch mal so sein und es ist dadurch immer ein einzigartiger Moment und deswegen sind auch die wiederkehrenden Gesten. Es geht dann in dem Moment nicht um die Geste an sich, die man ausführt, sondern um den Vibe, der dann auch wiederum einzigartig ist. Und das ist das Interessante daran. Mich hat es schon früher immer gewundert irgendwie und seitdem ich jetzt seit, was weiß ich, fünf, sechs Jahren auch auf größeren Veranstaltungen und so was spiele, habe ich selber gemerkt, dass es immer wieder was anderes ist eigentlich. Auch wenn man die gleichen Mittel einsetzt.

Ja, du sagst es ist der Vibe. Verstehst du dich dann selbst als Teil der Party, der irgendwie mitfeiert, nicht mehr nur als der DJ, der die Platten spielt sondern auch Teil der Party ist?

Definitiv. Ich sehe das definitiv als Mitfeiern an. Ich weiß auch gar nicht, wo das irgendwo so herkommt. Weil es gibt auch andere DJs - was auch vollkommen in Ordnung ist und was auch teilweise gut rüberkommt - die die Party in einer anderen Weise unter Kontrolle haben. Wo die Leute völlig am durchdrehen sind und die stehen einfach ganz cool hinter ihrem Plattenteller und schieben die Regler und drehen ein bisschen von dem herein, drehen ein bisschen von dort herein.

Sind also extrem cool und gelassen dabei und die Leute drehen dadurch natürlich auch wieder durch. Was auch eine sehr, sehr coole Eigenschaft ist; die habe ich aber irgendwie nicht. Ich weiß nicht warum, aber ich will dann auch den Leuten zeigen, „Hier, ich bin mit euch, ich bin gerade auf dem gleichen Level. Es geht gerade um die gleiche Sache hier bei uns, und ich bin kein anderer hier drüben, nur weil ich hier stehe. Es ist nur Zufall, dass ich gerade hier stehe und wir machen das hier gerade alles zusammen“. Weiß auch gar wo das Bedürfnis bei mir herkommt, dass ich das eigentlich auch immer so rüberbringen will.

Ja, würdest du sagen, dass es so eine wechselseitige Beziehung, wechselseitige Kommunikation zwischen dir und dem Publikum gibt? Wie du gesagt hast, dein Publikum beeinflusst dein Set.

Ja, definitiv. Sehr groß. Wenn es keine wechselseitige Beziehung ist, dann heißt das, du bist völlig am falschen Platz, zur falschen Zeit, mit der falschen Musik in den Händen, vorm falschen Publikum. Und da entsteht gar kein Miteinander, dann ist es wirklich grausam. Zum Glück passiert so etwas extrem selten, beziehungsweise fast nie, weil man das vorher schon ausgeschlossen hat. Es fängt ja schon beim Booking an und mit wem man zusammenarbeitet, welchem Club, wo man spielt und so was. Man kann solche Gegebenheiten natürlich schon im Vorhinein eliminieren. Aber wenn so etwas passieren würde, wäre es ein grottenlangweiliges DJ Set - Platten vorspielen und wieder nach Hause gehen. Was völlig unbefriedigend wäre und wo ich auch keinen Sinn drin sehen würde das zu tun.

Inwieweit glaubst du, hast du den Vibe und die Stimmung einer Party unter Kontrolle durch dein DJing?

Also ich glaube, während ich spiele - und das setzt einen manchmal selber sehr unter Druck - dass ich komplett dafür verantwortlich bin, was gerade in dem Club passiert. Ich schiebe mir die Schuld komplett in die Schuhe quasi. Das heißt, habe ich eine Phase wo gerade nicht irgendwie viel los ist, dann bin ich auch so ehrlich zu mir zu sagen, „Hey, du spielst gerade irgendwie. Du kickst dich gerade nicht selber, du begeisterst dich nicht selber, du begeisterst das Publikum gerade nicht. Hier geht gerade nichts, das liegt nur an dir“. Umgedreht aber, wenn jetzt die Party gerade Kopf steht oder so was, dann freu ich mich zwar für alle Leute, die da Kopf stehen, aber dann würde ich jetzt dann nicht da stehen, „Das ist nur wegen mir jetzt der Fall“. Da sag ich wieder, da spielen viele Faktoren eine Rolle. Und du hast natürlich nicht alles unter Kontrolle. Wie gesagt,

du kannst jetzt nicht kontrollieren, dass jetzt in der linken hinteren Ecke das Licht so eingestellt ist, dass es für die Person, die gerade da steht, angenehm ist. Oder dass eine andere Person, die woanders steht, gerade den idealen Sound empfindet oder dass einfach das komplette Ambiente in dem Moment stimmt, dass das Barpersonal gerade nett die Leute bedient oder so was. Du kannst nicht alles unter Kontrolle haben, aber ich bilde mir immer ein, dass ich eigentlich der Verantwortliche dafür bin, dass dem so ist eigentlich. Ja. Wobei man sich dadurch selbst stark unter Druck setzen kann, obwohl ich mir dann auch oft versuche das zu erklären und mir den Druck selber zu nehmen, „Mach mal ganz easy. Wenn jetzt eine Viertelstunde nicht so supertolle Stimmung ist, werden sie dich nicht gleich lynchen. Dann ist das auch mal in Ordnung“.

Wie viel denkst du, kommt von deiner Idee beim DJing beim Publikum an. Zum Beispiel du denkst dir, „Ist eine coole Platte oder ein guter Mix“. Verstehen die Leute das was du dir mit der Idee dahinter gedacht hast?

Ja, das ist auch immer wieder neu eigentlich (Lacht). Das kann man auch nicht irgendwie im Allgemeinen erklären. Da hast du auch mal wieder lustige Situationen, dass du wieder eine neue Platte irgendwo ausgegraben hast, „Wah, ist ja unfassbar, die geht ja superhammer nach vorne“. Und ich freue mich schon die zu spielen und die in mein Set einzubauen. Und dann stehst du da, baust sie ein und alle stehen mit einem großen Fragezeichen über dem Kopf vor dir und denken irgendwie „Was macht der da gerade?“. Und in dem Moment denkst du dir, „Huch, liege ich so falsch? Was ist hier los, das verstehe ich jetzt gerade gar nicht“. Dann wiederum hast du manche Gegebenheiten - das extrem Andere - dass du gerade ein Set gespielt hast, wo du im Nachhinein dasitzt und denkst, „Hey, das war aber ganz schön trippy und sehr, sehr eigen und so was. Ich glaube nicht, dass das jetzt irgendjemand in der Richtung auch so kapiert hat“. Und dann plötzlich zwei, drei Leute zu dir kommen - und dir sogar irgendwelche Plattentitel sagen - die sagen, „Hey, dass du die zwei miteinander gemixt hast, dass war ja echt gut und das ging in dem Moment genau richtig über in den...“. Wo du dann selber dastehst und dir denkst, „Wow, das haben die jetzt aber wirklich gut mitgekriegt“. Da ist man manchmal überrascht, aber das ist auch immer wieder anders, du steckst du auch nie drin. Ich versuche das auch teilweise zu erblicken auf der Tanzfläche, ob da Leute stehen, die das überhaupt schon kennen, was ich da gerade mache, ob die das schon öfter gehört haben. Oder ob das Leute sind, die da gerade dastehen und sagen, „Was macht der da eigentlich?“. Nicht jetzt, dass sie

eine Wertung abgeben, „Was ist das für ein Mist“ oder „Wie toll ist das“, sondern so „Uah, was macht der da eigentlich? Ich verstehe es zwar nicht, aber ich lass es jetzt mal über mich ergehen. Vielleicht verstehe ich es beim nächsten Mal“ - man weiß es nie. Man kann in die Köpfe der Leute nicht reingucken und das versuche ich dann auch gar nicht. Also ich freue mich natürlich über jeden Kommentar später, wenn einer mir was sagt, wo ich denke, „Das kann keiner mitgekriegt haben, dass ich das geplant habe“. Das war jetzt zum Beispiel letzte Nacht gerade der Fall. Als ich heute Morgen fertig geworden war, kam jemand zu mir und hat eine Reihenfolge von zwei Tracks gesagt, die eigentlich noch kaum jemand kennen kann, weil das neue Remixe von mir waren. Und er kannte die Originale und wusste genau warum ich das so [und so gespielt habe]. Und da stand ich dann auch da, „Huch, das hätte ich jetzt nicht erwartet, dass jemand sich hier darüber Gedanken macht in diesem Moment“. Aber man lässt sich immer wieder überraschen, ganz witzig ist das.

Wenn du sagst, du probierst eine neue Platte aus, würdest du sagen, dass bekannte Platten, das Publikum mehr ansprechen oder dass die Leute sich leichter fallen lassen bei einer bekannten Platte?

Ja, das ist auch so ein Massenphänomen. Das ist definitiv der Fall. Es gibt Platten, die bekannt sind, [bei denen] die Leute schon im Vorhinein wissen, was auf sie zukommt, wo sie sogar fast ein bisschen mitsummen können. Und das ist ein Massenphänomen. Das hat den Effekt, dass vielleicht 60% auf der Tanzfläche jetzt genau wissen was passiert. Die wissen genau jetzt, was für ein Track kommt und die [restlichen] 40%, die wissen es nicht, die sind noch völlig unentschlossen. Aber die 60% um sie herum lassen sie spüren: „Hier passiert jetzt gerade was, weil wir wissen schon was passiert“, und die 40% lassen sich davon mitreißen. Und das ist immer der Effekt einer Platte, die große Durchschlagskraft hat, die was ganz Eigenes hat und die auch einen großen Wiedererkennungswert hat aus irgendwelchen Gründen. Sei es durch irgendein Vocal oder sei es durch irgendeine Melodie, also so Beispiele wie „Rocker“ von „Alter Ego“ oder solche Sachen. Da gibt es genug Platten - „Rocker“ von „Alter Ego“ ist zum Beispiel ein gutes Beispiel. Ich glaube, ich bin einer der wenigen gewesen, der das nie wirklich gespielt hat, weil das war mir zu offensichtlich. Also es gibt viel zu offensichtliche Platten, ich habe jetzt nichts Grundsätzliches gegen den Sound dieser Platte. Aber gewisse Elemente in einer Platte, wenn die dann zu offensichtlich sind, also zu sehr auf Wiedererkennungswert spielen, dann geht mir das zuwider. Dann ist es für mich der zu leichte Ausweg, der dann auch alles andere, was du versuchst zu machen, verwischen

würde. Der würde den Eindruck von allem anderen, was du versuchst in deinem Set irgendwie rüberzubringen, verwischen; weil du dann die ein, zwei Hits reinbaust, wo du dann sichere Bank hast, dass dann alle am Durchdrehen sind. Also da versuche ich dann auch immer den komplizierteren Weg zu gehen, dass ich Platten spiele, die sie vielleicht nicht kennen, wo ich mir aber sicher bin, wenn sie sich jetzt gehen lassen, würde die gleiche Atmosphäre im Endeffekt entstehen.

Noch zurück zu Licht und den Faktoren im Club, wie wichtig würdest du Visuals oder Licht einschätzen?

Ich denke, Visuals werden hoffentlich in der Zukunft auch eine immer größere Rolle spielen, aber ich denke sie spielen sowieso schon eine große Rolle. Licht sowieso und es wird leider immer unterschätzt. Und ich glaube, in Zukunft in den Clubs wird auch immer mehr Wert auf Visuals und auch auf Videoanimation gelegt. Die Musik ist natürlich das Hauptding, das ist der massivste Faktor in dem Club, der die Sinne der meisten Menschen, die sich in dem Club in dem Moment befinden, beeinflusst. Und es ist das Lauteste. Man kann auch die Augen zumachen und im Endeffekt ist der Hörsinn dann immer noch der, den man nicht zumachen kann, sondern der Sinn, der einem am meisten getrieben wird vom Club. Wobei das Visuelle eine extrem gute Unterstützung sein kann, wenn es gut gemacht ist zu dem Rest. Also diverse Lichteffekte können extrem gut unterstützend wirken; wie auch bei der Musik gute Effekte unterstützend wirken. Also es sollte nicht davon ablenken, es sollte auch nicht den größeren Part übernehmen, das wäre ja sinnlos, aber es gibt da definitiv noch wesentlich mehr Potential, da bin ich mir sicher.

Wie würdest du Drogenbeeinflussung für die Atmosphäre von einem Club oder Unterstützung von elektronischer Musik werten?

Drogen sind in dem Sinne ja wie in allen Lebensbereichen eigentlich so der einfache Ausweg sich in eine Bewusstseinssebene zu bringen, in die man eigentlich auch so kommen könnte ohne unterstützende Hilfsmittel, aber es ist für viele der leichte Ausweg. Und ich glaube, es wird quer durch die Gesellschaft in allen möglichen Bereichen so benutzt, nur bei elektronischer Musik ist damit auch relativ offen umgegangen worden. Also eigentlich wie bei Rock'n'Roll damals, Flower-Power Zeit mit LSD und so was. Im Endeffekt sind Drogen für mich, ich bin jetzt kein großer Experte was das alles angeht, ein leichter Weg sein Bewusstsein in die Richtung zu verändern, in die man eigentlich kommen will. Wobei die tiefsten und schönsten Erlebnisse im Endeffekt nur dann entstehen, wenn

man schafft diesen Bewusstseinszustand auf einer Tanzfläche oder auch hinter dem DJ-Pult zu erreichen *ohne* diverse Hilfsmittel zu sich genommen zu haben, weil man dann den ganz ehrlichen Zustand erreicht. [Bandwechsel; einige Sekunden fehlen, es geht um den erhöhten Zustand bei einer Party, Anm. d. Verf] Wenn natürlich viele Drogen unterwegs sind, ist es leider so, aber da muss man ehrlich sein, dass dieser Zustand leichter zu erreichen ist. Aber dann wiederum auch nur bis zu einer gewissen Grenze, weil dann wird es irgendwann auch langweilig, weil Leute teilweise auch selber gar nicht mehr registrieren was eigentlich passiert. Da schlägst du einfach mal kurz eine Hi-Hat oder eine Bassdrum rauf und alles flippt völlig aus, wo eigentlich gar kein Grund dafür wäre durchzudrehen oder auszuflippen. Es ist natürlich manchmal für den DJ schon extrem leicht irgendwie. Da gibt es immer so einen Spruch: „Heute Abend sind hier gute Drogen unterwegs und so – Leute sind gut drauf“, was irgendwo im Endeffekt schade ist. Und ich plädiere immer dafür, dass die meisten Leute mit der Zeit, das muss nicht heute auf morgen sein, aber mit der Zeit lernen, dass diese Stadien, die sie eigentlich erreichen wollen mit ihrem Bewusstsein, auch ohne die Hilfsmittel möglich sind und die Belohnung eigentlich die ist, dass das Stadium noch ein Extremeres sein wird oder sein kann.

Wenn du jetzt meinst, die Leute flippen aus. Kannst du diesen Moment irgendwo beschreiben, oder den Moment genauer einschränken?

Hmm, das ist schwierig für mich zu sagen, weil ich war nie wirklich ein Clubgänger. Das ist ein bisschen so mein Problem, ich war nie wirklich selber auf der Tanzfläche groß unterwegs und habe abgetanzt und abgefeiert. Das war nie wirklich der Fall bei mir, ich war immer derjenige, der in einem Club war und selber was tun wollte. Ich wollte auch immer irgendwie für die Musik verantwortlich sein. Vielleicht auch aus dem Grund heraus weil ich mich in einem Club, ich weiß nicht, vielleicht auch unwohl fühlen würde oder auch nutzlos, wenn ich einfach nur dastehen würde und sagen würde: „Ja, jetzt feiere ich mal!“. Ich bin jemand, ich weiß eigentlich gar nicht so genau wie das geht. Ich bin da auch immer relativ schüchtern in so Angelegenheiten (Lacht). Und deswegen ist das schon interessant, weil ich kann manchmal gar nicht wirklich einschätzen, was eigentlich mit den Leuten auf der Tanzfläche passiert oder in was für extremen Stadien oder Bewusstseinssebenen die sich dann aufhalten. Ich kann nur von den Stadien oder Bewusstseinssebenen reden, die ich irgendwie selber durchmache beim Auflegen und die sind schon relativ interessant. Aber ich glaube, die sind trotzdem unterschiedlich zu jemandem, der schon drei Stunden tanzt und sich durch das Tanzen und durch diese körperliche Betätigung auch in so

einen gewissen Trancezustand begibt, wo er auch nicht wirklich was tun muss. Ich muss ja immer wieder irgendwie was tun. Also ich bin ja irgendwie verantwortlich. Ich muss ja überlegen, wie mache ich den nächsten Schritt, was mache ich. Jemand auf der Tanzfläche, der kann eigentlich in dem Moment ja komplett ausschalten, der muss ja nicht in fünf Minuten irgendeine Aufgabe erledigen, sondern der kann sich gehen lassen. Und von daher, das ist relativ interessant, ich kann das gar nicht wirklich nachvollziehen, was wirklich mit den Leuten da passiert. Also ich kann es nur ansehen oder den Leuten in die Gesichter schauen und denken: „Ja, denen geht es gerade gut also wird es schon ok sein“.

Ja, jetzt abschließend, du hast ja DJs erwähnt, die nur über Musik agieren, während du zusätzlich mit Körpersprache arbeitest. Was würdest du persönlich sagen, unterscheidet dich von anderen DJs?

Hmmm, ich glaube, ich bin grundsätzlich schon jemand, der extrem dem Gedanken verfallen ist, dass ich derjenige bin, der verantwortlich ist, dass die Leute jetzt eine gute Zeit haben. Wobei ich mich dann auch selber manchmal unter Druck setze, aber das passt auch, das ist kein negativer Druck, das baue ich mir da auf, weil ich das auch gut finde irgendwie. Bevor ich anfangen aufzulegen [sage ich mir]: „Ich bin jetzt hier verantwortlich, dass der Abend jetzt auch weiterhin gut verläuft“. Und ich glaube, andere DJs sehen das manchmal bisschen entspannter und auch lockerer. Welcher Weg ein besserer ist, das kann man nicht sagen. Ich glaube, das ist extrem Charakter- und Persönlichkeitsabhängig. Bei mir ist es jedenfalls so. Es gibt ein paar Leute bei denen ich es weiß, bei denen ist es anders. Es gibt nicht unbedingt viele, bei denen ich weiß, dass es denen genauso wie mir geht. Das kann aber daran liegen, dass ich mich mit anderen noch nicht viel über das Thema unterhalten habe. Ich bin meistens irgendwie so derjenige, der denkt: „Ok, es liegt jetzt an mir. Ich muss hier jetzt was tun, ich will jetzt hier was tun, ich will jetzt auch hier Spaß haben!“. Und da versuche ich jetzt auch alles einzusetzen, alles was ich irgendwie da zur Verfügung habe - auch inklusive meiner Arme, meiner Hände und meiner Füße - und das ist so eine Grundeinstellung. Und ich glaube, diese Grundeinstellung, die ist ein bisschen anders als bei vielen anderen, die ich kenne. Die wiederum eine andere Grundeinstellung haben, aber das ist jetzt wieder komplett ohne Wertung, das kann gut oder schlecht sein. Ich komme mir manchmal auch extrem dämlich vor, bei dem was ich tue. Ich habe aber inzwischen abgelegt, mir darüber Sorgen zu machen. Ich habe mir schon gedacht: „Oje, wie muss ich jetzt schon wieder rüberkommen und wie dämlich muss das

aussehen!“. Aber inzwischen mache ich mir da gar keine Sorgen mehr darüber weil da habe ich jegliche Scham inzwischen verloren.

Das wäre dann alles. Vielen Dank für das Interview!

**Interview mit Crazy Sonic am
03.07.2005.
[Betreiber von FLEXSchallplatten;
Veranstalter von Crazy im Flex, Wien]
<http://www.myspace.com/crazysonja>**

Zuallererst, wie lange legst du schon auf?

Ich persönlich lege auf seit 1993.

Was macht für dich persönlich einen guten DJ aus?

Also für mich persönlich macht einen guten DJ aus, dass er erstens einmal einen Spannungsbogen erzeugen kann. Dass heißt, nicht nur das gute Mixing [ist wichtig] - aber natürlich das auch, dass kommt ganz darauf an, welche Stile man spielt. Also beim Hip Hop wird ohne gutes Mixing sowieso nichts gehen, beim Techno sehe ich das ähnlich. Ein Soul-DJ muss vielleicht wieder nicht so gut mischen können. Aber wenn man jetzt zum Beispiel diese Summer Breaks von FM4 angehört hat von 1 bis 2, dann finde ich das zum Beispiel ganz lustig, wie die das eben gemacht haben Rock und Klassiker und alles Mögliche da zu verwursteln und das ganz gut hinzukriegen. Das macht für mich eigentlich einen guten DJ aus, dass man nicht nur die neuesten, heißesten Platten spielt, sondern auch wie der Hell [DJ Hell, Anm. d. Verf.] Klassiker einbaut und einen Spannungsbogen aufbaut und ihn vielleicht wieder kurz abbauen kann und ihn noch einmal verschärft aufbauen kann. Natürlich auch gute Platten, gute Auswahl – das ist das.

Also für dich ist auf jeden Fall die Auswahl, Selection und der ganzen Spannungsbogen wichtig?

Ja.

Was motiviert dich persönlich beim DJen, was möchtest du da erreichen oder machen?

Ja, mir macht es eben total großen Spaß wenn ich sehe, dass die Leute zu dem, was ich mir ausgesucht habe, abgehen – tanzen. Bei besonders guten Abenden jubeln. Also beim Crazy⁶⁴ ist schon sehr schön, wenn man das vor allem auf der

⁶⁴ Clubabend im Flex, der von Crazy Sonic veranstaltet wird.

Flex Anlage bringen kann. Im Prinzip geht es mir natürlich darum, dass ich das was mir gefällt möglichst gut rüberbringen kann. Ja und da gibt es gute und schlechte Tage als DJ und das weiß man selber aber auch – es ist wie beim Sport. Man hat nicht immer den besten Tag und da hat man auch von der Motivation her [Schwierigkeiten], es ist ganz verschieden. Wenn man natürlich vor einem leeren Club spielt, kann man nicht viel erreichen. Vor fünfhundert Leuten ist es etwas anderes.

Wenn du jetzt sagst, du spielst was dir gefällt, spielst du auch Platten die dir selber nicht gefallen? Einfach auf die Publikumsreaktion hinaus?

Nein, also Platten, die mir überhaupt nicht gefallen, spiele ich eigentlich nicht. Es gibt aber natürlich Platten, die ich beim zweiten Mal anhören erst wirklich gut gefunden habe oder die ich dann wirklich erst beim Auflegen gut gefunden habe. Und es gibt halt so ganz wenige „musts“ sozusagen, wo ich denke, die nehme ich mit, die spiele ich auch – aber wirklich etwas was mir überhaupt nicht gefällt, spiele ich nicht.

Welche Faktoren, welche Dinge würdest du sagen beeinflussen dein Set?

Ja, ganz entscheidend, wenn man natürlich im Flex einen Club haben darf, ist man verwöhnt. Auch wenn es nicht so voll ist, ist immer eine gute Atmosphäre da. Durch die wirklich gute Anlage kann man sich selbst wirklich sehr gut konzentrieren. Das Monitoring⁶⁵ ist natürlich ein wahnsinnig wichtiger Faktor, den man nicht überall hat, dass man sich selbst gut hört. Und ich finde halt einfach, dass der Einklang auch mit dem Licht sehr, sehr wichtig ist. Ich sehe vermehrt in letzter Zeit das VJing schon fast gleichwertig mit dem DJing zu setzen - und das ist auch ein wichtiger Faktor. Ja, und das Publikum natürlich. Ich komme aus Kärnten und wenn man dann aufs Land fährt und dort dann einen Gig spielt, ist das schon ganz was anderes, weil man dort wieder sehr aufpassen muss - das Publikum ist nicht so offen. Ja, dieser Einklang - das Publikum, das Licht, die Atmosphäre, das Monitoring - das sind so die wichtigsten Faktoren, glaube ich.

Ja, wenn du gerade Licht und Visuals erwähnst. Wie stark würdest du selbst als DJ den Einfluss, den die Visuals auf die Atmosphäre haben, einschätzen?

Ah, der Einfluss ist sehr groß, aber natürlich entscheidet auch immer noch die Musik über den endgültigen Kick. Aber wenn natürlich wirklich tolle Musik da ist und da kommen dann noch bewegte Bilder, dann ist das schon in Prozent schwer auszudrücken. Aber 30, 40% macht das schon aus für mich.

Würdest du sagen, dass die Drogenbeeinflussung auch noch mitspielt bei der ganzen Atmosphäre?

Naja, man darf sich Nichts vormachen, bei der Elektronikszenen ist die Drogengeschichte immer virulent gewesen. Was beim Rock das Bier ist... und bei den großen Festivals sieht man das auch immer, wo die Leute wirklich konzentriert feiern... wird das sicherlich eine Rolle spielen. Aber ich glaube, dass es gerade zum Beispiel im Flex noch ein bisschen weniger ist unter der Woche am Dienstag [Tag von Crazy Sonics wöchentlicher Veranstaltung, Anm. d. Verf.] weil die Leute vielleicht arbeiten müssen. Aber ganz ohne würden diese fantastischen Stimmungen nicht zustande kommen.

Wie baust du dein Set persönlich auf?

Ja, es hängt immer davon ab, wann man spielt. Also ich selbst bin ja jetzt nicht immer nur der Main/Primetime Artist, sondern lege viel am Anfang oder am Ende auf, da muss man ganz unterschiedlich herangehen. Am Anfang finde ich es halt sehr wichtig, dass man nicht zu laut spielt, dass man ein bisschen die feinere Klinge wählt, dass es sich durchaus vom Tempo her steigern kann. Und dann wenn es sich dann füllt, zu dem nächsten Act hin weiterzuleiten. Wenn du am Ende spielst, ist es dann wiederum so, dass man mehr die Hits spielen kann, die Klassiker, ein bisschen drauf aufs Tempo drücken kann und halt die Leute bei Laune halten kann, die dann schon länger im Feiern sind. Und in der Mitte, wenn man das so sagen kann, da versucht man... Dann sollte man sein Bestes geben weil man da den Aufbau schon hinter sich hat aber die Leute noch nicht ganz abrechen. Und da gibt es verschiedene Herangehensweisen, also ich versuche da immer [meine Platten] je nachdem - wo spiele ich, was für eine Zeit spiele ich - auszusuchen.

Wenn du jetzt sagst, man kann mehr aufs Tempo drücken, würdest du sagen, es steigert sich also im Laufe des Abends das Tempo?

Mhm, ja. So sehe ich das. Gerade in der Drum'n'Bass Szene fällt mir das auf, dass es oft so ist, dass da wirklich die DJs gleich von Anfang an so dahin brettern. Ja, das finde ich wirklich nervtötend. Weil gerade wenn ich um elf in einen Club gehe, möchte ich nicht schon so dermaßen gestresst werden von überharter, überschneller

⁶⁵ Monitorboxen, die dem DJ ein Überwachen der Mixes abseits der Clubanlage erlauben.

Musik. Deswegen versuche ich das halt im Rahmen meiner Möglichkeiten nicht zu tun. Aber es ist auch ein anderes Publikum, sagen wir mal so. Drum'n'Bass und Techno, da gibt es definitiv einen Altersunterschied.

Wie frei ist dein Set geplant?

Total frei. Es beginnt ja mit der Größe der Plattentaschen. Ich hab zum Beispiel die Standardtasche, mit der ich auf Ein-, Zweistunden-Set gehe, da ist dann die Auswahl ein bisschen enger. Wenn ich weiß, es ist zum Beispiel wirklich noch nicht ganz sicher was mich erwartet, dann nehme ich die Große mit und zur Not kann ich auch zwei mitnehmen. Und so je nachdem plane ich das und nehme dann halt mehr mit und verschiedene Sachen mit. Ich tue mir das aber nicht vorher zu Hause überlegen. Natürlich denke ich mir: „Die Nummer möchte ich spielen, die Nummer möchte ich spielen und die Nummer möchte ich spielen“. Aber wann, wie und was genau - das möchte ich gar nicht anfangen. Es gibt Leute, oder es hat immer Leute gegeben, die dass so genau geplant haben: „Ja, diesen Übergang“ und wann sie das spielen, aber das tue ich nicht. Das ist total... ich würde sagen, zu 90% frei geplant.

Wie sehr würdest du sagen, prägt das Publikum dein Set?

Ja natürlich, das Publikum prägt immer sehr. Die Location kennt man schon sehr gut, man weiß schon ungefähr welche Leute kommen, man kann sagen, es sind kritische, aber doch partywütige Leute. Deswegen würde ich sagen, prägt mich das Publikum schon extrem. Woanders weiß man es meistens ja nicht ganz genau und dann kommt es auf den DJ an, wie flexibel er auf das eingeht. Wie er auf das Publikum eingeht. Ich habe einmal zum Beispiel in Bosnien gespielt, wo ich wirklich nicht gewusst habe, was mich erwartet und wo alle Leute so ausgeschaut haben als hätten sie damit nichts am Hut mit dem was ich spiele. Und plötzlich war es dann eine der besten Partys, die ich erlebt habe. Ja, dass hängt dann auch von einem selber ab, denke ich.

Wenn du jetzt spielst und du sagst das Publikum prägt dein Set, auf welche Anzeichen vom Publikum achtest du, wo du sagst da modifizierst du dein Set danach?

Ja, man schaut schon einmal ein bisschen auf die ersten Reihen oder vielleicht auch auf die Bühne wenn wir es jetzt vom Flex her nehmen. Ob da ein bisschen Bewegung da ist, oder ob die Leute schauen. Es ist ja in Österreich sowieso ein bisschen so, dass es eine Steh- und Schaugesellschaft vor allem auch am Anfang von Partys ist. Da ist das Flex eh auch ein bisschen

eine Ausnahme. Und dass die Leute irrsinnig lange brauchen bis sie warm werden. Ich versuche dann natürlich zu schauen wo dann die ersten Bewegungen anfangen und so nach den Schwingungen nach Außen [zu achten] - so wie man den Daumen ins Wasser hineinhält, sodass die Schwingungen nach Außen gehen - dass da so eine positive Infektion erfolgt. Und auf das hin versuche ich halt zu spielen. Das gelingt manchmal und manchmal auch nicht. Manchmal kann man einfach nichts machen, die stehen halt und dann tanzen sie zu einer Nummer, die ich dann sozusagen als Kernnummer von fünf Nummern nehme - wo ich sage, die sollte dann mal ein bisschen zünden und dann sollen die Leute weiter tanzen. Aber dann hören sie wieder auf. Das passiert auch. Dann muss man halt starke Nerven zeigen und weiter machen.

Also du sondierst teilweise dein Publikum und schaust mit welchen Platten du die Gruppe erreichst?

Genau. Wenn ich einen natürlich schon sehr zielgruppenspezifischen Club hab so wie es das Crazy eben ist, dann weiß man natürlich eh schon im Vorhinein, was gut funktionieren kann. Schwierig wird es so bei Sachen wie es früher eben oft war in der Meierei⁶⁶, wo ich noch Groove und Downbeat und so gespielt habe. Wo man wirklich das Publikum nicht einschätzen kann. Da habe ich vermehrt darauf geachtet, dass man mit irgendwelchen Nummern die Masse zum Beben bringt und dann halt hält. Das ist ja oft das Schwierige. Wie gesagt, dass ist im Flex sehr leicht, woanders nicht so leicht.

Wenn du jetzt immer wieder vom Flex redest. Denkst du, dass da einfach eine Erwartungshaltung von den Leuten beim Flex da ist, dass sie sagen: „Ich gehe ins Flex ins Crazy, ich weiß dass mich so und so etwas erwartet, da kann ich abgehen“?

Ich denke, dass es schon so ist. Der Club ist eben jetzt schon so eingespielt, sag ich einmal, dass die Leute durchaus mit diesem Gedanken herkommen. Das glaube ich schon. Und da ist es einfacher und lustiger für uns - nicht nur für mich, sondern für alle die beim Club spielen - erstens beste Qualität zu geben und zweitens halt nicht unter Druck zu stehen, dass man die Leute halten muss oder so. Das hängt sehr viel davon ab.

Würdest du sagen, dass du auch über andere Sachen abgesehen von der Musik mit dem Publikum kommunizierst? Körpersprache vielleicht?

⁶⁶ Ehemaliger Wiener Club

Also ich würde mich nicht als den großen Entertainer bezeichnen, das sind andere wahrscheinlich wie der Sven Väth oder so. Mein Gott, da gibt es einige. Miss Kittin oder Electric Indigo auch, die das besser können. Ich selbst versuche aber natürlich schon, wenn es besonders gut ist, ein bisschen aus mir herauszugehen. Ich bin jetzt eher von meinen Wesen her nicht so ein Typ, aber ich versuche das mit einigen positiven Gesten auch ein bisschen mehr zu beeinflussen. Aber im Grossen und Ganzen ist es bei mir schon hauptsächlich auf die Musik bezogen. Man versucht aber trotzdem auch immer wieder in die Menge zu schauen. Nicht nur immer nur in die Platten, sondern auch hinunterzuschauen, den Leuten ins Gesicht zu schauen. Nicht so (*macht einen unfreundlichen, angespannten Gesichtsausdruck*) sondern halt versuchen freundlich dreinzuschauen, dass das auch wirklich auch ein Bild hergibt, weil diese DJ-Streber, die werden da ja auch oft verrissen.

Wenn du jetzt den Sven Väth als extrovertierten DJ erwähnst. Würdest du sagen, dass einige DJs da so einen Riesenbonus haben oder einfach viel über die Körpersprache erreichen, mehr als durch die Musik vielleicht?

Ja, das ist möglich. Beim Sven Väth ist das sowieso irgendwie ganz schwer herauszufinden an was das liegt. Er hat es irgendwie geschafft wirklich eine riesengroße, weltweite - naja sagen wir europaweite - Fangemeinde aufzubauen. Detto ist es bei einigen anderen. Aber bei ihm ist es besonders auffällig, dass er die Masse auch durch seinen Blick und sein ganzes Ding wirklich faszinieren kann, fast hypnotisieren kann. Und das glaube ich, dass das bei ihm zusätzlich eine Rolle spielt zu seinem Auflegen. Weil so spektakulär sind seine DJ-Skills ja nicht wie man weiß - es gibt also da sicher bessere [gemeint sind technisch versiertere DJs, Anm. d. Verf.].

Also du würdest schon von dir aus sagen, dass es eine wechselseitige Kommunikation zwischen dir mit dem Publikum gibt?

Ja.

Wie du sagst, du schaust auf Reaktionen, Anzeichen. Kannst du da noch ein bisschen ins Detail gehen?

Über was jetzt noch einmal?

Dieses Wechselseitige. Wie du schon gesagt hast, du schaust auf das Publikum und versuchst da den Funken zu finden und spielst daraufhin.

Es ist ja so, man hat immer im Kopf was man machen kann. Wenn ich sehe, dass es funktioniert, dass die Tanzfläche sozusagen am

Brodeln ist, dass eine einigermaßen gute Stimmung herrscht, da versuche ich immer darauf zu achten. Es gibt dann immer so Blickfänge, da rechts, da links - was machen die zum Beispiel jetzt, was machen die? Man kennt natürlich dann die Leute vom Flex auch schon die tanzen, man weiß die tanzen immer und dem ist es wurscht was gespielt wird. Und dann gibt es die, die tanzen eigentlich nur wenn es ihnen wirklich gefällt. Und die sucht man sich dann vielleicht heraus, denkt sich: „Ah, jetzt könnte es sein, dass man eigentlich am richtigen Weg ist!“. Ja, das versuche ich. Aber so wahnsinnig viele andere Rezepte habe ich da eigentlich nicht. Ich bin jetzt auch nicht der, der auf Riesenfestivals spielt, habe jetzt aber auf dem Urban Art Forms⁶⁷ gespielt. Aber erst zu einem relativ späten Zeitpunkt, wo halt schon wirklich so etwas wie eine Interaktion mit dem Publikum insofern nicht mehr möglich war, weil sie alle schon übernächtigt und drauf und drüber waren und ich selber komplett nüchtern dort gestanden bin. Und das ist dann so ein Beispiel dafür, wo das Ganze nicht mehr wirklich so einen Riesenspaß mehr macht. Es ist aber einfach so, dass man als Nicht-Superstar auf Festivals die Zeit nehmen muss, die man kriegt.

Ja, wie weit glaubst du kannst du jetzt die Stimmung, den Vibe einer Party bestimmen?

Ja, den kann man natürlich schon sehr bestimmen. Ich habe zum Beispiel nach einem Sven Väth oder einem Jeff Mills gespielt, wo dann alle wegen dem vorherigen hergekommen sind. Und dann muss man eben extrem [aufpassen]. Das ist auch extrem wichtig - der Schluss, weil wenn man da plötzlich abkackt, gehen dann alle unzufrieden nach Hause. Und da glaube ich strengt man sich dann wahrscheinlich am Meisten an und versucht es wirklich dann auch technisch am Meisten. Und es ist extrem wichtig, dass man sieht: „Ah, die Leute bleiben doch noch“. Weil es ist mir schon passiert - in meiner früheren Karriere sozusagen, unter Anführungszeichen, im Bricks⁶⁸ einmal - da haben Kruder und Dorfmeister vor mir aufgelegt und da sind dann plötzlich [nach Kruder und Dorfmeister] alle gegangen und es war einfach schockierend. Weil man denkt, man spielt eigentlich nicht so schlechte Musik aber die gehen trotzdem alle, das versucht man natürlich schon zu verhindern. Umgekehrt hat man dann auch die Möglichkeit wenn zum Beispiel der internationale Gast oder die andern, die gespielt haben nicht so gut waren, dass man es eben selber besser macht und dann gerne das Lob hört, dass man es gut gemacht hat. Ich meine, es sagt einem natürlich kaum wer ins Gesicht: „Hey, du hast heute

⁶⁷ Österreichisches Musikfestival, das sich auf elektronische Musik konzentriert.

⁶⁸ Wiener Club.

Scheiße aufgelegt!“ Aber wenn man so im Technoboard⁶⁹ schaut, und so oft kritisiert worden [bin ich] jetzt noch nicht und das freut einen dann auch. Man muss jetzt nicht loben, aber ich denk mir, wenn nichts steht, dann ist es eh halbwegs ok gewesen. Ich will ja gar nicht lesen: „Bah, der war gut!“. Für mich ist es schon genug, wenn die Leute eigentlich gerne tanzen wenn ich spiele. Und das beeinflusst die Party natürlich auch, wenn auch manchmal Leute fragen: „Wann spielst du?“, „Spielst du heute nicht?“ – weil ich spiele ja nicht jeden Dienstag und das freut einen natürlich dann, und wenn einer sagt: „Ja, du spielst ja dort und dort, da fahre ich auch hin“. Aber es ist mir schon klar, dass ich mich nicht der Illusion hingeebe, dass tausende meinem Weg folgen. Die Zeiten sind wahrscheinlich vorbei.

Du hast gesagt, du hast nach Kruder und Dorfmeister aufgelegt. Nehmen wir mal an, es gibt keinen großen Unterschied in der Musik, würdest du sagen, dass die Leute bei einem Star-DJ mehr abgehen?

Ja, absolut. Deswegen bin ich ja froh, dass ein Sven Väth Publikum - die kommen zwar wegen einem Sven Väth her und dann sehen sie jetzt legt der Crazy Sonic auf - etwa weiß was ich mache und bleibt; sie wissen natürlich auch, was der Sven Vaeth macht. Beim Kruder und Dorfmeister Publikum ist es vor allem zu Anfangszeiten so gewesen, dass nicht wirklich die Musikleute gekommen sind. Das waren irgendwelche Szeneleute oder solche die es gerne wären aus irgendwelchen Branchen, die einfach irgendwo gehört haben, dass das super sein soll. Und die wenigen Opinion Leader und Musikfreaks, die dabei waren, die haben oder hätten den Unterschied [musikalischer Unterschied zwischen Kruder&Dorfmeister und nachfolgendem DJ, Anm. d. Verf.] nicht so gehandhabt, dass sie gegangen wären. Aber so ist dann der optische Moment da: „Aha, es ist ein Anderer dran – es interessiert mich nicht mehr, ich gehe nach Hause. Vorher war es einfach toll!“. Man muss das aber auch immer verstehen, die [Kruder&Dorfmeister, Anm. d. Verf.] haben was erreicht mit ihren Produktionen, die haben eine gute Marketingschiene gehabt und sind halt auf diese Art und Weise berühmt geworden und deswegen muss man auch nicht herumschimpfen. Das der Hype halt natürlich teilweise überdimensional war und jetzt wieder zurückgestutzt worden ist [ist auch verständlich]. Weil mittlerweile ist es in Wien längst vorbei, dass man in Wien sagt: „Kruder und Dorfmeister“. Es ist einfach ein Generationswechsel passiert. Das liegt halt sehr viel an Österreich, glaube ich, weil die

österreichische Musikszene eben sehr klein ist und die Leute denen das früher gefallen hat einerseits zu alt sind und auf der anderen Seite andere Geschmäcker gefunden haben. Das ganze Vienna Downbeat Musik Ding ist einfach ein bisschen ausgelutscht mit der Zeit, das sieht man ja auch an den ganzen Produktionen. Der Kruder spielt ja auch nur mehr Techno eigentlich.

Wenn du auflegst, wie viel glaubst du kommt von der Idee, die du hinter der Platte hast beim Publikum an?

Mit jeder Platte hat man nicht eine Idee. Aber wenn man jetzt die neuen Stilrichtungen verfolgt, die ich und viele andere in den letzten 1 ½ Jahren auflegemäßig verfolgt haben – diese neue Art von Techno unter dem Deckmantel Minimal/Retro, sehr deutsch beeinflusst, die auch wieder funktioniert - dann kann man nicht von einer Platte ausgehen und glauben das die jetzt was erreichen wird. Aber immer wieder hat man gemerkt, dass es dafür [Minimal Techno, Anm. d. Verf.] wieder eine wachsende Fangemeinde gibt, nachdem es [Techno, Anm. d. Verf.] ja wirklich eine Zeitlang am Boden gewesen ist. Und eigentlich alle jungen Leute, die man ja auch braucht für eine Party zum Drum'n'Bass abgewandert sind, wo es immer noch viele Leute gibt, aber die Szene stagniert jetzt meiner Meinung auch ein bisschen und fällt langsam ab. Ich habe mir das in Wiesen angehört und es geht ja wirklich stundenlang dasselbe dahin und lebt einfach total vom MC. Das brauchen wir aber nicht, beim Techno ist ein MC nicht notwendig finde ich, darum sind diese **** [eine Wiener Veranstaltung, Anm. d. Verf.] nie meines gewesen wo ein MC *** drüber gröhlt.⁷⁰ Aber wie viel rüberkommt hängt natürlich stark wieder davon ab, wo man spielt und da ist die Homebase natürlich der Platz wo man am Meisten erreichen kann. In Klagenfurt, auch Salzburg oder Linz, wo man auf einem Auswärtsspiel ist, wo wieder ein ganz anderes Publikum ist, wird man damit wahrscheinlich damit nicht so viel erreichen können. Aber man darf das auch nicht so unterschätzen, es gibt auch dort Leute, die das schon kennen und die dann auch deswegen hinkommen. Es ist natürlich klar, wir haben vor drei Jahren auch noch Marco Carola [Produzent von damaligem harten, straighten Techno, Anm. d. Verf.] gespielt und was weiß ich noch alles und das tun wir jetzt nicht mehr. Deswegen denke ich, dass wir da eigentlich schon alle ganz gut

⁷⁰ Hier wurden spezifisch eine Veranstaltung und ein Akteur kritisiert, die Namen wurden ausgelassen. Die gleiche Vorgangsweise wurde in einem anderen Transkript durchgeführt, wo ein spezifischer DJ auf persönlicher Ebene kritisiert wurde.

⁶⁹ Größtes österreichisches Technoforum im Internet (www.technoboard.at).

gefahren sind und dass wir da schon einiges erreicht haben, dass die Leute das auch erkennen. Weil diese klassische Four to the Floor Technoszene ist auch sowieso nie meines gewesen, deswegen bin ich auch was das angeht ein Spätstarter gewesen, weil ich war früher mehr HipHop, Drum'n'Bass, Downbeat und House orientiert.

Wenn du jetzt sagst früher habt ihr alle diese Marco Carola 4/4 Sachen gespielt und jetzt ändert es sich. Glaubst du ändert sich der Musikstil an sich dadurch dass du und viele Leute in der Szene ihre Musikauswahl ändern?

Ja, die ganzen Produzenten, die früher härter gespielt haben oder den Touch gehabt haben, dass sie für etwas stehen, die haben auch teilweise begonnen das [Minimal Techno, Anm. d. Verf.] zu produzieren. Das beeinflusst natürlich total. Weil man früher oder später einfach gesehen hat, so geht es mit der Entwicklung des Techno nicht weiter. Es muss etwas modifizierteres her, weil eine neue Musik kann man nicht erfinden, um das Ganze wieder attraktiver zu machen. Und ich denke, dass ist mit dem derzeitigen Weg ganz gut gelungen, aber auch der wird irgendwann einmal zu Ende gegangen sein. Dieser Pfad wird abgetrampelt sein wie halt viele Pfade abgetrampelt sind. Ja, wenn ich mir heute noch die alten Berichte anschau aus den 90er Jahren, da hat die Miriam Unger das moderiert und es gab einen Beitrag über Techno, den habe ich aufgezeichnet. Da waren halt Leute wie Pulsinger [Patrick Pulsinger, Anm. d. Verf.], die haben da gesagt: „Ja das ist das neue Ding!“. Und da hat man noch Leute mit der Gasmasken gesehen und unvorstellbar eigentlich, dass es dann plötzlich drei oder vier Jahre später geheißen hat, [Techno ist tot]. Ich meine, es hat sich einfach zu Tode gelaufen, zu Tode kommerzialisiert und gerade in Österreich hat auch diese Vermischung mit Trance das Ganze dann irgendwie in ein schlechtes Licht gerückt. Die Drogen, die vielen Drogen natürlich auch. Mittlerweile, denke ich, hat sich das Ganze wieder auf viele Seitenarme geteilt: die Goa-Szene; die Hardtrance-Szene ist nach wie vor sehr stark vertreten - aber das ist ein ganz ein anderes Klientel, wo jetzt auch die Musik meiner Meinung nach sehr einfach, sehr geradlinig ist - und da gibt es halt die Sachen, die noch immer im klassischen Four to the Floor Techno passieren, die größeren Raves. Und dann gibt es diesen Club⁷¹ – ich, wir, oder Crazy oder auch in der Fluc Mensa „Icke Micke“⁷² die das

machen. Obwohl das teilweise diesen Berlin-Touch hat und ich bin ja auch nicht so der Freund davon zu sagen: „Ja Berlin!“, und alles muss Berlin-orientiert sein. Wir sind in Wien, wir können verschiedene Einflüsse haben. Ich finde den englischen Clubsound auch ganz ok zwischendurch, den französischen auch. Es muss nicht immer diesen Berlin-Touch haben, aber das ist eben teilweise so. Im Prinzip ist das aber die Art von Club-Techno, die jetzt wieder funktioniert und hoffentlich noch länger.

Ja, glaubst du, dass so eine Musikauswahl, wo du einen Style bevorzugst, auch die Musik und Szene mitbeeinflusst?

Mitbeeinflussen... ich versuche es natürlich schon, klar. Man kann ja wenn man öfters spielt - wenn man Resident ist, spielt man ja die wichtigen Platten, die einem halt besonders am Herzen liegen und in dem Fall ist es dann schon so. Aber das ist jetzt nicht bewusst so angelegt. Ich gehöre jetzt auch nicht zu diesen Leuten, das tun ja manche Club Promoter dann gern oder DJs auch, die dann sagen: „Ach, das ist ja alles scheiße und das links von mir ist auch scheiße und eigentlich ist nur gut was ich mache“. Das sage ich nicht, es gibt viel, viel Gutes, das auch abseits davon passiert, aber natürlich versucht man eine gewisse Linie weiterzuvermitteln.

Abschließend komme ich noch auf dein Set zurück. Wie teilst du deine Platten ein? Wenn du sagst, du willst bestimmte Stimmungen oder Funken erzeugen, hast du da gewisse Einteilungen von deinen Platten?

Ja, sicherlich richtet man sich seinen Koffer ein bisschen her, wie man das am Abend gedenkt zu machen. Aber Einteilungen im klassischen Sinn habe ich nicht. Nein, Einteilungen nicht.. Es ist wirklich so, dass man schaut, dass man weiß wo man hinfährt - es ist selten so, dass man überhaupt keine Ahnung was einen erwartet. Man kann ungefähr sagen, man spielt in einem Techno-Club oder man spielt in einem gemischten Club, da muss man es ein bisschen vorsichtig angehen, oder man spielt in einem Cafe wie zum Beispiel hier [Flex-Cafe, wo das Interview geführt wurde, Anm. d. Verf.] oder Kunsthalle. Und so richtet man sich das her und so ist das „Ordnungssystem“ unter Anführungszeichen im Kopf schon drinnen. Sodass der Spannungsbogen eine flache Gaußsche Kurve ergibt oder auch eine steilere damit man eben mehr Gas geben kann, je nachdem. So sortiert man eben.

Also sozusagen den Spannungsbogen im Kopf. Also man sagt: „Die treibt ein bisschen mehr an..“

⁷¹ Gemeint ist eine Gruppe von Leuten, die andere Technosparten, darunter Minimal Techno, in Wien vertreten.

⁷² Veranstaltung von Tibcurl, einer weiteren Interviewten.

Natürlich, natürlich, das muss man schon wissen. Und das versuche ich halt je nach Zeit der Vorbereitung. Manchmal setzte ich mich da zwei, drei Stunden hin und suche mir wieder ein paar andere alte Sachen raus und sage: „Jetzt baue ich die wieder einmal ein!“. Und das hängt auch von der Vorbereitungszeit ab. Wenn ich jetzt natürlich weiß, es ist Crazy, dann habe ich natürlich so meine drei, vierhundert aktuellen Platten - die werden wieder erweitert, ein paar tue ich wieder ins Regal und sage: „Ok, jetzt habe ich sie ausgelutscht“ – und von dem her nehme ich mir meine Platten weg für die Diensttage. Ich versuche natürlich nicht immer dasselbe zu spielen, aber es werden natürlich immer wieder Nummern sein, die immer wieder auch durchaus gehört werden sollen, damit die Leute einfach zu diesem Sound dann zufrieden nach Hause gehen können oder auch nicht.

Wenn du sagst, du hast die drei-, vierhundert aktuellen Platten aus denen du sozusagen deinen Pool schöpfst – wie wichtig ist dir die Aktualität einer Platte?

Also es ist schon wichtig. Es ist ja so, man hat den Effekt, man hört Platten selber so oft, dass man sie dann schon nach zwei, drei Wochen eigentlich nicht mehr hören kann, obwohl sie eigentlich noch gern gehört werden würden [vom Publikum]. Deswegen sehnt man sich ja auch immer nach neuen Dingen. Und deswegen schaue ich schon, dass ich im Monat einen Zuwachs habe von, ich sage einmal, dreißig bis vierzig Platten. Deswegen ist Aktualität schon wichtig, vor allem im Crazy im eigenen Club. Weil bei einem Auswärtsspiel kann man davon ausgehen, dass nicht alle alles kennen. Aber es gibt beim Crazy gewisse Leute, die halt wirkliche Freaks sind, die sich wirklich auskennen, die im Internet nachschauen und die Tracks sogar nach dem ersten Beat schon kennen. Und da ist die Aktualität wichtiger als zum Beispiel woanders. Aber ich glaube ein gesundes Mittelmaß an den bestehenden Schätzen, die man hat, und dem was permanent dazu kommt, sollte schon gegeben sein.

Ja super, dann bedanke ich mich für das Interview.

Interview mit ED209 am 23.04.2005. [ehem. Mitglied der Mainframe Crew, Wien]

Wie lange bist du schon DJ?

Zirka drei Jahre würde ich sagen.

Was macht denn für dich einen guten DJ aus?

Naja, ein guter DJ hat auf jeden Fall technische Qualität und andererseits halt auch eine gute Selection und als Drittes, das würde ich in Klammer anführen, dass er auf die Leute reagiert. Das ist halt für mich ein guter DJ, sonst würde wahrscheinlich noch dazukommen, wie er sich aufführt, wie er auf die Leute wirkt.

Also die Selbstinszenierung sozusagen?

Auf jeden Fall, ich glaube, auf die Leute am Floor wirkt das schon sehr, wenn du herumhüpfst - Panacea [Drum'n'Bass DJ, Anm. d. Verf] zum Beispiel. Der macht halt sehr viel Eindruck, dadurch, dass er da herumhüpft, aber ich meine das macht für mich keinen guten DJ aus

Also am Anfang technische Skills, Selection, Präsentation...

Genau. Es ist halt schwierig, das objektiv zu sagen, weil Selektion – was ist eine gute Selektion? Technische Skills ist klar, entweder kannst du mixen oder kannst nicht mixen. Leute wie Andy C können halt wirklich schnell und wirklich gut mixen und andere Leute können grad mal synchronisieren, das sind zwei Unterschiede, dass meine ich mit technisch. Selection, ja das ist halt etwas schwierig. Ich denk mir, das empfinde ich einfach persönlich bis zu einem gewissen Grad. Dass ich sagen kann, dass der DJ irgendetwas macht, das muss mir nicht unbedingt gefallen oder so, einfach das ich sehe, dass der was macht wo irgendwo eine Idee dahinter ist, das ist wichtig. Nicht jemand, der *irgendwelche* Platten auflegt, sondern vor mir aus stellt sich DJ Hype rauf und spielt ein Set, das einfach ein Hype Set ist – dann ist das ok.

Also es muss die Idee hinter einem Set stimmen, dass du sagst es ist gut?

Also ich sag mal, was war die Frage noch mal - was macht einen guten DJ aus? Ein guter DJ hat eine Idee bei dem was er tut, finde ich. Nicht jemand, der irgendwas macht, weil das kann irgendwie eh jeder. Das unterscheidet ihn, glaub ich, von den schlechten DJs.

Wenn du selber auflegst, was ist deine Motivation? Was willst du machen?

Wenn ich auflege, versuche ich so einen Zwischengrat zu finden. Einfach einen Kompromiss, zwischen dem was ich mir vorstelle und zwischen dem wo ich denke, dass die Leute es hören wollen. Ich sag mal, dass es zwei verschiedene Sachen sind und ich versuche trotzdem eine gute Mischung zu machen.

Was stellst du dir vor was die Leute wollen und was stellst du dir vor was du haben willst?

Naja, bei was ich haben will, ich will das was ich gerne höre. Es ist schwierig zu sagen, weil es kommt gerade darauf an wie ich drauf bin. Aber ich würde sagen, Sachen, die meinem Geschmack treffen sind sicher nicht so mainstreamig. Also wenn du eine Stunde von dem Zeug spielst, was ich mir daheim anhöre, das ich gut finde und ich selber allein daheim mixen würde, dann würde das nicht ganz so funktionieren. Größenwahn, zu anspruchsvoll. Ich glaube nicht, dass es so einschlagen würde, dass es jeder verstehen würde, wahrscheinlich ist es eher das. Und ich habe das schon im Hinterkopf, also wenn ich mir ein Set zusammenstelle, dann richte ich mich schon darauf [ein], wann ich jetzt auflege - damit dass mal passt vom Kontext und dann überlege ich mir unter Anführungszeichen: „Was man den Leuten zumuten kann“. Also ich reize das schon in letzter Zeit besonders gerne ein bisschen aus, nicht unbedingt vom Härtegrad aber ich will es denen auch nicht zu leicht machen. Ich sehe das nicht nur so als pures Entertainment, weil sonst würde ich die Top 30 Verkaufseller beim Dynamic⁷³ kaufen und die urfett runtermixen. Aber das interessiert mich einfach nicht.

Also du siehst irgendwo ein bisschen eine Lehridee dahinter oder andere Einflüsse zu präsentieren?

Das auf jeden Fall. Meiner Meinung nach ist ein DJ da um so etwas zu machen. Also du selektierst ja für die Leute irgendwie die Musik und spielst denen einen Querschnitt von dem was dir gefällt. Wie soll ich sagen, je außergewöhnlicher das ist und je besser du es einbaust, desto besser ist es. Weil die besten DJs sind die, die die schrägsten Dinge einbauen können und es passt, und zum Beispiel noch ein breites Spektrum fahren - was jetzt aber nicht heißt, dass du alle Styles spielen musst, sondern du hast irgendwie deine eigene Linie. Das macht für mich einen DJ auch schwer aus. Teebee zum Beispiel, wenn der an den Decks steht, hörst du es sofort. Und das bedeutet schon mal was. Wohingegen irgendwer, Fierce zum Beispiel, geht irgendwie unter weil so was machen zu viele, dass ist irgendwie nichts Außergewöhnliches.

Also es fehlt die Idee dahinter und der Wille irgendwelche anderen Sachen herauszukramen aus der Plattenkiste?

Es ist blöd irgendwie, weil dass ist ein irrsinnig kompliziertes Thema, dass sieht ja jeder anders. Haha, *** zum Beispiel, der weiß meistens eh nicht wie die Nummern heißen, die er spielt, kommt mir vor. Da sag ich mal dazu, es gibt

irrsinnig viele DJs, die nicht wirklich wissen... Ich meine, das ist schwierig zu sagen, es gibt halt solche Leute wie mich, die sich sehr dafür interessieren, was das alles ist und andere Leute, die es nicht interessiert das Ganze halbwegs geplant zu machen. Also irgendwie schauen, was kommt alles raus, was musst du alles haben, was du versäumst musst du dann danach noch kriegen - dir das so bewusst machen. Ich glaube es gibt auch urviele Leute, die einfach nur in den Plattenladen gehen und sich irgendwelche Drum'n'Bass Platten kaufen und die auflegen. Weil interessiert ihn überhaupt was für eine Platte das ist und von welchem Label die ist und wem das Label gehört und weswegen oder nicht? Mich interessiert das zum Beispiel schon. Ich halte das auch prinzipiell nicht aus wenn ich Tunes mag und nicht weiß wie die heißen, weil das ist einfach irgendwie... Keine Ahnung, das ist schwierig zu sagen glaube ich, weil die Leute das alle sehr verschieden sehen. Es heißt nicht zwingend, dass das eine schlechter oder besser ist als das andere. Obwohl wie gesagt, meiner Meinung nach schon. Naja es ist schwierig, man kann es nicht so sagen eigentlich oder? Weil macht der es dann besser, der sich dann wirklich befasst mit der Materie? Schaden tut es auf jeden Fall nicht.

Vielleicht ist die Idee dahinter fokussierter wenn du dich mehr damit befasst?

Ja, das andere was ich mir denke, was halt auch ganz nett ist und was dich halt irgendwie als DJ auch sehr auszeichnet ist, wenn du das Ganze nicht so strukturierst, sondern einfach echt nur so blind irgendwie machst, wie es halt gerade daher kommt. Du gehst halt ab und zu in den Laden, kaufst dir irgendwelche Platten, die dir gefallen und es kann am Ende auch fett passen. Ich meine, das sind wahrscheinlich einfach zwei verschiedene Approaches.

Wobei Top-Class DJs werden sich so oder so auskennen?

Ja, ja so was relativiert das schon wieder. Die Leute, die sich wirklich damit befassen, die hinter den Kulissen die Fäden ziehen, die kennen sich halt schon aus. Der weiß auf jeden Fall von jeder Nummer wie sie heißt und woher sie kommt und so weiter. Naja, das wird wahrscheinlich der Unterschied sein... Ich meine das Schwierige ist, dass das jetzt auch zu einem gewissen Grad stimmt. Weil irgendwelche Freaks, die sich da ur reinsteigern oder jemand, der wirklich involviert ist - indem der das jetzt produzierst oder sich aktiv beteiligt - das sind zwei verschiedene Sachen. Aber ich glaube, da hat jeder seinen eigenen Approach.

Wie wichtig sind dir dann neue Platten?

⁷³ Wiener Plattengeschäft für elektronische Musik.

Wichtig. Grad bei Drum'n'Bass mit dieser Dubplate Culture, da ist es sowieso urwichtig, dass du als erster eine Platte hast. Du kriegst halt Respekt dafür, dass du eine Nase weiter vorne bist. Zum Beispiel der Disaszt hat den Bacteria Remix schon [damals unveröffentlichte Platte, Anm. d. Verf.] – das ist halt so ein Drum'n'Bass eigenes Ding, der kann den jetzt bis zum Release spielen, weil er die Promo hat. Und danach würde ich zum Beispiel die Platte gar nicht mehr spielen, weil er hat sie eh schon hundert Mal gespielt. Also er hat sie sicher die letzten drei Mal, wie ich ihn gesehen habe, gespielt. Und ich würde die Platte gar nicht mehr spielen. Ich meine, ich würde sie schon spielen, aber er nimmt halt diesen Freshness Faktor weg - den hat jede Nummer halt nur einmal am Anfang wenn sie einschlägt.

Also zum guten DJ würdest du neben den technischen Skills und den anderen Faktoren, die du erwähnt hast, auch die Freshness dazu nehmen?

Naja, das gehört für mich zur Selektion dazu. Selektion ist einfach, dass du ein Gespür dafür hast, ein homogenes, gutes Set vorzubereiten, das meine ich mit Selektion. Und da gehört zum Beispiel meiner Meinung nach dazu, dass du nicht irgendwelche Platten nimmst, sondern zum Beispiel sagst: „Ich nehme jetzt die Nummer weil die ist einfach arg, die gefällt mir jetzt gerade urgut, die spielt sonst keiner anscheinend, die spiele ich“. Freshness gehört auf jeden Fall zum Drum'n'Bass dazu. Obwohl das ist auch schwierig zu sagen. So jemand wie Teebee, ich glaube, der hat schon zeitlosen Charakter zu einem gewissen Teil. Der kann seinen Sound spielen. Das heißt jetzt nicht, dass wenn er jetzt mit Platten kommt, die alle drei Jahre alt sind, dass es trotzdem noch fett ist, aber der könnte es sich eher erlauben irgendwie. Weil der hat schon seinen eigenen Sound. Ich glaube, dass das auch irrsinnig viel damit zu tun hat wie viele Leute ihren eigenen Sound haben oder ob sie nur auflegen. Das sind zwei verschiedene Sachen denke ich. Es gibt Leute, die wirklich einen Sound repräsentieren und es gibt Leute, die halt einfach auflegen. Für manche ist es wurscht ob die Platte, die sie jetzt kaufen, neu oder alt ist, aber mir ist es nicht wurscht zum Beispiel. Bei den unbekannteren Sachen weniger, aber ich spiel sicher von den eher mainstreamigen Nummern eher gern die neuen, also zum Beispiel den „Jackhammer Remix“. Und es hat die keiner, ich hab die. Ich spiel die gerne jedes Mal. Sicher zu einem gewissen Grad auch weil sie neu ist. Wenn sie zwei Jahre alt wäre, würde ich sie nicht so pushen.

Was ist dir bei deiner Selektion überhaupt wichtig?

Priorität hat auf jeden Fall, dass das Set funktioniert, zurzeit jedenfalls. Ich kann mich damit spielen. Ich kann genauso gut hingehen und sagen: „Ich burne alle nieder weil mir gerade danach ist“. Aber an sich, wenn ich vor einem großen Publikum auflege, ist für mich das Wichtigste bei der Plattenauswahl, dass es einmal zu einem gewissen Grad tanzbar ist. Das ist schon wichtig, also ich spiele sicher keine drei extrem abgehackten Nummern hintereinander, weil die [Publikum, Anm. d. Verf.] gehen dir alle heim. Das ist zu extrem, du verlierst sicher einen Haufen von Leuten auf dem Floor. Das Wichtigste für mich ist, dass es tanzbar ist, was auch die Leute verstehen und dass es Musik ist, die mir halt gut gefällt.

Also du suchst nach einem goldenen Mittelweg sozusagen...

Ja, weil ich glaube nämlich, dass die Extreme jeweils nicht funktionieren würden. Ich meine, ich könnte schon nur das auflegen, was mir taugt, nur ich möchte das Risiko nicht eingehen, weil ich den Leuten nichts zutraue. Also besonders jetzt Drum'n'Bass in Wien, ich traue den Leuten jetzt nicht wirklich viel zu. Wenn ich da jetzt so ein Set hinlege wie ich denke, dass ich es gerne hätte – ich weiß nicht. Sollte ich machen. Ich habe immer so Anflüge wo ich das kurz mal mache, wo ich sehr extreme Sachen spiele. Wo ich denke: „Mal schauen was passiert“. Aber prinzipiell sollte ich es nicht mehr so machen. Das Problem ist, ich glaube, ich weiß einfach irgendwie zu einem gewissen Grad schon gut genug, was die Leute haben wollen und irgendwie willst du es nicht zu sehr riskieren. Weil wenn du einmal scheiße auflegst, merken sich das die Leute. Und das will ich zum Beispiel nicht, deswegen schaue ich immer, dass ich da auf jeden Fall auf die Leute Rücksicht nehme. Und sonst bei der Selektion bemühe ich mich am ehesten Sachen einzubauen, die interessant sind. Nicht nur was mir gefällt, sondern einfach Sachen, die einerseits am Floor wegfahren und andererseits auch vielleicht interessant gemacht sind. Die irgendeinen Effekt bei den Leuten erzielen, dass ist halt das was ich gerne gehabt habe früher, diesen „Woaaaaah“ Effekt. Als ich das erste Mal „Nitrous“ [einflußreicher Drum'n'Bass Track, Anm. d. Verf.] gehört habe, da bist du da gestanden und hast du dich irgendwo angehalten, weil es so arg war. Und den Effekt hätte ich halt auch gerne, es muss jetzt nicht so ein Härteeffekt sein, oder Kiko „Milkshake“ [Drum'n'Bass Remix eines Popsongs, Anm. d. Verf.]. Spiel die Nummer mal, urviele die rumstehen, denken sich, „Oida arg. Vocal kennen wir von MTV“ – und so was ist auch leiwand. Es geht hauptsächlich darum, die Leute zu flashen und so mitzunehmen - Sven Väth sagt „auf eine kleine Reise“, einfach dass du ihnen Sachen zeigst, die sie vorher vielleicht noch

nicht gesehen haben. Das Problem ist meistens für den DJ, glaube ich, auch einfach dieses „Form and Function“ von einem Track irgendwie. Weil nur weil ein Track wirklich interessant ist [ist er noch nicht gut], es muss auch die Funktion auch noch da sein. Und wenn du keinen gescheiten Beat hast, würde ich das zum Beispiel gar nicht so spielen. Es gibt halt deepere Nummern, die interessant sind aber nicht so tanzbar. Andere haben wenig Massenappeal, wiederum aber genügend Floorpotential, straightness und funkyness, dass du sie auflegen kannst. Und da würdest du die Leute ein bisschen so zu einem Sound erziehen, was ich auf jeden Fall nicht schlecht finde.

Also du siehst dich auch in einer gewissen Lehrerfunktion?

Ja, das schon. Wobei Lehrerfunktion...

Ich meine, du willst den Leuten neue Sachen zeigen und auch was Frisches geben...

Ja, genau. Den Leuten halt auch irgendwie zeigen, dass es auch noch andere Sachen gibt.

Was würdest du jetzt sagen, funktioniert bei den Leuten und was nicht?

Schwierige Frage. Ich denke wenn man es auf das Primitivste reduziert, brauchen die Leute etwas Gerades, Tanzbares. Ich glaube zum Beispiel, dass jemand, der wenig mit Drum'n'Bass in Berührung gekommen ist, mit so komplexen Beats wenig anfangen kann. So straighte Beats sind einfach einfacher und du kannst auch auf jeden Fall eher dazu tanzen. Ich glaube straighter Beat kann nicht verkehrt sein, das haut einfach hin - Bassdrum, Snare, das ist so wie Techno, funktioniert wie Techno. Es kommt aber auch immer extrem auf die Crowd an. Zum Beispiel in der Arena [Wiener Location, Anm. d. Verf.] würde ich sagen, funktionieren harte, straighte Sachen – Hauptsache es fährt, es geht nach vorne. Das ist dort wichtig. Sonst ist es schwierig zu sagen. Ich würde sagen, wenn ich so eine mainstreamige Crowd habe, also nicht jetzt nur Drum'n'Bass Leute, sondern ich stehe im Flex oben, dann glaube ich halt am ehesten, dass Sachen funktionieren, die am Floor gut funktionieren. So „Pacman“ [DnB-Track, Anm. d. Verf.] würde sicher gut gehen - es hat nicht nur mit der Straightness zu tun, sondern sicher auch mit der Eingängigkeit von den Sounds und dem Vibe. Und das Ganze spielt irgendwie zusammen. Ich glaube, dass die Aufgabe jedes Mal eine andere ist. Es ist halt schwierig zu sagen so was, es sind halt ur viele Sachen, glaube ich, die wenn du DJ bist, die irgendwie so im Graubereich sind. Das irgendwelche Faktoren, die du nicht einschätzen, kannst, glaube ich einfach. Zum

Beispiel wo du jetzt auflegst, ich mache es immer so, dass ich zu einem gewissen Grad versuche mich einzustellen, zu raten. Raten ist schwierig aber einzuschätzen was ich ungefähr machen werde. Also zum Beispiel wenn ich gewusst habe, ich spiele nach Teebee, da kann ich mir schon zirka vorstellen, was ich da jetzt auflegen werde.

Also so Sachen wie Location, Uhrzeit und vorheriger DJ?

Ja, ich mache mir halt sehr viel Gedanken darüber, andere machen sich sonst vielleicht nicht wirklich welche. Weil es gibt auch Leute, die einfach immer ihr Programm spielen und einfach irgendwelche Platten in ihrem Koffer haben und eine gewisse Selektion, die sie mitnehmen und daraus dann schauen. Aber ich schaue irgendwie schon, dass ich mich darauf einstelle. Bei mir ist es auf jeden Fall ein Unterschied. Wenn ich um zehn spiele in der Arena, oder um vier im Flex, dann sind das zwei ganz verschiedene Plattenselektionen, die ich spielen würde.

Also dein Plattenkoffer ist schon mal auf verschiedene Faktoren eingestellt.

Ja.

Versuchst du dann in jeder Location auch verschiedene Stimmungen zu schaffen oder auf verschiedene Stimmungen zu reagieren?

Das auf jeden Fall. Das ergibt sich daraus, dass ich halt am liebsten das mache, von dem ich glaube, dass es dort am besten passt. Also ich würde nicht jetzt im Flex anfangen mit so einem harten Set, wie ich es letztes in der Arena abgezogen habe. Das würde ich eher nicht machen, ich weiß nicht, einfach so. Würde mich auch wundern wenn die Leute das haben wollen würden dort irgendwie. Ich denke einfach eher nicht. Hmmm, es ist schwierig, es kommt nicht auf die Location an, eigentlich kommt es darauf an unter welchen Vorzeichen die Party eigentlich steht, würde ich sagen. Das hat schon sehr, sehr viel damit zu tun. Location ist schwierig; du hast im Flex ein Mayhem wenn Panacea [harter Drum'n'Bass DJ, Anm. d. Verf.] kommt, wenn Cyantific [housiger Drum'n'Bass DJ, Anm. d. Verf.] da ist, ist es chillig. Deswegen glaube ich, Location an sich kann man nur zu einem gewissen Grad einschätzen. Aber ich glaube, zum Beispiel im Flex Hard-Techno spielen, kommt nicht so gut wie in der Arena. Einfach weil in der Arena sicher mehr jüngere, ravige Leute sind, die motivierter sind, denen du viel mehr antun kannst als im Flex wo einfach ein bisschen gediegeneres Publikum dort ist.

Wenn du jetzt sagst Location und Publikum ist auf jeden Fall wichtig, wird dein Set auch durch das Publikum und die Publikumsreaktionen geprägt?

Das ist halt schwierig, weil es kommt darauf an wie ich drauf bin, ganz ehrlich gesagt. Also das ist echt nicht so einfach. Ich merke schon, dass da eine gewisse Kommunikation da ist, aber sie muss nicht da sein. Also ich kann nur sagen, zum Beispiel letztens bei Vienna Drum and Bass, da habe ich 45 Minuten aufgelegt und nie auf die Crowd geschaut, weil ich so schnell gemixt habe - also so zehn Sekunden für Platten runter, rauf und Stelle finden. Und da habe ich zum Beispiel gar nicht auf die Leute geschaut.

Also du bist schon mit einem fertigen Konzept hingekommen.

Ja, weil das war prinzipiell was anderes. Das ist halt die eine Sache, du kannst das einerseits mit der Brechstange machen - mache ich normal nie, mag ich nicht. Das bringt auch eher selten was, weil du kannst im Vorhinein nicht wissen, wie das dort ist. Und dann stehst du dort mit einem Set und wenn du siehst und merkst, „Das passt jetzt einfach irgendwie nicht“ - dann ist es halt scheiße. Und das hab ich halt nur dort gemacht, weil es waren nur 45 Minuten und da will ich jetzt auch nicht herumdudeln. Wurscht, das war was anderes. An sich würde ich sagen, kommt es darauf an, wie du drauf bist ob du das überhaupt willst irgendwie. Weil ich will es zu einem gewissen Grad auch nicht unbedingt, abgesehen davon dass ich finde, dass so eine Kommunikation relativ schwierig ist. Weil wenn du viel mixt, hast du auch nicht soviel Zeit blöd herumzuschauen. Also ganz ehrlich gesagt, ich schau ganz selten runter [ins Publikum]. Und ich krieg das meistens auch nicht so mit, ob die Leute jetzt abgehen oder nicht. Im Flex letztens hab ich zum Beispiel versucht darauf zu achten und ich habe mir das ein bisschen angeschaut. Ich habe zwischen den Platten, weil ich kurz Zeit gehabt habe, runter geschaut. Mache ich normal ungern, du siehst auch eigentlich nicht so viel, finde ich. Weil wenn das Licht arg ist, siehst du nicht so viel von der Crowd. Siehst halt einzelne Teile aber du hast jetzt nicht so, dass du sagst: „Ok, die Leute machen jetzt das“. Mir kommt es eher so vor, du siehst eine Menge, die halt irgendwie geformt ist. Also ich stelle mich da gar nicht so drauf ein. Wobei letztens Arena, da haben die Leute... da habe ich eine Stunde urhart gespielt und dann ein bisschen chilliger. Und die Leute wollten es ärger haben, die haben dann angefangen - nicht sich aufzuregen - aber man hat einfach gemerkt es ist so eine leichte Unruhe und irgendwie „Vollgas“ und „Was ist jetzt?“. Und das war die härteste Art von Kommunikation (Lacht), das ist halt sicher das Ärgste. Aber an sich mache ich das eher nicht so. Ich mag das irgendwie auch eigentlich nicht

so, dass ich den Leuten so entgegenkomme, weil ich bin irgendwie nicht da der Entertainer, der das macht was die wollen. Wenn die alle unten stehen und „Buh“ schreien wenn ich irgendwas spiele, was ich denke, was cool ist, haben die alle ein Pech gehabt. Das ist für mich aber auch eine gewisse Art von Kommunikation.

Du siehst dich sozusagen als einen Mann mit einem Auftrag, ohne dass du sagst, du musst so auf die Crowd eingehen wie sie es will.

Ja, das auf jeden Fall. Weil sonst würde ich auch was anderes machen, nur massenkompatible Sachen auflegen. Was anderes noch während ich auflege - es ist echt schwierig [zu erklären] irgendwie. Weil du machst es [auf die Crowd eingehen] oft schon auch unterbewusst, es ist nicht so, dass ich da jetzt stehe und mir denke: „Jetzt muss ich die Platte spielen, weil dann passiert das“. Aber wenn ich einfach sehe, die Leute tanzen, und ich probier jetzt mal was anderes und sie tanzen nicht mehr, dann denk ich mir: „Ok, dann probieren wir wieder ein bisschen anders irgendwie“. Man reagiert halt schon darauf, aber es ist nicht so explizit, sondern es kommt ein bisschen an auf das Gefühl, das du dort hast. Weil du merkst schon im Flex wenn es abgeht und wenn jetzt mal die Leute echt am Raven sind oder ob sie jetzt rumstehen und eher so zaghaft schauen. Das ist einfach schon ein Unterschied. Obwohl zum Beispiel letztens Flex habe ich das Gefühl gehabt, dass dort der Funke überhaupt nicht überspringt. Ich habe zwar schon gesehen, dass die Leute tanzen und so, aber eher so zaghaft. Und das hat mich halt geärgert. Aber wie gesagt ich habe da darauf nicht reagiert, ich habe einfach mein Ding runtergezogen. Also das sehe ich so, dass liegt nicht an mir, da sind die Leute schuld (Lacht). Wobei ich später dann doch auch gutes Feedback bekommen habe. Der Eindruck als DJ kann auch täuschen. Weil ich schau meistens auch nicht runter wenn es ur abgeht, weil dann mixe ich meistens, es [ins Publikum schauen, Anm. d. Verf.] ist meistens dann wenn ich die eine Platte runtertue. Mir kommt vor, dass ich selten runter schau wenn es gerade ur abgeht, dass mache ich selten, weil dann habe ich gerade urviel damit zu tun, dass nix schief geht. Deswegen kann ich das echt nur schwer beurteilen. Ich nehme auch sehr selten Rücksicht auf die Leute. Es ist schwierig, gerade weil du gemeint hast „Kommunikation“, das ist wenn...

Du musst dich jetzt nicht auf „Kommunikation“ versteifen.

Ich finde es aber interessant. Weil ich fange selten damit an irgendwie. Ich bin jetzt nicht der Typ, der herum hampelt. Bei mir ist es nur so wenn die Leute komplett durchdrehen, dann drehe ich halt

auch irgendwann durch. Weil zum Beispiel ein anderes Mal, das war schon arg. Da habe ich aufgelegt und ab der Mitte vom Set sind die Leute ziemlich mental gegangen und am Ende habe ich sogar zwei Rewinds⁷⁴ machen müssen weil alle ausgezuckt sind. Und das ist halt schon was anderes, weil wenn die so zu mir herkommen und so „Ja, Party jetzt!“-Vibes bringen, dann lasse ich mich davon vielleicht auch inspirieren, aber verkehrt herum mache ich das nicht. Weil ich bin nicht der Typ, der dasteht und mit den Armen rudert und irgendwie alle anfeuern will (Lacht). Das interessiert mich nicht. Es ist eher verkehrt herum. Wenn ich merke, dass die Leute halt abgehen dann steige ich gerne darauf ein. Aber nicht so, dass ich jetzt... Meine Motivation ist einfach nicht da den Partyking zu spielen.

Also du legst ein bisschen Trial and Error mäßig auf, dass du sagst: „Ok, die Platte hat nicht so gut funktioniert“, versuchen wir es mit einem anderen Stil und dass wenn die Leute abgehen, du Ihnen noch ein bisschen mehr gibst?

Ja. Es ist auf jeden Fall so, dass wenn es ur abgeht... es ist schwierig zu sagen, diese Eigendynamik, die eine Party so zu einem gewissen Grad hat. Also wenn es ur abgeht, würde ich nix [machen], würde ich einfach schauen, dass ich den Vibe so behalte. Also wenn ich merke, die Leute gehen gerade ur ab, dann würde ich weiter so die Schiene fahren. Und jetzt nicht denen extra urschräg reinfahren oder so. Dann würde ich schon eher darauf achten, dass das so passt, dass das Ganze weiter flowt - das ist das Wichtigste glaube ich beim Auflegen. Ja, eigentlich ist das die Essenz wenn ich darüber nachdenke, dass einfach irgendein Flow da ist. Wenn der von den Leuten kommt, dann können wir das gerne machen. Und wenn der nicht kommt, dann mache ich das was ich denke und wo ich halt denke, dass ein Flow da ist wenn ich den Mix mache. Ich meine es ist zu einem gewissen Grad noch so ein „Zusammen“. Also wenn die wollen, können wir das gerne zusammen machen. Wenn aber von denen wenig kommt oder, von mir aus, ich das auch nicht wirklich merke, dann mache ich einfach das von dem ich denke, dass es passt.

Wenn du den Flow von den Leuten triffst, machst du die Schiene weiter um den Flow weiter zu bringen...

Ja genau

⁷⁴ Zurückdrehen und nochmaliges Spielen einer Platte, die besonders gut vom Publikum aufgenommen wurde – Praktik, die großteils auf Drum'n'Bass und Reggae beschränkt ist.

...und wenn der Funke nicht überspringt, ziehst du dein Set einfach weiter durch.

Ja, dann mache ich halt was ich denke, weil den anderen [Flow des Publikums, an dem er sich orientieren könnte] habe ich ja nicht. Weil das einzige Barometer, dass es in diesem Spiel gibt ist ja die Crowd.

Auf welche Anzeichen achtest du da besonders?

Ja, wie sie tanzen, wie sie sich verhalten. Ob sie richtig tanzen oder nur so bisschen rumstehen, wie sie mich anschauen. Wie viele Leute auf dem Floor sind und wie sie auf Tunes reagieren.

Würdest du sagen, wenn du selbst merkst, dir taugt es wirklich vom Mixing und allen anderen Faktoren, dass die Leute auch mehr abgehen? Oder gab es das, dass du oben stehst alles war optimal und den Leuten gefällt es nicht?

Ich hatte verdammterweise dieses Gefühl letztes im Flex. Zwar nicht, dass es ihnen überhaupt nicht gefällt sondern dass irgendwie nichts weitergegangen ist. Und ich habe öfters runtergeschaut und ich habe das Gefühl gehabt, dass die Leute mich ein bisschen ratlos angeschaut haben. Es war nicht so die überschwängliche Euphorie oder sonst irgendwas, sondern so ein verhaltenes, zaghaftes, ratloses Gesicht, das mich da angeschaut hat. Und deswegen habe ich an dem Abend auch nicht wirklich Lust gehabt, da jetzt irgendwie zu rulen. Aber irgendwie ist das schon so halt. Wenn du jetzt oben stehst und der ganze Drive von unten kommt, die Leute komplett auszucken, dann denkst du dir auch: „Ok!“. Ich meine, das reißt dich halt auch mit zu einem gewissen Grad. Darauf kommt es, glaube ich, an bei so was. Und wenn das halt nicht funktioniert, ist es halt schwierig. Ich ignoriere das zum Beispiel, dann machen wir es halt so wie ich [will]. Ich meine, es ist ja nicht so, dass wenn die Leute nicht darauf anspringen, ich nicht wüsste was ich zu tun hätte. Ich würde sagen, dass dann dieses goldene Mitte Prinzip dann halt eher zu meiner Stelle rüber rückt. Dann machen wir halt eher das was ich denke. Weil ich renne denen sicher nicht nach, weil wenn die das nicht wollen, haben sie ein Pech gehabt.

Danke für das Interview!

Interview mit Electric Indigo am 21.08.2005.

[Betreiberin von female:pressure und indigo:inc]

<http://www.indigo-inc.at>

Wie lange bist du schon DJ?

Seit sechzehn Jahren.

Was macht für dich einen guten DJ aus?

Hmmm. Also für mich persönlich - also ich habe natürlich irgendwie eine spezielle Sichtweise, weil es mich weniger kümmert ehrlich gesagt, ob die Leute jetzt unbedingt mitgehen oder so, oder die Masse (Lacht) da begeistert ist, sondern dass ist eine sehr egoistische Betrachtungsweise - also mich interessiert es, ob mir das gefällt, was der DJ macht (Lacht) oder die DJ. Und da stehe ich halt besonders auf unkonventionelle Sachen und Überraschungen, überraschende Wendungen. Also was ich nicht mag, ist wenn ein ganz bestimmtes Subgenre über Stunden hinweg ausschließlich verfolgt wird, das langweilt mich dann ohne Ende. Also ich stehe da jetzt eher auf Abwechslungen und vor allem ganz toll finde ich dann, wenn eine DJ oder ein DJ es schafft so Sachen, die oberflächlich betrachtet gar nicht zusammenpassen, so zu kombinieren, dass es eben funktioniert musikalisch.

Also dir geht es also mehr um künstlerische Aspekte?

Eigentlich schon, ja.

Was motiviert dich dann selbst beim Auflegen?

Also es motiviert mich in erster Linie die Musik. Es motiviert mich, wenn ich so etwas schaffe, eben solche Kombinationen, die von vorneherein nicht ganz einfach sind, aber die dann gelegentlich doch ganz gut funktionieren (Lacht). Und dann gibt es so eine übergeordnete Ebene, was mich überhaupt die ganze Zeit eigentlich dabei hält, ist die gesamte Szenerie. Also zum Beispiel, nur illustrierend, finde ich es irrsinnig toll wenn ich so über die Jahre hinweg angestammte Freundinnen und Freunde, die was Ähnliches machen wie ich, dann immer wieder an verschiedenen Plätzen in der Welt treffe. Also finde ich das zum Beispiel ganz toll wenn ich - das ist jetzt sehr illustrativ - einen Gig in Japan habe und zufälligerweise sind dann sogar zwei Leute, mit denen ich sehr gerne zusammenarbeite, aus Europa auch dort, und ich weiß, ich werde die dann treffen. Also das ist dann schon fast so ein tribaler Gedanke (Lacht), der da irgendwie mitschwingt. Also relativ unabhängig vom Ort Verbindungen aufrechtzuerhalten über viele Jahre mit gleich gesinnten Leuten.

Also würdest du sagen es ist so etwas wie eine globale Szene, die sich da entwickelt hat?

Global ist mit Sicherheit übertrieben, aber es ist halt so eine, sagen wir Mal, Szene in der ersten Welt, die sich da entwickelt hat, auf jeden Fall.

Ja was würdest du sagen unterscheidet dich grundsätzlich von anderen DJs?

Kommt darauf an von welchen DJs (Lacht).

Ja, ich weiß nicht, wo siehst du zwischen dir und anderen DJs einfach Unterschiede?

Naja, es gibt ja die unterschiedlichsten DJs. Es gibt solche, die in Kommerzdiscos auflegen, mit denen habe ich irgendwie gar nichts zu tun. Es gibt welche, die das irgendwie aus einer anderen Motivation heraus machen. Zum Beispiel sind das dann eher junge Leute, denen das halt was gibt da irgendwie an einer vorgestellten Art Machtposition zu stehen, mit denen habe ich eigentlich auch nichts gemein. Also es gibt ganz unterschiedliche Sorten von DJs und innerhalb der Gleichgesinnten unterscheidet mich dann eher, also wenn überhaupt etwas, dann halt mein spezifischer Musikgeschmack.

Wie würdest du sagen, baust du dein Set auf, gibt es da eine Planung?

Eigentlich nicht. Meine Auswahl ist natürlich limitiert, weil ich immer anreise mit meinem Plattenkoffer, da sind dann so etwa siebzig, achtzig Platten drinnen. Und insofern bin ich von vorneherein sozusagen beschränkt in dem, was ich da spielen kann. Und da gibt es natürlich auch so eine Art Vorauswahl. Aber im Endeffekt sind so viele unterschiedliche Sachen drinnen, dass da auch jedes Mal mit dem gleichen Koffer ganz unterschiedliche Sets entstehen können. Und das was dann tatsächlich passiert, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Also erstens, was das überhaupt für ein Club oder Venue ist, in der ich auflege. Dann zu welcher Uhrzeit ich spiele. Also im Verlauf der Party gesehen gibt es natürlich das Warmup oder den Anfang - das mache ich auch manchmal - dann gibt es die Primetime und dann gibt es irgendwie einen mehr oder weniger langen Ausklang und davon hängt das auch ab. Also von der Dynamik des Abends, an welchem Zeitpunkt ich da spiele und dann hängt es natürlich ganz stark ab davon, auf welche Sachen die Leute irgendwie besser reagieren. Was dann wahrscheinlich am ehesten (Lacht) deine zentrale Frage betrifft. Also das heißt, ich beobachte auch die ganze Zeit das Publikum und versuche irgendwie herauszufinden, wie ich die Leute am besten triggern kann, wenn man das so sagen kann.

Inwieweit prägt dein Publikum dein Set?

Also im Idealfall, sehr. Das ist ganz wichtig. Es kommt ja auch manchmal vor, leider, dass das gar nicht zusammenpasst. Sprich, dass das Publikum irgendwie grundsätzlich jetzt nichts mit der Musik, die ich spiele, anfangen kann oder da vielleicht fünf Leute darunter sind, denen taugt es dann und alle anderen finden es nur strange. Dann spiele ich eher für mich selber, wenn ich das herausfinde. Dann gebe ich quasi auf (Lacht) hier irgendwie zu versuchen das Publikum stark mit einzubeziehen. Weil das wäre dann irgendwie sinnlos und dann spiele ich eher für mich selber und für die fünf MaxIn, die auch noch herumstehen und denen das auch gefällt. Aber das ist Gott sei Dank die große Ausnahme. Normalerweise ist es schon so, dass das Publikum mir folgen kann. Und wenn - ich weiss nicht, dass ist ein bisschen schwierig in Worte zu fassen - also wenn ich bei manchen Stellen oder bei manchen Tracks besonders gute Reaktionen wahrnehme, dann versuche ich das ein bisschen weiter zu verfolgen und das quasi als so eine Art Weggabelung wahrzunehmen. Und dann den einen Weg, wo sie gut reagieren, so ein bisschen weiterzugehen und dann schauen wie man sich noch verzweigen kann.

Ja, würdest du sagen, du sondierst dann mit der Musik ein bisschen auf was das Publikum sozusagen anspricht?

Ja, auf jeden Fall. Vor allem wenn ich in einer neuen Location bin, wo ich noch nicht war oder wo ich schon lange nicht mehr war und nicht genau weiß, wie die Leute jetzt drauf sind.

Ja, auf welche Anzeichen vom Publikum achtest du dann?

Natürlich ob die Tanzfläche voll ist oder leer ist und die Grade dazwischen. Wie sie dreinschauen und ob sie irgendwelche Laute von sich geben (Lacht) und auch wie sie sich bewegen. Aber all diese Sachen hängen ja nicht ausschließlich mit der Musik zusammen. Da gibt es ja auch ganz viele andere Faktoren. Zum Beispiel war ich letztens mit einer Kollegin in Barcelona und da gab es zwei Floors und sie hat gerade aufgelegt. Und dann meinte sie zu mir, wie ich zu ihr gekommen bin, sie hätte ja jetzt den Floor leer gespielt und ich meinte dann: „Nimm es nicht auf deine Kappe, weil drüben hat gerade so ein Schranz⁷⁵ DJ angefangen“. Und irgendwie sind die Leute dann, weil sich drüben der Sound gewechselt hat, rüber gegangen weil sie es gerne zur Abwechslung mal bisschen härter haben wollten. Also da gibt es ganz unterschiedliche Sachen. Oder was kann das noch sein, schwer zu

sagen, dass die Leute mal einen Drink brauchen weil es keine gute Lüftung gibt im Club oder sie deswegen auch mal weggehen. Oder dass es überhaupt generell so Usus ist an einem bestimmten Ort, dass man nicht ununterbrochen auf der Tanzfläche ist, sondern sich auch regelmäßig an der Bar unterhalten muss oder so.

Würdest du auch sagen, dass du auf anderen Ebenen mit dem Publikum kommunizierst, zum Beispiel mit Körpersprache?

Ja sicher. Und was ich da so an Reaktionen oder Feedback einfach auch mitbekommen habe, was Leute dann anspricht ist vor allem... Also es muss irgendwie einen gewissen Unterhaltungswert haben mir beim Auflegen zuzuschauen. Weil ich immer so - ob ich will oder nicht, ich bewege mich immer dazu - ich wackle (Lacht) und das gefällt den Leuten wenn sie das sehen. Und dann gibt es darüber hinaus - aber das mache ich wirklich nur wenn es sehr, sehr lustig ist und eigentlich finde ich das doof wenn DJs das so programmatisch machen also so in Breaks - irgendwelche Gesten mit der Hand oder so. Also das finde ich normalerweise extrem affig und ich mache es eigentlich nicht. Also das mache ich nur dann, wenn alles sehr, sehr locker ist und das irgendwie eh auch lustig ist und klar ist, dass da auch noch eine gewisse Ironie mitschwingt.

Also du würdest sagen, dass du teilweise ein bisschen versuchst deine Musik zu untermalen oder in der Stimmung drinnen zu sein?

Naja, ich untermale meine Musik nicht, das würde ich nicht sagen. Aber in Ausnahmefällen gibt es schon noch zusätzliche Gesten. Das ist aber nur dann wenn es echt lustig ist.

Ich verstehe. Ja glaubst du, dass es so eine Art wechselseitige Kommunikation gibt zwischen deinem Publikum und dir?

Ja eigentlich schon. Aber eine Kommunikation auf eigentlich einer nichtsprachlichen Ebene. Das ist ein Reagieren aufeinander. Und dann aber noch zu deiner vorherigen Frage dazu, es gibt natürlich auch noch andere Kommunikation mit dem Publikum, die aber abseits vom Auflegen ist. Also es kommen schon immer wieder auch mal Leute dann vorher oder nachher her und wollen mit mir reden oder sagen irgendwas und fragen und wollen irgendetwas wissen.

Beeinflusst das auch deine Sets? Zum Beispiel. du bekommst eine positive Reaktion auf irgendwelche Platten, die du gespielt hast und sagst dann: „Hey, die ist gut, die bauen wir vielleicht öfters ein“?

⁷⁵ Schranz, ein härter orientiertes Subgenre von Techno.

Ja, wenn eine Platte gut funktioniert und ich das erst beim Auflegen herausfinde, was sehr oft der Fall ist, weil ich Platten ja nicht unbedingt so vollständig, jedes Mal wenn sie neu sind, vorher anhöre. Also ich probiere auch viele Sachen aus. Ja klar, wenn ich mit einer Platte eine positive Erfahrung habe, dann werde ich die nicht so schnell vergessen. Und andersrum (Lacht) wenn das Set völlig abkackt aus irgendeinem Grund, dann werde ich sie wahrscheinlich nicht ganz so oft spielen.

Du sagst, du probierst die Platten aus, hast du da Klassifikationen, dass du sagst das sind solche Platten und solche Platten?

Schon, aber dass sind dann eher so Klassifikationen wie, das ist eine Platte, die ist sehr einfach zu verstehen und die ist zum Beispiel auch sauber produziert, die funktioniert auf allen möglichen Anlagen. Das wäre auch noch ein wichtiger Faktor, wie der Sound in einem Club ist, also abhängig vom Sound funktionieren Platten auch mal besser und schlechter. Also wenn eine Platte sehr sauber produziert ist und so auf Wirksamkeit auch hin produziert wurde, und dann vielleicht auch noch ein sehr einfach verständliches Arrangement hat, dann ist das eher eine sichere Platte. Und die kann man dann immer spielen wenn man zum Beispiel einen Moment hat, wo man jetzt nicht genau weiß (Lacht), wie es weitergehen soll. Oder wenn das Publikum irgendwie schon ein bisschen überfordert ist, das kommt ja auch manchmal vor, dann spielt halt man so eine einfache Platte und dann kann man sie wieder bei Laune halten. Und dann gibt es andererseits natürlich auch die Platten, die irgendwie schwieriger sind. Sei es weil sie einfach einen unkonventionellen, verrückten Aufbau haben oder weil die Soundqualität nicht ganz so gerade ins Gesicht geht, sondern sich etwas abwegig darstellt oder weil überhaupt irgendwelche besonderen, herausragenden Signale fehlen. Es gibt ja immer wieder auch Platten, wo ganz deutlich ist, wann die Leute jetzt zu quieken haben (Lacht). Dann gibt es solche, wo das gar nicht darauf angelegt ist, also so sehr zurückhaltende Stücke.

Ja, du hast vorher gesagt - Überforderung vom Publikum - wie zeigt sich das oder wie würdest du diesen Moment einfach einschätzen?

Naja, wenn ich das Gefühl habe, dass die Leute eher jetzt anfangen ein bisschen ratlos herumzustehen und nicht wissen wie sie sich jetzt dazu bewegen sollen – tendenziell.

Also würdest du sagen, dass ist auch durch zu neue unbekannte Musik hervorgerufen?

Ja, schon.

Würdest du sagen, dass die Leute zu altbekannten Sachen dann eher abgehen?

Ja, normalerweise ist das schon so. Aber ich kann das jetzt selber gar nicht so feststellen, weil ich so die arrivierten Hits – also es gibt auch immer so eine Verzögerung, für mich ist normalerweise ein Hit schneller abgenudelt als für das Publikum. Ich weiß jetzt nicht ob du jetzt vertraut bist mit so Technogeschichten aber mir täte jetzt ein konkretes Beispiel einfallen.

Ja, teilweise kenne ich mich doch aus.

Es gab, letztes Jahr war das glaube ich, von Alter Ego...

Rocker?

...diese Rocker Nummer und die lief halt überall rauf und runter. Und ich hatte glücklicherweise ein Whitelabel und fand die halt auch total toll und dann habe ich die ein paar Monate im Programm gehabt. Und dann kam die auch richtig raus und dann haben sie alle gespielt und man hat sie vielleicht in einer ähnlichen Ausgelassenheit, wie wenn die untermalenden Gesten stattfinden von denen ich vorhin geredet habe, [gespielt]. Also habe ich die dann auch noch mal gespielt und dann gab es aber Leute, die haben das noch ein Jahr später regelmäßig ins Set eingebaut. Und ich habe mich wirklich schwerst gewundert, wie man das jetzt eigentlich noch bringen kann, weil - ich meine, das geht einem einfach auf die Nerven. Eine Nummer, die so ein Hitpotential hat, hat das auch immer deswegen, weil sie besonders ausgeprägte einzelne Merkmale hat. Sprich (Lacht) es nervt auch irgendwann einmal. Man überhört sich auch schneller daran als bei einer sehr subtilen Nummer, die kann man irgendwie dauernd hören, weil sie nicht so penetrant auffällig ist. Und die [Hitnummer] funktioniert dann aber immer noch beim Publikum und dann gibt es einen Punkt, wenn sogar das Publikum einfach schon genug hat. Das heißt, da gibt es definitiv so unterschiedliche Zeitspannen und auch eine unterschiedliche Wahrnehmung.

Ja, kurz gesagt, wie wichtig ist es, dass die Musik neu ist?

Ja, für mich ist es sehr wichtig, weil mich sonst die ganze Chose langweilen würde. Für das Publikum - kommt darauf an, es gibt Veranstaltungen oder Abende, wo das Publikum, das auch genauso will - die wollen was anderes hören. Und dann gibt es Abende, wo sie ein bisschen enttäuscht sind wenn sie nicht ihre Lieblingsstücke hören. Aber ich bin normalerweise eher im Einsatz wenn ersteres der Fall ist.

Wenn du sagst - neue Musik, Publikum kommt nicht mit, Überforderung. Wie viel denkst du, kommt von deiner Idee, die du sozusagen hinter der ganzen Musik hast, an?

Hmmm, das ist schwer zu beurteilen. Also ich denke, wenn das ein guter Abend ist, der auch gut läuft und den Leuten es gefällt, dann muss eigentlich ziemlich viel ankommen, aber ich kann Missverständnisse überhaupt nicht ausschließen, ich weiß es nicht genau.

Ja und bei so grundsätzlichen Dingen wenn du sagst du willst die Stimmung schaffen oder vielleicht jetzt ein bisschen mehr Gas geben, würdest du sagen, das kommt leichter an?

Ja, normalerweise ist es schon so, dass die Leute zu Partynummern dann besser reagieren. Aber da gibt es auch wieder Unterschiede; kommt darauf an, wo man spielt und wann man spielt und in welchem Club man spielt. Da gibt es manchmal Überraschungen für mich, dass ich mir denke: „So und jetzt kommt voll der Partyknaller!“, und dann steigen die irgendwie aus wenn das zu heftig ist. Also die haben es dann lieber ein bisschen so schaumgebremst und haben es zum Beispiel manchmal lieber, wenn es so dahinflotet und es keine Spitzen gibt (Lacht) und fühlen sich dann vielleicht ein bisschen gestört in ihrem tranceartigen Zustand.

Ja, nochmals zu der Interaktion zwischen dem Publikum und dir, würdest du sagen, du kontrollierst das Publikum oder hat das Publikum auch gleichwertig Kontrolle über dich?

Hmm, es ist auf jeden Fall eine Wechselwirkung, aber wo jetzt das Schwergewicht ist, [ist] auch unterschiedlich. Also ich glaube, wenn es gut funktioniert, dann habe ich wahrscheinlich die Fäden in der Hand, wenn es schlecht funktioniert, hat das Publikum die Fäden in der Hand - weil dann klappt es halt hinten und vorne nicht (Lacht).

Im positiven Sinne, wenn du die Fäden in der Hand hast, schaffst du vielleicht eine gute Stimmung, das Publikum steigt darauf ein - gibt dir sozusagen auch positive Reaktionen und du hebst die Stimmung noch einmal – gibt es so etwas auch?

Ja, durchaus. Also dass ich das Publikum auf eine Art musikalische Reise mitnehmen kann. Also dass sie mir folgen die Leute, dass gibt es auf jeden Fall und manchmal klappt es sogar sehr gut und dann sind sie richtig dankbar und manchmal von den Socken, weil sie das jetzt als ganz besonders überraschend und ungewöhnlich wahrgenommen haben.

Wie wichtig würdest du andere Faktoren, wie beispielsweise Visuals für die Stimmung im Club sehen?

Also Licht und Visuals sind auf jeden Fall ganz wichtig, wobei in der Rezeption meistens die Visuals leider untergehen. Aber trotzdem ist die Lichtgestaltung, und da gehören die bewegten Bilder auf jeden Fall auch dazu, schon ein wichtiger Faktor.

Und beim Publikum stattfindender Alkohol- oder Drogenkonsum, macht das für dich einen Unterschied den du bemerkst?

Ja, dass merkt man schon. Normalerweise macht es das einfacher.

Inwieweit?

Ja, weil die Leute dann mehr in Partylaune sind und lockerer sind.

Also für dich ist es dann leichter sie mitzunehmen?

Ja.

Also du würdest dann sagen, für dich ist es wichtig dein Publikum auf eine Reise mitzunehmen.

Wenn man da eine Metapher anbringen möchte, dann könnte man das schon so sagen.

Geht es dir auch vielleicht ein bisschen um, krass gesagt, so eine Lehrerfunktion, dass du sagst, du zeigst den Leuten neue Musik?

Nein, mir geht es gar nicht darum, aber das hab ich schon oft gehört, dass ich irgendwo so auflegen würde (Lacht). Aber da gibt es auch so eine Auffassungsdiskrepanz, weil ich das eigentlich nie so empfinde. Weil ich eigentlich immer Platten spiele, die mir halt selber auch total gefallen und ich mir denke: „Das ist doch total einfach zu verstehen“, - weil der Rhythmus ist irgendwo klar oder so wie ich das einflechte, ist das irgendwo auch klar und liegt auch auf der Hand. Des Öfteren, so über die Jahre, habe ich schon so was gehört. Oder eine Freundin von mir, die früher mein Booking in den USA gemacht hat, die hat so gesagt, ich wäre der DJ bei dem die Leute mit dem Notizblock auf der Tanzfläche stehen (Lacht) – so Unterrichtsstunde. Aber ich selber empfinde das nie so. Für mich ist es immer eine sehr körperliche Erfahrung.

Angenommen du spielst „kompliziert“ – würdest du sagen, es ist schwieriger für dich irgendwelche Stimmungen zu erzeugen als andere DJs?

Hmmm, es ist immer schwierig die eigenen Vorzüge zu beschreiben. Aber es gibt viel stupidere Methoden als meine, die Leute zumindest kurzfristig Mal zu interessieren. Aber was dann im Endeffekt oder a la longue einen Unterschied macht, ist natürlich irgendwie ein gewisser Grundanspruch. Man kann die Leute wahrscheinlich kurzfristig mit den dümmsten Sachen in die beste Laune bringen, aber langfristig ist wahrscheinlich ein etwas künstlerischerer Anspruch die bessere Voraussetzung um sich auch als DJ zu halten.

Wie siehst du diesen stupideren Ansatz, was verstehst du darunter?

Na, da verstehe ich natürlich darunter ein „Crowdpleaser“ zu sein (Lacht), da gibt es da diesen schönen Ausdruck. Und das ist so die Erwartungen des Publikums zu antizipieren und vorrangig die Sachen zu spielen, die beim Publikum sicher gut ankommen. Und das sind halt meistens die einfachen Dinge, die einfach gestrickten Nummern, die schon bekannten Nummern und sich an den Hits zu orientieren und so.

Und du siehst dich halt nicht in dieser Crowdpleaserfunktion, sondern mehr in dieser künstlerischen...

Ja, wobei es trotzdem total eine Gratwanderung ist. Also es bringt auch überhaupt nichts so eine „Anti-Crowdpleasing“ Funktion einzunehmen. Es wäre ja auch theoretisch möglich - wenn es dem Publikum gefällt, dann hat man versagt, weil dann hat man viel zu kommerziell gespielt (Lacht). Das wäre jetzt so die Antithese.

Ja, ich hätte dann eigentlich keine weiteren Fragen mehr und möchte mich mal ganz herzlich für das Interview bedanken.

**Interview mit Shroombab am
03.11.2005.
[Betreiberin von junglistic-sistaz]
<http://www.shroombab.de.vu>**

Wie lange legst du schon auf?

Sieben Jahre.

Was macht für dich persönlich einen guten DJ aus?

Was macht einen guten DJ aus? Die Kombination aus Selection und Mixing Skills. Also ich finde, ein guter DJ muss einmal die basic Mixing Skills draufhaben. Alles was darüber hinausgeht ist Bonus, aber dass zwei Platten zumindest

gebeatmatcht⁷⁶ sind, dass muss einfach sein, anders geht es nicht. Ansonsten spielt eben die Selection schon eine sehr große Rolle, weil das eigentlich das ist was das Publikum mitkriegt. Weil die meisten haben davon, was der DJ da oben genau macht nicht so die Ahnung, die hören einfach nur die Musik und denen geht es dann vorwiegend um Musik – also dem 08/15 Durchschnittspublikum. Deswegen ist eben besonders wichtig, dass man entweder die Musik präsentiert, die einem selbst am Herzen liegt oder irgendwie auf die Crowd eingeht und sich mit der Crowd mitentwickelt.

Wenn du sagst, die Leute verstehen nicht soviel davon was der DJ macht. Glaubst du..

Also aus technischer Sicht. Die Leute glauben, dass der DJ zwei Platten auflegt; wie ein Übergang aussieht, dass wissen sie nicht. Nein, glaube ich nicht.

Was motiviert dich selbst beim Auflegen?

Naja, dass mir persönlich die Musik, die ich auflege sehr gut gefällt und wenn dann irgendwelche Reaktionen vom Publikum kommen, dann ist das natürlich schon ein gutes Gefühl. Und angefangen habe ich, weil mir die Musik sehr gut gefallen hat und weil ich das selber unbedingt machen wollte. Und je mehr Zuschauer begeistert sind, desto begeisterter ist man natürlich selbst.

Und auf was für Reaktionen des Publikums achtest du?

Teilweise erkennen die Leute... Ich bin draufgekommen, dass die Leute nicht unbedingt die neuesten, unbekanntesten Sachen hören wollen, sondern teilweise Sachen, die sie selbst schon kennen oder vielleicht sogar zu Hause haben. Da freuen sie sich besonders, wenn sie selbst etwas irgendwas erkennen. Ja, und das erkennt man dann an den Reaktionen. Entweder rufen sie den Namen von dem Tune - man hört es zwar nicht wörtlich, aber man kann es sich ja denken (Lacht) - oder sie werfen die Hände in die Luft oder sie kreischen.

Würdest du sagen, dass ein Track, den die Leute im Vorhinein kennen bessere Reaktionen hervorruft als einer der unbekannt ist?

Ja.

Also das Bekannte funktioniert besser?

Ja.

⁷⁶ In Tempo richtig angeglichen.

Von welchen Dingen machst du dein Set selber abhängig?

Von welchen Dingen... Also bei mir ist es so, ich bereite meine Sets nie vor, sondern ich gehe hin - also bis auf die ersten zwei Platten bereite ich es nicht vor. Aber es ist nicht so, dass ich mir komplett überhaupt nichts überlege. Sondern am Tag vor oder am Tag der Party stelle ich mich zu Hause hin, überlege, was ist es für ein Club, wo lege ich da heute auf oder wie könnte es werden, um welche Uhrzeit lege ich auf, in welcher Stimmung bin ich selbst gerade. Also da beeinflussen mich einmal verschiedenste Faktoren, die wiederum beeinflussen welche Platten ich mitnehme. Und dann bereite ich mir zwei mögliche Intros vor. Eins für den Fall, dass nicht viel los ist, und eines für den Fall, dass schon voll die Action abgeht - und der Rest ist dann auf der Party intuitiv. Aber ich bin durch die vorher getroffene Plattenselektion, die ich schon zu Hause getroffen habe, natürlich eingeschränkt, weil ich ja nicht meine ganze Plattensammlung mitnehme. Und was mich bei dieser Vorselektion beeinflussen könnte, ist eben was für andere DJs dort noch auflegen, um welche Uhrzeit ich auflege - weil ich spiele um zehn Uhr ein anderes Set als um fünf Uhr.

Du sagst jetzt dein Set ist absolut frei...

Bis auf diese Voreinschränkung.

Ok, diese Voreinschränkung und du hast gesagt, du hast zwei Intros, eines mehr für das Warm Up, eines mehr für Action. Mich würde jetzt interessieren, inwieweit dein Publikum jetzt dein Set beeinflusst.

Sehr viel... naja, das kann man auch nicht sagen (Lacht). Bis zu dem Grade, wo ich schaue wie sie auf das Intro reagieren und wie sie halt so drauf sind. Und je nachdem gehe ich entweder in die deepere oder in die härtere Richtung. Und wenn wenig Leute da sein sollten und die nur so halbmotiviert sind, dann werde ich nicht die megaharten Burner spielen, die ich vielleicht spielen werde wenn schon alle kreischen und tanzen und ausflippen. Beziehungsweise beeinflusst es mich insofern, dass ich immer nach den Platten aufschau und schaue wie die Leute auf die Platte reagieren.

Welche Anzeichen sind das genau auf die du da achtest?

Tanzen sie oder tanzen sie nicht, ist einmal das erste Kriterium (Lacht). Zweite ist mal, wie viele tanzen und wie viele tanzen nicht - weil irgendwer tanzt immer (Lacht). Oder wie sehr vorausgaben sie sich oder wie sehr stehen sie

einfach so herum - oder welche Platte löst jetzt Kreischreaktionen aus, welche nicht.

Du sondierst sozusagen dein Publikum im Sinne welche Platte ruft jetzt welche Reaktion hervor? Sagen wir es ist eine positive Reaktion, die Leute kreischen...

Ja, dann hat man zwei Möglichkeiten. Erstens mal hat man die Möglichkeit, das noch zu toppen mit einer anderen Platte. Die zweite Möglichkeit ist, sie wieder runterzuholen und dann nach einer gewissen Zeit dasselbe noch einmal - das heißt, dass dieser Effekt mehrmals entsteht. Also ich mache das auch nie, also spiele auch nie ein Set, wo ein Track den anderen der Reihe nach toppt, weil da haben die Leute keine Zeit sich zu erholen und das ist irgendwie auch nicht der Sinn des Ganzen, finde ich. Sondern der Sinn ist, dass man das so aufbaut, dass es mehrere Höhen und Tiefen hat, wobei die Tiefen also natürlich keine echten Tiefen sein sollen, sondern einfach [Punkte], wo man sich wieder ausruhen kann. Wobei was auf den Drum'n'Bass Parties schon meistens der Fall ist, ist dass die DJs meist nur eine Stunde Zeit haben, also ein Ein-Stunden Set haben und es auf Techno oder House Parties oft so ist, dass ein Zwei-Stunden Set das Minimum darstellt. Also ein Zwei- bis Vier- bis Fünf-Stunden Set ist da keine Seltenheit und da kann man ganz anders aufbauen und auch ganz anders an die Sache herangehen, als wenn man da jetzt eine Stunde Zeit hat. Und da muss man seinen Aufbau eben extrem verkürzen.

Also du gibst deinem Publikum mit den Tiefen die Chance sich wieder zu erholen und fängt dann wieder an.

Ja.

Würdest du sagen, dein Set ist dann so eine Kurve? [Auf und Ab Gestik]

Ja, kann sein. Nicht immer, aber manchmal.

Was wäre die andere Version?

Naja, die andere Version.. Was ich finde, was viele DJs falsch machen, ist dass sie zuerst einmal fünfzehn Minuten total hochpushen und dann flaut es voll ab, dann ist es total langweilig und geht so dahin und steigert sich nicht mehr. Also das machen halt viele falsch finde ich.

Würdest du sagen, du kommunizierst auch auf anderen Ebenen mit dem Publikum - beispielsweise Körpersprache?

Ich persönlich eher wenig. Aber ich glaube, dass das einen positiven Einfluss auf das Publikum hat.

Wie sehr glaubst du, beeinflusst das?

Wenn ein DJ selbst nicht nur starr oben steht, denke ich, dass das Publikum [es] so wertet, dass er selber Spaß daran hat und dass die Begeisterung des DJs sich auch automatisch auf sie überträgt.

Also du würdest von dir selbst sagen, dass du eher weniger Körpersprache einsetzt, du bist sozusagen der DJ, der mehr über die Musik versucht das Publikum zu motivieren.

Mehr oder weniger schon. Also ich verwende schon mal ab und zu irgendwelche Handzeichen oder tanze leicht dazu mit, aber ich habe jetzt nicht die Körperperformance dazu - einfach weil ich selbst zu sehr auf die Musik konzentriert bin beim Auflegen. Also ich persönlich kann nicht eine Wahnsinns-Körperperformance liefern und gleichzeitig dazu die Platten vorhören. Nachdem ich nichts vorbereite, muss ich mich konzentrieren. Ich meine, wenn man jetzt ein Set schon vorbereitet hat und die Platten ganz genau in der Plattentasche hintereinander stehen oder man genau dasselbe Set schon zwanzigmal gespielt hat, dann kann man natürlich auch viel mehr aus sich herausgehen. Aber wenn man individuell jedes Mal ein neues Set spielt und nie das gleiche, dann geht das nicht so.

Wenn du jetzt auf diese strukturierten Sets zu sprechen kommst, würdest du sagen, dass diese genauso den gleichen Effekt haben können, wie wenn du frei auf das Publikum eingehst?

Insofern dass sich das Publikum durch die Performance täuschen lässt. „Täuschen“ unter Anführungszeichen; es ist eben ein anderer Ansatz, eine andere Möglichkeit an das Ganze heranzugehen. Also wenn das Publikum sieht, dass der DJ so dazu abgeht, geht es gleich viel mehr dazu ab und ihm ist der DJ wahnsinnig sympathisch und dann kann es schon mal gar nicht schlecht sein.

Würdest du sagen, dass es sich bei deinen Sets jetzt um etwas Wechselseitiges handelt? Wie du gesagt hast, du achtest auf die Anzeichen des Publikums und dein Set strukturiert sich dann möglicherweise danach.

Ja.

Und bei einem strukturierten Set, da predigt der DJ sozusagen seine Musik da runter und dem Publikum wird das dann aufgedrückt?

Ja, eigentlich schon.

Die Leute haben dann sozusagen keine Einflussmöglichkeit.

Nein, wenn es ihnen nicht gefällt, können sie nur gehen, aber sie können eben nichts verändern, wenn der DJ wirklich bei seinem Programm bleibt...

Inwieweit glaubst du, kannst du mit deinem Set die Stimmung und den Vibe von einer Party beeinflussen?

Ja, das kommt jetzt drauf an. Also in Drum'n'Bass sehr, weil sehr viele Leute wegen der Musik auf Drum'n'Bass Parties gehen. Ich glaube aber, dass es bei anderen Partys und bei anderen Musikrichtungen ganz anders aussieht, weil da auch sehr viele Mitläufer dabei sein könnten, die es gar nicht wirklich interessiert, die eigentlich wegen den Freunden hingehen. Ich denke im Mainstreambereich kann man davon ausgehen, dass es ganz stark so ist. Aber ich glaube aber auch, dass es teilweise auf Houseparties so ist, dass viele einfach dort hingehen weil es einfach „in“ ist – und die haben dann eine andere Motivation auf eine Party zu gehen. Bei Drum'n'Bass Parties ist es ja doch so, dass sich die meisten Leute mit dieser Musik identifizieren können, weil sonst würden sie dort nicht hingehen. Und insofern kann der DJ die Stimmung der Leute beeinflussen, weil sie mit der Musik vertraut sind und man ihren Wünschen entsprechen oder nicht entsprechen kann.

Also du würdest sagen, dass du bei einem motivierten Publikum, das die Musik kennt, mehr Stimmung schaffen kannst als bei einem Publikum, das die Musik nicht kennt.

Ja.

Und welche Stimmungen, denkst du, kannst du erzeugen, was glaubst du kannst über deine Musik erreichen?

Das ist jetzt eine schwierige Frage weil man darf nicht so blauäugig sein und glauben, dass alle Leute jetzt wirklich so auf die Musik abfahren. Man darf nie vergessen, dass gerade auf Parties oder Raves die Leute unter Drogeneinfluss oder Alkoholeinfluss stehen. Da ist jetzt schwer abzuschätzen, was die Musik auslöst und was die Droge auslöst. Und das ist sicher ein Unterschied.

Würdest du dann sagen, dass du bei einem Drogen- und Alkoholbeeinflusstem Publikum mehr Stimmung schaffen könntest?

Ja (Lacht). Nein, das ist eben so ein Zusammenspiel. Das ist schon seit den Anfängen von Techno und Ravekultur überhaupt so, dass es irgendwie teilweise - ich sage jetzt einmal es muss nicht zusammengehören - aber sehr oft gehört es zusammen. Die Musik, die repetitiven geraden oder ungeraden Beats werden einfach

unter Drogen und auch unter Alkohol, ehrlich gesagt, ganz anders wahrgenommen als wenn du da komplett nüchtern stehst. Ich meine mich persönlich hat die Musik auch immer total nüchtern total beeindruckt und beeinflusst. Aber ich kann nicht behaupten, dass es bei allen Leuten so ist, und zwar glaube ich, eben bei ganz wenigen Leuten, die es eben darüber hinaus interessiert. Aber ich glaube der Großteil erlebt eine Party nicht nüchtern oder nicht oft.

Wir waren jetzt bei Drogenbeeinflussung, wie wichtig denkst du, sind andere Faktoren wie Visuals bei einer Party?

Ja, die werden glaube ich immer wichtiger. Lange Zeit waren sie eigentlich sehr unwichtig beziehungsweise einfach nicht vorhanden, aber in den letzten paar Jahren nehmen Visuals zu. Und man merkt auch, dass das Publikum sie positiv wahrnimmt, oder negativ – negativ dann wenn sie zu hell sind, positiv dann wenn sie irgendwelche außergewöhnlichen Sachen darstellen. Für mich persönlich sind Visuals jetzt nicht so wichtig (Lacht), aber ich denke für die Leute könnten sie schon wichtig sein. Teilweise halt.

Ja, wenn du vorher von den Kurven geredet hast, dass du mal deeper, mal runter, mal rauf gehst – wie viel denkst du, kommt da von deiner Idee beim Publikum an? Versteht das Publikum, dass was du dir dabei denkst?

Nein (Lacht). Ich glaube nicht, dass das tanzende Publikum denkt, das tanzt. Die stehen nicht da und denken: „Oh, jetzt macht sie das damit wir wieder mal bisschen Pause haben.“. Das denken sie nicht, die tanzen ja. Also ich spreche dem Publikum... Hmm, ich weiß jetzt nicht wie ich das sagen soll. Also das Publikum tanzt und reagiert natürlich schon und kann das schon auch irgendwie beeinflussen, indem es eben stehen bleibt oder ein Bier trinken geht oder weggeht. Aber... Was war noch mal die Frage?

Inwieweit, das Publikum das versteht was...

Ah, ja. Nein, ich glaube nicht, dass die Leute mitdenken, was ich da jetzt tue. Die merken es einfach und es gefällt ihnen einfach oder es gefällt ihnen nicht.

Wenn du von merken sprichst, vielleicht war Denken oder Verstehen der falsche Ausdruck – meine Frage ist, die Kurve geht so hinauf [Handbewegung – aufsteigende Kurve] - würdest du sagen, dass diese Kurve dann beim Publikum ankommt?

Ach so. Naja, muss es fast schon sein.

Würdest du sagen, du kannst aus eigener Erfahrung diese Platten einschätzen, nach sagen wir gewissen Kriterien – deeper, härter- und dass was du dir dabei denkst, kommt dann beim Publikum an?

Ja.

Hast du gewisse Plattenkategorien?

Nein, es gibt keine Kategorien. Eine harte Platte kann auf einer anderen Party eine weiche Platte sein, eine gerade Platte kann Leute ansprechen, andere nicht. Also man kann das nicht [kategorisieren]. Es gibt kein homogenes Publikum, es gibt nur ein heterogenes Publikum; das heißt jeder reagiert anders, es gefällt *niemals* allen alles. Insofern kann man das nie so genau abschätzen.

Noch einmal zurück zum Wechselseitigen, denkst du kontrollierst das Publikum oder das Publikum kontrolliert dich – jetzt krass ausgedrückt?

Also ich kontrolliere schon das Publikum. Aber das Publikum kann mich schon beeinflussen irgendwo. Es ist nicht total ausgeschlossen.

Abschließend noch, würdest du sagen, dass jemand der ein Star-DJ ist - jemand mit einem gewissen Image - es leichter hat so einen Funken im Publikum zu erzeugen oder das Publikum mitzunehmen nur aufgrund von seinem Image?

Ja. Weil es ist dann irgendwie so, der Star-DJ ist als Star bekannt und die Leute reagieren auf ihn als Star. Also die Erwartungen sind dann auch gleichzeitig höher aber auch gleichzeitig niedriger, weil von vorneherein einmal ausgegangen wird, dass er gut ist. Wenn er die Erwartungen enttäuscht, ist es eben bitter aber das ist schwieriger als sie zu erfüllen, sage ich jetzt einmal.

Was meinst du jetzt mit „sind gleichzeitig höher und auch niedriger“?

Naja, wenn er die Erwartungen der Leute enttäuscht ist das eben bitter aber im Normalfall erfüllt er die Erwartungen, sage ich jetzt einmal. Mich persönlich haben Star-DJs schon oft genug enttäuscht. Das liegt aber daran, dass ich in der Musik selbst involviert bin und dann einfach enttäuscht bin wenn sie ein vorbereitetes Set gespielt haben, dass es im Internet schon gegeben hat, zum Beispiel zum Download. Aber ich denke einmal, das normale Publikum - wie gesagt ich traue dem nicht so viel zu - hat keine Ahnung davon, wie man jetzt irgendwie Platten mischt und ein normales Publikum ist, glaube ich, schon relativ leicht zu befriedigen. Also es ist leichter zu befriedigen, wenn man einen großen Namen hat,

als wenn man einfach ein No-Name DJ ist. Aber unter den DJ-Kollegen untereinander werden die Star DJs natürlich immer eher kritisch gesehen oder mit kritischen Augen betrachtet.

Danke für das Interview!

Interview mit Tibcurl am 23.8.2005
[Betreiberin von ICKE MICKE
Recordings; Veranstalterin von ICKE
MICKE, Wien]
<http://www.tibcurl.com>

Ja, erste Frage, wie lange bist du schon DJ?

So, ja fünf bis sechs Jahre.

Was motiviert dich selbst beim DJen?

Naja, die Liebe zur Musik, das Sammeln, das sozusagen Beschäftigen mit der Thematik und nicht zuletzt natürlich die Party, die Crowd und die Stimmung.

Was macht für dich einen guten DJ aus?

Jemand, der einen auf eine Reise mitnehmen kann.

Was unterscheidet dich persönlich von anderen Djs?

Ich würde sagen, ich bin sehr bedacht bei der Musikauswahl und spiele eigentlich nur Platten hinter denen ich total stehen kann. Und ich würde sagen, ich bin sehr verspielt und habe auch eine sehr nette, weibliche Seite. Obwohl ich dass jetzt nicht so gerne sage, das „weiblich“ - aber so eine nicht so ernsthafte Seite.

Was verstehst du unter dieser weiblichen nicht so ernsthaften Seite?

Mir geht es darum, dass den Leuten auch sehr viel Fantasie selber übrig bleibt in der Musik. Dass ich ihnen sozusagen keine fixe Vorgabe gebe, welche Stilrichtung ich da jetzt spiele und was man jetzt zu hören hat und was jetzt gerade „in“ ist oder cool ist. Sondern dass man etwas vorgibt, aus dem die Leute auch selber schöpfen können und wo die Fantasie sozusagen noch angeregt wird sich [zu entfalten]. Ich meine dadurch, dass ich ein Club-DJ bin und das Tanzen im Vordergrund steht - es gibt ja auch DJs die jetzt nur ambient⁷⁷ und in Clubs oder Bars spielen, dass bin ich ja nicht - also in meinem Fall ist es wichtig, dass es ein Erlebnis ist und das kann man mit Musik sehr

gut erreichen. Also es gibt DJs, die sehr brachial und stupide vorgehen und es gibt DJs, die sozusagen in Wellen auflegen - manchmal langsamer, manchmal schneller - und das meine ich mit „sehr verspielt“. Und sozusagen sehr viel herumprobieren, ausprobieren - und das macht mir recht viel Spaß.

Was würdest du jetzt unter diesem „brachialen“ Ansatz verstehen?

Ich bin schon ein sehr musikverliebter Mensch und höre die Tracks auch sehr, sehr genau. Also mir geht es da... ich bin da nicht befriedigt wenn nur der Beat gut ist und der Rest so ein Kompromiss ist, sondern das muss jetzt als Gesamtwerk sehr gut sein. Und ich mag Platten mit Überraschungen. Es gibt viele DJs, die stundenlang dasselbe spielen, ja ziemlich brethern⁷⁸, natürlich ist das einfach und man muss halt immer bedenken, dass das ganz gut funktioniert brachial zu spielen - weil die Leute mit zunehmender Uhrzeit auch immer ziemlich betrunken sind. Und je schneller und härter es ist, desto leichter ist es, die Leute auf den Dancefloor zu kriegen. Das ist aber für mich keine Herausforderung, sondern ich versuche da ein bisschen subtiler heranzugehen und die Leute bisschen um den Finger zu wickeln mit anderen Methoden als sozusagen die einfachste [Methode zu nehmen], die man wählen kann - und das ist eben die „bracho“ Methode, finde ich.

Was wären dann deine subtileren Methoden?

Also ich meine, man kann es auch ein bisschen so sagen, ich versuche das auch immer so zu erklären, dass ich ja sozusagen aus einer neuen Generation komme. Also ich bin ja immer noch Newcomer eigentlich; und die „große Technozeit“ war da eigentlich schon vorbei, etwa so 2000. Insofern war für mich auch eine Öffnung der ganzen Technoszene vorhanden. Also es war dann ja plötzlich wieder mehr Gitarre vorhanden, mehr Melodie. Techno hat sich wieder noch mehr verzweigt in verschiedenste Richtungen und darum war es für meine Generation nicht mehr so interessant dieses alte Modell [erwähnte Bracho Methode, Anm. d. Verf.] zu wählen. Obwohl ich verstehe, dass natürlich die Leute, die das damals angefangen haben, immer noch machen. Aber für unsere, meine Generation waren einfach neue Wege da, die wir einfach aufgenommen haben, weil wir einfach keine Lust hatten etwas zu machen, was schon da war. Ja, irgendwie so...

Ja, noch einmal zu den subtilen Methoden, also wie versuchst du da dein Set zu gestalten?

⁷⁷ Atmosphärischer Musikstil, der weniger auf den Dancefloor ausgerichtet ist.

⁷⁸ Kontinuierliches Spielen von harten beziehungsweise intensiven, tanzbaren Tracks.

Ja, ich versuche beispielsweise sehr viel nicht mit Tempo zu arbeiten. Ich spiele sehr gerne minimale Sachen, die aber sozusagen in sich sehr viel Kraft haben, also auch keine langweiligen, minimalen Sachen. Dinge, die eine starke Melodie haben zum Beispiel oder eine ausgefeilten Beat haben, der ein bisschen frickeliger ist als sozusagen nur das Gestampfe⁷⁹. Und das sind bei mir so Kleinigkeiten, die bei mir sehr im Vordergrund stehen. Also ich mag so den ganz geraden, langweiligen, brachialen Beat eigentlich überhaupt nicht mehr. Also es gibt schon Nummern, wo das immer noch als Zitat verwendet wird, aber eigentlich versuche ich relativ mit dem Tempo unten zu bleiben und eher die Leute auf eine angenehme Reise mitzunehmen, als eine... Also man kann als DJ irrsinnig gut beobachten, wie man eine Crowd lenken kann und da gibt es natürlich einige Hammerplatten, die sofort funktionieren, die aber gleichzeitig - ich bin ja auch Partyveranstalter und darum beobachte ich das ja wöchentlich - die aber das Publikum auch in ihren Emotionen lenken. Also da gibt es zum Beispiel Abende, die sehr aggressiv werden aufgrund der Musikrichtung und es gibt Abende, die sehr fröhlich und gut gelaunt und trotzdem sehr energiegeladen bleiben, wo die Leute mit einem sehr guten Gefühl nach Hause gehen. Und mir war es immer wichtig, dass ich nicht so Aggressivität schaffe oder Aufgehyped-heit, so emotionale, sondern eher Befriedung auf eine gewisse Art.

Ja, wie baust du dein Set auf? Gibt es da irgendeinen Plan?

Nein, es gibt eigentlich keine Planung weil ich eigentlich sehr spontan bin, also auch als Person. Und die Planung, sooft ich es versucht habe, immer fehl gelaufen ist. Also ich kann gar nicht planen. Und meine Stärke ist sozusagen ins Blaue hinein [zu spielen] und sich immer sozusagen je nach der Nummer, die gerade läuft erst zu überlegen, was die nächste sein wird. Also ich tue auch meinen Plattenkoffer nicht wirklich vorbereiten, also ich schaue zwar welche Platten nehme ich an dem Abend mit, aber innerhalb des Koffers gibt es keine Ordnung, was ich wann spielen könnte. Und das macht mir eigentlich am meisten Spaß wenn ich da recht spontan sein kann.

Also wenn du sagst, du hast keine Ordnung in deinem Plattenkoffer, hast du trotzdem noch irgendwelche Kategorien in die du deine Platten irgendwo einordnest?

Eigentlich nicht, weil ich diese Kategorien nicht so gut finde und das Chaos im Plattenkoffer mich auch dazu zwingt sozusagen positives Chaos herzustellen während des Sets. Während aufgeräumte Plattenkoffer meistens auch ein langweiliges Set irgendwie vorausplanen oder entstehen lassen. Also ich tue mich dann manchmal selbst überlisten oder selbst herausfordern indem ich meinen Plattenkoffer nicht wirklich strikt aufräume.

Also du überlässt dich also ganz dem kreativen Chaos?

Genau.

Ja, was für Faktoren beeinflussen dein Set?

Naja, es ist schon wichtig, dass die Rahmenbedingungen optimal sind. Also je besser die sind, desto besser spielt ein DJ im Allgemeinen. Das heißt soviel wie die Technik ist mal optimal - das ist mal eine Grundvoraussetzung - und da gibt es noch so Kleinigkeiten wie Veranstalter sind nett (Lacht) und die Location oder das Publikum ist nett. Je kleiner natürlich eine Party [ist], desto eher wird der Funke überspringen. Je größer eine Party, desto schwieriger wird es, aber desto leichter ist es die Crowd zum Bewegen bringen, das wird dann zwar unpersönlicher aber auch ein leichterer Job.

Du meinst jetzt bei kleinerer Party - „Funke überspringen“ - was meinst du mit diesem Funken genau?

Ja, dass man gemeinsam... Dass das Publikum also mit mir gemeinsam, mir zu verstehen gibt, wo es hin möchte und ich auch auf das Publikum eingehen kann.

Ja, wie sehr prägt das Publikum dein Set?

Immer weniger eigentlich (Lacht). Also wie gesagt, je größer man wird - also jetzt Hallenmäßig oder Locationmäßig - desto weniger Kontakt oder direkten Kontakt hast du natürlich zum Publikum. Desto weniger kannst du auch ablesen, was draußen passiert, was oft schade ist, finde ich. Aber ich habe schon meine Vorstellung, wie mein Set auszusehen hat und das mache ich, dass ziehe ich auch jedes Mal durch. Also mir kommt es auch eher darauf an, dass die Leute verstehen, was ich da machen möchte als umgekehrt. Und ich habe auch sozusagen mein eigenes Publikum schon ziemlich gut erzogen - also die nehmen das auch an. Ich spiele auch oft relativ schwierig. Also ich habe oft erlebt, dass der Veranstalter gesagt hat: „Uhhh, ziemlich

⁷⁹ Gemeint ist mit „frickelig“ ein subtilerer, komplexerer Beat; das „Gestampfe“ wäre hier ein klassischer, simpler 4/4 Beat.

gewagt jetzt zur Prime Time⁸⁰ mit dem Tempo herunterzugehen“. Aber es hat eigentlich immer funktioniert. Also ich will sozusagen den Löwen nicht das Fleisch vor die Nase werfen (Lacht). Also ich möchte keine schnelle Befriedigung erzeugen, sondern eher eine lang anhaltende Befriedigung oder eine längerfristige.

Siehst du dich da vielleicht in einer Lehrerrolle wenn du sagst, jetzt kommst du mit so schwierigen Platten an?

Naja, Lehrerrolle nicht. Ich glaube einfach, dass ich einen gewissen Style habe, der ganz gut ist - sonst würde ich es nicht machen - und finde halt, dass man das in der Art und Weise machen sollte als DJ. Das ist einfach eine Geschmackssache, das ist auch eine Charaktersache. Ob ich jetzt ein Mensch bin, der relativ schnell alles sofort haben will oder ob ich ein Mensch bin, der versteht Genüsse herauszuzögern. Das hat wahrscheinlich sehr viel mit Geschmack zu tun in Wahrheit.

Und auf welche Anzeichen vom Publikum achtest du dann?

Das Offensichtlichste ist meistens das Schreien oder das Pfeifen - das ist meistens das, worauf man sich am meisten verlassen kann. Und natürlich ob da jetzt jemand überhaupt auf die Tanzfläche geht oder nicht, oder jemand verschwindet von der Tanzfläche oder viele Leute verschwinden von der Tanzfläche. Das sind alles Anzeichen, die man beachtet als DJ. Ja, natürlich gibt es auch Augenkontakt und man lächelt sich zu oder man grüsst sich oder man trinkt auch gemeinsam was - also wenn jetzt sozusagen diese Nähe herrscht, dass man da so nah aneinander sein kann.

Du hast gesagt, in kleineren Clubs springt der Funke eher über. Ist das vielleicht auch eine räumliche Frage, sozusagen weniger Leute - gepackter?

Ja, natürlich. Je kleiner, desto mehr Privatpartycharakter hat das Ganze, desto wohler fühlen sich die Leute. Also es ist jetzt ein Unterschied ob ich auf einer 200 Leute Party bin oder auf einer 2000 Leute Party bin, allein weil der DJ dann wahrscheinlich bei einer großen Party schon ein paar Meter weg sein wird und mit Absperrungen und so weiter. Und das ist fürs Publikum meistens lustiger wenn es eine Privatpartyatmosphäre hat.

Sozusagen, dass die Nähe eher vorhanden ist?

⁸⁰ Höhepunkt des Abends, meist auch die Zeit in der die publikumswirksamsten Tracks gespielt werden.

Ja, genau.

Würdest du auch sagen, dass du auf anderen Ebenen als der Musik kommunizierst? Dass du vielleicht auch mit der Körpersprache irgendwo arbeitest?

Naja, meine Körpersprache ist relativ zurückhaltend, weil ich ja auch ein weiblicher DJ bin und da natürlich doppelt darauf geachtet wird. Also es ist ja für die Leute faszinierend, dass da eben nicht nur ein DJ steht, sondern auch eine Frau als DJ steht. Und da gibt es auch sehr erschreckende Fälle von Anmache bis hin zu Angepöbel und zu sexistischen Übergriffen wo man mit der Zeit als Frau einfach ein bisschen vorsichtig wird mit Körpersprache. Also ich glaube, ich mache einen sehr konzentrierten Eindruck beim Spielen und wenn mir jemand zu nahe kommt, von dem ich nicht will, dass er mir zu nahe kommt, dann kann ich auch sehr schroff und arrogant werden. Das ist aber keine Arroganz per se, sondern einfach eine Abwehrhaltung. Also mir sind da halt einfach schon ein paar Sachen passiert, die mir nicht noch mal passieren sollten, oder ich möchte einfach verhindern, dass mir manche Leute zu Nahe kommen.

Du hast jetzt gesprochen von der Körpersprache und den weiblichen DJs. Siehst du da irgendwie einen Unterschied zwischen männlich und weiblich - also Leuten die auflegen?

Ich glaube, dass sich Männer schon mehr produzieren, weil es für sie ungefährlicher ist und für Frauen ist das sich-in-den-Vordergrund-stellen ja sowie schon mal eine nicht so vorrangige Eigenschaft. Und zweitens ist es für eine Frau - wie gesagt wenn man einige negative Sachen erlebt hat - auch nicht so „gut“ sich da zu sehr zu produzieren, dass die Leute einem nahe kommen. Also das ist meine Erfahrung, das kann man wahrscheinlich jetzt nicht auf jede [ummünzen]. Aber ich habe auch von Miss Kittin⁸¹ einige Stories gehört, die hat ja meistens Bodyguards mit und so weil das überhand nimmt.

Ja du hast gesagt Schreien und Pfeifen ist so eine Reaktion vom Publikum. Glaubst du, dass es da eine wechselseitige Kommunikation zwischen dir und dem Publikum gibt?

Ja natürlich, ich kann das Schreien provozieren indem ich Soundeffekte verwende. Also man kann als DJ relativ gut programmieren wie man eine Stimmung hebt. Und das sind relativ simple Mittel meistens. Bässe wegdrehen, wieder aufdrehen; Höhen wegdrehen, wieder aufdrehen oder einen Filter drüber laufen lassen. Oder eben

⁸¹Weiblicher DJ aus Frankreich.

mal kurz sozusagen eine sehr schwierige Platte auflegen und dann wieder einen Knüller drauf, das sind alles Momente wo das Publikum sozusagen dankbar ist.

Wie würdest du dann diesen Moment klassifizieren? Was machst du da wenn du dieses Publikum so hypen willst?

Ja, man verteilt das ja über den ganzen Abend - man spielt ja über Stunden - und man versucht ja immer mehr zu hypen. Also das geht dann soweit, dass du irgendwann das Publikum sozusagen für dich hast, also das bleibt dann auf der Tanzfläche wenn du dann genügend Gemeinsamkeiten oder... nicht Gemeinsamkeit. Ja, man hat halt einfach das Gefühl, wir beide arbeiten - also das Publikum und ich - wir machen was zusammen. Wir sind gemeinsam auf diesen Trip jetzt und die bleiben dann auch dabei. Also wenn man es nicht schafft irgendwie einen Draht zum Publikum herzustellen und immer am Publikum vorbeispielt, dann merkt man das auch, die gehen dann halt einfach weg. Und wenn man sozusagen diesen Sprung geschafft hat, wo man das Publikum an sich gefesselt hat und umgekehrt, dann ist das halt ein viel schöneres Erlebnis. Und darum macht man diese Dinge, um sozusagen das Erlebnis zu steigern für beide Seiten. Natürlich könnte ich ein mittelmäßiges Set den ganzen Abend spielen, wo niemand schreit und alle nach Hause gehen und sagen: „Ja, war eh ganz gut“. Aber wenn man es auf die Spitze treiben kann, dann versucht man das. Weil es natürlich für alle lustiger ist. Ich meine, die haben Eintritt bezahlt, ich krieg sehr viel Gage - warum sollte man nicht das Beste geben was man hat.

Ja würdest du dann sagen, dass du das Publikum kontrollierst oder dass das Publikum dich kontrolliert?

Kontrolle ist, glaube ich, das falsche Wort, es ist ein gemeinsames Spiel auf alle Fälle. Also sie kommunizieren mit mir und ich kommuniziere mit ihnen. Und natürlich hat das Publikum auch die Macht, den DJ in eine gewisse Richtung zu lenken, und umgekehrt auch, aber die Macht vom DJ ist natürlich viel stärker.

Du sagst, du kannst Emotionen oder Stimmungen transportieren. Inwieweit glaubst du kannst du das Umsetzen. Was machst du da?

Ich meine, das macht doch einen guten DJ aus, wenn man Tools sich zugelegt hat, wie man das kann. Das ist jahrelange Arbeit, das sind Erfahrungswerte. Also bei mir - ich spiele sehr gerne in meinem eigenen Club, weil ich da sozusagen ein Grundvertrauen habe zu den Leuten und die zu mir. Also die kennen mich schon ganz gut, ich habe da schon eine gewisse

Posse, die nur wegen mir kommt und da ist sozusagen ein Grundvertrauen da. Ich freue mich, dass die mich mögen und die freuen sich, dass ich spiele. Also es ist ein gegenseitiges... eben wieder etwas „private“ Herangehensweise und... Was war wieder die Frage?

Wie du diese Emotionen transportierst.

Ja, genau. In dem Fall von meinen eigenen Parties ist es so eine Grundvertrautheit mit der ich am besten arbeiten kann. Weil das heißt soviel, wie die begeben sich sozusagen in meine Fittiche und ich habe sozusagen die Wahl: Lasse ich sie fröhlich nach Hause gehen, verbittert, aggressiv, aufgehyped, schlecht drauf - das sind dann alle Möglichkeiten, die ich habe und das kann ich entscheiden. Und wie ganz am Anfang schon erwähnt, plädiere ich für eine positive Herangehensweise dieser Partygeschichte. Also ich sehe keinen Sinn darin, jemandem nicht einen schönen Abend zu bereiten wenn er abends fortgeht - und das sticht sich nicht mit gutem Musikgeschmack. Also das eine kann zusammenarbeiten mit dem anderen, es wird ja oft behauptet, wenn man nur nette fröhliche Musik spielt - was ich jetzt aber eh auch nicht mache - dann ist das meistens flache Musik oder platte Musik, aber das stimmt natürlich überhaupt nicht. Also ich habe einmal ein Zitat vom DJ DSL gelesen - ganz am Anfang meiner Karriere, das mir sehr gut gefallen hat - wo er meint, es ist sehr viel schwieriger einen positiven Track zu machen als einen bösen Track, einen dunklen Track. Und irgendwie habe ich mir das zu Herzen genommen und das stimmt auch ein bisschen. Also es ist sehr, sehr schwierig positive Energie herzustellen heutzutage und das ist mir ein Anliegen.

Wie viel würdest du sagen, kommt von deiner Idee an. Du sagst, du willst eine positive Stimmung erzeugen, kriegen das die Leute auch immer mit?

Naja, das ist die Frage, weil ich bin mir nicht sicher. Das ist sehr schwierig zu beurteilen. Ich meine, ich habe sehr gute Reaktionen auf meine Sets und kriege sozusagen sehr viel Zuspruch. Also es kommt schon ein sehr positives Feedback zurück, darum mache ich auch weiter in der Richtung, sonst würde ich ja umdenken. Und es ist halt einfach die Musik, die ich gerne am liebsten höre und zu der ich am liebsten tanze - deswegen denke ich mir kann es nicht so falsch sein. Und ich als DJ habe ja auch nicht soviel Wahl. Also ich habe einen Musikgeschmack und mit dem muss ich umgehen können, mit dem muss ich leben können. Ich kann sowieso nicht anders als so wie ich bin und wenn das halt niemand annimmt, dann habe ich halt irgendwie Pech gehabt.

Ist es dir schon Mal passiert, dass du sagst: „Ok, diese Platte ist eine positive Platte“ und

irgendwie hat sie niemand verstanden?

Nein, ich denke nicht in so einzelnen Plattenkategorien, weil das wäre zu kurz gedacht. Weil ich kann nicht alle drei Minuten beurteilen, wie es gerade läuft. Also ich denke schon in Zwei-, Drei, Vier, Fünf-Stunden Sets. Und da kann auch ruhig eine arge Platte dazwischen sein - also eine depressive Platte, eine darke - weil es geht um den Aufbau und das Gesamt-Set. Aber ich tue nicht jede einzelne Platte für sich jetzt bewerten, also da wäre ich ja nur noch am Nachdenken. Also man muss auch als DJ sehr oft die Gedanken ausschalten können und einfach loslegen ohne dass man zuviel darüber nachdenkt, was da jetzt passiert weil das tun die anderen auch nicht.

Wie wichtig würdest du sagen, sind so Sachen wie Visuals in einem Club?

Also ich persönlich kann nicht so wahnsinnig viel damit anfangen aber ich glaube schon, dass es... Also es gibt ganz gute Visualisten und da gibt es ganz gut Ansätze und die können schon einiges bewirken. Also der klassische graue, viereckige dunkle Bunker kann da schon profitieren davon.

Und du hast da ganz am Anfang gesprochen von „betrunkene Leute - Funke überspringen“. Wie wichtig würdest du sagen ist da so Alkohol- und Drogenbeeinflussung bei den Leuten?

Naja, es ist natürlich vorhanden das Thema, aber es hat an sich stark abgenommen. Also so gegen die Neunziger ist es nicht mehr so ein wahnsinnig großes Thema - merkt man auch an den Uhrzeiten, wo die Leute nach Hause gehen. Also es ist jetzt nicht mehr so endlos, endlos und noch Afterhour und so - daran merkt man schon, dass der Drogenkonsum zurückgegangen ist. Natürlich spielt dieser hedonistische Faktor eine Rolle weil es geht ja um Feiern und da war Alkohol immer ein Thema. Trotzdem glaube ich, dass das den DJ nicht wahnsinnig beeinflusst. Also ich spiele auch sehr gerne am Anfang das Warm Up, wo das ja noch kein Thema ist und habe auch sehr, sehr gute Reaktionen. Also es beeinflusst meine Musik nicht, es macht es natürlich leichter - je später desto einfacher ist es, weil die Leute per se schon mal ganz gut drauf sind und der ganzen Sache nicht mehr so kritisch gegenüberstehen. Aber ich denke nicht viel darüber nach währenddessen.

Abschließend noch mal zu „brachial“. Ich weiß nicht mehr ganz genau, die eine Version des Sets war „brachial“ und die andere Version war so „in Wellen“ - was wäre dann die brachiale Version des Sets?

Wie meinst du?

Soweit ich mich erinnere, da waren zwei Versionen, du hast gesagt, dein Set verläuft in Wellen und die andere Version war die brachiale.

Naja, das mit den Wellen ist für mich die Beschreibung, dass nicht jede einzelne Platte Gewichtung bekommt, sondern dass das Gesamtset mehr Gewichtung hat. Also ich leg auch dazwischen zum Beispiel mal House auf, wenn ich Lust darauf habe. Und das geht sozusagen eine gewisse Zeit lang und dann switche ich wieder rüber zu meinem normalen Sound - und das würde ich dann als Welle bezeichnen. Sozusagen nicht zwei Stunden das relativ Gleiche zu spielen, wo eine Platte der anderen relativ ähnelt und der Stil nicht gebrochen wird, sondern dass man eben so Stilbrüche einbaut, die manchmal sehr erfrischend sind und die Leute auch ein bisschen herausfordern. Im Endeffekt fährt natürlich leichte Kost immer recht schnell ein, vergisst man aber auch immer recht schnell. Schwierige Kost ist sozusagen ein bisschen gewöhnungsbedürftig, ist aber nachhaltiger.

Das würde sich ja auch decken mit deiner „die Leute auf eine Reise nehmen“ [Philosophie].

Genau, ja. Genau das ist es eben, was ich mit Reise meine; dass man Stilbrüche einbaut und immer wieder herausfordert und zurückkehrt und dann wieder wohin forscht. Und das ist irgendwie eine gemeinsame Reise, man versucht so gewisse Stile anzudeuten, zu zitieren - bleibt aber alles innerhalb eines gewissen Rahmens, der dann doch ein Ganzes ergibt.

Ja super, vielen Dank für das Interview!

Interview mit Clubber Christiane, Christoph, Gina, Mario am 03.03.2006.

Chr: Christiane

C: Christoph

G: Gina

M: Mario

Was macht für euch persönlich ein gutes Cluberlebnis aus?

Chr: Du fängst mit schwierigen Fragen an. (Lachen)

Ihr habt ja Zeit zum Überlegen (Lacht).

Chr: Gute Musik und nettes Publikum oder?

G: Ja, wobei die Musik nicht immer ein Thema oder Grund sein muss.

Chr: Mehr die Leute sind ein Thema.

Also das Publikum ist für euch ein großer Faktor?

Chr: Ja.

M: Mehr die Stimmung.

G: Publikum ist schon ausschlaggebend.

C: Die Stimmung ist auch vom Publikum abhängig.

Chr: Genau. Aber auch von der Musik (Lacht).

G: Wir drehen uns im Kreis (Lacht)!

C: Ja...

Chr: Aber vielleicht ist die Musikrichtung wichtig.

G: Ja, du gehst ja nur irgendwohin, wo du ungefähr weißt, was es für eine Art von Musik spielt.

Chr: Ja, ja, stimmt.

M: Naja...

G: Naja, manchmal gibt es auch Ausnahmen.

Also richtet ihr euch dann stark nach der Musik wenn ihr weggeht?

M: Ja, auf jeden Fall.

Chr: Ja.

C: Hauptsächlich.

G: Nur!

Also Parties mit irgendeiner unbekanntem Musik werden dann eher weniger aufgesucht?

Chr: Genau

M: Aber es geht da eigentlich nicht so um die DJs, sondern hauptsächlich um die Musikrichtung.

G: Ja.

Chr: Ich weiß meistens gar nicht, was für ein DJ da spielt.

Achtet irgendwer auf die DJs, auf das Lineup oder weniger?

C: Der Mario. (Lachen)

Ist dann irgendwie der Promoter auch wichtig?

M: Nein... Nein. Es ist auch der Star DJ auch nicht so wichtig in Wirklichkeit. Weil alles andere um den Drumherum genauso wichtig ist.

Also für euch irgendwelche Star Djs wichtig?

C: Nein.

Chr: Wir vertrauen auf den Mario und sein Wissen. (Lachen)

M: Vertrauen darauf, dass einer den Namen kennt. (Lachen)

G: Ja, wir fragen Leute, die sich auskennen, wo sie jetzt hingehen oder wo man jetzt hingehen könnte.

Chr: Wo es gute Musik gibt, und dort gehen wir dann hin. (Lachen)

G: Und dann gehen wir hin oder auch nicht.

Was macht für euch persönlich einen guten DJ aus?

G: Er soll Stimmung erzeugen können.

M: Für mich muss ein DJ immer eine Geschichte erzählen mit seinem Set

Chr: Naja, dass ist alles unterschiedlich.

Was macht für dich dann einen guten DJ aus?

Chr: Tanzbare Musik.

Mehr nicht?

Chr: Naja, ich höre nicht wirklich darauf, ob der gut auflegt oder schlecht auflegt, weil es mir nicht auffällt.

C: Ich höre schon darauf ob er gut auflegt, soweit ich das mit meinem Wissen abschätzen kann. Und ob er das macht oder das spielt was die Leute wollen, weil es gibt nichts Schlimmeres als wenn ein DJ das spielt was ihm jetzt gerade gefällt.

Chr: Ja!

C: Wenn er überhaupt nicht darauf schaut oder hört was die Leute dazu sagen.

Also ihr erwartet euch sozusagen eine Stimmungskreation vom DJ?

C: Ja, sicher. Er ist ja dafür verantwortlich, wie das Publikum reagiert. Ob es den Leuten taugt oder nicht hängt davon ab ob ich jetzt irgendeinen Scheiß zusammenspiele oder irgendwie etwas Gutes.

Was genau erwartet ihr dann von einem guten DJ? Jetzt ist zum Beispiel tanzbar..

C: Gut Mixen.

M: Und gute Stimmung.

Chr: Und auf das Publikum eingehen

M: Eigentlich kommt auch oft vor, dass wenn der DJ einfach sein Ding durchzieht, es einfach eh gut genug ist. Ich meine, der weiß schon was er tut im Endeffekt. Weil gut ist die Musik ja sowieso.

Sagst du mal so?

M: Sag ich mal so (Lacht).

C: Naja, naja.

Chr: Naja, nicht immer. Zum Beispiel wenn man da so einen vor einem hat wie beim Heineken Greenroom...

Was war da?

Chr: Naja, das war so - Underworld war ja noch ziemlich cool und dann war halt Ferry Corsten - Trance - und das mag ja niemand von uns ja wirklich.

G: Aber ich glaube auch nicht, dass es dem Publikum wahnsinnig gut gefallen hat, es hat einfach überhaupt nicht gepasst, das hat man gemerkt!

C: In dem Moment wo eine schnellere Platte, wo ein bisschen ein härterer Beat ist...

Chr: Das wollten alle.

G: Da sind alle ausgezuckt!

C: Ja!

Chr: Ja das wollten sie, das wollten sie...

C: Und dann fängt er wirklich an mit seiner Trance-Scheiße und alle Leute sagen: „Uuuuuuhhh“ – und sitzen nur mehr da.

Chr: Er hat einfach nicht dazugepasst als Nach-DJ von Underworld.

G: Ja, aber das müssen sich die Veranstalter überlegen....

C: Nein, in Graz war es genau das Gleiche mit dem. Die Leute sind alle schon nach Hause gegangen weil er die ganze Zeit nur Düddüü gespielt hat.

M: Naja, stimmt eigentlich.

G: Wo, wo, wo?

C: In Graz, wo wir da in dem Bergwerk waren?

G: Ach so. Naja, das war irgendwie sehr seltsam.

C: Weil er da irgendwelche supertollen, experimentellen Sachen hat spielen müssen, weil ihm das so gut gefällt und er glaubt er ist so besonders. Und die Leute mögen es, glaube ich, gar nicht.

Wie sehr würdet ihr sagen, achtet ihr überhaupt auf den DJ wenn ihr weggeht?

G: Weniger.

M: Ja, mir ist der DJ oft zu präsent. Oft steht der DJ im Vordergrund auf Festen und nicht so die Musik, weißt du – alle Lichter, alles ist auf ihn ausgerichtet und so weiter.

Chr: Ja, mir geht es gleich wie der Gina. Wenig.

Also es ist dann eher eine Orientierung an der Musik und der DJ steht dann im Hintergrund.

Chr: Mehr oder weniger.

C: Was heißt die Musik? Der DJ ist ja die Musik eigentlich oder?

G: Ja aber die Person betreffend. Der Name!

C: Ja so, das ist egal.

G: Den Namen kenne ich meistens gar nicht oder weiß zumindest nicht wer im Moment gerade auflegt.

Chr: Also so gesehen, gehen wir nicht auf irgendwelche Veranstaltungen wegen einem bestimmten DJ – also zumindest die Gina und ich nicht.

Wie sieht es bei dir aus Mario? Ist dir der DJ wichtig?

M: Bei mir schon.

Christoph bei dir?

Bei mir ist der DJ auch eher unwichtig. Außer es ist ein Bekannter oder ein Freund ist, dann schon. Aber das ist wieder etwas ganz was anderes.

C: Und dann macht es auch nichts, wenn er scheiße auflegt. (Lachen)

Ja, wodurch entsteht bei euch der Eindruck vom DJ - durch die Musik, durch die Person?

C: Der Eindruck - verschieden eigentlich. Zum Beispiel im Gasometer wird dir der DJ auf allen Leinwänden präsentiert. Und sie filmen nur den DJ und der macht eine Show und macht was weiß ich nicht alles – tanzt und spielt seine Platten und macht eine Megashow. Und auf anderen Festln siehst du ihn gar nicht weil er irgendwo im Dunkeln steht und...

Chr: Das ist Veranstaltungsabhängig oder Veranstalterabhängig. Weil wenn die irgendjemanden buchen, dann tun sie den ur produzieren und dann bleibt eh nichts anderes übrig als zu erkennen: „Ah, jetzt ist es offensichtlich der!“.

G: Jetzt ist es soweit.

Chr: Aber zum Beispiel in der Arena oder so fällt es dir ja nicht so wirklich auf.

M: Aber es ist immer cool wenn es dem DJ auch selber taugt, das merkt man immer. Das greift dann auch immer ein bisschen über.

Chr: Ja, grundsätzlich ist es einmal die Musik, die Art und Weise wie er auflegt.

C: Was war die Frage noch mal?

Wie der Eindruck entsteht.

C: Ja, die Musik. Für mich nur über die Musik.

Achtet irgendwer auf die Körpersprache vom DJ? Wenn ihr da sagt, er wird so inszeniert durch die Videoleinwand oder möglicherweise schaut man auf ihn und er hat irgendwie so eine offene Körpersprache und springt herum...

Chr: Ja, das fällt schon auf. Wenn er jetzt so desinteressiert da steht und nebenbei plaudert während er auflegt, das ist natürlich nicht so toll. Ja, aber oft siehst du sie ja nicht wie der Mario schon gesagt hat.

Gina, achtest du auf den DJ?

G: Mir fällt das eigentlich selten auf. Seine Körpersprache und auch was er da gerade macht. Weil ich meistens gar nicht hinschaue (Lacht).

Chr: Ja, woran das liegt? Das kommt jetzt sicher als Nächstes (Lacht).

Haha, ja woran liegt es, dass du nicht hinschaust?

C: Weil ich nicht dort bin um anzuschauen, sondern um zuzuhören.

G: Hmmm, ich bin nicht so wie die meisten Leute, die sich beim Tanzen alle zum DJ aufrichten. Mir hat auch einmal ein Deutscher erzählt, dass es besonders hier so ist, dass man so zum DJ steht und in Richtung des DJ schaut so als wäre das jetzt irgendein Hero, den sie anbeten. Und ich mache das eigentlich nicht.

Achtet ihr auf Setaufbau und Selection vom DJ?

C: Nein.

M: Ja, aber ich lasse mich überzeugen auch mit Scheiße.

Chr: Nein.

Also wir haben einmal Ja einmal Nein...

C: Der Unterschied ist, ich kann gar nicht - ich erkenne die Platten nicht und weil ich sie vorher noch nie gehört habe oder es ist eben nur ganz selten, dass mir eine Platte bekannt vorkommt.

Es geht auch nicht nur um spezifische Platten, sondern auch um den Aufbau. Zum Beispiel es wird ein bisschen antreibender dann wieder entspannter... Achtet ihr auf so etwas?

G: Ich bin meistens mit ganz anderen Dingen beschäftigt (Lacht) oder viel zu betrunken oder viel zu weg um auf solche Dinge zu achten. Ich komme gar nicht auf die Idee auf so etwas zu achten.

C: Das ist eher für die Leute, die selbst auflegen oder sich viel damit beschäftigen.

Chr: Naja, wenn sie plötzlich zaach wird die Musik fällt es schon negativ auf...

G: Ja das Negative fällt mir eher auf als wie sonst.

C: Ja.

Was wäre das Negative? Ab wann fällt dir auf, dass es schlecht wird?

G: Ja, kommt darauf an, was ich gerade mache. Wenn ich tanzen will und die Musik nicht mehr so ist, dass ich tanzen kann, dann fällt mir das negativ auf. Aber wenn ich irgendwo in einem Eck stehe und mich unterhalte, dann fällt es mir ja auch auf wenn mir die Musik nicht mehr gefällt, aber wahrscheinlich viel später als wenn ich gerade tanze.

Und was ist das für ein Punkt an dem du nicht mehr tanzen kannst?

G: Wie soll man das beschreiben...

C: Ich tanze nicht (Lacht).

G: Vielleicht liegt es auch an der Geschwindigkeit.

Chr: Ja, wenn das so ein abrupter Bruch ist von einer schnellen Platte bei der du gerne weitertanzen würdest zu einer ur zaachen Partie oder so, oder einer urkomischen oder so.

G: Genau, wenn das nicht mehr zusammenpasst.

M: Ja, da bin ich eben wieder am Anfang von wegen der DJ erzählt mir eine Geschichte von meinem Set. Eben harte Platte und dann kommt irgendetwas Langsames nach, *kann* aber natürlich auch interessant sein.

Also du achtest schon auf das Set?

M: Ja würde ich schon sagen. Auch wenn es mir gefällt, also nicht nur wenn es schlecht ist. Die DJs geben eh nur Gas in Wirklichkeit. Aber es ist für mich auch interessant, weil ich diverse Platten kenne; welche er mit welcher mixt und wie er das macht und so weiter. Ja, und wie er sie reiht - ob er, wenn er anfängt Vollgas gibt und dann ein bisschen abflacht oder ob es einfach so weitergeht oder er noch härter wird und solche Sachen.

Inwieweit glaubt ihr, dass die Stimmung und eure Stimmung vom DJ beeinflusst wird?

C: Ja, das auf jeden Fall.

M: Die Resonanz ist sicher wichtig für den DJ.

Chr: Ja, mich beeinflusst nur die Art und Weise was er da für Musik spielt. Ob er da oben jetzt herumhüpft ist mir mehr egal als ob er jetzt schlecht, also meiner Meinung nach unpassend, auflegt.

G: Wie war die Frage?

Wie weit du glaubst dass die Stimmung vom DJ beeinflusst wird.

G: Schließe mich da der Christiane an.

M: Ja mich beeinflusst der DJ mit seinem Set. Als Person, ja auch ein bisschen. Wenn er es sich da oben voll gibt und dabei ist, ist es schon auch anders, aber dann ist meistens die Musik auch so.

Jetzt haben einige gesagt, wenn der DJ dabei ist, ist es anders. Glaubst ihr dass sich die Stimmung dadurch verändert?

M: Schon. Ich glaube es ist so ein Wechselspiel. Ich glaube es kommt zuerst zum Publikum, dann zum DJ und dann wieder zurück.

Auch wie die Christiane gesagt hat, wenn der DJ da desinteressiert herumsteht oder mit irgendwem plaudert...

Chr: Ja wenn ich in der Lage bin, das noch zu erkennen (Lacht). Ja, na klar muss der DJ auch bei dem dabei sein was er tut. Das ist schon wichtig. Das merkt man.

C: Stimmt.

Reagiert ihr auf den DJ? Beim Tanzen wenn die Stimmung gut, ist dass ihr da Hände in die Höhe gebt oder so etwas?

Chr: Ja nicht auf den DJ. Auf die Musik.

Ah ja, sagen wir der DJ und die Musik sind das gleiche.

Chr: Ja, ja sicher reagiert man.

G: Auf jeden Fall.

M: Ja.

C: Ich nur im negativen Sinn. Ich rege mich fürchterlich auf wenn er einen Scheiß baut.

(Lachen)

Chr: Christoph unser Tänzer.

C: Ja genau. Ich kann mich nur ärgern. (Lachen)

Wie schauen die Reaktionen bei der Musik dann aus?

Chr: Ja wir hüpfen mit (Lachen), wir reißen die Hände in die Höhe, wir springen herum.

G: Wir gehen vor [in Richtung des DJs].

Chr: Ja, ja genau. Wenn dann eine geile Platte kommt, dann geht man vor. Und geht schon!

M: Was mir taugt ist wenn dann ein echter Klassiker oder echter Hit gespielt wird.

C: Ja.

M: Den man natürlich auch kennt und so weiter. Das ist immer gut.

Ist es so, dass wenn ihr eine Platte kennt, die Reaktion irgendwie besser ist?

Chr: Sicher, sicher, sicher. Bei den ganz wenigen Platten, die ich kenne, da muss ich immer schreien: „Das kenn ich, das kenn ich!“ (Lachen)

M: Für mich ist es zu Tanzen ganz wichtig wenn ich sie kenne. Vor allem das Leiwande ist, wenn ich sie schon so kommen höre.

Bei euch beiden?

C: Ich kenne keine Platten mehr.

G: Genauso.

Und wie kann man dich zum Tanzen bringen?

C: Das hat noch keiner geschafft. (Lachen)

Und wie ist es bei den anderen, was bringt euch zum Tanzen? Was bringt da den Funken?

Chr: Das fünfte Bier! (Lachen)

M: Der Beat reicht mir vollkommen aus.

G: Bei mir ist es eine Kombination aus: Wie bin ich drauf...

Chr: Grundstimmung...

G: Grundsätzliche Verfassung, Bierkonsum...

M: Am Sonntag haben wir ja festgestellt, die Bassdrum gehört zu den niedrigsten Instinkten der Menschen, der Tänzer.

Chr: Und wenn dann mehrere leiwande Platten hintereinander spielen, die einem gefallen, dann geht man wahrscheinlich eher tanzen oder beginnt eher zu tanzen als wenn eine gute und dann eine schlechte und so weiter kommt.

M: Also ich bin schon oft aufgesprungen wenn eine kommt, die mir gut gefällt und dann stehe ich eben vorne.

G: Und es geht nichts weiter...

M: Bei mir schon. (Lachen)

Wenn ihr tanzt, schaut ihr dann auch auf andere Leute, beeinflusst euch dass wenn andere Leute auch abgehen?

Chr: Ich trete sie immer recht häufig (Lacht).

M: Für mich ist das ganz wichtig. Ich brauche immer eine Stimmung dort. Für mich ist der Dancefloor eine Kreatur. Wenn es da wurtl dann gefällt es mir natürlich auch besser, außer es ist zu viel los. So am Anfang allein hinstellen und tanzen ist nicht so meins, muss ich sagen. Ich brauche da um mich herum Tänzer.

G: Ich nicht. Das ist ganz unabhängig. Nur mein Wille zu tanzen, ich tanze auch alleine.

Chr: Ich finde es mitreißender wenn auch andere Leute tanzen.

Ihr habt vorher vom Bier geredet und von Beeinflussung. Wie wichtig ist das für das Erlebnis?

Chr: Essentiell.

C: Würde ich schon sagen, ja.

M: Ich auch.

G: Ja.

Würdet ihr sagen beim Weggehen gehören Alkohol, Drogen einfach dazu?

C: Ja

Chr: Ja.

G: Ja.

M: Ja.

(Lachen)

G: Eindeutig.

M: Aber ist halt beim Weggehen so. Das hat nichts mit Liebe zur Musik zu tun – zu Hause gefällt mir die Musik genauso gut, aber beim Weggehen ist das schon ein bisschen ein Faktor.

Also jeder von euch sagt, es ist ein Teil davon. Pusht das einen noch mehr zur Musik abzugehen?

Chr: Ja.

G: Auf jeden Fall. Klar.

Kann man das beschreiben? Wie läuft das ab?

Chr: Puh wie läuft das ab...

M: Das hat viel mit Hemmung zu tun das Ganze.

C: Vielleicht muss ich mehr trinken! Noch mehr! (Lachen) [hat sich vorher als nicht tanzend beschrieben, Anm .d. Verf.]

Chr: He, wir lösen das Christoph Problem! (Lachen)

C: Nein, soviel kann es nicht mit Hemmung zu tun haben.

G: Nein, die Laune! Die Laune steigt einfach.

Chr: Die Laune steigt enorm.

G: Wenn sich alle miteinander in einer größeren Gruppe betrinken oder was immer machen, dann tut man sich noch so gegenseitig.....

Chr: Pushen.

Würdet ihr sagen, dass es auch von der Gruppe von Leuten mit denen man weggeht abhängt?

G: Das hängt auch davon ab, ja.

Chr: Ja.

C: Ja.

G: ...wie gut gelaunt, wie alkoholisiert.

Also ein erhöhter Zustand und eine größere Gruppe bringt mehr Enthusiasmus?

Chr: Na sicher, auf jeden Fall.

G: Ja.

M: Sicher. Man reißt sich auch gegenseitig mit, das ist schon so.

Christoph, was sagst du?

C: Naja, es nicht so, je fetter oder waacher man ist, desto besser ist es.

Chr: Aber ein bisschen.

G: Nein, natürlich auch nur dann wenn alle ein gewisses Level erreicht haben...

C: Gut drauf sind.

G: Gut drauf sind.

C: Dann ist es natürlich fröhlicher (Lacht).

Chr: Man muss sich ja nicht zur Bewusstlosigkeit trinken oder was auch immer. Ist ganz lustig.

Was würdet ihr sagen, war das beste Party Erlebnis abgesehen von Club und Musik?

Chr: Da wären wir wieder mal beim ursprünglichen Thema - bei der Erinnerung die ja ziemlich verflacht.

G: Besten Cluberlebnisse waren die, wo ich mit dem Christoph zusammen gekommen bin. Hat weder mit Club noch mit der Musik zu tun.

C: Parties zu Hause. Wo wirklich nur die Musik gespielt wird, die eine kleine Gruppe hören mag.

M: Beste Cluberlebnisse waren bei mir auch ein bisschen so wo ich einfach noch nicht gewusst

habe, was der da oben so genau macht. Wo halt einfach noch der Techno gegangen ist und ja...

Würdest du sagen, je weniger Einblick du in die Sache hattest, desto besser war es?

M: In irgendeiner Weise schon ja.

Könnt ihr auch ein Cluberlebnis an der Musik festmachen, wo ihr sagt, das war das Beste wegen der Musik?

C: Hmm.

G: Wenn ich mich jetzt erinnere, könnte ich schon sagen, das eine war besser als das andere, auch Musikmäßig - aber ich kann es jetzt nicht mehr benennen.

M: Ich glaube, es hat auch sehr viel mit der eigenen Stimmung zu tun, das es das Beste war.

Noch mal zurück zum DJ, denkt ihr, dass es da eine Interaktion zwischen DJ und Publikum gibt?

C: Ich glaube, dass sich die meisten DJs dem vehement widersetzen und einfach ihr Ding durchziehen, weil sie glauben sie sind die Besten.

Chr: Und andere DJs fahren das Ganze nur mehr über ihren Namen, nicht über das was sie eigentlich machen, glaube ich.

M: Ja, aber an diese Wechselwirkung glaube ich aber trotzdem - Publikum DJ, DJ Publikum - so in diese Richtung.

Das sie sich so gegenseitig beeinflussen?

M: Ja.

G: Ich denke diese Interaktion existiert schon. Weil wir haben ja gesagt, dass die Qualität der Musik und die Laune des DJs und sein Verhalten positive Auswirkungen haben auf das Publikum. Und das natürlich umgekehrt dann ihm taugen wird.

C: Das muss ihm ja taugen, wenn ihm tausend Leute zubrüllen oder hundert Leute zubrüllen oder zehn Leute zubrüllen.

G: Ich meine, wenn er da sieht was für eine Auswirkung das hat, was er da tut.

Chr: Da gibt er vielleicht noch Zugaben oder spielt länger. Weil, wenn du dort vor einer Menge stehst, die sich eh nicht für dich interessiert, dann wird er wahrscheinlich nur das Set spielen, dass er halt vorbereitet hat. Und wenn er was spielt was sehr, sehr leiwand ist und das dem Publikum taugt und dann spielt er vielleicht länger.

G: Wobei wie die Christiane gesagt hat, gibt es da sicher auch Ausnahmen vom DJ ausgehend.

Glaubt ihr das eine gewisse Kontrolle vom DJ über das Publikum herrscht? Ihr sagt es ist eine gewisse Interaktion da, seht ihr es so, dass der DJ den Abend leitet?

Chr: Naja, Kontrolle. Ich denke, dass der DJ mehr vom Publikum abhängig ist als das Publikum vom DJ. Weil wenn es den Leuten nicht taugt und er scheiße auflegt, dann wird er genauso eine Reaktion vom Publikum haben und dann kontrolliert ja mehr oder weniger das Publikum den DJ. Und umgekehrt wenn er leiwand auflegt - ja sicher dann wippen die Leute und wenn er eine noch leiwandere Platte auflegt dann wippen und tanzen die Leute noch mehr.

C: Ich glaube auf jeden Fall, dass der DJ mehr Einfluss auf das Publikum hat als Publikum auf den DJ. Weil der DJ hat die Macht über die Musik und kann auflegen was er will. Das Publikum kann darauf reagieren aber auch nicht mehr.

G: Stimmt. Das Publikum reagiert ja nur eigentlich.

Chr: Ja schon, aber ich meine, die Reaktionen vom Publikum sind ja auch wichtig für den DJ oder?

C: Ja, aber wenn der will, dann kann er das machen was er will.

G: Die Reaktionen sind aber nur wichtig, wenn er sie wichtig hält.

Chr: Ja, aber welcher DJ will auflegen zwei Stunden lang auf Hardcore wenn ihm die Leute davonrennen? Naja, wenn er vierzigtausend Euro kriegt...

G: Du hast ja gesagt es gibt solche DJs.

Chr: Ja gibt es eh. Sind die schlechten... Na gut, wenn ich vierzigtausend Euro bekomme, ist es mir auch egal ob den Leuten das gefällt, was ich ihnen vorspiele. Weil ich kriege das Geld sowieso.

G: Ja schon. Aber du willst ja auch einen nächsten Auftrag.

Chr: Den habe ich eh durch meinen Namen.

C: Und der DJ Dan [Freund der Gruppe, Anm. d. Verf.], der schießt auch aufs Publikum und hat Macht über einen weil er einen terrorisiert und es taugt ihm ur. (Lachen) Und du kannst überhaupt nichts tun.

M: Aber da ist wieder die Macht vom Publikum ihn eh gleich wieder runter zu treten (Lacht).

Chr: Nein, also der Christoph hat schon Recht. Der DJ hat schon mehr Macht in dem Sinne und das Publikum kann halt nur irgendwie reagieren.

Was sagst du Mario?

M: Ich glaube schon, dass eigentlich mehr vom Publikum ausgeht. Ich glaube es gibt einen gewissen Zeitpunkt wo das dann klar ist, wer da die Macht hat. Und wenn er halt sein Ding durchzieht und niemandem taugt es, dann rennen halt alle weg und er macht weiter. Oder er sieht: „Ok, das passt wie ich das mache - da kommt einfach was zurück und ich mache halt so weiter“. Ich meine er zieht so oder so sein Ding durch, ich glaube nicht, dass Leute ihr Set verändern nur damit sie jemandem gerecht werden oder das machen was die wollen.

G: Ja, können sie das?

M: Ich meine man überlegt sich ja was, oder?

G: Ja eben. Im Vorhinein - man hat ja einen Plan. Ich meine, ich bin kein DJ, kann man den einfach so ändern?

Chr: Ja.

M: Kann man sicher. Kann man sicher immer.

C: Ich würde es sogar erwarten, dass der DJ reagiert. Es wäre ja eine Katastrophe [wenn nicht], wie kann der wissen was für Leute da sind und was die wollen.

Chr: Also eine gewisse Flexibilität erwarte ich mir schon, natürlich. Der muss ja mehrere Platten mithaben und muss aufs Publikum reagieren können.

Also jeder erwartet sich, dass der DJ aufs Publikum eingeht?

C: Sicher.

Chr: Ja, auf jeden Fall.

M: Ich glaube, das Publikum muss schon auch überzeugt werden. Soviel zu Eingehen; dann trifft man sich halt wieder wo, weil auf einmal merken alle: „Ok, es wird jetzt doch besser und mir gefällt es jetzt auf einmal was er da macht“.

[...] Es kommt eben darauf an, wie viel Augenmerk man auf den DJ wirft.

C: Naja, es gibt ja schon Leute. Die Leute sind da vorm Gasometer schon tagelang ausgeflippt nur

weil da der Tiesto kommt. Ich habe den nicht einmal gekannt. (Lachen)

G: Ich auch nicht (Lacht). Die sind nur wegen dem Tiesto gekommen.

C: Und die haben T-Shirts von ihm gekauft und was weiß ich und die verehren ihn. Die gehen nur wegen dem DJ Tiesto hin, denen ist die Musik vielleicht scheißegal.

G: Dort waren ja extrem viele Tschechen oder?

Chr: Tschechen, Ungarn, Slowaken...

G: Die nur wegen ihm kommen.

C: Die kommen nur um ihn einmal zu sehen.

M: Aber man muss auch sagen, Tiesto ist halt Tiesto geworden mit seiner Musik. Wie er das jetzt angeht - keine Ahnung ob er nur macht was er will oder ob er auf sein Publikum eingeht.

Chr: Naja, das sind halt Fans von einem bestimmten DJ und nicht von einer Musikrichtung so wie wir.

M: Ja, schon. Aber der DJ ist durch diese Musik - mit der er irgendwann angefangen hat, die er jahrelang aufgelegt hat - zu dem geworden, was alle in ihm sehen. Ob er jetzt immer noch mit Herz dabei ist - keine Ahnung; er verdient einfach viel wenn er wo auflegt drei, vier Stunden.

G: Ich weiß nicht ob DJs nur über ihre Musik so bekannt werden... Oder durch das Drumherum: Marketing, Manager was weiß ich...

Chr: Ja, sicher auch ein Thema.

C: Kann er überhaupt auflegen, dass das sein Gehalt gerechtfertigt...

G: Stimmt. Aber das ist in allen Dingen so.

M: Aber ich glaube, dass kein DJ groß werden kann wenn er sich denkt: „Ok, mit der Musik kann ich jetzt Geld verdienen und mache das jetzt einfach“. Ich denke wenn du anfängst musst du einfach mit dem Herzen dabei sein, sonst wird das einfach nichts glaube ich.

C: Ja.

G: Dann habe ich eben Glück.

M: Ja. Aber man kann nicht von Anfang an sagen: „Gut, alle stehen auf die Musik und ich lege das jetzt auf und werde berühmt und reich damit“.

Chr: Ja, stimmt auch.

Wie war die Party mit dem Tiesto denn? Wie war die Stimmung?

Chr: Die Stimmung war dort ein Wahnsinn, weil das waren halt alles nur Leute, die wegen diesem Tiestotypen gekommen sind. Die sind mit Bussen hergekommen und ich glaube von den fünftausend Leuten, die dort waren, waren zweitausend aus der Slowakei, aus Tschechien, aus Ungarn - woher auch immer. Und die waren alle urgeil auf den Tiesto und haben sich es ur gegeben.

M: Er hat ja auch ein super Opening gehabt finde ich.

Chr: Ja, ja ok.

M: Das Opening war leiwand, die ersten drei Platten waren gut und super gemixt...

Chr: Aber das ist ja genau das, was die Gina zum Beispiel vorher gesagt hat. Ich meine Entschuldigung, wir [Die Befragte arbeitet für eine Eventorganisationsfirma, Anm. d. Verf.] haben ihm ja dieses Intro gemacht und ihn gebucht, ohne das wäre es nie so rübergekommen.

M: Ich meine aber auch die ersten drei Platten, die waren gut und waren super gemixt und der Rest war dann immer so aneinandergehängt

Chr: Genau. Aber ich meine, die Leute sind da minutenlang gestanden und haben minutenlange Tiesto-Sprechchöre gehabt. Fünftausend Leute stehen im Gasometer mit einem Feuerzeug und einem Handy in der Hand und schreien: „Tiesto, Tiesto, Tiesto!“. Das waren Fans von dieser *Person*.

Was war da mit dem Intro, das war im Vorhinein geplant?

Chr: Wir wollten ein tolles Intro für ihn haben und haben so achtzig, neunzig Streicher organisiert, weil er so eine Platte hat, die so langsam beginnt mit Streichern. Und das haben die Leute alle erkannt und das hat ihnen gefallen. Das war halt ein Hype der im Vorhinein schon kreiert worden ist natürlich von uns durch diverseste mediale Maßnahmen. Da schreibst du dann in allen Internetforen und pusht alle Leute, das funktioniert ja nicht von alleine.

Wo habt ihr da rein geschrieben?

Chr: Naja, abgesehen von sämtlichen Medien und Zeitschriften und Internetforen die irgendwas damit zu tun haben, einfach immer nur die Veranstaltung ankündigen, immer nur irgendwelche supertollen Sachen von ihm rein schreiben, immer wieder darauf hinweisen wie

leinwand es nicht sein wird, wie wenig Karten es gibt, dass es ein Special gibt...

C: Macht ihr da Werbung oder gebt ihr euch als User in den Foren aus?

Chr: Als User auch in den Foren.

C: „Oh ich freue mich schon so, das ist so toll“?

Chr: Ja, ja natürlich. Wie glaubst du dass das funktioniert?

C: Na sehr arg... (Lachen)

Chr: Du schreibst ja Presseaussendung auch so wie du sie haben willst und nicht so wie sie wirklich sind.

Chr: Zum DJ noch. Es ist ja nicht so als wenn ich ein Lied singe und ich eine Band bin, dann singe ich *mein* Lied. Aber wenn ich ein DJ bin... Wenn ich selbst weggehe - diese Platten, die mir gefallen spielen ja mehrere DJs. Es ist ja nicht jetzt so, dass diese Platte nur dieser DJ spielt und quasi jetzt von ihm ist und mir das deswegen gut gefällt und ich deswegen eine Beziehung zu einer Person herstellen kann. Weil das spielen ist nicht an eine Person gebunden meistens.

M: Wobei ich finde das immer ganz interessant wenn die Star-DJs viel eigenes Zeug reinbringen und zwischendurch halt die Platten, die es eben gibt, die Platten die alle anderen auch auflegen.

Chr: Und wenn du dann deine Vor-DJs hast und ihnen Listen gibst von wegen: „Das und das dürft ihr nicht spielen“, weil das will ich spielen. Naja, Entschuldigung, das ist ja verrückt.

C: Der Tiesto hat das gehabt. Der hat beim Peter [Freund der Gruppe, Warmup-DJ bei der Tiesto Veranstaltung, Anm. d. Verf.] den Plattenkoffer durchgeschaut und ihm die Platten herausgenommen.

Chr: Viele bekannte DJs machen das aber so.

C: Der Peter hat vor dem Tiesto gespielt im Gasometer und sein Plattenkoffer wurde durchgeschaut und die Platten die er [Tiesto, Anm. d. Verf.] spielen wollte, wurden herausgenommen.

G: Und es war auch viel leiser.

C: Und der nächste Trick: Viel leiser.

G: Und dann kommt der Tiesto und es wird aufgedreht.

C: Aber so leise, dass du dich unterhalten kannst und es geht eben so dahin und die Leute tanzen halt und dann kommt der Tiesto und fährt mit einem unglaublichen Bass hinein. Und da reißt es dich einmal.

G: Lautstärkemanipulation.

C: Und alle schauen.

Chr: Natürlich.

C: Der DJ, der da leise spielt ist ein armes Schwein.

Chr: Darum heißt es eben der eine ist der Warm Up DJ und das andere ist der Hauptact...

Das war es dann mit meinen Fragen, vielen Dank für das Interview!

Interview mit Clubber Richard 04.07.2008.

Was macht für dich ein gutes Cluberlebnis aus?

Ja, als erstes muss der Club stimmen, also ich muss mich im Club wohl fühlen. Das heißt, es müssen so Sachen wie Sound stimmen, es muss das Licht stimmen, dann müssen die richtigen Leute da sein und dann natürlich auch die richtige Musik.

Was müssen diese Kategorien genau für dich erfüllen?

Bei Sound, im Grunde genommen, muss als erstes irgendwie der Druck stimmen, weil in manchen Clubs gibt es irgendwie... da ist die Anlage so schlecht, da hört sich alles an als würde es aus einer Blechbüchse kommen, dann gibt es andere Clubs wo der Sound glasklar und extrem druckvoll rauskommt, das ist mir auf jeden Fall mal wichtig. Weil wenn der Sound nicht laut und druckvoll aus der Anlage rauskommt, dann kommt die Musik auch nicht so gut rüber ehrlich gesagt. Dann richtiges Licht - naja, es darf nicht zu hell oder zu dunkel sein, da muss so eine richtige Mischung da sein. Also wenn es zu dunkel ist, sieht man gar nichts mehr, kann sich nicht mehr zurechtfinden und läuft in irgendwelche Leute rein. Und wenn es zu hell ist, nimmt das dem Ganzen irgendwie die Attraktivität und Mystik, weil man will dann doch nicht alle Leute ganz genau sehen, man will halt doch nicht, dass alles ganz klar sichtbar ist. Damit man sich auch mehr auf die Musik konzentrieren kann und nicht irgendwie da im sterilen, grellen Kliniklicht steht, wo man dann alles ganz genau sieht - was die Leute anhaben, ob die einen

ansehen oder was sie jetzt genau machen. Dass man von diesen ganzen ablenkenden Dingen geschützt ist irgendwie, so ein abgedunkelter Raum gibt einem auch ein bisschen Freiheit, denke ich. Dann die Leute - ja die Leute sollten natürlich freundlich sein und zum Club passen. Also auch das richtige Publikum zur richtigen Musik ehrlich gesagt, weil man will ja die richtigen Leute da haben. Man will ja motivierte Leute da haben, Leute die die Party anfeuern, mitziehen und richtig Party machen und nicht faul herumsitzen. Weil wenn man in einem Club ist, wo 90% Mauerblümchen herumstehen, dann geht natürlich nichts weiter, aber wenn die richtige Mischung von Leuten da ist, die richtig Stimmung und Party machen, dann reißt das einen selbst auch mehr mit, glaube ich. Und Musik - muss natürlich auch gut sein, es sollte der richtige Musikstil sein und einen zum Tanzen anregen, also nicht irgendein Blödsinn.

Du sagst die Leute reißen dich mit, wie sehr reißen sie dich mit und auf welcher Ebene?

Auf welcher Ebene reißen mich die Leute mit... Naja, im Grunde genommen ist das am Floor doch ein bisschen eine gemeinsame Sache, weil dann doch Leute um einen herum sind. Und sich die Leute gegenseitig motivieren - deshalb sage ich mal „Mitreißen“. Denn wenn man im Club steht und tanzt sind die Leute um einen drumherum schon wichtig, denke ich. Weil erstens will man nicht allein tanzen (Lacht) und zweitens macht das so eine Stimmung, die einen mitreißen kann. Und wenn dann alle die Hände in die Höhe [reißen] oder irgendwie Schreien oder Pfeifen anfangen, dann spürt man, dass so eine Atmosphäre im Club geschaffen wird von den Leuten selber. Und ich sage mal, dass das im Grunde genommen mitreißt. Und ja deswegen sind mir die Leute auch ziemlich wichtig, ehrlich gesagt.

Achtest da dann auch sehr auf die anderen Leute im Club?

Ja definitiv, definitiv. Ich habe immer so Phasen, wo ich mehr so für mich tanze und nicht so auf die Leute achte und mich mehr auf die Musik konzentriere - aber trotzdem in gewissen Phasen, wenn man sich ein bisschen umschaute, dann registriert und checkt man die Leute schon irgendwie. Also ich zumindest; weil dann schaue ich, was machen die anderen Leute. Es ist auch man schaut, was machen die anderen Leute zur Musik, denke ich, so ein bisschen beobachten. Und wie soll man das erklären... Im Grunde genommen, glaube ich, bestätigt das einen selbst teilweise. Man geht ab und freut sich, dass sich auch die anderen Leute freuen oder abgehen. Man hat eine gute Zeit und sieht, dass auch andere das Gleiche fühlen und das sieht man halt einfach

gerne. Das ist auch so das ultimative Cluberlebnis für mich, wenn du so im Club stehst und es passt irgendwie alles - diese ganze Mischung von Musik, Licht und Menschen - und alle sind irgendwie auf dem gleichen Level, man fühlt irgendwie das Gleiche. Weil die gleichen Voraussetzungen da sind und alle in der gleichen Situation sind. Es ist wie als fährt man auf der Achterbahn und gerade wenn es runter oder rauf geht, fühlen alle das Gleiche und das macht viel aus, denke ich.

Wenn du sagst die Leute sind motiviert, wie wichtig denkst du, ist da Alkohol- oder Drogenkonsum?

Ja ehrlich gesagt, denke ich, ist das schon extrem wichtig weil ganz ohne solche Dinge würde das Ganze nicht wirklich funktionieren. Weil ich denke, jede Party, jede Feier, jedes Ereignis hat zumindest Alkohol, man geht ja auch zu einer Hochzeit und jeder trinkt ein Glas Sekt und die Stimmung ist dann gleich irgendwie viel ausgelassener, viel offener, vielleicht macht jemand auch einen Blödsinn, aber man sieht einfach die Hemmungen fallen. Und ich denke, es ist überhaupt ein Grundprinzip einer Party oder einer Feier, dass solche Hemmungen ein bisschen abgebaut werden. Und ich denke, das ist gerade auch beim Weggehen extremst wichtig, weil die Leute wollen feiern und suchen da den Gegensatz zum Alltag. Ich meine jeder arbeitet und freut sich dann auf Freitag oder Samstag und geht weg und will eine gute Zeit haben. Und da spielen dann Trinken und Drogen auf jeden Fall eine Rolle. Und gerade bei Techno oder elektronischer Musik im Allgemeinen ist so was auch nicht von der Hand zu weisen. Solche Dinge unterstützen dann das Abbauen von Hemmungen und das Tanzen, was für das Weggehen doch sehr wichtig ist. Also jemanden, der weggeht ohne Alkohol oder Drogen zu konsumieren, kenne ich, glaube ich, niemanden. Also ich glaube, das ist auch schwierig, bewusst wegzugehen ohne nicht einmal ein Bier zu trinken. Weil ich denke, so was gehört zum Weggehen einfach dazu.

Was macht für dich jetzt einen guten DJ aus?

Hmm, also allererstens muss er mal gute Musik bringen, guten Musikgeschmack haben. Das heißt, er muss Platten bringen, die gut zum Tanzen sind aber irgendwie auch interessant sind. Weil man will dann doch nicht nur irgendwas, sondern schon auch was mit ein bisschen Substanz, denke ich mir. Naja, gute Platten, das ist mal das Erste, dass sozusagen die Musik irgendwie passt. Mixen sollte er auch können, weil man dann doch merkt manchmal, da rattert alles und alle reagieren dann etwas verspannt - weil wenn was schief geht, merkt man das. Und

das holt einen aus dem ganzen Tanzen heraus und ist somit, ehrlich gesagt, nicht erwünscht.

Also er muss gute Musik spielen und mixen können...

Ja. Dann ist natürlich auch wichtig, dass die Musik hintereinander passt, dass man einfach länger dazu tanzen kann, also dass nicht zwei Platten hintereinander sind, die irgendwie nicht zusammenpassen. Ja... Ich glaube, der DJ muss ein Gefühl dafür haben, welche Musik zur nächsten passt. Weil genauso wie bei einem Film, wenn da eine Szene ist, die irgendwie abrupt von Einem zum Anderen wechselt ohne irgendeinen Zusammenhang, dann holt einen das aus dem ganzen Erlebnis raus. Man schaut da einen Film an und ist in dem Film drinnen und dann kommt irgendeine schlechte Szene, wo man sich denkt: „Was ist das für ein Schwachsinn?“, und wo man da aus dem faszinierten Schauen raus kommt. Und was einen dann aus der Filmwelt raus zieht. Und so ähnlich sollte das beim DJ sein, dass man von Musik zu Musik geleitet wird und dazu tanzen kann. Und da denke ich mir, sollte ein DJ auch in der Lage sein, was passendes zu spielen. Weil wenn es drei Uhr in der Früh ist und alle Leute wollen komplett abgehen und der DJ spielt dann irgend so ein deepes Zeug, was aber niemand hören will, dann ist das halt auch nicht optimal, im Grunde genommen. Ich glaube, da gibt es einfach ein paar Situationen an einem Abend, die vom DJ richtig wahrgenommen werden und mit der richtigen Musik versorgt werden sollen. Und das ist es was für mich eigentlich einen DJ ausmacht – gute Musik, gute Übergänge und auf die Situation eingehen und damit auch auf die Leute eingehen.

Glaubst du dass der DJ dann auf die Stimmung im Club Einfluss nehmen kann?

Ja, glaube ich definitiv. Weil er einen riesigen Teil deiner Wahrnehmung unter Kontrolle hat. Was nimmt man eigentlich im Club wahr – man tanzt, man sieht die anderen Leute und dann gibt es eigentlich nur mehr Licht und Musik. Und Licht und so nimmt man eher nur so peripher wahr, und was eigentlich am meisten auf einen einwirkt, denke ich mir, ist die Musik und da kann ein DJ schon sehr viel Einfluss nehmen. Weil es gibt Musik mit ganz unterschiedlichem Vibe und damit bringt der DJ auch ein Erlebnis, wo es mal mehr abgeht oder weniger. Und da kann ein DJ schon auch auf die Stimmung von den Leuten Einfluss nehmen, denke ich. Weil manchmal gibt es ja so einen oder auch mehrere Höhepunkte eines Abends, wo sozusagen ein Hit gespielt wird oder eine Platte, die einfach alle Leute zum Feiern bringt. Ich denke, dass der DJ da die Stimmung mitbestimmen und auf einen Höhepunkt treiben kann mit seiner Musik. Das muss ja jetzt nicht

zwangsläufig bei jedem DJ sein, aber ich glaube schon, dass er so eine Begeisterung bei den Leuten auslösen kann, wenn er jetzt die richtige Musik spielt und das bei den Leuten ankommt. Und wenn dann alle auf ein Stück stehen, dann gibt es so einen gemeinsamen Partymoment, wo alle richtig feiern und so kann der DJ schon auf die Stimmung Einfluss nehmen, denke ich.

Achtest du dann auf Selektion und Setaufbau?

Im Grunde genommen nicht, dass ich jetzt irgendwie schauen würde, welche Platte kommt jetzt und wie und was. Es muss das Gesamtbild passen und das ist was, was man nicht in jedem Moment sagen kann. Man kann nur sagen: „Gefällt es mir jetzt oder gefällt es mir nicht?“. Ich glaube es ist wie bei einem Film, man macht sich in dem Moment jetzt nicht gerade großartig Gedanken über jede Szene oder alles was passiert, sondern erst zum Schluss sagt man: „Es war ein guter Film“, oder: „Ich habe mich die ganze Zeit amüsiert und deswegen ist es ein guter Film gewesen“. Ich denke, dass man in den jeweiligen Situationen überhaupt nicht so auf irgendwas achtet. Es ist nur so, dass wenn es ein guter Film ist, ist man die ganze Zeit unterhalten, wenn es ein schlechter ist, dann denkt man sich: „Mir ist fad, der Film ist scheisse“. Und ich glaube es ist ähnlich wenn man in einen Club geht, wenn ein guter DJ [da] ist, dann hat man die ganze Zeit eine gute Zeit, ohne dass man jetzt darüber nachdenken müsste und sagen müsste: „Ahh, das ist jetzt eine gute Zeit deswegen und deswegen“ und denken müsste, warum das jetzt so gut wäre. Sondern man sagt erst ganz zum Schluss, am Ende: „Das war gut, das hat mir gefallen“. Deswegen kann ich jetzt nicht sagen, ich achte im Grunde genommen großartig auf die Musik. Sicher gehe ich zu guter Musik ab und finde schlechte Musik nicht gut. Das ist jetzt aber nichts wo ich viel darüber nachdenken würde. So Sachen wären in der jeweiligen Situation eine Verschwendung von Zeit, zu einem Zeitpunkt, wo man feiert. Und dieses Feiern ist, im Grunde genommen, die Auszeichnung des DJs, weil er diesen Spaß den Leuten bringt, durch gute Musik. Aber man hinterfragt ja nie so was, man sagt ja nicht, „Warum habe ich jetzt Spaß?“. Wenn man jetzt draußen Sport macht oder mit Freunden zusammen ist, sagt man nicht, „Wegen dem oder dem habe ich es gerade lustig“ – sondern man tut einfach nur.

Glaubst du, kann der DJ dann mit seiner Musik also auch auf dich und deine Stimmung Einfluss nehmen?

Also dass er mich traurig macht oder mich zum Weinen bringt glaube ich ehrlich gesagt nicht (Lacht), außer er ist natürlich extrem schlecht und ich wäre in einer Situation, wo mich das komplett

zerstören würde - wobei ich jedoch nicht glaube, dass das je passiert (Lacht). Aber ich denke schon, dass er meine Stimmung beeinflussen kann. Wenn ich im Club bin und es passt einfach nicht, sagen wir Mal von der Musik, die mir nicht gefällt, werde ich natürlich ein bisschen sauer sein. Aber wenn irgendwie alles richtig läuft, und es kommen super Platten, die mich zum Feiern bringen, dann nimmt er natürlich auf meine Stimmung Einfluss irgendwie. Weil dann verbessert er sie, weil er eine Situation schafft mit Musik, die mich zum Feiern bringt und meine Stimmung damit beeinflusst.

Ja, glaubst du dann, dass der DJ mit der Musik auf die Stimmung vom Publikum generell Einfluss nehmen kann?

Ich denke schon, dass der DJ hier auf die Stimmung Einfluss nehmen kann. Also ich denke „Stimmung“ ist mehr so eine Partyatmosphäre schaffen. Das ist das einzige was ein DJ, glaube ich, machen soll. Es gibt da irgendwie nur eine Stimmung und das ist eine gute Partyatmosphäre zu schaffen oder zu unterstützen. Und diese Stimmung kann der DJ dann hervorrufen, oder sollte er meiner Meinung nach, weil deswegen geht man ja im Grunde genommen weg - weil man tanzen und eine gute Zeit haben will. Natürlich kann sich diese Partystimmung auf verschiedene Sachen beziehen, weil die ganzen verschiedenen Musikstile beziehen sich ja auch auf verschiedene Dinge. Zum Beispiel Techno ist mehr so ein hypnotisches Tanzen, House mehr so ein gediegeneres Partyding, andere Sachen sind wieder ärger teilweise wie Drum'n'Bass oder so käsiger wie Trance oder so. Und ich denke, innerhalb dieser verschiedenen Facetten bringt der DJ so eine Partystimmung, die ist auch ein bisschen von der Musik abhängig – weil manche Musikstile sind härter, andere wieder mehr happy. Aber im Grunde ist es immer eine Partysache, die der DJ bringt, weil du sollst ja tanzen. Und in so einer Hinsicht kann der DJ schon großen Einfluss nehmen, denke ich, und den sollte er auch. Das ist ja seine Aufgabe, dass er diese Partystimmung in verschiedenen Formen bringt. Sonstige Stimmungen weiß ich nicht ob er die großartig rüberbringen kann oder will. Ich glaube das interessiert die Leute auch weniger, sie wollen einfach Party und die sollte vom DJ erfüllt werden. Wobei... Natürlich gibt es ja überall happy Musik oder deepere Sachen, damit kann der DJ natürlich auch was machen.

Glaubst du, gibt es so etwas wie eine Interaktion zwischen DJ und Publikum?

Das kommt auf den DJ an, denke ich. Bei manchen gibt es so was und bei manchen einfach nicht. Das ist auch eine Frage was das für ein DJ ist. Weil manche sind irgendwie die krassen DJs,

die alles Eins A zusammenmixen oder viel herum Scratchen oder irgendwelche sonstige Sachen machen, aber [die] deswegen nicht so eine große Interaktion mit dem Publikum pflegen. Andere sind sozusagen die Partyleute, die Entertainer, die Charismatischen, die da schon sehr viel Interaktion erlauben. Zum Beispiel ich denke da teilweise an den Sven Väth, der ist irgendwie eine Persönlichkeit. Da geht man weg und sieht ihn abgehen hinter den Plattenspielern und da ist fast eine direkte Beziehung zu ihm da, denke ich, dafür ist er ja auch bekannt. Dass er so ein charismatischer Frontman ist, so einer, der bei der Party auch wirklich mitfeiert und nicht irgend so ein arroganter DJ ist, der sich nicht um die Leute schert. Er macht halt einfach Party und das taugt ihm und das sieht man auch. Wenn er zur Musik mittanzt und dann im richtigen Moment die echte Überplatte auflegt und alle nur mehr am Schreien und auszucken sind, weil jetzt gerade die Stimmung so richtig am Kochen ist, da denke ich, ist eine Interaktion schon definitiv da. Weil ich glaube, dass solche DJs irgendwie sehen wie die Leute feiern und die wollen dass irgendwie noch pushen.

Wie glaubst du, funktioniert so ein Pushen?

Ich denke da wird vom DJ reagiert auf die Situation und die Leute, und was da gerade passiert. Und da gibt es vom DJ schon eine Reaktion dazu, denke ich. In welchem Maße die jetzt ausfällt, ist jetzt wahrscheinlich schwierig zu sagen. Ich denke schon, dass sich manche DJs bemühen, die richtigen Platten zu spielen für das Publikum. Deswegen haben sie ja auch die ganzen Platten mit, die sie den Abend über spielen können. Ich glaube, da gibt es auch teilweise so ein gegenseitiges Pushen wenn der DJ die richtige Platte spielt und die Leute freuen sich und das pusht dann auch den DJ. Und das sieht man auch manchmal, da feiert auch der DJ und man sieht, dass ein gemeinsames Verständnis für die Party da ist. Und da gibt es definitiv eine Interaktion, also ein gewisses Miteinander und ein gemeinsames Party machen.

Ja, wie zeigt sich die Interaktion?

Ich glaube, das läuft über die Musik und die Reaktionen der Leute - also so Hände in die Höhe, Kreischen irgendwie, also dass sich die Leute freuen und tanzen. Und dass der DJ auch ein bisschen mittanzt oder anfeuert und dann die richtigen Platten spielt, sozusagen diesen Partyhunger der Leute mit seiner Musik befriedigt. Also ich glaube schon, dass zumindest manchmal so eine Interaktion da ist. Und wenn dann der ganze Floor gesteckt voll ist und alle am Shaken sind, dann ist das ja auch ein Zeichen für den DJ, dass er was richtig gemacht hat, was ihn

auch pusht. Das Publikum gibt ihm halt was und er gibt dem Publikum wiederum was.

Reagierst du auch selbst auf den DJ?

Nicht auf den DJ, aber auf die Musik, die er spielt. Weil wenn die richtige Musik da ist, gehe ich ja ab, tanze und so weiter.

Was gibt es da für genauere Reaktionen?

Reaktionen... Ja, zuerst mal tanzen; wenn es gut ist - oder zumindest akzeptabel und ich in Feierlaune bin - tanze ich, ansonsten mache ich was anderes. Ansonsten wenn es richtig gut ist in manchen Momenten bisschen „Yeah“-Schreien (Lacht), die Hand in die Höhe heben... Was die anderen halt auch so machen. Das sind ja so Standard-Sachen, die die ganzen Leute machen und da macht man auch selber mal mit. Beim Konzert klatscht man ja auch zum Schluss wenn es einem gefallen hat, und im Club ist es so ähnlich, denke ich. Wenn so ein Punkt erreicht ist, zum Beispiel wenn es gerade voll abgeht, dass man da auch seinen Enthusiasmus bisschen zeigt in irgendeiner Form.

Du hast vorher Interaktion erwähnt, glaubst du, dass sich DJ und Publikum also gegenseitig beeinflussen?

Naja, schon, weil der DJ durch seine Musikauswahl schon mal eine gewisse Macht hat und da einmal die Leute beeinflusst. Und ich denke, das Publikum beeinflusst den DJ schon dadurch, dass es nicht lustig ist, für ein Publikum zu spielen, dem die Musik nicht gefällt oder das nicht tanzt. Weil die Aufgabe vom DJ ist ja, dass die Leute im Club tanzen und eine gute Zeit haben. Und wenn das Publikum diese Reaktionen nicht zeigt, die eigentlich da sein sollten, dann beeinflusst sicher auch den DJ, weil der wahrscheinlich anfängt zu schwitzen, wenn nicht das passiert, was eigentlich passieren sollte – also dass die Leute zur Musik tanzen. Wenn dann alle mit verschränkten Armen dastehen und irgendwie gefällt niemandem das, was der DJ macht, dann wird das den DJ definitiv auch beeinflussen, denke ich mir. Weil darauf wird er ja reagieren müssen. Wenn da überhaupt nichts passiert, wird er seine Sache noch mal überdenken müssen, ob er da das Richtige spielt und was er machen kann, weil einfach nach Hause gehen, kann er ja dann nicht mehr. Er muss dann schon irgendwie darauf reagieren, durch bisschen andere Musik. Oder einfach in den sauren Apfel beißen und sein Ding durchziehen. Aber ich glaube schon, dass es keinem DJ taugt, wenn er dort steht und einfach nur seine Platten runter spielt. Weil ich denke schon, dass es ein DJ gerne sieht, dass die Leute tanzen und ihren Spaß haben. Es ist vielleicht ähnlich wenn ein Kabarettist auftritt, dann will er

nicht einfach nur dastehen und seine Witze runterlesen, sondern er will die Leute ja unterhalten und zum Lachen bringen. Und das ist ähnlich, nur will der DJ nicht, dass die Leute lachen, sondern dass sie tanzen und die Musik genießen.

Also der DJ reagiert dann sozusagen auf das Publikum?

Ja, genau. Ich glaube, es sind sehr simple Reaktionen. Entweder es funktioniert nicht oder es funktioniert. Und das Ganze wird dann vielleicht eine interaktive Sache, weil der DJ reagiert auf die Leute und die Leute auf die Musik. Man vertraut einem DJ ja auch, man begibt sich irgendwie in die Hände eines DJs, weil man weiß, der spielt gute Musik. Das ist auch eine gewisse Vertrauensbasis. Genauso wie bei bestimmten Partys, da weiß man, da wird so und so eine Musik gespielt und deswegen geht man dann hin. Und die Interaktion zwischen den Leuten und DJ ist... Dem Publikum gefällt irgendwas oder es will was anderes und der DJ muss es irgendwie vielleicht ein bisschen finden oder den Leuten etwas vorführen, was genauso gut ist oder sie auf eine andere Weise unterhalten. Und darauf müssen die Leute dann einsteigen, dass wäre dann so die Interaktion. Dass er Musik spielt, auf die sie einsteigen sollen, und die Leute dann irgendwie darauf reagieren und dann auch zeigen: „Naja, das gefällt, das gefällt nicht“. Und so sozusagen auch ein bisschen mitarbeiten am Abend. Weil wenn alle, wie gesagt, mit verschränkten Armen dastehen, kann ein DJ so wahrscheinlich nicht weitermachen oder es wird ein sehr fader Abend. Und manche DJs haben die Gabe, die Leute so zum Ausrasten zu bringen und so mit der Musik mitzureißen, dass alle in Partystimmung sind. Das ist dann irgendwie die Kunst des echten DJs, der dann wirklich die Leute mitreißt und die Party bringt. Und dieses Mitnehmen ist halt auch nicht immer sofort da. Manchmal sind alle richtig motiviert und manchmal muss der DJ ein bisschen die Leute aufwärmen. Und er kann ja auch nicht sein ganzes Set lang auf die Leute einprügeln, irgendwann muss er auch Mal vom Gas gehen.

Also du erwartest, dass der DJ auf sein Publikum eingeht?

Ja, auf jeden Fall. Es ist halt, manche DJs ziehen einfach ihr Ding durch, egal ob es den Leuten passt oder nicht. Und so was merkt man auch - da ist dann einfach die Luft draußen - dass das eigentlich nicht ankommt, aber der DJ spult sein Programm einfach runter, und von dem her erwarte ich mir schon, dass der DJ in so einer Situation sagt: „Ok, die wollen das nicht. Ich muss mir was anderes überlegen“. Weil DJ und Leute sind ja voneinander abhängig. Ich denke

aber eh nicht, dass alle [Leute] irgendwie total anspruchsvoll sind, aber auf einer gewissen Basis muss es doch irgendwie passen. Ich habe schon öfters erlebt, dass wenn dann der nächste DJ kommt - und der vorherige hat die Leute richtig unterhalten und zum Tanzen gebracht - und jetzt wird plötzlich irgendwas ganz anderes und irgendwie fades gespielt, dass dann schon so eine enttäuschte und gelangweilte Stimmung da ist. Und die Leute verlassen dann auch den Floor. Natürlich, jeder DJ hat halt seinen Style, aber das heißt nicht, dass man wenn alle am Feiern sind, plötzlich irgendwelche seltsamen Sachen zum Spielen anfängt. Also ich meine *das* sollte ein DJ schon erkennen, was gerade für eine Stimmung da ist und auf die auch Rücksicht nehmen, weil wenn nicht, hat er irgendwie versagt.

Danke für das Interview!

Interview mit Clubber Petra am 23.10.2008.

Was macht für dich persönlich ein gutes Cluberlebnis aus?

Ein gutes Cluberlebnis ist im Prinzip, wenn ich wirklich eine Nacht lang animiert war zu Tanzen, das ist für mich die perfekte Clubnacht. Wenn es mich echt wirklich bewegt im wahrsten Sinne des Wortes (Lacht). Das ist, glaube ich, das Hauptkriterium für eine gute Clubnacht.

Also für dich ist wichtig, dass du die Nacht lang durchtanzen kannst.

Ja, also, dass mir die Musik wirklich konstant taugt und dass einfach die Übergänge so fein sind, dass ich wirklich im Tanzen drinnen bleibe und nicht irgendwie halt durch blöde Übergänge oder zu lange Flauten im Set rauskomme aus dem Groove. Ja, das ist für mich ein sehr wichtiges Kriterium für eine gute Clubnacht.

Was macht für dich dann einen blöden Übergang aus?

Naja, blöde Übergänge. Es gibt ja erstens Mal die Möglichkeit, dass wer schlechte Übergänge macht, einfach technisch schlecht. Oder was mich persönlich sehr stört ist, wenn Musikstile so ineinander gemischt werden, dass man herauskommt einfach. Wenn es von den Tempi oder vom Stilistischen einfach immer wieder so Einbrüche gibt, die einfach nicht sinnvoll in sich überfließen. Und dann halt so richtige Brüche drinnen sind, wo ich einfach merke so: „Uff, das entspricht einfach gar nicht mehr dem Feeling, das der Track vorher gehabt hat“, und man einfach rauskommt aus dem Tanzen. Das finde

ich eher hinderlich für eine gute durchtanzte Nacht.

Also ein Track muss zum Nächsten ein gewisses Feeling, eine Connection so auf die Art haben?

Ja, das Wort Übergang sagt es ja in Wirklichkeit eh. Dass es einfach in das einfließt, was danach kommt und dass man als Mensch auf der Tanzfläche wirklich in einer konstanten Geschichte drinnen gehalten wird. Und nicht von einer Sache in die andere geschmissen wird. Weil es dann so richtig „normal“ sag ich mal - Radiomoderatormäßig - ist. Du hast halt irgendwie die eine Nummer, die taugt dir und die nächste Nummer ist nicht mehr so cool, dann setzt man sich halt mal hin. Und wenn man dann mal sitzt, dann pickt man dann vielleicht auch eher am Sessel quasi, oder an der Bar oder was auch immer. Also, dass man einfach wirklich über einen längeren Zeitraum konstant unterhalten bleibt und drin bleibt in dem Ganzen.

Also so eine längere Zeit Unterhaltung.

Ja.

Was war die Flaute, die vorher angesprochen hast?

Flaute... Ja, dass ist nicht so leicht zu sagen. Ich meine, dass ist natürlich auch immer Geschmackssache. Insofern, ob jetzt jemand wirklich persönlich meinen Geschmack trifft.

Also wenn dein Geschmack nicht getroffen wird, ist eine Flaute da.

Ja, sicher.

Was sind die anderen Dinge, die für dich ein gutes Cluberlebnis ausmachen abseits der Musik. Sind dir andere Leute wichtig, sonstige Dinge?

Ja, natürlich. Ist einmal, eh klar, mit wem man jetzt dort ist. Wie man sich in der Gruppe, in der man unterwegs ist, wohl fühlt. Dann natürlich eine allgemeine Stimmung im Club. Was ist sonst noch wichtig? Die Alkoholpreise (Lacht), dass es ein billiges, gutes Bier gibt, das ist auch immer in Ordnung (Lacht). Ja, natürlich generell, wie man sich wohl fühlt in der Atmosphäre, die ein Club hat - also je nachdem - under-dressed in einem super schicken Lokal oder overdressed in einem abgefuckten Lokal zu sein; aber das sind dann Sachen, die dann von einem selbst dann abhängen, inwieweit man sich halt auf die spezielle Atmosphäre vorbereitet hat. Ja, was ist noch wichtig? Coole Leute dort treffen, also in einem Lokal sein, wo man einfach weiß, dass man

dort einen gewissen Typus Leute trifft, die man gerne um sich hat. Also nicht in die Passage⁸² gehen zum Beispiel (Lacht). Also gewisse Atmosphäre ist mir einfach wichtig und ich glaube, die definiert sich über das, was man generell für ein Typus ist und was für Leute einem taugen. Und deswegen ist für mich das Contrabeispiel immer die Passage.

Also du willst von ähnlichen Leuten, mit ähnlichen Hintergründen umgeben sein?

Genau.

Wenn du sagst die Alkoholpreise, die müssen irgendwie stimmen. Wie wichtig sind dir Dinge wie Alkohol oder Drogenbeeinflussung, die beim Cluberlebnis vielleicht eine Rolle spielen? Spielen die eine Rolle, spielen sie keine Rolle?

Also ich denke, in der elektronischen Musik spielen Drogen eine massive Rolle. Wobei ich nicht immer finde, dass sie positiv sind. Es ist eine zwiespältige Geschichte einerseits, also ich habe schon öfter Drogen konsumiert und auch in Clubs natürlich. Es ist schwer zu sagen, es ist ein außergewöhnliches Erlebnis, aber ich denke, es ist wie mit allen Drogen allgemein, dass man sie nicht als Gewohnheit ansehen sollte oder als Voraussetzung. Also ich kann mich an großartige Nächte erinnern, wo ich nicht einmal etwas getrunken habe und wirklich die ganze Nacht eben durchgetanzt habe, weil eben die Stimmung und die Musik gepasst hat. Aber ich kann nicht leugnen, dass Drogen gerade bei der elektronischen Musik eine große Rolle spielen. Also ich glaube, ich kenne da wenige Leute, die nicht irgendwie schon was konsumiert haben, egal ob jetzt als Akteure oder wirklich nur als Partygänger. Wobei ich sagen muss, ein, zwei Bier gehört für mich meistens zum Fortgehen dazu. Egal ob ich jetzt in eine Bar oder einen Club gehe, also dass ich ein Bier trinke.

Gehört eben zum Fortgehen.

Ja.

Sagen wir, die Musik gefällt dir. Hast du besondere Reaktionen zu Musik und DJ, dass du dich irgendwie besonders ausdrückst und sagst das ist cool, das ist leiwand?

Spezielle Reaktionen? Ja, das beste Zeichen ist wenn ich zum shaken [Tanzen, Anm. d. Verf.] anfangen, denk ich mal. Und ich glaube das ist, was einem DJ am meisten taugt, wenn er sieht, dass die Leute auch wirklich reagieren auf seinen Sound. Am fadesten ist, kann ich aus meiner persönlichen Erfahrung sagen, wenn die Leute

einfach nur unten [Dancefloor] stehen und sich unterhalten. Und du merkst einfach, es kommt nicht an. Ich würde es sogar leiwander finden irgendwie, wenn ich merke, die Leute sind eher so in sich gekehrt und jeder tanzt für sich. Weil man dann merkt: „Ok, die Leute sind voll im Sound drin“. Und das würde mir, wenn ich ein DJ wäre, am meisten taugen, wenn ich einfach merke, es kommt bei jedem für sich einzeln voll an. Also das ist etwas worauf ich als ein DJ achten würde und daran auch ein bisschen ablesen würde, wie cool gestalte ich einfach meine Geschichte. Also wenn es weniger „Ich gehe fort und quatsche mit meinen Freunden gemütlich“-Fortgehen ist, weil das ist eher so ein „Bar“-Fortgehen oder irgendwie so loungemäßig. Also wenn ich in einem Club auflegen würde, dann würde ich einfach echt darauf hoffen, dass die Leute dastehen und jeder für sich einfach tanzt und voll beim Sound halt drinnen ist. Ich glaube, dass ist für mich der Indikator, dass es cool ankommt bei mir.

Du sagst, jeder tanzt für sich. Wenn du tanzt, schaust du auch auf die anderen Leute, die um dich herum tanzen oder ist das mehr so eine selbstvergessene Geschichte?

Das wiederum hängt voll von der Qualität ab. Das heißt, was ich am Anfang angesprochen habe, dieses im Flow drin sein, da bin ich einfach voll allein auf der Tanzfläche. Und da ist es mir auch gar nicht unrecht wenn nicht viele Leute da sind. Dann habe ich meinen Platz und es taugt mir und dann brauche ich auch nicht unbedingt hundert Leute, die um mich herumstanzeln. Sondern da bin ich auch voll froh, wenn ich nicht viele Leute kenne und gar nicht viel abgelenkt werde, sondern einfach viel tanzen kann. Ja, und ich glaube, dass es vielen Leuten eigentlich so geht. Also denen, die wirklich tanzen. Es gibt eh so die Tänzer und die Nicht-Tänzer (Lacht), so die Bar-Steher und die Tänzer.

Also du meinst eher, dass man seine persönlichen Platz hat und nicht gedrängt und eingeschlossen wird.

Ja, das alleine Tanzen ist vielleicht eh eine Geschichte, die es früher vielleicht so nicht gegeben hat. Ganz früher war alles Gruppentanz oder Pärchentanz, ist ja wurscht wo du jetzt hinschaust, das ist alles immer mehr so auf das gesellschaftliche Miteinander ausgelegt. Und ich glaube, so dieses wirklich einfach nur Vor-Sich-Hintanzten nächtelang, das ist eher eine Entwicklung, die vielleicht in den Achtzigern wirklich mit der elektronischen Musik viel mehr in Mode [gekommen ist] oder die Akzeptanz dafür gestiegen ist. Ich weiß nicht, ob die Leute das früher auch schon gerne gemacht hätten oder ob die wirklich lieber Walzer getanzt haben, dass

⁸² Wiener Club, der einen smart-casual bzw. Dress-Up Stil vertritt.

kann ich nicht sagen. Aber ich glaube, dass das eigentlich eine relativ moderne Entwicklung ist oder junge Entwicklung. Dass man halt wirklich nur für sich alleine hintanzt. Ja, was soll ich sagen...

Man konnte da irgendwie auch sagen, vielleicht ist das eine westliche Geschichte im Grunde genommen. Weil zum Beispiel so afrikanische Stammestänze, die sind vielleicht choreographiert aber es ist nicht so ein Pärchentanz.

Ja, da gibt es ja so viele Sachen. Wenn du dir die Sufis anschaust zum Beispiel, die Tanzen sich auch alleine in so einen Trancezustand im Prinzip und das ist ja auch jeder für sich. Sie tanzen zwar oft in größeren Gruppierungen, aber im Endeffekt ist das ja keine interaktive Geschichte, sondern jeder tanzt ja für sich. Also ich glaube das Phänomen gibt es schon lange und wenn du jetzt anschaust Minimal oder Technomäßig oder Trance - ist ja das perfekte Beispiel - wo du dich alleine in so eine Trancegeschichte hineintanzen kannst. Es gibt das eben, wie du gesagt hast, in afrikanischen Kulturen auch, wo das so am Dorfplatz irgendwie hast, aber trotzdem gibt es da keine Choreographie, wo jetzt Menschen wirklich miteinander agieren, sondern eher wieder jeder für sich auch. Ich glaube, dass dies vielleicht auch bisschen ein Zurück zum Ursprung ist. So blöd es jetzt klingt, weißt du was ich meine. Weil eben diese ganzen Sachen - Standardtänze - sind für mich fast ein bisschen eine Entfremdung hin zum Kulturellen eben. Das kulturelle Miteinander, das gesellschaftliche Weg vom individuellen einfach-sich-gehen-lassen. Also ich glaube, es ist so eine Zivilisationsgeschichte, diese ganzen Standardtänze irgendwie.

Es ist ja bisschen auch eine Regel, die dir vorgibt wie du tanzen musst im Grunde, da bist du sozusagen frei und kannst dich dann gehen lassen.

Ja, also ich glaube, dass es auch so ein bisschen eine Befreiung von der Jugendkultur war. Weg eben von diesen Zwängen, die sich ja auch in hunderttausend anderen Sachen zeigen - wie der Kleidung, die du halt als Standardtänzer anzuhaben hast bis hin zum Make-Up und was weiß ich alles was da alles dazu gehört. Und vielleicht hängt das alles so ein bisschen zusammen.

Wenn du jetzt sagst, die Sufis, die tanzen sich in die Trance. Ist bei dir irgendwie so etwas Ähnliches wenn du weggehst? Dass du versuchst dich so wegzutanzen?

Nein, versuchen nicht, das passiert einfach wenn es leiwand ist. (Lacht) Also es ist nicht, dass ich mit dem Vorsatz fortgehe: „So, heute tanze ich

mich gescheit weg“ (Lacht). Aber wenn es wirklich leiwand ist, dann merke ich, dass ich auch wirklich total abschweife mit meinen Gedanken und dann mich in so eine kleine Blase begeben, die im Durchschnitt sehr cool ist. Und wo ich dann auch froh bin wenn ich nicht allzu viel Einflüsse habe von Leuten, die mich kennen, die mich mit irgendwas zutratschen, irgendwas informieren in irgendeiner Form.

Also so ein individueller Moment, der irgendwie auch ein bisschen Ruhe bringt?

Ja, so abwegig es klingt bei dem Geräuschpegel, aber ich merke, dass ich da meine Gedanken irrsinnig lässig schweifen lassen kann.

Wenn du sagst, dieser ganze Flow, den der DJ mit seiner ganzen Musik schafft - glaubst du, dass der DJ da einen großen Einfluss auf die Stimmung am Dancefloor hat?

Naja, prinzipiell einmal auf jeden Fall. Ich glaube einfach daran, dass Musik als Atmosphäreschaffer sehr, sehr mächtig ist. Und ich meine, dass kann man im Selbstexperiment irrsinnig easy herausfinden, indem du dich hinsetzt, mit irgendeinem Device mit dem du Musik anhören kannst, an einen öffentlichen Platz zum Beispiel und dich selber beobachtest, inwieweit die Stimmung und vielleicht auch der Nervositätsfaktor oder der Ruhefaktor sich in dir verändert, wenn du gewisse Stile einfach durchgehst. Und genauso sollte natürlich ein DJ einfach auch schaffen - mit der jeweiligen Musik, die er auflegt irgendwie entweder energetisch oder ruhiger oder was auch immer Atmosphäre zu schaffen. Natürlich wenn dich dein Freund dich verlassen hat und dein Hund gestorben ist und was weiß ich was und du hast einen scheiß Abend, dann ist es wurscht was der DJ macht. Dann geht es dir im Endeffekt trotzdem nicht gut. Aber alles in allem ist natürlich voll wichtig, wie die Musik auf die Menschen wirkt und was dann für eine Energie dann im Raum ist. Also das auf alle Fälle, definitiv.

Wenn du sagst, energetischer und das andere war, glaube ich, leichter oder nicht so intensiv - glaubst du, dass der DJ da so Spannungsbögen schaffen oder eine gewisse Kontrolle ausüben kann?

Also ich glaube, das gehört mitunter, abgesehen vom technischen Können als DJ, schon zu den Königsklassen. Wenn du ein DJ bist, der wirklich - es gibt so einen Begriff - die Leute, die Masse regulieren und unter Kontrolle haben kann. Ich glaube sehr wohl, dass es Leute gibt, die das sehr gut können. Und ich glaube, dass das auch wiederum - jetzt nicht als Machtgefühl - aber dass das eine irrsinnige Bestätigung ist, wenn man das hinkriegt. Wenn du echt merkst, du hast echt

total den Regler in der Hand, wie die Leute reagieren. Und es ist auf jeden Fall möglich, aber ich weiß, dass einige DJs, die vielleicht einen leiwandigen Musikgeschmack haben und technisch superlässig sind, einfach das Feeling nicht haben wie die Leute reagieren und das dann nicht hinkriegen. Also ich glaube, das ist schon schwieriger, da es echt für die Menschen im richtigen Moment das Richtige zu spielen.

Hast du das auch selber mal erlebt, dass du sagst, der DJ hat mit seiner Musik, genau das getroffen und alle gehen mit?

Wer natürlich irrsinnig unterstützend für den DJ ist, ist der MC. Und da merkt man auch ganz massive Unterschiede - also ich glaube, das kann man so ein bisschen vergleichen. Und da merkt man auch, da gibt es Leute, die irrsinnig pushen, die also viel Energie bringen. Was natürlich jetzt nicht heißt, dass das das Einzige ist, was als Qualitätsmerkmal gilt - also das würde ich gar nicht sagen. Aber da merkt man, wie es einfach innerhalb von Sekunden wirken kann und wie viel Energie da plötzlich von einer Person ausgeht kann. DJs, die einen wirklich guten Rahmen spannen... Ich glaube, wenn das wer richtig gut macht, dann ist das im Prinzip so subtil, dass du das erst am Ende des Abends merkst. Wenn du einfach merkst: „He, es ist einfach die ganze Zeit dahingegangen“, und ich habe keinen Moment an der Bar fadisiert verbracht oder jetzt überlegt: „Wo gehe ich jetzt hin, was tue ich?“, sondern die Stunden sind einfach vergangen wie nix. Und ich glaube, das ist ein guter Indikator dafür, dass ein DJ echt ein Feeling gehabt hat wirklich durch den Abend das Ganze zu leiten. Oder mehrere DJs je nachdem.

Wie du gesagt hast mit Flow und ohne Flaute... Merkst du dann im Grunde erst zum Schluss, dass es eigentlich richtig gut war?

Naja, wenn ich auf die Uhr schaue und sage: „Pfuh, es ist sechs“, und „Wo sind die letzten fünf Stunden hin?“, irgendwie. Und das ist sicher ein Zeichen dafür, dass einfach wer am Werk war, der ein Feeling dafür hat, wie er die Leute einfach bei der Stange hält.

Glaubst du, dass es eine Interaktion zwischen dem DJ und dem Publikum gibt? Wie du gesagt hast es gibt eine Flaute oder es geht sehr gut und dass deine Reaktion das Shaken ist. Glaubst du, dass die beiden Pole aufeinander reagieren?

Das auf alle Fälle. Aber es ist in dem Fall schwierig, weil ich kann jetzt hergehen und sagen: „Ok, ich bin ein DJ und ich lege ausschließlich Breakbeat auf, weil Breakbeat ist meine Musik“. Und dann hast du einen Haufen Leute, die eigentlich Drum'n'Bass hören wollen

und denen das zu langsam ist oder was auch immer. Und die Leute gehen einfach nicht ab, aber dann wiederum wäre es, finde ich, rückgratlos zu sagen: „Ok, nur weil die Leute jetzt irgendwie nicht auf meinen Sound stehen, drehe ich mich um und mache etwas anderes“. Andererseits ist es natürlich schon ein Zeichen dafür, dass jemand flexibel ist, wenn er einfach sieht, die Nummer kommt an und in dem Stil lege ich jetzt weiter auf - und vielleicht seine ursprüngliche Setliste ein bisschen auf den Kopf stellt, um eben auch das Publikum einzugehen. Das kann ich jetzt so easy nicht sagen wofür ich da wäre. Weil wenn man seinen eigenen Stil hat, dann ist es schwer nur für die Leute das komplett umzukrempeln. Aber prinzipiell ist es schon voll wichtig, dass ein DJ auf die Leute eingeht und sieht: „Ok, ich habe jetzt ein Publikum, die sind jetzt im Durchschnitt zehn Jahre jünger als ich mir das erwartet habe und die wollen einfach einen härteren Sound, dann sollte ich mich an das ein bisschen anpassen“.

Du hast gesagt, die Leute sind alle zehn Jahre jünger [als erwartet] und die wollen einen härteren Sound. Wäre jetzt da sozusagen eine Flaute, weil das Publikum die Musik nicht haben will?

Da kann auf alle Fälle eine Flaute entstehen. Also ein Beispiel, das mir einmal passiert ist, da war ich [weg] mit einem DJ, der Dubstep auflegt, wo oben auf dem Hauptfloor Drum'n'Bass gespielt wurde und am kleinen Floor war eben Dubstep. Und dann ist ein Typ hergekommen mit der Bitte, ob er [der DJ, Anm. d. Verf.] nicht was Schnelleres spielen kann. Und ich glaube, so was ist einfach ein total blöder Fall für den DJ. Weil er merkt, es kommt nicht an, aber gerade da finde ich jetzt in diesem Beispiel, dass er überhaupt nicht umsteigen muss, weil dann soll er [der Clubber, Anm. d. Verf.] eben auf den ersten Floor gehen und nicht am zweiten Floor deppert stänkern. Das ist jetzt ein blödes Beispiel, aber wenn es jetzt wirklich der einzige Floor ist und der DJ ist fehlgebucht worden, dann ist das eine blöde Situation. Da ist es eigentlich der Job des Veranstalters, dass er schaut, dass er die richtigen Leute für das richtige Publikum oder einfach die richtigen Zielgruppen zusammenführt. Und ja klar, eine Flaute kann es da auf alle Fälle geben.

Um nochmal zum Publikum zurückzukommen. Wenn das Publikum relativ gehyped ist, beeinflusst dich das auch oder bist du in deiner kleinen Welt, wo du auf dich selbst gestellt tanzt?

Das kommt voll darauf an. Ein ganz ein blödes Beispiel - Slum Village Konzert - da war einfach eine Stimmung im Club, wo man gemerkt hat, da passiert gerade was Besonderes. Wo einfach alle voll drinnen sind und man merkt dann: „Ok, das

ist etwas, was es nicht alle Tage gibt“. Und von allen strömt so eine Stimmung, das was Spezielles passiert, aus. Und das glaube ich, schlägt schon auf die allgemeine Stimmung dermaßen über, dass das weitergegeben wird in der Gruppe. Und dann gibt es natürlich Veranstaltungen, gerade wie Konzerte, die total von der Gruppendynamik leben. Ich glaube Club und Konzert ist da unterschiedlich von der Intensität inwieweit Gruppendynamik wichtig ist. Aber natürlich wenn jetzt ein DJ mittelmäßig auflegt und noch dazu kaum wer tanzt, dann kannst du es voll vergessen. Es gibt auch Abende, wo die Stimmung unter den Leuten so leiwand ist, dass es gar nicht so wichtig ist ob die Musik jetzt wirklich cool ist oder nicht. Oder wenn du mit dem richtigen Pegel, mit einer Gruppierung wirklich cooler Leute unterwegs bist, dann tanzt du zu Ö3-Charts - im schlimmsten Fall (Lacht). Aber im Prinzip sind mir die Abende am allerliebsten, wo ich einfach merke, die Musik an sich ist einfach so cool, dass mir eigentlich egal ist ob der Hype jetzt auf die anderen Leute überschlägt oder nicht.

Was wäre dir dann wichtiger, die Musik oder die Leute mit denen du weggehst? Weil du sagst, du könntest auch zu den Ö3-Charts tanzen und es wäre dir egal.

Es ist, glaube ich, je nachdem welche Intention man zum Fortgehen gehabt hat. Ich meine es gibt natürlich das „Ok, das sind jetzt Leute mit denen will ich den Abend verbringen und da ist es mir eigentlich egal, wo wir hingehen“. Dann gibt es das, was auch sicher ein voll wichtiger Faktor beim Fortgehen ist - „Ich gehe irgendwo hin weil ich flirten will“. Und da würde ich dann sicher nicht in irgendeinen abgefuckten Drum'n'Bass Club gehen zum flirten, sondern eher wohin, wo es nicht ganz so laut ist. Und dann wäre die Musik dann nicht mehr der Hauptfaktor, nicht mehr der absolute Motivator. Aber wenn es mir nur um die Musik geht, dann will ich auch wirklich tanzen gehen und dann sind die ganzen anderen Faktoren eben nicht so wichtig. Ja also die Grundmotivation ist entscheidend glaube ich.

Wie schaut es aus mit der Grundmotivation, wie oft gehst du wegen dem oder dem weg?

Das kommt total auf Lebensphasen an, weil wenn ich jetzt Single bin und voll auf Flirten aus, dann werde ich dort meinen Hauptfaktor darauf legen. Wenn ich kein Interesse habe aus welchem Grund auch immer am anderen Geschlecht zur Zeit und einfach nur hungrig bin nach guter neuer Musik, dann werde ich da mein Augenmerk darauf legen. Also ich glaube, das kann man nicht pauschalisieren. Schwer zu sagen.

Du hast eine spezielle Stimmung im Club angesprochen, wie drückt sich die aus?

Ja, spezielle Stimmung - im Prinzip ist es natürlich ein Unterschied, ob du in einen Club hineinkommst, und alle sitzen gemütlich in der Ecke und quatschen, oder ob du reinkommst und es ist irgendwie einfach eine Bewegung da. Und es ist die Tanzfläche voll und die Leute gehen ab und es taugt ihnen. Ich glaube, das macht natürlich schon Mal einfach ganz ein anderes Feeling auf denjenigen, der neu dazukommt. Weil wenn alle herumsitzen, ist die Tendenz mal größer, dass man sich auch an die Bar hängt und irgendwo gemütlicher ist. Und wenn es eh schon voll abgeht, dann ist vielleicht gar kein Platz an der Bar, weil die Leute sich so viel bewegen – banal aber so ist irgendwie im Endeffekt (Lacht).

Also für dich ist die Stimmung, dann die Bewegung im Club, zwischen entspannt an der Bar sitzen und alle gehen ab?

Nein, das sind die Hauptextreme natürlich. Das sind jetzt die zwei Pole, dazwischen gibt es natürlich viele verschiedene Graustufen. Und erstens was für mich ein Faktor ist, ich mag es nicht wenn ich in einen Club komme und es ist so eine aggressive Stimmung, was es schon öfter gibt. Und das ist jetzt auch Musikunabhängig, es gibt immer wieder Gruppierungen, einzelne, die schaffen [es] in einen ganzen Club eine aggressive Stimmung hineinzubringen, manchmal sogar einzelne Personen. Kennt man ja, einfach Leute, die stänkern und die es irgendwie schaffen, dass so eine gereizte Grundstimmung da ist. Das finde ich uncool, es ist dann nicht mehr entspannt. Man fühlt sich nicht wirklich relaxed wenn Leute da sind, die halt irgendwie Aggressivität ausstrahlen. Und ja, ich glaube, das ist auch so eine feine Nuance dazwischen, eben ob die Leute einfach relaxed sind und abgehen oder ob es eben so eine angespannte Stimmung ist. Und ja, wenn das nicht ist, dann ist es schon mal gut (Lacht).

Achtest du auch auf den DJ als Person selbst?

Ja, auf alle Fälle. Also ich gehöre definitiv zu den Leuten, die sowohl von der Optik wie auch vom Auftreten irrsinnig auf Leute auf der Bühne achten - wurscht ob es jetzt eine Band ist oder ein DJ. Einfach wenn es irgendeine agierende Person ist, die auf der Bühne repräsentiert. Ich meine, irgendwie repräsentiert man ja das, was man macht. Und wenn da dann jetzt irgendwie eine attraktive, coole oder stylische Person ist - egal ob es jetzt Klamottenstil, das jeweilige Aussehen oder vielleicht nur die Art sich zu bewegen ist - animiert und motiviert das irrsinnig. Wenn die Person einfach „cool“ ist in irgendeiner Form, oder interessant oder eine Ausstrahlung hat. Wenn das jetzt eine total unscheinbare Person ist, ist das irgendwie fürs Gesamtpaket auf jeden Fall ein Verlust.

Also du bist sozusagen eine aufmerksame Person, die auch auf die Protagonisten auf der Bühne achtet.

Schon. Ich meine, es ist jetzt nicht zwangsläufig wichtig, dass die Person gut aussieht. Aber ich finde es cool wenn man sieht, dass derjenige, der agiert, nicht jetzt zwangsläufig einfach irgendeiner von den Partygästen ist, sondern dass er irgendwo auch was zu tun hat mit der ganzen Veranstaltung und da irgendwie einfach eine Bühnenfigur ist. Also das finde ich schon cool wenn man das sieht.

Wie drückt sich das aus?

Ja, das ist ganz unterschiedlich. Ich meine es gibt natürlich Leute, die das einfach irgendwie über einen gewissen Klamottenstil machen oder ganz banal - wenn man jetzt in einer Stadt lebt wie Wien zum Beispiel, wo es relativ wenig Schwarze gibt und dann kommen jetzt DJs aus Amiland oder UK, dann sind das oft Schwarze. Und allein daran siehst du dann schon oft: „Ok, das wird wahrscheinlich der DJ sein“. Und sonst - es gibt einfach viele Leute, die künstlerisch tätig sind, die das auch irgendwie ausstrahlen. Durch eine gewisse Art sich zu bewegen oder ich weiß nicht, das kann man nicht jetzt wirklich an einer Sache festmachen, das ist von Typ zu Typ unterschiedlich. Aber einfach Leute, die irgendwie was repräsentieren.

Wie verträgt sich dann das mit deinem Tanzkokon und „Ich achte eigentlich nicht so sehr auf andere Leute um mich herum“? Kommt das dann in speziellen Momenten rüber oder ist das ausgeklammert?

(Lacht) Nein, das ist es nicht. Wie soll ich das jetzt erklären? Ich glaube die Optik und das Auftreten vom DJ ist natürlich... Man entscheidet ja irrsinnig schnell in Wahrheit über Sympathie und Antipathie. Und wenn ich jetzt einmal vorne sehe und der ist mir voll sympathisch und legt dann noch cool auf, dann trägt das ja natürlich einfach total zum positiven Gesamteindruck und zu meinem Feeling bei. Und wenn ich einfach im Vorhinein mir denke: „He, leiwande Person“ und es geht voll super dahin, dann glaube ich rundet das einfach den Gesamteindruck total ab. Also das gehört schon bis zu einem gewissen Grad dazu. Und Leute, die sagen: „Es ist mir eigentlich wurscht wie der aussieht, Hauptsache die Performance ist cool“ – ja, ich weiß nicht. In Wirklichkeit bildet man sich so schnell unterbewusst schon gleich seine Meinung und wer das leugnet, der leugnet es halt. Also ich glaube nicht, dass das bei anderen Leuten gänzlich anders ist.

Also du willst auf jeden Fall auch optisch angesprochen werden.

Ist cool. Es ist nicht unbedingt notwendig, aber es ist als zusätzliches Plus auf jeden Fall lässig wenn es so ist.

Danke für das Interview!

ABSTRACT

Der moderne Club-DJ kann Auswahl und Ablauf von Musik flexibel an individuelle Situationen und sein jeweiliges Publikum anpassen. In dieser Arbeit wurde versucht, eine mögliche Kommunikation zwischen DJ und Publikum im Club zu erkunden und in diese Überlegungen auch Hintergründe des DJs und Merkmale von DJ-Musik mit ein zu beziehen. Das Thema wurde durch eine Analyse bestehender Literatur zu den Themen Musik als Kommunikationsmedium und DJ-Kultur sowie durch qualitative Interviews mit DJs und Clubbern und deren Auswertung durch eine qualitative Inhaltsanalyse abgehandelt.

Musik kann theoretisch als Kommunikationsmedium genutzt werden, doch die genaue Bedeutung von Musik lässt sich nicht eingrenzen; dazu sind die Mechanismen, über die Musik Bedeutung transportiert bisher wissenschaftlich ungeklärt. Bei der Rezeption von Musik im Club finden sich zahlreiche soziale Dynamiken sowie physische und psychische Begleitfaktoren, die die Rezeption von Musik beeinflussen können. Die Rolle des DJs wandelte sich im Laufe seiner Entwicklungsgeschichte von einem reinen Plattenabspieler zu der eines Künstlers und Musikers, der die Musik, die er spielte, maßgeblich mit beeinflusste. Musik, die von Club-DJs gespielt wird, ist aufgrund ihres Aufbaus und ihrer Strukturen als DJ-Werkzeug und Funktionsmusik aufzufassen.

Der DJ und das Publikum kommunizieren auf zwei unterschiedlichen Ebenen. DJ und Publikum kommunizieren einerseits in Hinblick auf die gespielte Musik; beide Seiten geben sich hier Feedback im Sinne eines Input-Output Modells. Das Publikum kommuniziert über nonverbale und sprachliche Vermittlungsinstanzen, der DJ über Musik; dadurch kann die Musikauswahl des DJs gemeinsam kalibriert werden. Der DJ kann andererseits durch seine Musikauswahl sowie musikalischen Ausdruck in Musik Stimmungen und Spannungsbögen kommunizieren. Da die Bedeutung von Musik laut den befragten DJs aber nicht fixiert werden kann, ist eine genaue Eingrenzung dieser Abläufe im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Genauso kann das Verständnis dieser Abläufe seitens der befragten Clubber nicht garantiert werden, da die Wahrnehmung musikalischer Abläufe im Club kaum reflexiv analysiert und teilweise unbewusst stattfindet. Es kann jedoch von einer Kommunikation zwischen DJ und Publikum sowie einer Kommunikation mittels Musik ausgegangen werden, diese entzieht sich aber zu Teilen genaueren Analysen, bedingt durch die schwer fassbare Natur des Kommunikationsmediums Musik.

Lebenslauf

Name: Georg-Ken Wüstner

Geburtsdatum: 18.12.1979

Geburtsort: Wien

Bildungsweg: 1986 - 1990: VS Alfred Wegenergasse, 1190 Wien

1990 - 1998: Neusprachliches Gymnasium des Institutes Neulandschulen, Alfred Wegenergasse, 1990 Wien.

Juni 1998: AHS – Matura

Oktober 1998: Immatrikulation an der Universität Wien.
Studium der Japanologie und Sinologie

Seit Oktober 2000: Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft sowie Politikwissenschaft

Präsenzdienst: Juni 1999 - Mai 2000: Zivildienst (Sanitäter beim Arbeiter-Samariter Bund, Wien)

Berufliche Tätigkeiten: Februar 2004 - März 2005: Mitarbeiter des Dynamic Recordstore Wien im Bereich Einkauf und Verkauf

Februar 2006 - Februar 2008: privater Aktientrader mit Schwerpunkt Swingtrading im Rohstoffsektor

Kontakt: g.wuestner@gmail.com