

**Elektronische Musik im Alltag von Schülerinnen  
und Schülern  
und in der schulischen Musikpädagogik**

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung,  
dem Landesprüfungsamt für Erste Staatsprüfungen der Lehrämter an Schulen  
vorgelegt von:

Tobias Hartmann, 2012

# Inhalt

<b>1. Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>2. Historischer Abriss der elektronischen Musik</b>	<b>5</b>
2.1 Elektronische Musik der Avantgarde	5
2.1.1 Musique concrète	5
2.1.2 Elektronische Musik	7
2.2 Populäre elektronische Musik	10
2.2.1 House	11
2.2.2 Techno	12
<b>3. Aktuelle musikalische Strömungen und Phänomene der elektronischen Musik</b>	<b>14</b>
3.1 Musikalische Fusionen	15
3.1.1 Klassik, Avantgarde und Techno	16
3.1.2 Musikalische Fusionen im Diskurs über elektronische Musik	17
3.1.3 Elektronische Musik und andere Kunstformen	19
3.2 Neue Klangästhetik im Pop durch Einflüsse der elektronischen Musik	19
3.3 Retromania	20
<b>4. Elektronische Musik im Alltag jugendlicher Schülerinnen und Schüler</b>	<b>22</b>
4.1 Strukturierung der Interviews	23
4.1.1 Fragenkatalog	23
4.1.2 Zielgruppe	25
4.1.3 Methodik der Auswertung	26
4.2 Auswertung: Musik im Alltag von Schülerinnen und Schülern	28
4.2.1 Hörgewohnheiten	29
4.2.2 Musikpraxis	32
4.2.3 Kommunikation über Musik	34
4.3 Elektronische Musik im schulischen und privaten Alltag von Schülerinnen und Schülern	35
4.3.1 Wahrnehmung elektronischer Musik	35
4.4. Elektronische Musik in der Schule	41
4.4.1 Elektronische Musik im schulischen Musikunterricht der Oberstufe	41
4.4.2 Hintergründe zur Situation der elektronischen Musik in der Schule	45

<b>5. Die Abiturvorgaben 2014</b>	<b>48</b>
5.1 Elektronische Komposition als Überwindung traditionellen Materialdenkens	48
5.2 Elektronik Pop als Ideengeber für Hip Hop und Techno	51
5.3 DJing und Sampling in Techno und House als Ausgangspunkt elektronischer Tanzmusik	53
5.3.1 DJing / DJ-Technik	53
5.3.2 Sampling	55
<b>6. Schlussbemerkungen</b>	<b>56</b>
<b>7. Literaturverzeichnis</b>	<b>61</b>
<b>8. Anlagen</b>	<b>63</b>

# 1. Einleitung

Die Betrachtung populärer Musik im schulischen Kontext der Musikpädagogik ist heute nicht mehr wegzudenken. In den Lehrplänen sind die Analyse und Betrachtung populärer Stile mittlerweile verankert – sowohl werkimmanent, musikpraktisch und im sozio-kulturellen Kontext<sup>1</sup> als auch in der Gestaltung von Unterrichtsmaterialien und Schulbüchern spiegelt sich eine Tendenz wieder, die immer mehr populären Musikstilen neben der abendländischen (und seit einigen Jahren auch vermehrt der außereuropäischen) Musiktradition einen Stellenwert im Themenkanon einräumt.

Betrachtet man jedoch die populäre elektronische Musik – insbesondere die der Gegenwart – fällt auf, dass diese keinesfalls in entsprechendem Maße in den schulischen Unterrichtskontext eingebunden ist, obwohl sie schon seit nunmehr 30 Jahren fester Bestandteil der Popkultur ist. Fast alle musikalischen Strömungen sind nach ihrer Popularisierung durch den Mainstream und dem damit verbundenen Heraustreten aus ihrer originären Subkultur von der Musikpädagogik aufgegriffen worden und werden zumindest in Teilen zum Bestandteil der musikalischen Erziehung an Schulen gemacht.<sup>2</sup> Bei der populären elektronischen Musik ist dies noch nicht in entsprechendem Maße passiert, obwohl sie bereits die gleichen Prozesse der Popularisierung durchlaufen hat. Dabei ist ihr Einfluss weitreichend: In den aktuellen Strömungen der populären Musik haben sich durch den Einfluss elektronischer Genres einige musikalische Gestaltungsparameter gravierend verändert und sowohl die elektronische Klangbearbeitung als auch die elektronische Klangsintese übernehmen eine führende Rolle im Produktionsprozess der allermeisten populären Spielarten. Darüber hinaus haben sich im Kontext der Club- und Rave-Kultur seit den späten 80er Jahren auch eine Reihe neuer, rein oder überwiegend elektronischer Musikgenres etabliert, deren Klangideale und Produktionsprozesse mehr und mehr auf andere Musikgenres übertragen

---

<sup>1</sup> siehe: [http://www.dirk-bechtel.de/wiki/index.php/Populäre\\_Musik#Popul.C3.A4re\\_Musik\\_in\\_der\\_Hochschulausbildung](http://www.dirk-bechtel.de/wiki/index.php/Populäre_Musik#Popul.C3.A4re_Musik_in_der_Hochschulausbildung)

<sup>2</sup> Neben dem Jazz und Pop auch Rockgenres wie Punk, Heavy Metal sowie Rap und Hip Hop.

wurden.<sup>3</sup> Aktuell findet man daher so gut wie keine Musikproduktion mehr, die nicht in irgendeiner Form Elemente aus der populären elektronischen Musik enthält oder sich ihrer Codes und Klangideale bedient. Selbst der Verzicht auf diese Elemente stellt bereits ein deutliches Stilmittel zur Abgrenzung dar, mit dem man beispielsweise den akustischen Stil einer Produktion hervorheben kann (zum Beispiel im Folk oder der Songwriter-Tradition) – Techno ist unumgänglich geworden.<sup>4</sup>

Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich daher zunächst nach einem kurzen historischen Abriss über die wichtigsten Genres elektronischer Musik, einen Überblick über die aktuellen Strömungen und Phänomene in der elektronischen Musik geben. Dabei soll der Schwerpunkt auf der Betrachtung der populären elektronischen Musik liegen. Die Elektronische Musik der klassischen Avantgarde (wobei mit Avantgarde „*Musik bezeichnet [wird], die sich so weit vom Mainstream entfernt, dass sie in ihrer Andersartigkeit als experimentell empfunden wird.*“<sup>5</sup>), wie sie seit den 50er Jahren existiert, soll maßgeblich in Bezug auf die populären Strömungen dargestellt werden, da sich beide musikalischen Felder zunehmend überschneiden.

Anschließend soll untersucht werden, inwieweit elektronische Musik eine Rolle im Alltag von jugendlichen Schülerinnen und Schülern spielt. Es wird untersucht, ob und wie sie diese Musik wahrnehmen, ob sie als Konsument oder Produzent an ihrer Entwicklung beteiligt sind und wie sie sich geleitet von ihrem persönlichen Musikgeschmack zur elektronischen Musik positionieren.

Abschließend sollen in Bezug zu den daraus resultierenden Ergebnissen die thematischen Richtlinien zum Zentralabitur in Nordrhein-Westfalen ab 2014 untersucht werden. Denn ein Großteil dieser Richtlinien nimmt Bezug auf elektronische Musik. Es soll untersucht werden, inwieweit die Themenvorgaben und die obligatorischen Musikbeispiele sinnvoll gewählt wurden, ob sie aktuell relevant sind und welche weiterführenden

---

<sup>3</sup> Walter 2012 auf: taz.de 26.06.2010 S. 12 (Der Fokus liegt hier auf der Bearbeitung der Stimme.)

<sup>4</sup> Garnier; Brun-Lambert, S. 270.

<sup>5</sup> [http://www.indiepedia.de/index.php?title=Experimentelle\\_Musik/\\_Avantgarde](http://www.indiepedia.de/index.php?title=Experimentelle_Musik/_Avantgarde), Abschnitt 1: Einführung und Geschichte (16.02.2012)

Möglichkeiten sie für den Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen bieten.

## **2. Historischer Abriss der elektronischen Musik**

### **2.1 Elektronische Musik der Avantgarde**

Um zu einer exemplarischen Darstellung der aktuellen Strömungen der elektronischen Musik zu gelangen, soll ein kurzer Einblick in jene ursprünglichen Gattungen gegeben werden, die weiten Teilen der aktuellen elektronischen Musik in Denken und Produktionstechnik den Weg ebneten:

Der *Musique concrète* aus Frankreich/Paris und der Elektronischen Musik aus Deutschland/Köln (später vermehrt als Elektroakustische Musik bezeichnet).

Weitere wichtige frühe Zentren und Entwicklungsstätten elektronischer Musik wie das Studio di Fonologia Musicale (Gründung 1955 unter Luciano Berio), das Siemens-Studio für elektronische Musik in München (ab 1957 unter Josef Anton Riedl), das Studio der Stanford University (John Chowning) und weiteren Studios (u.a. in Warschau, Genf, Stockholm und Utrecht) sollen nur an dieser Stelle kurz genannt werden, da auf sie nicht weiter eingegangen wird<sup>6</sup>.

#### **2.1.1 *Musique concrète***

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts wurde durch Vertreter des Futurismus neben Ton und Klang auch das Geräusch als musikalisch gestaltungswürdiges Objekt betrachtet.<sup>7</sup> Mit dem 1911 veröffentlichten *Manifest der futuristischen Musiker* von Francesco Balilla Pratella ebnete dieser den Komponisten der futuristischen Bewegung den Weg um sich in der Musik radikal von den traditionellen Konventionen zu entfernen. Darüber hinaus war es eine der ersten Äußerungen, welche der immer größeren Ausbreitung der Elektrizität und den Klängen und Möglichkeiten neuer Maschinen eine musikalische

---

<sup>6</sup> Fricke; Jeschke S. 34/35.

<sup>7</sup> Ruschkowski S. 207.

Bedeutung zusprachen, was von den Worten des Zeitgenossen Enrico Fubini treffend zusammengefasst wird:

„Den großen zentralen Motiven des musikalischen Gedichts muß man die Herrschaft der Maschine und das sieghafte Reich der Elektrizität hinzufügen.“<sup>8</sup>

Schon drei Jahre später verfasste Luigi Russolo sein Manifest *L'arte di rumori* (*Die Geräuschkunst*) und verkündete in ihm die Ablösung der Tonkunst durch die Geräuschkunst. Russolo verfolgte konsequent diesen musikalischen Weg weiter und entwickelte daraufhin die *Intonarumori*: mechanische, instrumentalspielbare Geräuscherzeuger, für die er sogar ganze Orchesterwerke schrieb.

Auf diese geistige Haltung berief sich später Pierre Schaeffer als er 1943 seine Schriften zur Popularisierung der *Musique concrète*<sup>9</sup> veröffentlichte und zeitgleich in Paris den *Club d'Essai* als Forschungszentrum für radiophone Kunst gründete.<sup>10</sup> Fortan arbeitete Schaeffer mit Klängen, die er mittels der Rundfunktechnik seiner Zeit erzeugen und vor allem einfangen und verfremden konnte. Nach zahlreichen musikalischen Experimenten wurde am 5. Oktober 1948 erstmals ein rein elektronisches Konzert konkreter Musik im Pariser Rundfunk ausgestrahlt: die fünf, wenige Minuten langen *Études des bruits* mit ausschließlich geräuschhaftem Material, dessen Herkunft größtenteils gut erkennbar ist. Schaeffers musikalische Arbeit zog in den Folgejahren Komponisten aus aller Welt an, unter ihnen auch Olivier Messiaen, Darius Milhaud und Karl-Heinz Stockhausen.

Die Arbeitsweise der *Musique concrète* folgte den Entwicklungen der Tontechnik auf den Fuß. Anfangs arbeitete Schaeffer noch mit Schallplatten. Mit geschlossenen Rillen ließen sich so in Abspielgeschwindigkeit und -richtung variable Wiederholungen erzeugen.<sup>11</sup> Ab etwa 1951 hielt dann die Tonbandtechnik Einzug in den Produktionsprozess und eröffnete verfeinerte und komplexere Bearbeitungsmöglichkeiten. Insbesondere die vielfältigen

---

<sup>8</sup> Zit. Fubini, Enrico: *Der Futurismus in der italienischen Musik*, nach: Kolleritsch, Otto: *Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, Studien zur Wertungsforschung. Band 8, Graz 1976. S.34, in: Keppler 2001.

<sup>9</sup> Begriff Schaeffers zur Abgrenzung seiner Musik von der „abstrakten“ (über den Umweg der Notenschrift festgehaltenen) Musik.

<sup>10</sup> Ruschkowski S. 207/208.

<sup>11</sup> Fricken; Jeschke S. 88.

Schnitttechniken und extreme Tempoänderungen mit der auch eine gezielte Tonhöhenänderung einherging, beeinflussten sein kompositorisches Denken. 1953 formulierte Schaeffer eine Charakterisierung und Systematisierung der *Musique concrète* aus drei allgemeinen Postulaten und fünf daraus resultierenden Regeln.<sup>12</sup> Die Postulate zur Neuerung besagen zusammengefasst, dass die musikalischen Entwicklungsgrenzen nur den Grenzen der Wahrnehmung unterliegen und daher reale, akustische Klangquellen zu bevorzugen sind. Ferner sollen neue musikalische Strukturen als Kommunikation zwischen dem Komponisten und Rezipienten verstanden werden. Die daraus für die *Musique concrète* abgeleiteten Regeln<sup>13</sup> besagen, dass es notwendig ist:

- 1) sich Klangobjekte aller Art hörend zu erschließen,
- 2) Klangobjekte selbst zu schaffen,
- 3) Apparate zur Klangmanipulation handhaben zu lernen,
- 4) kompositorische Studien durchzuführen und
- 5) Arbeit und Zeit zu investieren.

Als wichtigste Errungenschaft der *Musique concrète* für die heutige Zeit stellt sich „*vor allem die Bewusstmachung des objektiven Wertes von normalerweise flüchtigen musikalischen Material heraus*“.<sup>14</sup> Außerdem legte sie den Grundstein zur kompositorischen Gestaltung der Mikrostrukturen von Klängen, des „*Klangstoffes*“ (nach Schaeffer), nach deren Aufzeichnung.

### **2.1.2 Elektronische Musik**

Während sich in Frankreich die *Musique concrète* etablierte und in den USA die Music for tape Schule machte, entbrannte in Deutschland eine zunächst an der unklaren Terminologie festgemachte Diskussion, was genau unter elektronischer Musik zu verstehen sei. Der Phonetiker Werner Meyer-Eppler

---

<sup>12</sup> Ruschkowski S. 217.

<sup>13</sup> Ebd. S. 218.

<sup>14</sup> Ruschkowski S. 228.

versuchte ein gezieltes Bezeichnungssystem aufzustellen, das grundsätzlich zwei musikalische Entwicklungen trennen sollte:

Die „*elektrische Musik*“ und die „*Elektronische Musik*“. Von Bedeutung ist dieser Schritt, da Meyer-Eppler zwei verschiedene kompositorische Haltungen zu trennen versuchte. Er warf der *elektrischen Musik* (darunter die *Musique concrète*, *Music for tape* und generell Musik mit elektrischen Musikinstrumenten) vor, dass sie überwiegend versuche, konventionelle Instrumente und ihre Spielweisen zu simulieren und sich bei der Handhabung des Instrumentariums am als veraltet geltenden Virtuosenideal des 19. Jhd. zu orientieren.<sup>15</sup> Auch wurden gerade die frühen konkreten Kompositionen als beliebig und zufällig und somit als wenig wertig abgetan. *Elektronische Musik*<sup>16</sup> bezeichnet laut Meyer-Eppler hingegen allein die konsequente Weiterführung der seriellen Kompositionstechnik. Er versteht den Terminus also als Bezeichnung für einen eigenen musikalischen Stil. Elektronische Musik definierte daher ausschließlich eine bestimmte, mit elektronischen Geräten realisierbare Kompositionsästhetik<sup>17</sup> der „*Musikalisierung von auf rein elektronischem Weg erzeugten Klängen*“.<sup>18</sup> Der Komponist Herbert Eimert formulierte 1954 ihr Ziel:

„[...] *neue künstlerische Gestaltungsideen, die aus dem Klang selbst, dem eigentlichen musikalischen Material entstehen sollten.*“<sup>19</sup>

Neben den Pionieren Eimert, Robert Beyer und Gottfried Michael Koenig war vor allem der Komponist Karlheinz Stockhausen daran interessiert, mit Hilfe der elektronischen tontechnischen Möglichkeiten<sup>20</sup> neben Dauer, Tonhöhe und Dynamik endlich auch die Klangqualität seriell zu strukturieren. Der Fokus der Kölner Komponisten lag daher anfänglich auf der Komposition musikalischer

---

<sup>15</sup> Ebd. S. 230.

<sup>16</sup> Im Folgenden wird die Schreibweise *Elektronische Musik* nur für dieses bestimmte Genre verwendet. Alle anderen Stile, insbesondere die populären, werden allgemein als *elektronische Musik* bezeichnet.

<sup>17</sup> Ruschkowski S. 230.

<sup>18</sup> Fricke; Jeschke S. 34.

<sup>19</sup> Zit. Eimert, Herbert: *Elektronische Musik*. in: Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks 6, S. 5 (1954) nach: Ruschkowski S. 230.

<sup>20</sup> Sie arbeiteten im 1951 gegründeten Studio für elektronische Musik des WDR Köln (damals NWDR).

Werke aus Tönen, Klängen, Tongemischen, Geräuschen und Zusammenklängen, die durch Sinustongeneratoren und Filtereinrichtungen<sup>21</sup> erzeugt und manipuliert wurde. Festgehalten wurden die Klänge auf Tonbandmaschinen, die ihrerseits als Mittel zur Verfremdung genutzt werden konnten. Die ausschließliche Verwendung dieses Klangapparats stellte eine klare und bewusste Abgrenzung zu den französischen und amerikanischen Experimenten mit aufgenommenen und verfremdeten „konkreten“ Klängen dar.

Obwohl sich beide Strömungen und ihre Protagonisten gegenseitig voneinander abzugrenzen versuchten, weisen beide eine bedeutende Gemeinsamkeit auf: Die Entwicklung der kompositorischen Ideen und Konzepte und überhaupt die Entwicklung der elektronischen Musik im Ganzen war stets fest mit dem technischen Fortschritt verknüpft. Die Entwicklung neuer Geräte schaffte stets neue verwertbare Möglichkeiten zur Gestaltung und Realisation.

Während sich die *Musique concrète* vor allem mit der Entwicklung der Aufnahme- und Wiedergabetechnik verfeinerte, hielten in den Arbeiten der Komponisten der Elektronischen Musik mehr und mehr vielseitigere Mittel zur Klangsynthese und -manipulation Einzug.<sup>22</sup>

So wie mit dem Aufkommen neuer Technik auch neue Spielarten elektronischer Musik entstanden (z.B. Computermusik oder generative elektronische Musik), veränderten sich auch die Möglichkeiten der Live-Tontechnik dahingehend, dass immer extremere und radikalere musikalische Ideen aufgeführt werden konnten. Während in den späten 50er Jahren noch ein Ensemble aus Lautsprechern das Publikum irritierte, musste in den 90er Jahren schon ein doppeltes Quartett aus vier Helikoptern und verstärktem

---

<sup>21</sup> Basierend auf dem Fourier-Theorem, das besagt, dass jede natürliche Schwingung aus einer endlichen Zahl einzelner Sinusschwingungen besteht und folglich genau definiert werden kann.

<sup>22</sup> Beispielsweise die Entwicklung bei Stockhausen von *Studie I* (1953) über *Studie II* (1954) zum *Gesang der Jünglinge* (1955/65).

Streichquartett erhalten.<sup>23</sup> In Karlsruhe hat das ZKM seit 2006 einen Klangdom in Betrieb. Mit dieser Lautsprecherinstallation

*„können komplexe polyphone Raum-Klang-Bewegungen realistisch dargestellt werden und von jedem Platz im Konzertraum wahrgenommen werden. Der Klangdom ist ein vom Komponisten bedienbares Instrument, das Spezialisten zwischen dem als Interpret agierenden Komponisten und der klanglichen Konkretion im Raum überflüssig macht. Im Klangdom können vierzig Melodien auf einen Punkt gebündelt oder im Raum verteilt werden. Durch die direkte Anbindung an Klangsynthesesoftware lassen sich spektrale Gestalten direkt in den Raum setzen.“*<sup>24</sup>

Maßgeblich in Berlin wird derzeit an den Möglichkeiten der Wellenfeldsynthese geforscht, die es, vereinfacht ausgedrückt, ermöglicht, Klänge an bestimmten Punkten im Raum hörbar zu machen, wohingegen in dessen Umgebung kein Klangereignis mehr wahrnehmbar ist.<sup>25</sup> Der technische Fortschritt ist nach wie vor der einflussreichste Entwicklungsfaktor für die elektronische Musik der Avantgarde.

## **2.2 Populäre elektronische Musik**

Im Laufe der Zeit hat sich die Bezeichnung elektronische Musik durch den rasanten Bedeutungszuwachs elektronischer Instrumente und Klangerzeuger weg von der Avantgarde hin zur Bezeichnung überwiegend populärer Spielarten verschoben. Spätestens seit Ende der 80er Jahre wird daher auch in der Populärmusik von elektronischer Musik<sup>26</sup> gesprochen und der Terminus überwiegend als Oberbegriff elektronischer Spielarten von Bass- und Clubmusik wie Techno und House sowie deren Subgenres verwendet. Um die Phänomene der aktuellen Strömungen in der elektronischen Musik einordnen zu können, ist es daher auch sinnvoll, die Wurzeln der populären Strömungen elektronischer Musik, zu umreißen, die maßgeblich in der Tradition der House- und Techno-Musik liegen.

---

<sup>23</sup> siehe dazu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Helikopter-Streichquartett>.

<sup>24</sup> Zit. Brümmer, Ludger (Institutsleiter) auf: <http://on1.zkm.de/zkm/musik/klangdom>

<sup>25</sup> siehe dazu: <http://www.ak.tu-berlin.de/menue/forschung/forschungsprojekte/wellenfeldsynthese/>

<sup>26</sup> Volkwein S. 9.

### 2.2.1 House

Wie jede andere neue Musikform entstand auch House auf einer Basis von bereits vorhandenem musikalischen Material in einem bestimmten gesellschaftlichen und kulturellen Kontext.<sup>27</sup> Die musikalischen Wurzeln des House liegen maßgeblich in der Fortsetzung der Disco- und Funk-Tradition. Neu ist eine härtere Klangästhetik, der Verzicht auf konventionelle Songstrukturen und die starke Fokussierung des Songmaterials auf den Beat. Melodien, Harmonien und Vokalphrasen rücken zunehmend in den Hintergrund.<sup>28</sup> Eines der beiden Zentren, in dem sich der ursprüngliche House-Sound entwickelte, war Chicago – genauer der Schwulen-Club *Warehouse*, in dem der als House-Urvater geltende DJ Frankie Knuckles 1977 bis 1983 auflegte.<sup>29</sup> House war in Chicago maßgeblich die Musik des schwarzen Gay-Underground und damit die Musik einer kleinen Minderheit.<sup>30</sup> Ein ähnliche Szene dominierte zeitgleich das Pulikum im New Yorker Club *Paradise Garage*, der Anfang 1977 von Larry Levan eröffnet wurde und als zweites Zentrum der frühen House-Musik gesehen wird.<sup>31</sup> Der dort kreierte House-Sound, war vokallastiger und songorientierter als der tendenziell düstere, raue und beatorientierte House-Sound aus Chicago.<sup>32</sup> Gemeinsam haben die beiden House-Stile, dass sie ein Ergebnis der aufkommenden DJ-Kultur und der neuen Möglichkeiten der Mixer- und Plattenspieler-Technologie sind. House ist primär keine live gespielte, sondern eine mit Maschinen produzierte Musik, die für das DJ-Set einer Clubnacht bestimmt ist. Durch das nahtlose Überblenden zwischen zwei simultan laufenden Plattenspielern konnte ein DJ aus mehreren Tracks ein Set erstmals so gestalten, dass die Musik ohne Unterbrechung lief. Frankie Nuckles spielte auf diese Art acht bis zehn Stunden am Stück. Er kreierte auch Remixe, indem er verschiedenen Tracks ineinander mischte oder

---

<sup>27</sup> Volkwein S. 13.

<sup>28</sup> Garnier; Brun-Lambert S. 20.

<sup>29</sup> Volkwein S. 14.

<sup>30</sup> Anz; Waldner S. 21.

<sup>31</sup> Volkwein S. 15.

<sup>32</sup> Poschardt S. 251.

durch das Abspielen zweier identischer Platten bestimmte Phrasen (meist Drum-Breaks, die von dem Publikum euphorisch gefeiert wurden) nach Belieben verlängerte.<sup>33</sup>

Als Klassiker der House-Musik gelten beispielsweise *Jack Your Body* von Steven „Silk“ Hurley und *Move Your Body* von Marshall Jefferson. Neben den Spielarten Chicago-House und New York-House ist Acid-House vor allem in Europa zu einem der populärsten House-Stile geworden. Seine Klangästhetik wird maßgeblich durch übersteuerte, verzerrt-kirrende und rhythmisch-verspielte Basslinien des Synthesizers TB-303 der Firma Roland geprägt. Eine weitere wichtige Ausprägung ist der ruhige Ambient- oder Chill-House, der im Gegensatz zu den cluborientierten Stilen eher ein Produkt der Bars und After-Hours ist.

### **2.2.2 Techno**

So wie Funk, Soul und Disco dem frühen House Pate standen, entwickelte sich maßgeblich von House inspiriert eine ebenfalls tanzbare, aber härtere und rauere Spielart elektronisch produzierter Bassmusik, die sich gleichermaßen am europäischen Elektro-Pop (insbesondere an Kraftwerk) und hartem Funk orientierte.<sup>34</sup> Dieser Stil wird recht früh schon als Techno bezeichnet. Das Zentrum der frühen Techno-Musik lag in Detroit,<sup>35</sup> wo die Protagonisten der Szene ab 1977 maßgeblich durch die Programmauswahl des Radio-DJ Electrifying Mojo beeinflusst wurden. Durch seine Plattenauswahl hielt nicht nur der frühe House-Sound, sondern auch der europäische Elektro-Sound Einzug in die Detroiter Club-Szene.<sup>36</sup> 1981 gründeten Ruan Atkis (später Model 500) und Richard Davis (aka 3070) die Band Cybotron. Zusammen tüftelten sie mit Sequenzern und Synthesizern auf der Suche nach einem neuartigen, tanzbaren Club-Sound.<sup>37</sup> Der Begriff Techno als Bezeichnung der

---

<sup>33</sup> Poschardt S. 252.

<sup>34</sup> Volkwein S. 20 sowie Poschardt S. 325.

<sup>35</sup> siehe: Bredow, Gary: *High Tech Soul - The Creation of Techno Music* (Film).

<sup>36</sup> Volkwein S. 21.

<sup>37</sup> Poschardt S. 326.

frühen Detroit-Produktionen etablierte sich erst auf dem Umweg über Europa: 1985 gelangte Juan Atkins, Kevin Saunderson und Derrick May mit ihrer Single *Techno City* der Durchbruch auf dem europäischen Markt (zunächst in England und Deutschland). Hier begann sich der Begriff Techno als Bezeichnung für den importierten Detroit-Sound zu verselbständigen, der ihn vom House und anderen elektronischen Stilrichtungen abgrenzte.

In Deutschland findet sich eine zweite Wurzel des Begriffs Techno:

Der Frankfurter DJ Andreas Thomalla (aka Talla 2XLC) organisierte ab 1982 zunächst in einem Kellerclub, später in der Discothek Dorian Gray, den *Techno-Club*.<sup>38</sup> Auch sortiert er in seinem Plattenladen alle elektronische Musik von EBM über Elektro-Pop bis House unter der Kategorie Techno ein.<sup>39</sup> An dieser Stelle wichtiger als die ohnehin schwierig zu bestimmende Herkunft ist die heutige Verwendung des Begriffs Techno. Das Techno-Lexikon, welches vom Raveline-Magazin herausgegeben wurde, gibt eine der reduziertesten Definitionen:

*„Techno Stil. 1. Neben House Oberbegriff für die verschiedenen Stilrichtungen Trance, Acid, Ambient, Hardcore, etc. 2. Eigenes Subgenre, mit dem heute vorwiegend harte, minimale, auf dem 4/4-Takt basierende elektronische Tanzmusik bezeichnet wird.“*<sup>40</sup>

Ulf Poschardt formuliert Techno aus einer auf den Sound fokussierten Sicht heraus und gelangt damit zu einer Beschreibung, die eine weitreichendere Gültigkeit hat. Dabei betrachtet er die Entwicklungen im Techno nicht isoliert, sondern misst ihr eine wichtige Bedeutung im Bereich der Popmusik zu:

*„Techno macht das Rauschen zum Normalzustand. [...] Techno verschiebt die Grenzen zwischen Lärm und Musik [...]. Kein Kreischen, Schreien, Bleepen und Fiepen ist entsetzlich genug, um nicht von Techno gerettet zu werden und um als Sample in die minimalistische Ordnung eines Viertel-House-Beats integriert zu werden.“*<sup>41</sup>

Er verweist darüber hinaus auch darauf, dass primär *„der freie Umgang mit Technologie neue Klänge gebar“*.<sup>42</sup> Auch der Techno-Musiker Markus Schopp erklärt im für die Techno-Szene wichtigen Magazin *Frontpage*, dass für ihn die

---

<sup>38</sup> Volkwein S. 24.

<sup>39</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Techno>

<sup>40</sup> Schäfer; Waltmann; Schäfers S. 313.

<sup>41</sup> Poschardt S. 323.

<sup>42</sup> Ebd.

eigentlichen Wurzeln seiner Musik nicht in der bereits existierenden Musik lägen, sondern allein in den Produktionsmitteln und Instrumenten.<sup>43</sup> Ebenfalls in Frontpage äußert sich diesbezüglich auch der Autor Jürgen Laarmann und merkt an, dass die neuen Technologien die Türen zu unbegrenzten Soundmöglichkeiten aufgestoßen haben.<sup>44</sup>

Definitionsversuche zu Techno, stilistische und historische Einordnungen, gibt es mittlerweile zu Hauf. Die zuvor angeführten Definitionen mit Bezug auf die technische und der damit verbundenen klanglichen Entwicklung – sowie der Einfluss der Entwicklungen auf die Klangästhetik und neue musikalische Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten – beschreiben die zentralen Punkte in der Betrachtung von Techno, die Subgenre übergreifend bis heute Gültigkeit bewiesen haben.<sup>45</sup>

### **3. Aktuelle musikalische Strömungen und Phänomene der elektronischen Musik**

Das Phänomen aktueller elektronischer Musik in seiner Gesamtheit zu erfassen und zu thematisieren ist im Rahmen dieser Arbeit schwer möglich. Es herrscht in diesem Gebiet eine immense Stilvielfalt und Produzenten elektronischer Musik finden sich in großer Zahl in allen Teilen der Welt, weshalb es eine schier unendlich wirkende Zahl an Neuerscheinungen gibt.<sup>46</sup> Man kommt nicht umher, den Fokus exemplarisch auf einzelne Phänomene zu richten, wobei es verschiedene Möglichkeiten gibt, sich der elektronischen Musik zu nähern: historisch, biografisch mit Blick auf einzelne Produzenten und DJs, regionale Betrachtung und Verortung der Musik, Darstellung der Produktionstechniken

---

<sup>43</sup> Zit. nach Schopp, Markus in: Amaretto, Joel: *Neue Europäische Elektroschule*, Frontpage 2/95 S.42, in: Poschardt S. 324.

<sup>44</sup> Zit. nach Laarmann, Jürgen in: Laarmann, Jürgen: *Meine Abrechnung*. Frontpage 2/97. in: Volkwein S. 36.

<sup>45</sup> Einen gelungenen und umfassenden Überblick bietet das Kapitel 9 - *That's techno! Zusammenfassung und Ausblick* von Barbara Volkwein in: *What's Techno?* S. 185 ff.

<sup>46</sup> Hoffmann S. 94.

im Laufe der Zeit, exemplarische Analysen einzelner Produktionen und theoretische Reflexion mit Bezug zu außermusikalischen Themenfeldern (wie Jugend- und Subkulturen, Soziologie, etc..).

In Anbetracht der anschließenden Bezugnahme zum privaten und schulischen Alltag von jugendlichen Schülerinnen und Schülern sowie den kommenden Themenstellungen in den Abiturvorgaben ist eine exemplarische Darstellung wichtiger aktueller musikalischer Strömungen und Phänomene sinnvoll.

### **3.1 Musikalische Fusionen**

Um die Jahrtausendwende begann im Schatten der rasanten Kommerzialisierung von elektronischer Popmusik (insbesondere House und Techno in Europa) eine dem Mainstream gegenläufige Fusion: Die traditionelle Avantgarde begann sich der Entwicklungen der Technokultur zu bedienen und die Produzenten populärer elektronischer Musik erkundeten vermehrt das weite Feld der klassischen Musik bis hin zur Neuen Musik.<sup>47</sup> Diese Entwicklung hat ein musikalisches Spannungsfeld geöffnet, in dem sich bis heute viele Künstler positionieren und es schaffen, zwischen den Konventionen des Pop und der Avantgarde ihre aktuelle Musik zu platzieren.

Nicht nur die Aktualität und Brisanz dieser Entwicklung legitimiert, dass bei der Betrachtung der heutigen elektronischen Musik der Blick genau auf dieses, sich noch stark formende und verändernde musikalische Feld gerichtet werden sollte. Hier scheinen musikalische Dogmen, genreübergreifend aufgehoben zu werden, Vorurteile gegenüber unbekanntem Konzertsituationen können schwinden und es gibt einen weitreichenden Ideenaustausch zwischen zwei sich bislang mehr oder weniger vollständig ausschließender Musikkulturen: Der elektronischen Club/„Unterhaltungsmusik“ und der klassischen/konzertanten „ernsten“ Musik.

Auch weil im Zuge der technischen Entwicklungen der vergangenen Jahre die Elektronik einen nie dagewesenen Einfluss auf die Produktion fast aller musikalischer Genres ausgeübt hat, ist es wichtig, genau an dieser Stelle

---

<sup>47</sup> Hoffmann S. 111.

anzusetzen und aktuelle elektronische Musik exemplarisch und mit Blick auf das Innovative und Neue, was sie ermöglicht oder fördert, zu betrachten.

### 3.1.1 Klassik, Avantgarde und Techno

Eine Folge der jüngsten Entwicklungen ist, dass viele Hörer unvermittelt und nicht selten zum ersten Mal mit einer ihnen meist fremden Musikkultur in Berührung kommen.<sup>48</sup> So wurde zum Beispiel Karl-Heinz Stockhausen 2000 auf das Sónar-Festival<sup>49</sup> eingeladen um dort *Hymnen* aufzuführen.<sup>50</sup> Der französische DJ Laurent Garnier beschreibt das Sónar als „*Das Nonplusultra an Offenheit*“.<sup>51</sup> Dort werde dem Publikum neben elektronischer Musik auch zeitgenössische Kunst geboten und es werde mit einem exquisiten und experimentellen Programm vertraut gemacht. Die anwesenden Musiker sind stets angehalten sich alle erdenklichen musikalischen Freiheiten zu nehmen.

Aktuell arbeiten Ensembles wie Brandt, Brauer & Frick an der Übertragung des klassischen Techno-Tracks auf einen Orchesterapparat. Ihr Konzert im Rahmen der CO-Pop 2011 wurde symbolisch im Funkhaus des WDR platziert – dem Saal, in dem die ersten Produktionen elektronischer Musik des Studio des WDR uraufgeführt wurden. Die Veranstalter scheinen sich dabei nicht nur der Werbewirksamkeit bewusst zu sein, sondern auch dem Potenzial, die eine solche Fusion für die Entwicklung in der elektronischen Musik hat.

Genau gegensätzlich ist die Idee hinter dem Acid Symphony Orchestra unter Jori Hulkkonen. Mit zehn Roland TB-303 Synthesizern und je einem TR-707 und TR-808 Drum-Computer formen sie einen Orchesterapparat, mit dem die Musiker nach dem Vorbild des klassischen Orchesters unter einem Dirigenten spielen und damit den typischen Acid-Techno-Sound in die Aufführungspraxis der klassischen Konzertmusik fügen.

---

<sup>48</sup> Zwar verwendeten schon Bands wie Kraftwerk (beispielsweise in *Tour de France* Melodien-Phrasen aus Hindemiths *Sonate für Flöte und Klavier*) Elemente der klassischen Avantgarde, neu ist jedoch das Aufführen kompletter, unbearbeiteter Werke.

<sup>49</sup> siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Sónar>

<sup>50</sup> Hoffmann Roger S. 111.

<sup>51</sup> Garnier; Brun-Lambert S. 274.

Neben Konzerten gibt es auch eine Reihe von Veröffentlichungen, welche die Fusion klassischer Musik und populärer elektronischer Musik dokumentieren.

Als Stellvertretende sollen genannt werden:

Steve Reich: *Reich Remixed* (Nonesuch CD 1999),

Pierre Henry: *Variationen* (Phillips CD 2000),

*Mahler Symphony X - Recomposed by Matthew Herbert* (Deutsche Grammophon CD/LP 2010) und

Francesco Tristano, Moritz von Oswald und Lawrence: *bachCache Remixes* (Deutsche Grammophon 2011).

### **3.1.2 Musikalische Fusionen im Diskurs über elektronische Musik**

Einen weiteren Beweis für den Abbruch der Grenzen zwischen dem traditionell „Ernstem“ und dem Populären in der elektronischen Musik findet sich auch im wissenschaftlich weniger fundierten, dafür aber hervorragend recherchierten und dokumentierten Dialog zwischen Fans elektronischer Musik in Magazinen und Internet-Foren. So geht beispielsweise der Guide to Electronic Music<sup>52</sup> von Ishkur<sup>53</sup> bereits in Version 2.5 online und bietet seit vielen Jahren einen ständig aktualisierten Überblick über die Genres populärer elektronischer Musik. Zwar ist die Auswahl an Beispielen und ihre Dokumentation vom Autor deutlich und bewusst beeinflusst, aber sie ist in weiten Zügen zum einen sehr übersichtlich und zum anderen deckungsgleich mit relevanten wissenschaftlichen Arbeiten über die historische Entwicklung elektronischer Musik. Der Guide to Electronic Music ist ein Beispiel dafür, dass auch aus Sicht einiger „Insider“ die Minimal Music und die Musique concrète einen wichtigen Einfluss auf die Entwicklung der elektronischen populären Spielarten ausübten.

Der Guide führt diese als Fundament einiger Downtempo-Genres (also weniger tanzbare und nicht primär cluborientierte Musik) an. Dies ist zwar rückblickend betrachtet nicht wirklich belegt, da sich die Pioniere von House und Techno in den Ursprüngen nicht nennenswert zu der elektronischen Avantgarde äußern oder bekennen. Allerdings gewinnt diese Verbindung für spätere Produzenten

---

<sup>52</sup> <http://techno.org/electronic-music-guide/>

<sup>53</sup> <http://www.ishkur.com>

an Bedeutung, wenn man sich beispielsweise die Veröffentlichungen des wegweisenden Labels Mille Plateaux<sup>54</sup> (Frankfurt, seit 1993) ansieht. Dessen Gründer Achim Szepanski wollte unabhängig vom Mainstream diktierten Techno-Markt der 90er Jahre eine Veröffentlichungsmöglichkeit für innovative und experimentelle Genres elektronischer Musik bieten.

So etablierten sich über die Veröffentlichungen von Mille Plateaux Genres wie Minimal-Techno und Clicks & Cuts. Die meisten Produzenten dieser beiden Spielarten beriefen sich nun explizit auf die Kompositionen in den Bereichen Minimal Music und Musique concrète. Im Zentrum stand die *„Suche nach musikalischen Ausdrucksformen jenseits solcher Schubladen [des Mainstreams], welche die elektronische Musik im Sinne der Avantgarde z.B. im Bereich der Soundforschung vorantrieben.“*<sup>55</sup>

Das im Umfeld dieses Labels an globaler Beachtung gewinnende Suchen und Forschen hat zur Folge, dass sich heute mehr denn je ein Publikum selbst für klanglich äußerst extreme Genres findet.<sup>56</sup>

Seit Oktober 2006 beschäftigt sich auch das Berlin-Mitte-Institut<sup>57</sup> mit dem sich mehr und mehr neu orientierenden Feld der elektronischen Musik, allerdings aus der internen Sicht als Clubkultur-Anhänger. Neben Musik veröffentlichen die Blog-Betreiber des BMI auch wissenschaftliche Arbeiten zum Thema elektronische Musik und stellen damit zumindest in Deutschland eine erste methodisch fundierte Verbindung zwischen hedonistischer Partykultur und wissenschaftlicher Praxis her. Dabei ist die elektronische Musik das verbindende Element beider „Disziplinen“. Das BMI leistet dabei Pionierarbeit in der wechselseitigen Betrachtung und Reflexion zweier sich lange Zeit meidenden und ausschließlich einseitig beachtenden und wertenden Kulturen.

---

<sup>54</sup> siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Mille\\_Plateaux](http://de.wikipedia.org/wiki/Mille_Plateaux) und <http://milleplateaux1.wordpress.com>

<sup>55</sup> Hoffmann S. 98.

<sup>56</sup> z.B. Noise-Konzerte des Künstlers Merzbow, dessen meist einstündige, gehörschädigende Noise-Performances selbst im Hauptprogramm des Moers Jazz Festival oder im ausverkauften Stadtgarten Köln platziert werden.

<sup>57</sup> <http://www.berlin-mitte-institut.de/about-us/>

### 3.1.3 Elektronische Musik und andere Kunstformen

Auch mit anderen Kunstformen und Medien kommt die elektronische Musik zunehmend in Berührung. Neben elektronischer Musik zu Tanzperformances, im Theater und in Galerien, nennt der Technopionier Jeff Mills beispielsweise den Film als seinen wichtigsten Impulsgeber. So komponierte er 2000 neben einer neuen Filmmusik für Fritz Langs *Metropolis* auch die Soundtracks zu Ridley Scotts *Bladerunner* und Buster Keatons Stummfilm-Komödie *Three Ages*.<sup>58</sup> In *Tron: Legacy* von 2010 spielen die Soundtrack-Komponisten der französischen Band Daft Punk sogar selbst mit und legen in einer der Schlüsselszenen selbst ihre eigene Musik auf. Wohingegen in den Beispielen aus den USA und Frankreich Soundtracks zu Filmen geliefert werden, hat es in Deutschland 2008 mit Hannes Stöhrs *Berlin Calling* gleich ein ganzer Film um und mit dem populären Techno-Produzenten Paul Kalkbrenner mit beachtlichem Erfolg in die Kinos geschafft.

Auch manche Printmedien greifen zunehmend auf Verweise aus der elektronischen Musik zurück. Im Oktober 2011 veröffentlichte das Musikmagazin *Intro* ihre Ausgabe mit der Band *Modeselektor* als Titelcover. Anlass war der erfolgreiche Release ihres Albums *Monkeytown*. Dabei titelten *Intro: Modeselektor. Tanz-Europa-Exzess* in gleicher Typographie und in Anlehnung an die wegweisende Kraftwerk-Single: *Kraftwerk. Trans-Europa-Express*.<sup>59</sup>

### 3.2 Neue Klangästhetik im Pop durch Einflüsse der elektronischen Musik

Produzenten früher House-Musik verfolgten kurz gesagt das Ziel, sich von der dominierenden, traditionellen Disco-Musik abzugrenzen. Zwar übernahmen die frühen Produzenten und DJs noch Elemente wie die Songstrukturen, Vokalphrasen, originale Samples und Klangideale, brachen diese jedoch innerhalb kürzester Zeit auf, wodurch sich neue Stile entwickelten.

---

<sup>58</sup> Schönebäumer auf: Zeit Online 28.11.2008

<sup>59</sup> siehe: Intro Nr. 196 Oktober 2011

Nachdem die späteren House- und Techno-Stile in manchen Regionen (überwiegend in Europa) einen großen kommerziellen Erfolg verbuchten, begannen sich nun auch Popmusikproduzenten der Erfolgsrezepte des elektronischen Sounds zu bedienen (zunächst vermehrt aus den USA, wo Techno bis heute eine überwiegend subkulturelle Erscheinung ist).

Seit 2000 etwa werden Techno-Produzenten ohne zu zögern engagiert, um „*Karrieren durch eine House-Behandlung zu liften*“.<sup>60</sup> Allen voran fanden Singles von Madonna und Kylie Minogue ihren Weg an die internationalen Chart-Spitzen, nachdem sie durch den „aktuellen“ und „frischen“ Sound an modischer Glaubwürdigkeit gewannen. Spätestens seit R&B-Produzenten wie Timbaland und The Neptunes oder Rock-Größen wie The Rapture oder das LCD Soundsystem Klangideale und Produktionsmethoden des Techno übernahmen, ist der ursprünglich und überwiegend dem Techno und verwandten Genres anhaftende elektronische Sound im Mainstream-Pop und Rock angekommen.<sup>61</sup>

Aktuell findet dieser Prozess der Aneignung gut nachvollziehbar in den USA statt. Dort hält seit gut einem Jahr der originär britische Musikstil Dubstep Einzug in den Mainstream und ist dabei auf dem besten Weg, zum neuen Stadionrock zu werden. Dubstep wird für den Markt in Massen produziert und dabei zur Zeit wenig innovativ auf sein Klischee reduziert: aggressive, stark verzerrte Bassläufe ohne druckvolle Subbass-Frequenzen und mit rhythmischen Filtereffekten (nach dem wabernden Klangresultat, Wobbling-Bass genannt) über Half-Tempo Break-Beats.<sup>62</sup>

### **3.3 Retromania**

Dass sowohl der Detroit-Sound der späten 80er Jahre als auch die charakteristischen Instrumente des Acid-House und somit das klangliche Fundament der frühen Technoproduktionen im Pop landen, oder elektronische

---

<sup>60</sup> Garnier; Brun-Lambert, S. 270.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Werthschulte auf: taz.de S. 3, 30.12.2011.

Genres abgeflacht massentauglich reproduziert werden, ist wenig verwunderlich. Denn seit jeher wird im Mainstream verwertet, was gerade von der Masse der Musikkonsumenten aus den Augen verloren wurde und bereits in der Vergangenheit große Erfolge feierte. Doch selbst die große Mehrheit des Publikums, das mit Techno aufwuchs, ist sich der vom Techno in Anspruch genommenen musikalischen Wurzeln selbst nicht mehr bewusst.<sup>63</sup> Der Trend zur Aufbereitung von ursprünglichem Techno und House in den verschiedensten Spielarten des Pop-Mainstreams hält daher auch Einzug in die Club-Musik-Szene, wird also von den Musikhörern getragen, die ursprünglich den Techno aus dem Untergrund geholt hatten: Eine „Retromania“ – von den Magazinen und Blogs nach dem gleichnamigen Roman Simon Reynolds getauft – ist in der elektronischen Clubmusik ausgebrochen; sogar der Synthesizer wird als „folklorisiertes Instrument“ gesehen.<sup>64</sup>

Aktuell wird in Europa diesbezüglich das Genre *Juke* durch Plagiate auf britischen DJ-Mixtapes und durch das Internet populär. Dessen Wurzeln liegen in Chicago, wo Juke als funktionale Musik zu Tanzbattles im Footworking-Stil verwendet wird. Das Genre folgt dabei konsequenten Gesetzen: Das rhythmische Fundament bilden Beats aus Roland TR-606 und TR-808 Drumcomputern, worüber fast ausschließlich geloopte, gepitchte und gecuttet Vocal-Samples platziert werden.<sup>65</sup> Die Tracks klingen höchst anachronistisch, da sie aus dem Filtrat der klanglichen Elemente bestehen, die in den Anfängen der elektronischen Club-Musik (dem Chicago-House) stilprägend waren.

Die Hörer sind sich des Alters der Klänge und Klangerzeuger durchaus bewusst, aus denen eine große Masse aktueller Tracks gebaut sind, durchaus bewusst. Es fehlt jedoch scheinbar an Wissen über den Ursprung dieser Musik und ihres originären Umfeldes. Ein Problem dessen besteht darin, dass nicht die originären, subkulturellen Erscheinungen als ursprünglich und echt bekannt

---

<sup>63</sup> Garnier; Brun-Lambert S. 271.

<sup>64</sup> Boehme in: de-bug Sept. 2011, S. 20.

<sup>65</sup> Werthschulte auf: taz.de S. 1-2, 30.12.2011.

werden, sondern die Aneignung des Originals und dessen Wiederaufbereitung als authentisch wahrgenommen wird.<sup>66</sup>

Wohingegen sich, wie zuvor dargestellt, in für elektronische Musik untypischen Spielorten neue Stile bilden, sich Musiker um die Zukunft der elektronischen Musik durch Fusionen und Experimente bemühen, wird in der originären Geburtsstätte der elektronischen populären Musik eine Entwicklungsbremse gezogen. Dies ist keineswegs rein negativ zu bewerten, da dieses Phänomen nicht nur auf Unwissen beruht: Es hat sich längst ein musikalischer Kanon gebildet, die Genres sind erprobt und durch den Geschmack und die Vorlieben vieler Zuhörer und Produzenten gefestigt worden. Der Hunger nach frischem Sound, der die Wirkung der Musik der vergangenen Partys noch übertreffen könnte, hat sich scheinbar verlagert und versammelt die neugierigen Hörer in anderen Locations, in neuen, potenziellen Geburtsstätten. Jeff Mills, der Mitgründer des Detroit-Techno-Labels Underground Resistance, fasste schon 2003 die Zukunft des Techno – nach gut dreißig Jahren – folgendermaßen zusammen:

*„Die neue Generation wird Chicago House und Detroit Techno wie Retromusik behandeln, die ihre Eltern gehört haben. Es werden Compilations erscheinen, die feierlich Techno gedenken wie man es heute mit Punk oder Rock aus den Siebzigern macht. Techno wird ein Teil der Geschichte der populären Musik sein.“*<sup>67</sup>

## **4. Elektronische Musik im Alltag jugendlicher Schülerinnen und Schüler**

Dass Jeff Mills mit seiner Behauptung Recht behalten hat, steht außer Frage. Aber wie verhält es sich genau um die aktuelle Wahrnehmung und Rezeption elektronischer Musik?

Im Folgenden soll mit einer Reihe von Interviews untersucht werden, wie elektronische Musik und ihre aktuellen Erscheinungsformen von Schülerinnen und Schülern der gymnasialen Oberstufe wahrgenommen werden. Denn sie haben Zugang zu den Clubs und damit den wichtigsten öffentlichen Spielorten elektronischer Musik und sollen sich gleichzeitig im schulischen Kontext auch

---

<sup>66</sup> Werthschulte auf taz.de S. 3, 30.12.2011.

<sup>67</sup> Zit. Mills, Jeff in: Elektroschock S. 278.

durch die in den kommenden Lehrplänen verankerten Themen wissenschaftlich mit elektronischer Musik (Pop und Avantgarde) befassen.

Sie stellen automatisch ein Bindeglied dar und finden sich sehr leicht im zuvor dargestellten Spannungsfeld wieder: als potenzielle Konsumenten oder sogar Produzenten elektronischer Musik, die gleichzeitig reflektiert und wissenschaftlich fundiert an sie herangeführt werden sollen.

## **4.1 Strukturierung des Interviews**

### **4.1.1 Fragenkatalog**

Welchen Stellenwert hat also elektronische Musik unter jugendlichen Schülerinnen und Schülern? Wird sie bewusst bevorzugt oder abgelehnt? Welche Rolle nimmt sie in ihrem Alltag ein? Wie ist die Wahrnehmung anderer Stile hinsichtlich elektronischer Elemente? Wird die Künstlichkeit in Produktionen reflektiert und bewusst wahrgenommen, als Klangfärbung erkannt oder als „reale“ Aufnahme wahrgenommen? Was hat den Status des Authentischen? Wie sieht es mit der elektronischen Musik der Avantgarde aus? Wie ist der Stand der Dinge im Schulmusikunterricht?

Bei der Vorbereitung der Interviews kommen mehr relevante Fragen auf, als tatsächlich behandelt werden können. Auch hier scheint eine starke Eingrenzung sinnvoll und notwendig. In Anlehnung an die zuvor getroffene Auswahl wird auch im Interview gezielt nach populärer elektronischer Musik gefragt, wobei auch die Rolle der Elektronik in der Produktion anderer populärer Stile zur Sprache kommen sollte, da beide Themen stark miteinander verwoben und aktuell besonders relevant sind.

Dem Interview soll kein gänzlich festgelegter Fragenkatalog zu Grunde liegen. Dies hat den Vorteil, dass im Gespräch gezielt auf Themen eingegangen werden kann, die relevant erscheinen und erst in den Aussagen des Interviewten zur Sprache gekommen sind. Damit in den Interviews allerdings auch ein Ertrag für die Forschungsfragen zu erwarten ist, folgen sie einem bestimmten Muster: Als Einstieg wird eine offene Frage gewählt, in welcher der Interviewpartner gebeten wird, nach eigenem Ermessen sein Verhältnis zur Musik im

Allgemeinen und ihre Rolle in seinem persönlichen Alltag zu beschreiben. Je nach dem, wo der Schwerpunkt der jeweiligen Antworten liegt, ist zu erwarten, dass diese Themenfelder auch größere Relevanz haben. Anschließend bietet sich die Möglichkeit zum gezielten und vertiefenden Nachfragen.

Die elektronische Musik soll anschließend zur Sprache kommen. Auch hier wird der Gesprächseinstieg möglichst frei gehalten. Allerdings soll der Fokus zum einen auf die verwendete Terminologie gerichtet sein und zum anderen auf die Berührungspunkte mit elektronischer Musik in der Schule und im Privaten. So erhält man auf der sprachlichen Ebene zunächst Aufschluss über das verwendete Vokabular, vor allem für die Bezeichnung von Musikstilen. Dies wiederum ermöglicht Rückschlüsse auf den Wissensstand.

Die Frage nach den Berührungspunkten gibt den größtmöglichen Spielraum, um durch die Antwort auf das Verhalten als Konsument oder Produzent im Allgemeinen zu schließen. Zu erwarten ist, dass die Interviewpartner auch hier zunächst auf den Bereich eingehen, der ihnen am nächsten liegt. Dabei sind alle Antwortmöglichkeiten offen: von keinerlei Kontakt zur elektronischen Musik bis hin zum Hören und Produzieren eigener Musik.

Bei Rückfragen bietet es sich an, gezielt auf Orte und das soziale Umfeld einzugehen, die mit der Musik in Verbindung stehen. Denn diese Faktoren sind (wie im historisch-systematischen Teil beschrieben) von essenzieller Bedeutung für die Entwicklung der elektronischen Musik. Es ergibt sich so unter anderem die Möglichkeit zu hinterfragen, ob diese Faktoren nach wie vor eine Rolle spielen.

Bevor im Interview der Bezug zur Schule hergestellt wird, bietet es sich an dieser Stelle an, auf Details einzugehen. Dabei sollten keine Vorgaben gemacht werden, da ein großer Vorteil bei der Datenerhebung durch Interviews darin besteht, dass Unerwartetes und Überraschendes zum Gesprächsgegenstand werden kann. Denkbar sind an dieser Stelle gezielte Fragen zu Hörgewohnheiten oder dem eigenen musikalischen Schaffen. Auch ist es sinnvoll, bei großer Ablehnung oder Zuneigung hinsichtlich elektronischer Musik nach den Gründen zu suchen. Da dies jedoch schnell auf eine sehr persönliche und emotionale Ebene führen kann, sollte darauf bei der Formulierung der Fragen Rücksicht genommen werden.

Zum Ende des Gesprächs wird die Thematisierung elektronischer Musik in der Schule angesprochen. Dies steht am Ende des Gesprächs, da es sich hier um eine schlichte Ja/Nein-Frage handelt, bei welcher der Gesprächsfluss auf natürliche Art zum Stocken kommen kann. Je nach Antwort können dann noch Details hinterfragt werden, wobei die kommenden Abiturvorgaben die Grundlagen bilden sollten. So gibt es die Möglichkeit herauszufinden, ob bestimmte Themen bereits verankert sind, ob es Vorwissen gibt, ob sich bestehende und zukünftige Themenfelder überschneiden und ob es Lücken im Unterrichtsstoff gibt oder Innovationen möglich werden.

#### **4.1.2 Zielgruppe**

Interviewpartner sind Schülerinnen und Schüler der gymnasialen Oberstufe, wobei schwerpunktmäßig Schülerinnen und Schüler mit abiturrelevantem Musikunterricht befragt werden. Dies ist wichtig, da sie alle Bedingungen erfüllen, um als Informationsträger in Betracht zu kommen:

Nur für diese Schülergruppe sind die Abiturvorgaben im Fach Musik von Bedeutung und sie sind über 18 Jahre alt, womit sie die uneingeschränkte Möglichkeit haben, alle relevanten Spielorte zu besuchen.

Um den Blick nicht zu eng zu fassen, werden auch Interviews mit Schülerinnen und Schülern der Oberstufe geführt, die keinen Musikschwerpunkt haben. Der Interview-Leitfaden bleibt für beide Gruppen gleich. Dies ermöglicht die Betrachtung von Kontrastfällen, bietet jedoch keine Grundlage für Maximalvergleiche. Es geht primär darum herauszufinden, ob eine höhere Musikaffinität im schulischen Kontext den Bezug zu elektronischer Musik beeinflusst. Auch ist bei Schülerinnen und Schülern im Leistungskurs Musik eine höhere musikpraktische Aktivität zu erwarten. Um diesen Einfluss in der Auswertung besser beurteilen zu können, bietet es sich an, auch Schülerinnen und Schüler zu interviewen, bei denen eine ausgeprägte Musikpraxis im Alltag eher nicht zu erwarten ist.

Im Rahmen dieser Arbeit wurden sechs Schülerinnen und Schüler der 12. Klasse am Humboldt-Gymnasium Köln mit Leistungskurs Musik und 2

Schülerinnen der 12. Klasse ohne Musikunterricht in der Oberstufe sowie zusätzlich die Fachbereichsleiterin und ein weiterer Musiklehrer interviewt.

#### **4.1.3 Methodik der Auswertung**

Da die Interviews als primäre Forschungsgrundlage dienen, ist vor allem die erste Auswertungsphase von Bedeutung. Nach Peter Alheit (der sich auf Glaser (1978) und Strass (1991) sowie Strauss und Corbin (1990, 1996) bezieht) gibt es, vor allem mit Blick auf die Bildung einer Grounded Theory, zunächst keine festen Regeln beim offenen Kodieren – dem ersten Aufbrechen der erhobenen Daten.<sup>68</sup> Trotzdem muss darauf geachtet werden, die gewonnenen Daten nicht einfach nur umzuformulieren, sondern mit explizitem Kontextwissen in Verbindung zu setzen und die Aussagen unter bestimmten Gesichtspunkten kontrolliert zu analysieren.<sup>69</sup>

Damit ist auch die relativ ausführliche Darstellung des Themenfeldes zu Beginn der Arbeit zu rechtfertigen. Denn nur so ergibt sich die Möglichkeit, die Aussagen nachvollziehbar in diesen bestimmten Kontext zu rücken. Im Falle der hier geführten Interviews ist es stellenweise besonders aufschlussreich, Aussagen wörtlich wiederzugeben, um bestimmte Ausdrücke und Formulierungen analysieren oder sogar übernehmen zu können. Denn nicht selten erweisen sich Schülerinnen und Schüler auf „ihren“ Gebieten als Experten oder bestimmte Formulierungen beinhalten weit mehr Information als den reinen Wortlaut einer Bezeichnung.

In einem zweiten Arbeitsschritt werden die gewonnenen Codes axial kodiert, das heißt, sie werden um eine theoretische Achse herum gruppiert.<sup>70</sup> Einige dieser Achsen stehen bereits fest: Sie sind die Themenfelder, auf welche die Interview-Leitfragen ausgerichtet wurden. Allerdings ist auch zu erwarten, dass neue Aspekte auftauchen, die beachtet werden müssen. Dabei wird es relevant, nicht mehr nur die einzelnen realen Situationen aus den Interviews in Bezug zu setzen, sondern auch das daraus erhobene Datenmaterial.

---

<sup>68</sup> Alheit S. 15.

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> Ebd.

Im dritten und vorerst letzten Kodierungsschritt wird selektiv kodiert, um die Theoriebildung konzentriert vorzubereiten.<sup>71</sup> Dabei richtet sich der Blick auf eine möglichst übergeordnete Kategorie, der sich zuvor gewonnene Erkenntnisse und Aussagen unterordnen lassen. Die Auswahl dieser Kernkategorie (nach Alheit) und ihrer Formulierung müssen in Bezug auf den jeweiligen Forschungskontext getroffen werden. So kann die entwickelte These als Grundlage für eine „Theorie mittlerer Reichweite“ dienen, die gegenstandsbezogen und überschaubar und damit von praktischem Nutzen ist.<sup>72</sup>

Bei der Auswertung der Interviews geht es nicht nur um die Gewinnung von Aussagen zum Entwickeln einzelner Theorien. Es soll auch auf bereits feststehende Sachverhalte Bezug genommen werden und Verhältnisse zueinander aufgezeigt sowie bestätigt oder revidiert werden. Daraus ergibt sich ein Problem während der zweiten Kodierungsphase: Die zuvor gewonnenen Aussagen sollen fix um bestimmte Themenbereiche gruppiert werden. Dabei kann es problematisch werden, sich auf nur einen Bereich festzulegen, denn so können wichtige Bezüge außer Acht gelassen werden.

Wenn beispielsweise elektronische Musik abgelehnt wird, kann das viele Gründe haben: Musikgeschmack, Ablehnung des Spielortes, tatsächliches physisch bedingtes Unbehagen, das soziale Umfeld etc.

Gleichzeitig können alle diese Gründe aber auch für die Zuneigung hinsichtlich elektronischer Musik sprechen. Auch gibt es die Möglichkeit, dass manche Argumente dafür und andere gleichzeitig dagegen sprechen und die Musik beispielsweise nur an einem Ort akzeptiert wird. Aus diesem Grund müssen die Aussagen und Kategorien des ersten Kodierungsprozesses flexibel dargestellt werden, um möglichst alle wichtigen Bezüge aufzudecken.

Dies kann in der Form verschiedener Mind-Maps geschehen. Dabei werden die Ergebnisse des offenen Kodierens um zentrale Themenpunkte gruppiert, was dem axialen Kodieren nahe kommt, jedoch auch weiterhin alle zu Grunde

---

<sup>71</sup> Alheit S. 16.

<sup>72</sup> Ebd.

liegenden Daten visualisiert. Nach dem die Daten der ersten Phase um verschiedene Hauptknoten innerhalb einer Mind-Map gruppiert wurden, ist es wesentlich einfacher zu erkennen, ob es Überlappungen, gegenseitige Bedingungen oder Ausschlüsse gibt. Wird ein solcher Bezug erkannt, kann er in einem weiteren Schaubild als neuer Hauptknoten verwendet werden wodurch eine weitere sinnvolle Gruppierung der ursprünglichen Begriffe mit neuem Fokus entsteht.

Durch diese Arbeitsweise deckt sich selbst die Auswertung der Interviews mit einem der Grundpfeiler zur Bildung einer Grounded Theory: der Flexibilität im Forschungsprozess.

Nach Erstellung der einzelnen Mind-Maps, welche die ersten beiden Kodierungsphasen visualisieren, kann eine zielgerichtete Auswahl erfolgen, was dem selektiven Kodieren entspricht. Aus der getroffenen Auswahl können finale Schaubilder erzeugt werden, welche dann als Basis für eine Theorie dienen oder in Bezug zu vorangestellten Thesen gebracht werden können.

Auch ergibt sich hier die Möglichkeit die Ergebnisse verschiedener Interviews übersichtlich zu kombinieren, um sie in verschiedenen Kontexten gegenüberzustellen. Dadurch werden vor allem auch ambivalente Ergebnisse gut darstellbar und ihre Gewichtung gegenüber konkreten Aussagen deutlich (z.B. wie viele mögen einen Musikstil, wie viele lehnen ihn ab und bei wem hängt die Entscheidung von anderen Bedingungen ab). Die Gewichtung wird in den Schaubildern durch größere Schrifttypen und Fettdruck dargestellt. Je öfter sich Codes decken, umso deutlich werden sie hervorgehoben.

## **4.2 Auswertung: Musik im Alltag von Schülerinnen und Schülern**

Die Darstellung, welche Rolle Musik im Allgemeinen für den Alltag von jugendlichen Schülerinnen und Schülern spielt, ist eine wichtige Grundlage, um die folgenden Auswertungen hinsichtlich elektronischer Musik im speziellen und dem schulischen Kontext besser interpretieren zu können.

Die Betrachtung des musikalischen Alltags von jugendlichen Schülerinnen und Schülern lässt sich in drei Teilbereiche gliedern:

- 1) Hörgewohnheiten, die Rolle als Musikkonsument
- 2) Musikpraxis, die Rolle als Musikschafter
- 3) Kommunikation über Musik

#### **4.2.1 Hörgewohnheiten**

##### Musikkonsumverhalten

Nach der Auswertung aller Interviews ergibt sich erwartungsgemäß ein breites Bild, denn viele verschiedene Persönlichkeiten schildern ihre eigenen, privaten Erfahrungen als Musikhörer. Bei allen daraus resultierenden Differenzen fallen jedoch einige Gemeinsamkeiten auf, die gerade für die anschließenden Betrachtungen von Bedeutung sind:

Zunächst stellt sich heraus, dass alle Interviewten einen auffallend großen Teil ihrer Freizeit mit dem Hören von Musik verbringen. Dabei spielt es keine Rolle, ob sie auch gleichzeitig ein Instrument spielen, sie auf sonstige Art musikpraktisch tätig sind oder den Leistungskurs Musik gewählt haben. Die Aussagen reichen von „*viel Musik hören*“ bis „*ununterbrochen*“ woraus sich folgern lässt, dass es eine deutliche Mehrheit an Besuchern der gymnasialen Oberstufe gibt, bei denen ein großer Teil der Freizeit vom Musikhören begleitet wird. Dabei formulierten drei der Interviewten einen Unterschied zwischen „*konzentriertem Hören*“ und beiläufigem Musikhören: Für eine Schülerin gibt es einen großen Unterschied dazwischen, sich in der Schule bewusst auf ein Musikstück einzulassen und sich ganz auf das Hören zu konzentriert oder Musik ohne sie genauer zu betrachten im Hintergrund laufen zu lassen.

Eine Zweite erklärte, dass sie manchmal zu Hause gern „*auf richtig guten Boxen, richtig gute Musik*“ hört. Sie trifft zwar die gleiche Musikauswahl, die sie auch nebenbei hören würde, allerdings bekommt dann die Musik eine

deutlich höhere Aufmerksamkeit und die emotionale Wirkung scheint deutlich größer, was nicht zuletzt an der Begeisterung beim Erzählen deutlich wird.

Ein weiterer Schüler bezeichnet sich selbst als „*Typ, der lieber Musik hört*“, anstatt sie selbst zu machen. Allerdings formuliert er keine HiFi-Affinität und spricht nie vom bewussten Anhören eines ganzen Musikstückes. Seine Konzentration zielt vor allem auf das Aufspüren von Details innerhalb von Songs (bestimmte Klänge) und auf das ausgiebige Forschen nach ihm unbekannter Musik.

Man kann also festhalten, dass es unter Jugendlichen der gymnasialen Oberstufe eine deutliche Tendenz zum umfassenden Musikkonsum gibt und sich einige der Musikhörer aus eigenem Interesse für eine gewisse Zeit innerhalb eines bestimmten Umfeldes auf das bewusste und konzentrierte Hören einlassen. Das Nebenbei-Hören steht jedoch im Vordergrund.

Musikkonsum bezeichnet in diesem Fall primär das Hören an sich und nicht den wirtschaftlichen Konsum. Aussagen zu letzterem gab es nur von einem der Interviewten, welcher sich regelmäßig Tonträger kauft. Alle anderen laden sich Musik aus dem Netz herunter oder tauschen sie mit Freunden. Dabei fällt auf, dass das MP3-Format nicht mehr das wichtigste Musik-Medium ist und zunehmend von Streams abgelöst wird: Musik wird vor allem auf youtube.com oder sonstigen Online-Streams gezielt ausgesuchter Musik-Plattformen (z.B. Webseiten von Labels) gehört. Wichtigste Informationsquelle sind dabei Internet-Foren und der Freundeskreis, sofern dort der gleiche Musikgeschmack geteilt wird. Neben der persönlichen Musik-Auswahl im Netz spielt noch das Radioprogramm (maßgeblich Mainstream-Sender wie 1 Live) eine tragende Rolle im Höralltag von gut der Hälfte der Interviewten. Das Radio ist eine Schnittstelle zwischen dem Musikhören zu Hause und dem mobilen Musikhören:

Wo der Rechner, der CD-Player und die Hi-Fi-Anlage ausschließlich zu Hause verwendet werden und die Senderwahl für das Küchenradio Grund zu Auseinandersetzungen mit den Eltern gibt, dominiert der MP3-Player eindeutig den mobilen Musikkonsum. Nur im Auto wird das Radio auch außer Haus eingeschaltet.

Generell gibt es nur zwei Arten der Musikauswahl, von Bedeutung sind: die gezielte, eigenständige Suche nach Musik (z.B. Online-Musikstreams) und das Überlassen der Musikauswahl einer außenstehenden Instanz (z.B. Radio, DJ). Da der MP3-Player jedoch bei fast jedem Interviewten eine tragende Rolle im mobilen Musikkonsum spielt, lässt sich daraus schließen, dass die Tendenz zunehmend zur eigenständigen Musikauswahl geht, denn der Speicher des Players muss selbst gefüllt werden. Auffällig ist, dass diese Form der gezielten Musikauswahl, die durch die Verfügbarkeit von immensen Mengen an Musikdaten ermöglicht wird, schon als selbstverständlich wahrgenommen wird. Außerdem ist davon auszugehen, dass die Kompetenzen im Umgang mit Musikdaten hinsichtlich Beschaffung, Auswahl, Download, Konvertierung, Transfer, Speicherung und Nutzung als Standard vorausgesetzt werden können.

### Musikgeschmack

Im Laufe der Gespräche gab es auffallend viele Momente, in denen sich die Interviewten zu ihrem Musikgeschmack äußerten. Sowohl bei den bevorzugten als auch bei den abgelehnten Stilen bildet sich eine heterogene Mischung. Mehrfachnennungen gab es im Bereich der Vorlieben nur in Bezug auf Popmusik bzw. Radiomusik. Tendenziell wird instrumentale Musik mit Lead-Gesang (z.B. Singer-Songwriter, Folk, Rock, Latin, Pop) bevorzugt. Eine Ausnahme bildet der Geschmack eines Interviewten, der vor allem experimentelle und unkonventionelle Rock-Stile bevorzugt.

Auf der Seite der abgelehnten Stile stechen Heavy Metal und Elektro hervor. Klassische Musik, Jazz, Rap/Hip-Hop und Chartmusik werden vereinzelt als Musikstile aufgeführt, die nicht oder ungern gehört werden. Eine Überschneidung findet sich im Bereich des Mainstream-Pop, was wenig überrascht, da diese Musik seit jeher polarisiert.

Demnach wird melodisch eingängige, überwiegend mit dem Klang akustischer Instrumente gestaltete Musik und mit deutlichem Fokus auf dem Gesang bevorzugt. Instrumentale oder elektronische Musik ohne Gesang oder mit auffälligem Gesangstil bilden das Zentrum der abgelehnten Musikstile.

Die Fassbarkeit der Melodik scheint eine tragende Rolle dabei zu spielen, ob Musik als angenehm empfunden wird oder nicht.

### Hörorte

Der Hörort steht in direktem Zusammenhang zur Hin- oder Abwendung von Musikstilen, wobei drei Orte eine zentrale Rolle spielen:

- zu Hause
- unterwegs
- Clubs („beim Weggehen/Feiern“ auch Privatfeiern bei Freunden)

Zu Hause, genauso wie unterwegs, dominiert der persönliche Geschmack von dem selten abgewichen wird. Lediglich „*beim Weggehen/beim Feiern*“ im privaten oder öffentlichen Raum findet eine bewusste Hinwendung zu sonst weniger beliebten Musikstilen statt. Allen voran wird hier „*Elektro*“ als Auswahlkriterium für einen Club genannt. Auch wird diese Musik im Club oder auf Partys akzeptiert, selbst wenn sie nicht dem eigenen Musikgeschmack entspricht. Die Verortung der Musik hat eine große Tragweite, da die Beziehung zu einem bestimmten Musikstil maßgeblich vom Ort und der damit verbundenen Situation des Hörens abhängt.

### **4.2.2 Musikpraxis**

Die Musikpraxis hat neben dem Musikhören einen gleichfalls großen Stellenwert im Alltag der Jugendlichen. Vom nebenbei „*für sich Singen*“ bis hin zur gezielten Instrumental- oder Bandarbeit beschäftigen sich die Interviewten größtenteils auch praktisch auf vielfältige Weise mit Musik.

### Instrumental- und Musikunterricht

Alle der interviewten Schülerinnen und Schüler haben grundlegende bis weitreichende Erfahrung im Spiel eines oder mehrerer Instrumente. In der Regel wurde im Grundschulalter das erste Instrument im klassischen Musikschulunterricht erlernt. Später kamen weitere Instrumente dazu. Bis zur Oberstufe hatten alle Interviewten noch regelmäßigen Instrumentalunterricht, danach brachen diejenigen, welche nicht Leistungskurs Musik gewählt hatten,

den Unterricht aus Zeitgründen ab. Die Wahl des ersten Instrumentes wurde überwiegend von den Eltern mitbestimmt (z.B. Cembalo, da beide Elternteile Berufsmusiker mit Schwerpunkt Barockmusik sind), die Zweit- und Drittinstrumente wurden auf eigenen Wunsch der Schüler gewählt. Bei den LK-Schülern fiel hier die Wahl immer auch auf das Klavier, da Grundlagen am Klavier wichtig für ein musikbezogenes Studium sind. Die meisten wählten jedoch ein bandtypisches Instrument wie Akustik- oder E-Gitarre, Percussion oder begannen mit Gesangsunterricht.

### Bands und Ensembles

Die eigene Band oder das Mitwirken in einem Ensemble sind den Interviewten wichtig, die auch in der Schule einen Musikschwerpunkt gewählt haben. Dabei ist die stilistische Bandbreite weit gefächert. Auffällig ist, dass die Bandarbeit auch dann begeistert und gerne vorangetrieben wird, wenn man mit dem Ensemble Musik spielt, die man sonst eher nicht hört.

Eine Schülerin berichtet viel über die Arbeitsweise ihrer Samba-Band, ohne jedoch lateinamerikanische Musik oder Ähnliches im Zuge ihrer Hörvorlieben zu nennen. Auch berichtet sie, dass sie in der Band versuchen „*das Dubstepgefühl*“ mit „*perkussiven Instrumenten*“ in eigene Stücke einzubinden, wobei sie klar sagt, dass Dubstep und generell elektronische Musik „*beim Feierngehen halt OK*“ ist, sie diese Musik sonst aber nicht hört.

Ein anderer Schüler spielt Gitarre in einer Band, deren Musik er „*eigentlich gar nicht hört*“. Es geht ihm vielmehr darum, mit den Freunden aus der Band Zeit zu verbringen und mit der Gitarre im Rahmen seiner technischen Möglichkeiten Musik zu spielen, die er gut bewältigen kann.

Mit Freunden und Eltern, die ihrerseits Musik machen, herrscht ein reger Austausch. Die Jugendlichen wissen, wer „*Dubstep produziert*“ oder „*viel auflegt*“, gehen zu den Konzerten von Freunden oder den Eltern und kennens sich im Übealltag der Berufsmusiker im näheren persönlichen Umfeld aus.

### Musikpraxis in der Schule

Neben der Musikschule und dem Privaten gibt es auch musikpraktische Projekte in der Schule. Dabei steht in der Oberstufe die kompositorische Arbeit

vor der instrumentalen oder vokalen Praxis: zum Beispiel zweistimmige Menuette am Klavier komponieren.<sup>73</sup> einen Sonatenhauptsatz in einer Stilistik seiner Wahl schreiben oder ein Liebeslied komponieren. Die Aufführung oder Aufnahme der entstandenen Stücke steht dabei nur am Rande.

Die freie Arbeit an Satzaufgaben und musikwissenschaftliche Recherche dominiert den Musikunterricht. Zwei der Interviewten wünschten sich mehr Tiefgang, mehr Fachvokabular und mehr Analysen. Sie fühlen sich aus ihrer Sicht nicht optimal auf die Aufnahmeprüfung für ein Musikstudium vorbereitet, falls dieses angestrebt werden sollte.

### Musik als berufliche Perspektive

Über den Beruf des Musikers äußerte sich nur ein Interviewter. Er strebte eine Karriere als Pianist an, hat sich nun aber dagegen entschieden, da er einen sicheren Job mit regelmäßigem und gutem Gehalt will. Außerdem findet er, dass ein Musiker für die investierte Zeit und Mühe nicht genügend „zurückbekommt“.

Daneben sind die Überlegungen, Musik auf Lehramt oder Musikwissenschaft zu studieren, die einzigen geäußerten beruflichen Zukunftsperspektiven mit Bezug zur Musik.

### **4.2.3 Kommunikation über Musik**

Zwar wird es in den Antworten nie explizit formuliert, aber der Austausch über Musik ist mindestens genauso wichtig wie das Hören oder Spielen selbst. Dabei spielt es eine große Rolle, dass sich durch ungewöhnliches Expertenwissen eine gewisse Exotenstellung gesichert werden kann.<sup>74</sup>

Beim Reden über Musik, gerade in Bezug auf die Schule, fällt auf, dass sich alle Interviewten möglichst mit korrekten Begriffen und Fachworten oder Szene-Worten auszudrücken versuchen. Bei einigen Themenbereichen fällt sogar eine sehr präzise Wortwahl auf. Es scheint also das Bedürfnis zu geben,

---

<sup>73</sup> Damit war der LK in der Woche beschäftigt, als die Interviews geführt wurden.

<sup>74</sup> Mir wurde beispielsweise von drei Schülern nach dem Interview nahegelegt, einen bestimmten Schüler aus dem LK zu interviewen, weil er einen „ziemlich abgefahrenen Musikgeschmack“ habe, „total viel weiß“ und auch immer „so Zeug mit in den Unterricht bringt, das keiner kennt“ (Gedächtnisprotokoll).

sich angemessen über Musik austauschen zu können und dabei möglichst Insider- oder Fachwissen in Worte fassen zu können. Dieses Phänomen spielt dahingehend eine Rolle, dass es scheinbar sehr wichtig ist, adäquat mitreden zu können, auch wenn über Musik gesprochen wird, zu der nur wenig oder sogar kein persönlicher Bezug besteht.

Dies fällt vor allem bei den Interviewpassagen ins Gewicht, in denen über elektronische Musik gesprochen wurde. Zwar bemühten sich alle, möglichst kompetent zu antworten, aber hier war das Vokabular durch die Bank sehr begrenzt und Begriffe wurden teilweise falsch verwendet. Im Gesprächsverlauf wird auffallend oft betont, dass man *„davon jetzt nicht so viel Ahnung hat“* oder selbst *„nicht so viel weiß“*. Trotzdem wird dem vorhandenen Wissensstand allgemeine Gültigkeit beigemessen.

### **4.3 Elektronische Musik im schulischen und privaten Alltag von Schülerinnen und Schülern**

Vor dem Hintergrund des allgemeinen Bildes über den musikbezogenen, alltäglichen Background der interviewten Schülerinnen und Schüler, kann nun ein spezieller Blick auf die elektronische Musik gerichtet werden.

#### **4.3.1 Wahrnehmung elektronischer Musik**

Die Auswertung der Interviews hinsichtlich der Wahrnehmung elektronischer Musik lässt sich in folgende Themenfelder gliedern:

- Wissen über elektronische Musik: Stile und Produktion
- Wahrnehmung elektronischer Elemente in anderen Kontexten
- Funktion elektronischer Musik

#### Wissen über elektronische Musik

Jeder der interviewten Schülerinnen und Schüler weiß mit der Stilbezeichnung „elektronische Musik“ etwas anzufangen, wobei der Begriff *Elektro* synonym

verwendet wird. Als Elektro<sup>75</sup> wird dabei von den Schülerinnen und Schülern die Musik bezeichnet, welche primär im Club- oder Partykontext als Tanzmusik Verwendung findet und stilistisch mit Techno und House verwandt ist. Eine weitere Ausdifferenzierung findet nicht statt. Von Techno, House oder anderen Genres als eigene Musikstile spricht niemand mehr direkt, die Begriffe werden nur als vage stilistische Richtung benutzt („*eher so Techno...?*“).

Fast alle positiven Äußerungen fallen im Kontext des „*Feierngehens*“, oder „*Weggehens*“ und nicht im Zusammenhang mit dem Musikhören an sich, wobei diesbezüglich mit Dubstep eine zweite Stilbezeichnung eingeführt wird. Dies kann zum einen daran liegen, dass Dubstep zur Zeit eine der populärsten Spielarten ist, und die dem Dubstep zu Grunde liegende Drum‘n‘Bass-Tradition auch eine nicht zu verachtenden Bekanntheit erlangt hat. Drum‘n‘Bass ist in den Interviews gleichzeitig der dritte und letzte, konkret beschriebene und benannte Stil.

Es scheint in der aktuellen Wahrnehmung elektronischer Musikstile also folgende Zweiteilung zu geben, die sich zunächst deutlich an den verwendeten Begriffen festmachen lässt:

- Elektro oder Electro – als Verallgemeinerung für Stile elektronischer Club-Musik, die mehrmals als monoton, simpel, laut und gleichförmig charakterisiert werden. Daraus lässt sich auf eine stilistische Nähe zum Techno oder Minimal-Techno schließen, (diese Stile werden zur Zeit auch im Umfeld der Interviewten<sup>76</sup> sehr häufig aufgelegt).
- Dubstep und Drum‘n‘Bass – als verallgemeinernde Bezeichnung aller Stile, die als rhythmisch ausdifferenziert, kontrastreich, energiegeladen, belebend und kunstvoll beschrieben werden. Eine Schülerin beschreibt die Wirkung von Dubstep sogar als eigenes „*Dubstepgefühl*“.

---

<sup>75</sup> „Der Begriff Elektro (auch: „Electro“ oder „Elektromusik“) bezeichnet verschiedene Musikstile, deren gemeinsames Hauptmerkmal die Umsetzung von Kompositionen auf überwiegend rein elektronischer Basis ist und die primär elektronische Tanzmusik der Popularkultur umfassen“ (<http://de.wikipedia.org/wiki/Electro>).

<sup>76</sup> Clubs und Bars in Köln, Ehrenfeld und Innenstadt (Ringe) sowie Odonien, Bootshaus und Gebäude 9.

Neben den Clubs bietet laut mancher Schüler auch das Radioprogramm der Mainstreamsender eine nennenswerte Plattform für elektronische Musik. Dabei wird die starke Präsenz in den Rotationen als nervig empfunden und die gespielte Musik ebenfalls als Elektro bezeichnet. Auffällig dabei ist, dass die Schüler zwar wissen, dass beispielsweise Tracks des aktuellen Albums von David Guetta *Nothing but the Beat* (2011) viel gespielt werden (und man offenbar dessen Musik und die anderer Chartvertreter auch gut kennt), sie aber trotzdem stilistisch mit der Musik aus den Clubs gleichsetzt, obwohl sie deutliche Unterschiede aufweisen.

So wie es landläufig üblich ist, von fast allen Epochen der mitteleuropäischen Musikgeschichte als Klassik zu sprechen, ist für die populäre elektronische Musik unter dem Begriff Elektro ebenso eine sehr wenig ausdifferenzierte Bezeichnung für eine große Menge an Stilen fest etabliert.<sup>77</sup> Dabei wird keine Rücksicht auf bestimmte musikalische Merkmale oder bestimmte Spielorte genommen, deren Verschiedenheit jedoch sehr bewusst wahrgenommen und artikuliert wird.

Lediglich Dubstep und Drum'n'Bass fallen (hauptsächlich durch typische Gestaltung der Rhythmik und der eigenen Klangästhetik) so deutlich auf, dass sie eine eigene Stilcategory bilden.

Obwohl keiner der Interviewten selbst elektronische Musik produziert, kristallisiert sich aus den Interviewaussagen ein einheitliches Bild über die Produktion elektronischer Musik mit folgendem Merkmal heraus:

#### *Ein Mensch - Ein Computer - Ein Mix*

Es dominiert die Vorstellung, dass eine Person allein elektronische Musik macht. Nur eine Schülerin erwähnte Freunde, die gemeinsam Dubstep auflegen, was aber nicht heißt, dass sie die Musik, die sie auflegen auch gemeinsam produzieren. Dies deckt sich zwar mit einem Großteil der veröffentlichten Musik, auffällig ist allerdings, dass nicht ein einziges Mal über

---

<sup>77</sup> Dieses Phänomen zeichnet sich auch im englischsprachigen Raum ab. Bei einigen Labels fallen immer mehr Releases unter den Begriff Elektro/Electro.

Duos oder Bands gesprochen wird, die elektronische Musik machen,<sup>78</sup> oder Bands, die Elemente der elektronischen Musik in größerem Umfang einsetzen, und das obwohl eine Schülerin selbst in einer Band spielt, die nach diesem Prinzip arbeitet und andere Schüler zumindest Freunde haben, die im Bereich der elektronischen Musik als Produzenten tätig sind.

Dieses Bild geht mit der Vorstellung einher, dass elektronische Musik ausschließlich an einem Computer produziert wird. Hier offenbart sich (gerade mit Blick auf das vorhandene umfangreiche Hintergrundwissen zum Musikschaffen) eine große Lücke, denn das, was über die Arbeitsweise bekannt ist, lässt sich schnell zusammenfassen: Mit Software („*Apple-Programme*“) wird am Computer etwas „*gemixt*“, „*mit Loops unterlegt*“ oder mit einem „*Bass unterlegt*“. Als Material werden dafür „*irgendwelche Loops*“ und „*die Beispielsounds*“ der Apple-Programme (vermutlich Garage Band oder Logic Studio) verwendet.

Im Großen und Ganzen haben die Interviewten also nur die Vorstellung von einer rudimentären Form der Remix-Praxis, bei der mit Preset-Sounds und fertig geloopten Samples etwas zu einer vorhandenen Aufnahme gemischt wird. Diese Technik wird mit der Produktion originärer elektronischer Musik gleichgesetzt.

Über den Umgang mit Instrumenten, das Aufnehmen und Bearbeiten von Audiomaterial, den Einsatz der Stimme, den Einsatz von Live-Elektronik, das Gestalten eines DJ-Sets, die Interaktion mehrerer Musiker und vieles mehr wird im Kontext der elektronischen Musik nicht gesprochen. Obwohl umfangreiches Wissen aus dem eigenen Erfahrungsschatz vorhanden ist, wird keine dieser musikalischen Praktiken mit dem Feld der elektronischen Musik verknüpft, obwohl diese, wie in der Darstellung der aktuellen elektronischen Musik gezeigt, immens an Bedeutung gewonnen haben.

---

<sup>78</sup> Aktuell sind gerade Duos wie Modeselektor und Justice oder Bands wie Apparat populär. Auch ältere Bands wie Daft Punk oder extrem populäre Mainstream-Acts wie Scooter oder anderen Vertreter des Techno Booms der 90er in Deutschland sind scheinbar nicht mehr im Blick.

### Wahrnehmung elektronischer Elemente in anderen Musikstilen

Elektronische Musik wird in erster Linie als ein kompaktes, in sich geschlossenes System wahrgenommen, in dem einzelne Produzenten mit dem Computer Tracks mixen, die ihren Weg zum Hörer durch DJs im Club oder die Rotation im Radio finden.

Nur ein Schüler beschreibt den Krautrock- und Avantgarde-Rock-Sound der 70er Jahre dahingehend, dass die Rockmusik erstmals durch „*Elektronik erweitert*“ wurde, was sich in „*psychedelischen Klängen*“ äußert. Er schlägt damit eine Brücke zwischen instrumentaler und elektronischer Musik und ist damit allerdings der Einzige, der eine solche Fusion wahrnimmt. Selbst die Schülerin, die Dubstep-Elemente in ihrer Band verarbeitet, grenzt in ihren restlichen Formulierungen instrumentale und elektronische Genres strikt voneinander ab.

Dass es so gut wie kein Wissen über den umfangreichen und allgegenwärtigen Gebrauch von Produktionstechniken aus der elektronischen Musik auch im aktuellen Pop gibt, zeigt sich vor allem an den Äußerungen bezüglich der Mainstream-Radiomusik: Vieles, was derzeit in den Charts platziert ist, ist nicht originär House oder Techno, sondern vielmehr das Ergebnis einer Fusion, bei der etablierte Pop-Formen mit der Ästhetik verschiedener populärer und tanzbarer Bassmusik-Stile ausgestaltet werden (oft auch Remixe). Dies hat zur Folge, dass sich über Techno im Radioprogramm geäußert wird, obwohl die Musik, die mittlerweile durch den Begriff Techno sehr genau definiert ist, kaum im Mainstream gespielt wird. Es passiert also auch hier genau das, was im ersten Teil dieser Arbeit für den szeninternen Clubkontext beschrieben wurde: Die aktuellen Produktionen, die sich etablierter Stilmittel der elektronischen Musik bedienen, um Musik für den Mainstream-Markt zu liefern, werden als authentisch und originär wahrgenommen und darüber hinaus mit einem Begriff bezeichnet, der eigentlich schon gefestigt ist und sich im Laufe von mittlerweile gut 25 Jahren für ein bestimmtes Genre etabliert hat.

## Funktionen elektronischer Musik

Die Frage nach der Authentizität scheint allerdings auch eher nebensächlich zu sein, denn das Interesse an der Musik an sich ist eher gering. Vielmehr hat die Wirkung der Musik eine Bedeutung, die wiederum in engem Bezug zu ihrer Gestaltung steht. Ihr wird eine bestimmte Funktion zugesprochen, ohne sie jedoch als reine Funktionsmusik zu bezeichnen oder wahrzunehmen.

Elektronische Musik wird mehrmals als „*anstrengend*“, einmal sogar als „*manchmal nicht auszuhalten*“ beschrieben. Weniger negative Äußerungen beschreiben eine belebende Wirkung – die Musik hält wach. Allgemein wird eine starke emotionale Wirkung wahrgenommen. Dieses Empfinden wird schon recht früh als ein Grund dafür gesehen, weshalb elektronische Musik (vor allem House und Technoverwandte Stile) überwiegend im Club- und Party-Kontext akzeptiert wird.

Der Klang ist „*eintönig*“, erscheint als „*Endlos-Remix*“ und besticht durch „*typische Geräusche/Klänge*“ und extreme Lautstärke. Dubstep und Drum‘n‘Bass werden darüber hinaus als kontrastreich und kunstvoll beschrieben, was mit einer komplexen metrischen und ausdifferenzierten klanglichen Struktur begründet wird.

In der Auswertung hinsichtlich der Musik im Alltag fiel auf, dass vor allem die Eingängigkeit tonaler Elemente und die Fassbarkeit der gesungenen Melodie als Kriterium dafür gesehen werden können, wie stark ein Song akzeptiert wird. Im Bezug zur elektronischen Musik fällt auf, dass die Äußerungen hinsichtlich der Melodik und des Gesangs genau das Gegenteil beschreiben. „*Kein Gesang*“ oder „*wenig Gesang*“ werden sogar als stiltypische Merkmale gesehen. Generell fällt ein minimaler Textanteil auf oder dass die Stimme verfremdet klingt beziehungsweise unkonventionell eingesetzt wird.

Hier zeigt sich einmal mehr das Phänomen des vermeintlich Authentischen, denn diese Äußerungen sind beispielsweise hinsichtlich der House-Musik (vor allem dem Vocal House, wie der Name schon sagt) hinfällig.

Gerade die populären Spielarten elektronischer Musik scheinen also nach wie vor als Tanzmusik bestens geeignet zu sein. Gerade die Wahrnehmung der

Attribute, welche die Musik für den Club so einzigartig haben werden lassen, führen jedoch zu einer ablehnenden Haltung im alltäglichen Leben jenseits des Feierns von Partys und in Clubs. Dies scheint auch die klare räumliche Verortung der elektronischen Musik zu erklären, oder vielleicht sogar alleine zu begründen.

#### **4.4 Elektronische Musik in der Schule**

Zwar wurde der zweite Teil der Interviewauswertung als Blick auf den Alltag beschrieben, jedoch gehört auch die Schulzeit großteils zum Alltag von Schülerinnen und Schülern. Inwieweit der Schulalltag auch als privater Alltag und umgekehrt erlebt wird, ist individuell verschieden, die Grenze dazwischen verläuft fließend. Als Systematik für diese Arbeit biete es sich jedoch an, die Felder des rein Privaten und des Schulischen separat zu betrachten. Daher ist im Folgenden mit dem Blick in die Schule vor allem der Blick auf den Musikunterricht gemeint.

##### **4.4.1 Elektronische Musik im schulischen Musikunterricht der Oberstufe**

Im Verlauf der Interviews wurden alle Interviewpartner konkret auf die Thematisierung elektronischer Musik im Unterricht angesprochen, um eine aktuelle Übersicht darüber zu erhalten, inwiefern elektronische Musik jeglicher Art Bestandteil des Unterrichts ist. Dabei stellte sich heraus, dass elektronische Musik scheinbar nie besprochen wurde. Die Antworten der ersten fünf interviewten Schülerinnen und Schüler lassen zumindest keinen anderen Schluss zu:<sup>79</sup>

- I. „Und thematisiert ihr sowas [populäre elektronische Musik] in der Schule?“  
S. „Ne, nie...“
- I. „Habt ihr elektronische Musik thematisiert? In irgendeiner Form, oder aus irgendeiner Zeit?“  
S. „Ich glaub nicht...“ [Anmerkung: Kein Musik LK]

---

<sup>79</sup> Interviewpassagen vom ersten bis zum fünften Interview aufsteigend (I. = Interviewer, S. = Schülerin/Schüler)

- I. „Ok, aber habt ihr da, egal jetzt auf welcher Schule, schonmal elektronische Musik in irgendeiner Form thematisiert?“
- S. „Ne... vielleicht ein bisschen... ne...“ [Anmerkung: Kein Musik LK]
- I. „Ok, und dann auch mit Bezug auf die Schule, also es gibt ja auch elektronische Musik nicht nur im populären Clubkontext, sondern auch in der klassischen Avantgarde. Und, ist dir da schonmal was begegnet, also habt ihr das mal im Unterricht thematisiert, oder in irgendeinem Projekt gemacht? Egal welche Stilistik jetzt.“
- S. „Nicht so richtig, Könnte mich jetzt nicht entsinnen [grinsen] Aber ich bin auch sehr vergesslich... [Nachfrage] Ich meine nicht... Ich meine, mich nicht zu erinnern.“
- I. „Habt ihr euch damit [elektronische Musik] schonmal im LK oder überhaupt in der Schule irgendwie befasst? Also in irgendeiner Stilistik?“
- S. „Ne, noch nicht.“

Weder im Leistungskurs, noch im Mittelstufenunterricht eines Gymnasiums mit eigenem Musikzweig wurde auch nur ein Themengebiet behandelt, welches die fünf Schülerinnen und Schüler mit irgendeiner Form elektronischer Musik in Verbindung setzen würden. Selbst im Rahmen der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts wurde laut Aussage der Interviewten nie auf die elektronische Avantgarde dieser Zeit eingegangen. Da alle Interviewten am Ende ihrer Schulzeit waren, ist auch nicht zu erwarten, dass dies noch passieren wird.

Nur ein Schüler äußerte sich dahingehend, dass elektronische Musik als Beitrag von Schülerseite im Kontext eines anderen Themas vorgestellt und betrachtet wurde:

- I. „Thematisiert ihr solche Musik? Also elektronische Musik? Sowohl unterhaltend als auch Avantgarde in der Schule, im Musik LK?“
- S. „Ja, also jetzt wirklich elektronische Musik steht nicht auf dem Abilehrplan, aber wir hatten halt verschiedene Themen mit einmal Kitsch und Kunst, also was ist Kunstmusik, was ist Unterhaltungsmusik. Und da halt die verschiedenen Kriterien. Und da haben wir natürlich auch auf elektronische Musik zurückgegriffen.“

Jeder Schüler sollte eine Sammlung von Musik vorbereiten, die seiner Meinung nach hörensweet, also Kunstmusik, sei. Der Schüler erklärte im Interview, dass er im Zuge dessen *„so einen Elektro-Song gefunden [hat], der schon in die Richtung geht, dass man das schon Kunst nennen kann, [...]“* da er im Vergleich zum Mainstream-Pop metrisch unkonventionell strukturiert ist.

Auffällig dabei ist, dass der Schüler selbst keinen Bezug mehr zu dem Stück herstellen konnte. Er wusste weder von wem der Track stammt noch um welche Stilistik es sich handelte. Daher liegt die Vermutung nahe, dass es in diesem Fall bei einer groben Sicht auf das Taktegerüst geblieben ist. Später erwähnte er noch, dass im Zuge des Oberstufenprojekts *Rhythmus* ein Mitschüler einen rhythmisch interessantes Stück beisteuerte, das ebenfalls Elektro war.

Hier scheint zumindest die rhythmische Ebene detaillierter betrachtet worden zu sein. In beiden Fällen kam die Initiative nicht von Seiten des Lehrenden, nur durch die Auswahl der Schüler geriet die Musik in einen Diskurs.

Durch die Aussagen aus diesem Interview wird zwar geklärt, dass zumindest elektronische Musik neueren Datums auch ihren Weg in den Oberstufenunterricht findet, aber nur aufgrund der Interessen einzelner Schüler und im Kontext anderer Themen wie *Kitsch und Kunst* und *Rhythmus*. Dabei werden zwar für diese Themen relevante Parameter analysiert, jedoch scheint es relativ egal zu sein, ob die beigeussteuerte Musik stilistisch adäquat eingeordnet werden kann. Der offene Begriff Elektro wird hier genau wie im außerschulischen Kontext als allgemeine Bezeichnung verwendet. Eine genauere Ausdifferenzierung findet auch im Unterricht nicht statt, geschweige denn eine Betrachtung weiterführender Parameter.

Im letzten Schülerinterview werden alle bisherigen Aussagen um einen wesentlichen Gesichtspunkt ergänzt:

- I. „Thematisiert ihr sowas [elektronische Musik] im Unterricht, in der Schule, im LK? Also es gibt ja jetzt nicht nur die, die du angesprochen hast, sondern auch in der klassischen Avantgarde elektronische Musik.“
- S. „Ja, richtig. Aber darauf geht man irgendwie kaum ein. Wir haben nur einmal Ligeti gemacht, was elektronisches, aber... hm. Ich finde das sehr schade, dass das im 20. Jahrhundert irgendwie da aufhört. Und da sagt man es gibt an Neuer Musik irgendwie John Cage und Ligeti und dann hört man sich von beiden ein Stück an und dann ist das Thema eigentlich durch, irgendwie.“

Da alle der interviewten Oberstufenschülerinnen und -schüler des Musikzweigs den gleichen LK besuchen, müssten also auch alle an der Unterrichtseinheit zu

Ligeti teilgenommen haben. Da sich allerdings nur ein einziger daran erinnert, lässt sich daraus schließen, dass die Ergebnissicherung der Unterrichtseinheit wenig erfolgreich war. Dies deckt sich auch mit den Aussagen des zuletzt interviewten Schülers, dass das Stück von Ligeti lediglich einmal angesprochen und durchgehört wurde. Hinzu kommt, dass Ligeti nur bedingt als repräsentativen Vertreter der elektronischen Musik gesehen werden kann. Die exemplarische Betrachtung eines seiner elektronischen Werke wird der Gesamterscheinung der elektronischen Musik seiner Zeit nicht gerecht. Ligeti hat zwar von 1957 bis 1958 im Studio für elektronische Musik des WDR unter anderem zusammen mit Stockhausen und Koenig gearbeitet, allerdings nur drei Werke elektronischer Musik komponiert. Der Kontakt mit der Elektronischen Musik aus Köln hat zwar seine Sicht auf sein kompositorisches Schaffen beeinflusst,<sup>80</sup> er schreibt jedoch neben den oben genannten Ausnahmen ausschließlich Instrumental- und Vokalmusik. Außerdem wird mit Ligeti nur die Elektronische Musik aus Köln betrachtet wodurch vor allem die *Musique concrète*, die *Music for Tape* und alle späteren Genres elektronischer Musik vernachlässigt werden.

Es zeigt sich, dass die elektronische Avantgarde nur exemplarisch und knapp mit einem Werk eines der experimentierenden Pioniere (aber keinem der Protagonisten) im Musik-LK vorgestellt wird. Dies geschieht im Rahmen der pflichtgemäßen historischen Abarbeitung der europäischen Kunstmusik des zwanzigsten Jahrhunderts, die aus Sicht eines Schülers selbst viel zu kurz kommt. Populäre elektronische Musik wird von Seiten der Schüler relativ unreflektiert im Unterricht beigeleitet und bezogen auf ein übergeordnetes Thema gleichwertig zu allen anderen betrachteten Stilen analysiert. Eine explizite Betrachtung elektronischer Musik egal welchen Genres oder welcher Epoche, ein eigenständiger Themenblock oder eine einigermaßen umfassende Unterrichtseinheit dazu sind kein Teil des Unterrichtsangebots.

---

<sup>80</sup> Ligeti, György: *Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen* (Essay, 1970) auf: [http://de.wikipedia.org/wiki/György\\_Ligeti](http://de.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti)

#### **4.4.2 Hintergründe zur Situation der elektronischen Musik in der Schule**

Die Schülerinterviews eines einzelnen Jahrganges reichen allein nicht aus, um die Situation im Musikunterricht hinsichtlich eines Themenfeldes adäquat darzustellen, da die Auswertung zwar eine aufschlussreiche, aber nur eine einseitige Sichtweise ermöglicht.

Es muss zumindest noch auf die Sicht der Lehrenden und die Vorgaben des Ministeriums für Schule und Bildung in NRW zurückgegriffen werden, um diese mit den Ergebnissen der Interviews in Bezug zu setzen.

Naheliegend sind bislang die Thesen, dass die Lehrkräfte aus persönlichen oder organisatorischen Gründen auf eine umfassendere Thematisierung verzichtet haben und/oder dass die Thematisierung im Zuge der Vorgaben für das Zentralabitur 2012 gar nicht erst vorgesehen ist.

##### Die Vorgaben zum Zentralabitur 2012

Aus den Abiturvorgaben 2012 für das Zentralabitur im Fach Musik in NRW<sup>81</sup> geht hervor, dass die Auseinandersetzung mit elektronischer Musik der Avantgarde keine Relevanz für die Abiturprüfungen hat.

Lediglich am Beispiel der Beatles und vor allem Pink Floyd als Musikbeispiel zum Thema „Bruch mit Traditionen und Normen“ könnten neue technische Möglichkeiten und die aufkommenden, revolutionären elektronischen Klangerzeuger hinsichtlich des Bruchs mit der traditionellen Klangästhetik und einer Neugestaltung der Normen im Pop zum Unterrichtsinhalt werden.

Dies scheint aber nicht der Fall gewesen zu sein, da sich ein Schüler im Interview zur elektronischen Erweiterung der frühen Rockmusik äußert, diese aber nicht im Bezug zum Musikunterricht erwähnt. Auf Nachfrage verneint er ferner den Wunsch, dass dies im Unterricht thematisiert werden soll.

Es scheint also allein an den Lehrkräften zu liegen, ob und wie elektronische Musik neben den Vorbereitungen auf die Abiturprüfung 2012 im Unterricht besprochen wird: ob sie auf eigene Initiative hin übrige Unterrichtszeit nutzen und beispielsweise einen Exkurs anbieten oder Beiträge von Seiten der Schüler

---

<sup>81</sup> Ministerium für Schule und Weiterbildung NRW  
(<http://www.standardsicherung.nrw.de/abitur-gost/fach.php?fach=19>)

einbinden. Wie schon aus den Interviews hervorgegangen ist, fanden so die zwei erwähnten Elektro-Tracks den Weg in den Unterricht.

### Lehrerinterview

Nach den Gesprächen mit den Schülerinnen und Schülern fand ein gemeinsames Interview mit der Fachbereichsleiterin und einem weiteren Musiklehrer statt. Im Falle dieses Interviews wurde direkt nach dem persönlichen Bezug zu elektronischer Musik gefragt. Anschließend wurde die persönliche Bedeutung der elektronischen Musik für den Unterricht hinterfragt. Aus den Antworten der Fachbereichsleiterin<sup>82</sup> geht hervor, dass sie der elektronischen Musik im Bereich der Neuen Musik „null Stellenwert“ beimisst, was sie dazu bewegt, dass „es überhaupt nicht im Unterricht vorkommt“. „Weil mich das nicht interessiert“ reicht als Begründung, um diese Musik nicht in ihrem Unterricht zu thematisieren. „Bei Arrangements im Popbereich oder sowas“ kann sie sich jedoch vorstellen, elektronische Musik zu thematisieren. Dies deckt sich dahingehend mit den Schülerinterviews, dass beispielsweise bei der Aufgabenstellung einen Sonatenhauptsatz zu komponieren, ein Schüler das Formprinzip auf einen mit Loops am Rechner produzierten Track anwenden durfte. Sie wünscht sich generell andere Themen für das Zentralabitur, bei denen sie das Gefühl hat, der Klasse eine Art von Allgemeinbildung zu vermitteln.

Der Musiklehrer gibt zwar an, dass elektronische Musik bei ihm „den Stellenwert wie jeder andere Musikstil auch“ hat. Im Bereich der Neuen Musik habe er das „auch im Studium gemacht“, aber trotzdem scheint er neben seiner offenen Haltung wenige Kenntnisse zu haben: So spricht er nur zu „Stockhausen oder Ligeti, diese frühen Experimente mit den Tonbändern“, und vergewissert sich gleich im Anschluss, ob das „auch schon als Elektronische Musik“ gelte. Von der elektronischen Musik neueren Datums und speziell von der „DJ Kultur“ habe er „keinen Schimmer“, und es sei für ihn „auch Neuland“.

---

<sup>82</sup> Sie war gleichzeitig die Lehrerin der interviewten Musik-LK-Schüler.

Im Unterricht fertigte er mit einer Klasse mittels eines Wave-Editors eine Collage aus Samples mit aufgenommenem, improvisatorischem Material an, was für ihn als Thematisierung elektronischer Musik zählt. Darüber hinaus kritisiert er an den Abiturvorgaben vor allem den starken Fokus auf die westliche Kunstmusik vergangener Jahrhunderte. Er vermisst vor allem die Thematisierung von außereuropäischer Musik und Jazz und wundert sich, warum zukünftig ausgerechnet elektronische Musik besprochen werden soll.

Durch die Aussagen der beiden Lehrkräfte zeigt sich, dass es zur Zeit ausschließlich am Interesse und dem Kenntnisstand einzelner Lehrkräfte zu liegen scheint, ob und wie elektronische Musik im Unterricht thematisiert wird. Die Vorgaben für das Zentralabitur 2012 geben diesbezüglich zwar kein eigenständiges Thema vor, allerdings lassen sich zumindest für die Betrachtung bestimmter musikalischer Parameter sinnvolle Anknüpfungspunkte finden. Auf diesem Weg gelangt jedoch überwiegend auf Initiative einzelner Schüler populäre elektronische Musik in den Unterrichtsdiskurs.

Es zeichnen sich einmal mehr altbekannte Konflikte ab:

Was soll alles in der knappen Unterrichtszeit, gerade mit Blick auf das Abitur, im Fach Musik besprochen werden? Wie sollen Lehrkräfte verpflichtende Themen unterrichten, von denen sie selbst weder überzeugt sind, noch im Studium darauf vorbereitet wurden, geschweige denn über Grundkenntnisse verfügen?

Sie stellen sich vor allem die Fragen, warum jetzt ausgerechnet elektronische Kunst-Musik und populäre elektronische Musik Einzug in den Musikunterricht halten soll, wo gerade diese Musik (wie aus den Interviews hervorgegangen ist) relativ wenig Akzeptanz und Zustimmung sowohl bei den Schülern als auch bei den Lehrern findet und die Relevanz für den Alltag und das weitere Berufsleben scheinbar sehr gering ist?

## 5. Die Abiturvorgaben 2014

Im letzten Teil der Arbeit sollen vor dem Hintergrund dieser Fragen zunächst die kommenden Vorgaben für das Zentralabitur 2014 kommentiert werden. Da die Themen schon feststehen und damit obligatorisch für die Prüfungsvorbereitung sind, soll der Fokus darauf gerichtet werden, vor allem die Relevanz der darin vorgegebenen Musikbeispiele zu hinterfragen.

Außerdem soll untersucht werden, welches Potenzial in den Themen steckt und wo Probleme zu erwarten sind. Ziel dieser Erörterung ist eine abschließende Beurteilung der Vorgaben darüber, ob diese die Thematisierung elektronischer Musik in der Schule aus aktueller Sicht sinnvoll lenken und einen relevanten Diskurs ermöglichen.

Die inhaltlichen Schwerpunkte der kommenden Abiturvorgaben liegen vor allem auf der Betrachtung des Musikschaffens und der Komposition als künstlerische Tätigkeit in verschiedenen Kontexten:

- 1) Musik im Spannungsfeld gesellschaftlicher Entwicklungen: Komponieren als Ausdruck der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen.
- 2) Ästhetische Kategorien musikalischer Komposition: Musik zwischen Expressionismus und neuer Sachlichkeit.
- 3) Neue Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten: Auswirkung neuer Technologien auf musikalische Gestaltung

Die Unterthemen innerhalb des dritten Themenschwerpunktes sehen weitere Bezüge zur elektronischen Musik vor:

### 5.1 Elektronische Komposition als Überwindung traditionellen Materialdenkens (Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*)

Nach gut eineinhalbjähriger Vorbereitungszeit realisierte Karlheinz Stockhausen seine Komposition *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* zusammen mit Gottfried Michael König, dem damaligen Leiter des Studio für elektronische Musik des WDR in Köln, so dass dieses Werk am 30. Mai 1956 zur Uraufführung kam. Das Besondere an *Gesang der Jünglinge* ist vor allem

der Versuch, „gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang zu bringen“.<sup>83</sup> Dies galt einige Jahre früher noch als Utopie und selbst die 1954 uraufgeführten Werke Stockhausens *Studie I* und *Studie II* sind noch Experimente Elektronischer Musik (nach der Definition Eimerts) in dem Bestreben, die Tradition des seriellen Komponierens weiter zu perfektionieren und auf die Parameter der Klangfarbe auszuweiten sowie die Werkaufführung unabhängig von einem Interpreten zu ermöglichen.

Während also in Paris an der *Musique concrète* festgehalten wird und in Köln die Tradition der Elektronischen Musik gefestigt scheint, bricht Stockhausen mit dem Konzept zu *Gesang der Jünglinge* aus dieser festen Form aus und erweitert die Elektronische Musik mit Aufnahmen des Klanges der natürlichen und verfremdeten menschlichen Stimme. Die Intensität der Verfremdung wird dabei ebenso wie die Position des Klanges im Raum<sup>84</sup> als musikalischer Parameter seriell strukturiert.<sup>85</sup>

Zwar ist *Gesang der Jünglinge* zweifelsohne eines der bedeutendsten Werke der Elektronischen Musik geworden, jedoch ist es problematisch dieses Stück im Hinblick auf das übergeordnete Thema *die Überwindung traditionellen Materialdenkens durch die Elektronische Musik* im Unterricht zu behandeln.

Denn das Grenzüberschreitende und Revolutionäre dieses Stückes kann nur im historischen Kontext des weltweiten Diskurses über die elektronische Musik in den 50er Jahren erfasst werden. Bei isolierter Betrachtung dieses Stück, lassen sich zwar beispielsweise die musikalischen Parameter untersuchen oder dessen spirituell-religiöser Gehalt betrachten, jedoch lässt sich so nicht dessen historische Brisanz erkennen. Auch wird das traditionelle Materialdenken der Zeit durch Stockhausens Frühwerk nicht überwunden, sondern vielmehr noch weiter verfeinert und bereichert. Er hält streng am Serialismus fest und gewährt so weiterhin jedem erdenklichen musikalischen Parameter gleiches Gewicht und versucht diese schlüssig zu strukturieren.

---

<sup>83</sup> Zit. Stockhausen, Karlheinz auf: [http://www.soundart-koeln.de/details\\_stockhausen\\_gesang.php](http://www.soundart-koeln.de/details_stockhausen_gesang.php)

<sup>84</sup> In diesem Fall sind es 5 Lautsprechergruppen, die um das Publikum herum aufgestellt sind.

<sup>85</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Karlheinz\\_Stockhausen](http://de.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen)

Neu ist dabei nur die Verwendung elektronischer Klangerzeuger und die Möglichkeit, durch Sinustongeneratoren oder Klänge aus gefilterten Rauschgeneratoren jeden gewünschten Klang als Komponist präzise zu formen sowie durch Installation verschiedener Lautsprecher deren Wiedergabeposition zu beeinflussen. Dadurch grenzt er sich in der Materialbehandlung jedoch lediglich von den anderen Prinzipien elektronischer Komponisten seiner Zeit ab.

Soll der Fokus im Unterricht also auf dem Weg der Erforschung und Legitimation von neuem, musikalisch verwertbarem Material liegen, welches insbesondere die Elektronische Musik hervorgebracht und ermöglicht hat, so ist ein ausgedehnterer Blick auch auf die elektronischen Experimente jenseits der Kölner Schule unabdingbar. Denn allem voran die Legitimation des Geräusches als Klangereignis mit musikalischem Gehalt sowie die Verwendung aufgenommener, realer Klänge und deren Verarbeitung mittels Plattenspielern und später Tonbandmaschinen, fallen bei der alleinigen Betrachtung des *Gesang der Jünglinge* hinsichtlich des Materialdenkens unter den Tisch.

Für das Sprengen lokaler, gefestigter Ideen und Strukturen sowie für die Pionierarbeit in der Klangforschung und der komplexen Werkgestaltung bei gleichzeitigem Erproben neuer Klangerzeuger ist Stockhausens *Gesang der Jünglinge* allerdings ein treffendes Beispiel im Musikunterricht.

Trotzdem ist die Vorgabe, dieses Werk als Vorbereitung auf die Abiturprüfung zu thematisieren, ein wichtiger Schritt, durch den die elektronische Musik überhaupt erst Einzug in den Unterricht hält. Auch wenn es sich nicht gerade als optimales Beispiel für das übergeordnete Thema eignet, ist die Vorgabe ein wichtiger Anstoß zur Auseinandersetzung mit persönlichen Vorbehalten gegenüber dieser Musik. Da jedoch eine ablehnende und desinteressierte Haltung überwiegt und auch das Fachwissen der Lehrkräfte recht lückenhaft zu sein scheint, wird hochwertiges und vorurteilsfrei informierendes Unterrichtsmaterial vor allem für die Vorbereitungsarbeit der Lehrkräfte sehr wichtig. Darüber hinaus muss hinsichtlich der Überwindung traditionellen

Materialdenkens auch die *Musique concrète* und die *Music for tape* berücksichtigt werden.

## **5.2 Elektronik Pop als Ideengeber für Hip Hop und Techno (Kraftwerk: *Trans Europa Express* und *Numbers*)**

Wie schon bei der Entwicklung des House festgestellt wurde, basiert jede stilistische Neuerscheinung auf zuvor veröffentlichter Musik und ordnet sich in deren Kontext ein. Dieser Prozess lässt sich vielfältig nachvollziehen und untersuchen. Im Falle der vorgegebenen Musikbeispiele ist deren Relevanz als Ideengeber für Techno<sup>86</sup> sehr hoch. Dabei trifft der Ausdruck Ideengeber die Sache auf den Punkt, denn gerade die bahnbrechenden Veröffentlichungen von Kraftwerk gaben den frühen Techno-Produzenten entscheidende Anstöße zur Gestaltung von Tracks mit den ihnen zur Verfügung stehenden Maschinen. Die wichtigsten Einflussfaktoren waren die synthetische Klangvielfalt, der kontinuierliche Puls eines Drum-Computer-Beats und die Rolle des Musikers als mensch-maschinen-ähnlich agierendes, ausführendes Organ im Umgang mit elektronischen Klangerzeugern.

Der Kraftwerk-Track *Numbers* ist einer der wohl meistgesampten Tracks in der elektronischen Musik.<sup>87</sup> Nicht zuletzt, da der Break-Beat aus *Numbers* kein strikter Four to the Floor-Beat ist, bedienten sich auch zahlreiche Hip-Hop-Produzenten und Musiker anderer Genres dieses Loops.<sup>88</sup> Neben dem markanten Break-Beat wurden vor allem auch die synthetischen Zahlwörter des Lerncomputers *Speak & Spell* von Texas Instruments aus dem Track bis heute in zahllosen Dance- und Techno-Tracks verwertet. Aus dem Track *Trans Europa Express* von 1977 wurde vor allem die Synthesizer-Hookline

---

<sup>86</sup> Hip Hop soll im Rahmen dieser Arbeit nicht näher betrachtet werden.

<sup>87</sup> siehe: <http://www.whosampled.com/producer-sampled/Kraftwerk/>

<sup>88</sup> Mit weitreichendem Einfluss zum Beispiel in *Planet Rock* von Africa Bambaataa & Soulsonic Force.

übernommen, entweder gesamplet oder neu eingespielt,<sup>89</sup> wohingegen der aktuellste Release mit einem *Trans Europa Express* Sample den rhythmisch markanten Anfang des Tracks verwendet.<sup>90</sup>

Von Seiten der Lehrkräfte wurde kritisiert, dass die gewählten Musikbeispiele stark veraltet seien und vor allem für die heutige Schülergeneration völlig unbekannt und uninteressant seien und deshalb wenig geeignet, um sie im Unterricht zu verwenden. Bei der Betrachtung der Ideengeber zum Techno sollte Kraftwerk nicht außen vor gelassen werden, da sie mit Abstand die einflussreichste Band für die Entwicklung elektronischer Genres sind. Die Aussagen der Lehrkräfte lassen erkennen, dass sie das Potenzial dieser Songs als Unterrichtsstoff nicht wirklich auszuschöpfen wissen, da sie sich der Tragweite dieser Veröffentlichungen nicht bewusst sind. Scheinbar ist auch nur die Idee der isolierten Werkbetrachtung oder Werkanalyse als Unterrichtsinhalt vorhanden. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Einwände nachvollziehbar. Es kommt daher vor allem auf den Kontext an, in den die Betrachtung der Tracks gesetzt wird. Der Fokus auf Hip Hop und Techno ist darüber hinaus eine sinnvolle Eingrenzung, denn für die Entwicklung dieser Genres sind Kraftwerk sogar stilprägend. Wird also nicht nur der ursprünglichen Release betrachtet, sind die beiden Kraftwerk-Tracks keineswegs veraltet.

Weiterführend lassen sich auch außermusikalische Bezüge herstellen und untersuchen. Gerade im für elektronische Musik wichtigen Feld der Artworks (Plattencover, Plakate, Magazine, Blogs) finden sich viele Bezüge und Verweise auf Kraftwerk. Auch im Bereich der Track-Namen gibt es viele Anlehnungen,<sup>91</sup> ganz zu schweigen vom prägenden Einfluss der Kraftwerk-Bühnenshows und -Performances sowie der Darstellung der Künstler und Musiker an sich.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Diese findet sich ebenfalls in *Planet Rock*. Die fast gänzlich unveränderte Überlagerung der beiden Tracks ist damit auch ein frühes Beispiel für ein Mash-Up.

<sup>90</sup> *Tricycle Express* von Mr. Oizo und Gaspard Augé (Justice) im Soundtrack des Quentin Dupieux (Mr. Oizo) Films *Rubber*.

<sup>91</sup> Zum Beispiel Veröffentlichungen wie *Trans Techno Express* oder das im Abschnitt über die aktuelle elektronische Musik genannte Beispiel des Intro-Covers *Tanz Europa Exzess*.

<sup>92</sup> Beispielsweise Bandfotos des Trios Brandt Brauer Frick und Kraftwerk im Vergleich.

### **5.3 DJing und Sampling in Techno und House als Ausgangspunkt elektronischer Tanzmusik (Steve „Silk“ Hurley: *Jack Your Body* und Underground Resistance: *Final Frontier*)**

Die DJ- und Sampling-Techniken sind zweifelsohne die revolutionärsten und vor allem die populäre Musik nachhaltig prägendsten musiktechnischen Errungenschaften unserer Zeit, wobei deren Weiterentwicklung noch in vollem Gange ist. Einen ähnlich weitreichenden technischen Einfluss auf die Gestaltungsmöglichkeiten verschiedenster Musikgenres gab es nur mit dem Aufkommen der Software *Melodyne* im Jahr 2001, für welche die Entwicklerfirma Celmony im Februar 2012 sogar mit einem erstmalig verliehenen Technical Grammy für „*Verdienste von außergewöhnlicher technischer Bedeutung im Recording-Bereich*“ ausgezeichnet wurde.<sup>93</sup>

Den Fokus der Betrachtung auf das DJing im House und Techno zu richten, um von dort aus die Entwicklung der elektronischen Tanzmusik nachzuzeichnen, wird zwar nicht dem genreübergreifenden Einfluss der DJ- und Sampling-Technik gerecht, ist aber eine sinnvolle, exemplarische Eingrenzung.

#### **5.3.1 DJing / DJ-Technik**

Wie im kurzen historischen Abriss der House-Musik bereits beschrieben wurde, sind vor allem die Entwicklung der Plattenspieler- und Mischpulttechnik und deren über das reine Abspielen hinausgehende Verwendung maßgeblich für die Gestaltung ganzer DJ-Sets und damit die Entwicklung des Club-Sounds verantwortlich. Anders als beispielsweise im Hip Hop verliert jedoch der virtuose Umgang mit den Turntables (Beat Juggling, Scratching, etc.) recht früh an Bedeutung für die elektronische Tanzmusik. Mit der aufkommenden Abkehr vom Disco-Sound, kreierte schon die ersten House-Produzenten mit den ihnen zur Verfügung stehenden Maschinen fertige Tracks. Somit wurde die Aufgabe des DJ maßgeblich das

---

<sup>93</sup> <http://de-bug.de/musiktechnik/archives/5653.html>

Gestalten charakteristischer DJ-Sets aus den einzelnen Tracks mit möglichst wirkungsvollen Spannungsbögen. Die instrumentale Verwendung der Turntables hat sich in der elektronischen Tanz- und Club-Musik bis heute, mit sehr wenigen Ausnahmen,<sup>94</sup> nicht nennenswert durchgesetzt.

Aus den Interviews ging hervor, dass die Rolle eines DJ jedem der Interviewten klar ist, selbst wenn sie nicht oder nur sehr selten feiern oder in Clubs gehen. Auch über die Technik des Auflegens wissen die Schüler zumindest rudimentär Bescheid. Was weniger bekannt ist, für die Entwicklung der elektronischen Tanzmusik aber umso bedeutender, ist die Verbreitung der Musik durch die tourenden DJs und der daraus resultierenden Bedeutung für die Entwicklung der Stile. Durch die exzessive Sammelwut vieler DJs und den Drang, immer den neuesten Sound aufzulegen, fanden selbst kleine Auflagen den Weg vor großes Publikum.<sup>95</sup> Der House-Klassiker *Jack Your Body* des Chicagoer DJ und Produzenten Steve „Silk“ Hurley wurde beispielsweise zuerst in England veröffentlicht, wo der House-Sound die britische Club-Szene eroberte und dadurch anfing rasant an Popularität zu gewinnen, während er in den USA noch über viele Jahre hinweg in der Subkultur verhaftet blieb.<sup>96</sup> Gut nachvollziehbar ist dies auch in der Verbreitung der späteren Acid-Techno-Tracks während des zweiten Summer of Love (1988/89) in England, wo die DJs auf den Raves und Partys in Manchester eine zentrale Rolle spielten. Dafür ist der Track *Final Frontier* zwar ein spätes, aber populäres Beispiel.

Die Rolle des DJ, sowohl im Radio als auch im Club, ist ein wesentlich bedeutenderer Faktor in der Entwicklung der elektronischen Tanzmusik als die alleinige Betrachtung der DJ-Technik des Auflegens oder der technischen Entwicklung des DJ-Equipments.

Daher ergibt es unter diesem Gesichtspunkt Sinn, die vorgegebenen Tracks hinsichtlich ihrer Geschichte zu betrachten, um das Wesentliche des DJing im Kontext der Clubmusik-Tradition passend einordnen zu können.

---

<sup>94</sup> Beispielsweise manche Tracks der Band Lychee Lassi.

<sup>95</sup> Dies lässt sich sehr gut an den autobiographischen Passagen der DJ-Karriere Laurent Garniers in *Elektroschock* nachvollziehen.

<sup>96</sup> vergl.: High Tech Soul (Film)

### 5.3.2 Sampling

Es ist wichtig, DJing und Sampling an dieser Stelle getrennt aufzuführen, da beide Kulturtechniken in der Musik zwar oft eng miteinander verknüpft sind, sich ihre Rollen im Kontext der elektronischen Tanzmusik jedoch deutlich unterscheiden. Darüber hinaus ging aus den Interviews hervor, dass in Bezug auf das Sampling wenig bis kein allgemeines Basiswissen vorhanden ist, wodurch ein anderer Ansatz im Themeneinstieg erforderlich wird.

Es müssen zunächst die technischen und historischen Grundlagen erarbeitet werden, denn anders als beim DJing spielen beim Sampling nicht fertige Tracks die tragende Rolle, sondern mit dem Sampling gerät maßgeblich das Produzieren der Tracks an sich in den Fokus.

Obwohl 1979 der erste instrumentell spielbare und kommerziell erhältliche Sampler Fairlight CMI für einen heutigen Wert von rund 1 Mio. Dollar auf den Markt kam, stand er manchen House- und Techno-Produzenten der ersten Stunde (meist dank Studio-Sharing) zur Verfügung. Allerdings spielen für die frühen Veröffentlichungen vor allem Synthesizer als Klangerzeuger eine Rolle, da sie deutlich preiswerter zu erwerben waren. Vor allem die Drumcomputer der Roland TR-Serie und der Basssynthesizer Roland TB-303 prägten den Techno-Sound wie kaum ein anderer Klangerzeuger. *Final Frontier* ist dafür ein gutes Beispiel, da dieser Track fast ausschließlich mit Roland-Synthesizern produziert wurde. Für das Thema Sampling eignet er sich genau aus diesem Grunde allerdings weniger.

Ausgehend von diesem Track lässt sich beispielsweise eine Analyse starten, inwieweit Parts aus *Final Frontier* in späteren Produktionen gesamplet wurden.

Sampler dienten den House- und Techno-Produzenten anfänglich in erster Linie zum Manipulieren der Stimme (cutten, slicen, pitchen) und werden genutzt, um Elemente von älteren Platten zu sampeln. Ersteres lässt sich am Beispiel von *Jack Your Body* gut nachvollziehen. Erst mit dem Aufkommen der EMU und AKAI-Sampler, größerem Speichervolumen und vor allem einem erschwinglicheren Preis griffen mehr und mehr Produzenten zu diesen Instrumenten. Denn durch Sampler war es nicht mehr notwendig viele Synthesizer zu besitzen. Schließlich konnte deren Klang gesamplet oder fertige

Sounds gekauft werden. Auch wurde der Sampler zunehmend dazu genutzt, aus fertigen Tracks einzelne Sounds (z.B. eine markante Kick-Drum oder einen bestimmten Loop) herauszuschneiden und in eine neue Produktion einzubinden.<sup>97</sup>

Um die Technik und die Möglichkeiten des Sampling zu erforschen, eignet sich vor allem eine praktische Unterrichtseinheit. Es gibt eine Auswahl an guten und kostenlosen Software-Samplern, mit denen intuitiv und ohne langwierige Vorbereitungszeit gearbeitet werden kann. Denkbar wäre die Produktion eines eigenen Remixes oder eines neuen Tracks, der auf ausgesuchten Samples basiert. Dies würde vor allem das Wissen über eine der wichtigsten Produktionstechniken vertiefen und ein grundlegendes Verständnis für die Bearbeitungsmöglichkeiten in aktuellen Musikproduktionen fördern. Wie aus den Interviews hervorging, wird maximal mit fertigen Loops gearbeitet, was wenig kreativ ist. Viel entscheidender ist das Suchen prägnanter Samples und deren Einbettung in einen neuen musikalischen Kontext. Eine musikpraktische Unterrichtseinheit ließe sich auch gut mit verschiedenen theoretischen Betrachtungen, zum Beispiel einer Form- oder Strukturanalyse, verknüpfen. Dabei sollte allerdings die derzeit geführte Urheberrechtsdebatte berücksichtigt werden, um nicht in juristischen Grauzonen zu agieren und trotzdem das künstlerische Potenzial des Samplings voll auszuschöpfen. Gerade vor dem Hintergrund, dass laut Interviewaussagen Musik größtenteils illegal erworben wird und es aktuell zu immer mehr juristischen Durchgriffen kommt, ist dieses Thema ein aus gegebenem Anlass wichtiger Unterrichtsbestandteil. Auch die Konsequenzen des Samplings bezüglich des Urheberrechts und der kommerziellen Verwertung von Musik sollten diskutiert werden.

---

<sup>97</sup> Mit der dadurch aufkommenden Urheberrechtsdebatte beschäftigt sich der lesenswerte Blog <http://www.freikulturundmusik.wordpress.com>. Dort sind auch einige relevante Dokumentationen und Buchtitel verlinkt.

## 6. Schlussbemerkungen

Es hat auf den ersten Blick den Anschein, dass populäre elektronische Musik anhand wenig aktueller Beispiele und die Elektronischen Musik sogar anhand eines relativ unpassenden Musikbeispiels im Rahmen der Abiturvorgaben im Unterricht thematisiert werden soll. Es bedarf darüber hinaus innerhalb eines jeden Themenfeldes einer ausführlichen historischen Kontexteinbindung der zu betrachtenden Werke und Tracks, da eine isolierte, analytische Betrachtung wenig aufschlussreich ist. Dadurch erhalten aber gerade die als veraltet angesehenen Musikbeispiele der Themenfelder im Bereich der Populärmusik ein neues Gesicht, denn diese üben bis heute einen immens wichtigen Einfluss auf die Entwicklung der elektronischen Musik aus. Auch wenn die Musikbeispiele nicht automatisch im Fokus der Schülerinnen und Schüler liegen, so sind sie doch gerade hinsichtlich einiger Phänomene der neuesten Erscheinungsformen elektronischer Musik mit historischem Bezug zur Vergangenheit umso aktueller.

Darüber hinaus fehlt es offenbar an grundlegendem Wissen über die aktuellen technischen Möglichkeiten der Musikproduktion und deren Folgen für die Musikwahrnehmung auch jenseits der elektronischen Musik. Vor allem bei der historischen Verknüpfung der frühen experimentellen elektronischen Musik mit der aktuellen elektronischen Musik über die Entwicklung der Musiktechnik würde es den Schülerinnen und Schülern ermöglicht, ein grundlegendes Verständnis für die zur Zeit im Mainstream-Pop dominante, hochtechnisierte Klangästhetik zu entwickeln und sich kritisch damit auseinandersetzen zu können.

Auch stellte sich heraus, dass es ein Bedürfnis von Seiten der Schüler gibt, sich sowohl im privaten als auch im schulischen Alltag adäquat über Musik äußern zu können. Da bei der Thematisierung elektronischer Musik neben allgemein relevanten musikalischen Fachtermini auch aktuelle Stilbegriffe und ein umfangreiches Vokabular hinsichtlich popkultureller Phänomene und musiktechnischer Begriffe eingeführt werden kann, leisten diese Themenschwerpunkte automatisch einen wichtigen Beitrag zur Kommunikationskompetenz.

Somit haben diese Themen auch das Potenzial ein qualitativ hochwertiger Beitrag hinsichtlich der Vorbereitung auf eine spätere Musikpraxis zu sein, wobei damit jeglicher Umgang des Menschen mit dem Kulturgut Musik bezüglich des „*Denkens in Musik*“ und des „*Denkens über Musik*“<sup>98</sup> neben dem musikbezogenen Handeln gemeint ist.

Wird in der Schule auch eine musikpraktische Unterrichtseinheit angeboten, bietet sich dabei die Möglichkeit der Mediennutzung im Sinne einer „*man-machine interaction*“ anstelle der alltäglich überaus dominanten „*man-machine reaction*“.<sup>99</sup> Denn beispielsweise der themenbezogene Umgang mit Samplern und Samplingsoftware funktioniert ebenso wie die Handhabung von Turntables und anderer DJ-Technik nach dem WYSIWYG-Prinzip,<sup>100</sup> wodurch der Umgang mit mehr oder weniger vertrauten Maschinen (Computer, Plattenspieler, etc.) nicht wie gewohnt einseitig-reaktiv sondern interaktiv erlebt werden kann.<sup>101</sup> So erhält der Umgang mit den Maschinen nicht nur einen musikpraktischen Sinn, sondern bietet einen auch auf medienpädagogischer Ebene sinnvollen Bezugspunkt, um eine kreative und am praktischen Nutzen statt eine einseitige, am Konsum orientierte Mediennutzung zu fördern.

Die in den Interviews erkennbare überwiegend ablehnende Haltung von Seiten der Schülerinnen und Schüler gegenüber elektronischer Musik ist in Bezug auf den Musikunterricht unproblematisch, da sich diese Äußerungen maßgeblich auf den Bereich des aktuellen Chart-Techno und der aktuellen Club-Musik beziehen. Für den Musikunterricht sind allerdings keine solcher Musikbeispiele verpflichtend vorgesehen und müssen noch nicht einmal ausführlich analysiert werden, um sie bei Bedarf in Bezug zu den obligatorischen Themen zu setzen. Trotzdem gibt es in jedem Themenkomplex die Möglichkeit, solche aktuellen Beispiele auf Initiative der Schüler oder Lehrer hin sinnvoll und ausführlich einzubinden (vor allem im Bereich des Samplings oder der DJ-Techniken).

---

<sup>98</sup> Schatt S. 37.

<sup>99</sup> Goeble in: International Computer Music Conference Proceedings Köln 1988, S. 47.

<sup>100</sup> What you see is what you get.

<sup>101</sup> siehe dazu: Hecker, Tim: *Der Klang und die siegreiche Sphäre der Elektrizität* in: Soundcultures S. 95.

Auch scheint die elektronische Musik nur vereinzelt (maßgeblich im Kontext des Feierngehens) eine Rolle im Alltag der Schülerinnen und Schüler zu spielen. Trotzdem zielen die Themen hinsichtlich der elektronischen Musik nicht an der Lebenswelt der Jugendlichen vorbei, denn gerade Popmusik wird als einer der meistgehörten Musikstile benannt und einige Schülerinnen und Schüler beschäftigen sich sogar in ihrer Musikpraxis mit Elementen elektronischer Musik. Es gibt also vor allem im Bereich des Einflusses der elektronischen Musik auf die Musikproduktion der heutigen Zeit und die dadurch geprägten Hörgewohnheiten einen wichtigen Alltagsbezug.

Mit Blick auf die Ergebnisse der Interviewauswertung hinsichtlich des musikalischen Alltags von Schülerinnen und Schülern sind die neuen Abiturthemen eine Chance, um umfassenderes Fachwissen in Bezug zur populären Musik ihrer Zeit zu erlangen. Denn längst ist die Popmaschinerie bei der Produktion neuer Musik weit über den Stand hinaus, durch neue Klangeffekte und innovative Klanggestaltung aktuellen Sound zu produzieren. Das Maß der weitreichenden Klangmanipulation (wie dem völligen Verfremden der menschlichen Stimme, dem Auslöschen jeglichen natürlichen Anteils im Klang, der immensen Steigerung der gefühlten Lautheit durch extremste Summenkompression) ist an einem Punkt angelangt, wo Hintergrundwissen benötigt wird, um zu verstehen, welche Wege zu der aktuell vorherrschenden Klangästhetik geführt haben und um beim Hören trotzdem einigermaßen zwischen authentischem und synthetischem musikalischen Material unterscheiden zu können. Hierin liegt das größte Potenzial, das der Themenkomplex *elektronische Musik* mit sich bringt: Die Ermöglichung eines Diskurses über aktuelle musikalisch-ästhetische und stilistische Entwicklungen (allem voran im globalen Mainstream), der einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis kultureller Phänomene im Pop leisten kann.

Problematisch wird vor allem der Wissensstand der Lehrkräfte und deren persönliche Motivation. Zwar lassen sich mit Hilfe vorgefertigter Unterrichtsmaterialien die Themenkomplexe abarbeiten, allerdings bleibt zu hoffen, dass möglichst viele Lehrkräfte das Potenzial der Verschiebung des Schwerpunktes in den Abiturvorgaben, weg von der fast ausschließlichen Betrachtung der abendländischen Musiktradition, ausschöpfen. Es ist zu

erwarten, dass es vor allem an der Qualität der verfügbaren Unterrichtsmaterialien liegen wird, wie die Thematisierung der neuen Inhalte im Musikunterricht vonstattengehen wird. Sie müssen es leisten, die weniger motivierten Lehrkräfte vom Potenzial und Sinn der Themenfelder zu überzeugen und vor allem umfangreiches Hintergrundwissen in möglichst kompakter Form bereitzustellen um eine angemessene Einarbeitung zu ermöglichen. Im gleichen Zug ist es zu erwarten, dass sich zumindest einzelne Schülerinnen und Schüler umfangreich an der Gestaltung des Unterrichtes beteiligen können, da sie nicht selten über Expertenwissen oder zumindest über aktuelle Erfahrungen aus erster Hand verfügen.

Abschließend bleibt anzumerken, dass es sich bei dieser Arbeit um eine vorangestellte Reflexion der Vorgaben für die Abiturvorbereitung 2014 handelt. Eine rückwirkende Forschungsarbeit wäre daher ein sinnvolles Projekt für die Zukunft, da zur Zeit das Potenzial der Themenstellungen nur prognostiziert werden kann. Erst zusammen mit einer rückwirkenden Analyse ließe sich angemessen beurteilen, ob die Themen sinnvollerweise dauerhaft in den Lehrplan integriert werden sollten und ob sie beispielsweise auch schon für die Unter- und Mittelstufe in Frage kommen.

## 7. Literaturverzeichnis

### Printmedien

- Alheit, Peter: *Grounded Theory: Ein alternativer methodologischer Rahmen für qualitative Forschungsprozesse*. S. 19. Göttingen (1999).
- Anz, Philipp; Walder Patrick (Hrsg.): *Techno*. Hamburg 1999.
- Boehme, Tim Caspar: *Wierd Records – Folk-Instrument Synthesizer*. in: *debug*, September 2011 S. 20.
- Fricke, Stefan; Jeschke, Lydia: *SWR 2 Kompass Neue Musik*. Saarbrücken 2007.
- Garnier, Laurent; Brun-Lambert, David: *Elektroschock*. Höfen 2008.
- Goebel, Johannes: *Man-Machine Interaction*. in: *International Computer Music Conference Proceedings Köln 1988* S. 41 - 48. Köln 1988.
- Hecker, Tim: *Der Klang und die siegreiche Sphäre der Elektrizität*. in: *Soundcultures - Über elektronische und digitale Musik*, S. 94 - 100, Hrsg.: Kleiner, Marcus S.; Szepanski, Achim, Frankfurt 2003.
- Hoffmann, Roger: *Musikalische Avantgarde in der elektronischen Tanzmusik der Gegenwart*. in: *Handbuch der Musik des 20. Jahrhundert*, Bd. 5, S. 94 - 111, Hrsg.: Ungeheuer, Elena, Laaber 2002.
- Poschardt, Ulf: *DJ Culture – Discjockeys und Popkultur*. Hamburg 1997.
- Ruschkowski, André: *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart 2010.
- Schäfer, Sven; Waltmann, Dirk; Schäfers, Jesper: *Techno Lexikon*. Berlin 1998.
- Schatt, Peter W.: *Einführung in die Musikpädagogik*. Darmstadt 2007.
- Volkwein, Barbara: *What 's Techno? – Geschichte, Diskurse und musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik*, Hrsg.: Enders, Bernd. Osnabrück 2003.

## Online-Artikel

- Keppler, Diana: *Der Futurismus oder Die Musik im Zeitalter der Maschine*, auf: PopScriptum 7 – Musik und Maschine Hrsg.: Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin 2001. ([http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst07\\_keppler.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst07/pst07_keppler.htm))
- Walter, Klaus: *Geschminkte Stimmen - Pornografisierung des Pop* auf: taz.de (<http://taz.de> 30.12.2011)
- Werthschulte, Christian: *Gut, wenn es sich falsch anhört*. auf: taz.de (<http://taz.de> 30.12.2011)
- Schönebäumer, Matthias: Mehr als Bumm-Bumm. auf: Zeit Online 28.11.2008 (<http://www.zeit.de/online/2008/49/jeff-mills-portrait>)

## Film

- Bredow, Gary: *High Tech Soul - The Creation of Techno Music* (Plexi 2006)

## Weblinks

- <http://www.whosampled.com>
- <http://www.discogs.com>
- [http://www.dirk-bechtel.de/wiki/index.php/Populäre\\_Musik#Popul.C3.A4re\\_Musik\\_in\\_der\\_Hochschulausbildung](http://www.dirk-bechtel.de/wiki/index.php/Popul%C3%A4re_Musik#Popul.C3.A4re_Musik_in_der_Hochschulausbildung)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/György\\_Ligeti](http://de.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy_Ligeti)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Karlheinz\\_Stockhausen](http://de.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Helikopter-Streichquartett>
- [http://www.soundart-koeln.de/details\\_stockhausen\\_gesang.php](http://www.soundart-koeln.de/details_stockhausen_gesang.php)
- <http://onl.zkm.de/zkm/musik/klangdom>
- <http://www.ak.tu-berlin.de/menue/forschung/forschungsprojekte/wellenfeldsynthese/>
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Electro>
- <http://www.berlin-mitte-institut.de/about-us/>
- <http://milleplateaux1.wordpress.com>

- <http://www.ishkur.com>
- <http://techno.org/electronic-music-guide/>
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Sónar>
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Techno>
- [http://www.indiepedia.de/index.php?title=Experimentelle\\_Musik/\\_Avantgarde](http://www.indiepedia.de/index.php?title=Experimentelle_Musik/_Avantgarde)
- <http://de-bug.de/musiktechnik/archives/5653.html>

## **8. Anlagen**

(PDF und Audio-Daten auf CD-Rom)

- Abiturvorgaben 2012 und 2014 (PDF)
- Transkriptionen der geführten Interviews (PDF)
- Mind-Maps zur Interviewauswertung (PDF)
- Audio-Mitschnitte der Interviews (MP3)

## **Erklärung**

„Ich versichere, dass ich die schriftliche Hausarbeit – einschließlich der beigefügten Zeichnungen, Kartenskizzen und Darstellungen – selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quellen deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.“

---

Tobias Hartmann

Köln, den 24.12.2012