

Techno-Biographien: Eine narrative Analyse von Lebensgeschichten deutscher Techno-DJs¹

Maren Brandt

1. Einleitung

Im Mai 2009 mietete das Musikmagazin Spex für eine vorsommerliche Veranstaltung mit einem Gemisch aus Popgruppen und Techno DJ's den zur Zeit bekanntesten Techno Club der Welt, das Berliner Berghain.

Noch bis vor einem Jahr bewegte sich Techno als zeitgenössische Musik und Szene weitgehend im Untergrund. Entsprechend gering war die Berichterstattung über Techno in auf diese Musikrichtung nicht spezialisierten Musikmagazinen. Und nun rücken Techno und das Berghain, eine wahrhaftige zeitgenössische Club-Ikone², als Editorial-Aufmacher in das Blickfeld einer Zeitschrift, die sich im Untertitel selbst als „Magazin für Popkultur“ belabelt. Zwanzig Jahre nach den ersten Klängen in den deutschen Clubs ist Techno, so scheint es, an der musikalischen Oberfläche angekommen: als populäre Musik jener globalisierten Städte, die sich unter anderem auch für Avant Garde in Kommunikation(-elektronik), bildender Kunst und Mode interessieren.

Techno fungiert gegenwärtig als großer Oberbegriff verschiedener Ausprägungen elektronischer Musik. Darunter subsumieren sich auch Stilrichtungen wie House, Ambient, Goa, Trance oder Minimal. „Jahrelang war Techno Synonym für elektronisch erzeugte Musik wie EBM (Electronic Body Musik) oder gewisse Arten des New Wave. Ab 1990 bezeichnete Techno jedoch jene Art elektronischer Tanzmusik, die aus dem House heraus entstanden war. Auch wenn Chicagos Acid House und Detroit's Techno um 1987/88 viele Elemente des heutigen Techno enthielten, gilt 1990 als Geburtsjahr des Techno, wie man ihn heute kennt. Ursprünglich noch Techno House genannt (eine Fusion der verschiedenen Vorläufer des Techno wie zum Beispiel EBM, Acid House, oder New Beat), bürgerte sich bald das Wort Techno (auch in der Schreibweise Tekkno) ein und setzte sich so deutlich durch, dass der ursprüngliche Techno bald den Anspruch aus seinen Namen aufgeben musste“ (Anz/Walder 1999, 26 f.). Bis heute existiert die Kontroverse, ob Techno als Sammelbegriff für

1 Der Aufsatz ist eine aktualisierte, stark gekürzte Version einer unveröffentlichten Studie aus dem Jahr 2008.

2 Das Berghain (eine Namenskreuzung aus den Berliner Stadtteilen Kreuzberg und Friedrichshain) weigert sich bei Musik und Publikum beharrlich dem Mainstream und ist für eine harte Türpolitik und lange Einlassschlangen bekannt. Es gibt im gesamten Gebäude keine Spiegel, Foto- und Filmaufnahmen sind untersagt. Die Gäste sollen sich undokumentiert gehen lassen können. Circa siebzig Prozent der Besucher sind homosexuell, es gibt mehrere Darkrooms. Technofans aus der ganzen Welt reisen am Wochenende an.

verschiedene Stile elektronischer Musik stehen kann oder nur die extrem rhythmusbetonte, von Harmonielehren weit entfernte Ausprägung bezeichnet. Für Hitzler und Pfadenhauer ist Techno eine „mehrdimensionale Domäne“, die verschiedene „Arten von Phänomenen“ beinhaltet. Dazu gehören neben „mehreren musikalischen Stilrichtungen“ auch „eine Reihe von Tanzformen, ein Bündel von Lebensgefühlen, etliche habituelle Spezifikationen, divergente ideologische Milieus und eine ganze Palette von Veranstaltungen“ (Hitzler/Pfadenhauer 1998, 79).

Hauptmotivation zur Durchführung der hier vorgestellten Analyse von Biographieverläufen deutscher, professioneller Techno-DJs war vor allem die Entdeckung, dass in der soziologischen bzw. kulturwissenschaftlichen Forschung keine Untersuchungen über die eigentlichen Protagonisten der Szene, die DJs, vorliegen. Stattdessen gibt es neben Techno-Sachbüchern, Erzählungen von DJs aus ihrem Leben oder Techno-Prosa³ in den unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen eine Reihe von Auseinandersetzungen mit der Techno-Welt, insbesondere in der Philosophie, Soziologie und den Musikwissenschaften.⁴ Themen sind zum Beispiel die Techno-Geschichte, das Equipment, die Technik des DJ-ing, der szenetypische Ecstasy-Konsum oder die Frage der gesellschaftlichen Verortung von Techno-Musik und der Bewegung insgesamt.

Forschungsleitend war die Neugier, die Besonderheiten von DJ-Biographien zu erfassen und die Persönlichkeiten und das Leben dahinter kennenzulernen. Paralleler Schwerpunkt war eine Erfassung der speziellen Lebenswelt als soziales Phänomen sowie eine Annäherung an den damit verbundenen Lebensstil eines international arbeitenden deutschen Techno-DJs. In den Gesprächen mit den DJs wurde deutlich, dass der sie umgebende gesellschaftliche Bezugsraum eine in sich geschlossene Szene mit überraschend institutionellem Charakter darstellt.⁵ Die folgende Einführung in die Lebenswelt der DJs ist den biographischen Analysen vorangestellt und basiert überwiegend auf den Inhalten der geführten Interviews. Das Ziel der Studie war eine explorative, hypothesenfreie Herangehensweise an das Leben und Arbeiten deutscher Techno-DJs. Vermieden wurde dabei eine Verwissenschaftlichung der Lebenswelt; es handelt sich um eine pragmatische Betrachtung der DJ-Umgebung(en) im Jahr 2008, die jedoch Hinweise für mögliche Anbindungen auf soziologische Theorien liefert bzw. auf bereits erfolgte Bezüge verweist.

Als empirische Methode dient das narrative Interview nach Fritz Schütze, das den Befragten durch die geringe, fast abwesende Standardisierung die größtmögliche

3 Bei den Sachbüchern seien als Beispiel genannt: „Techno“ von Philipp Anz und Patrick Walder (Anz/Walder 1999) oder „Deep in Techno“ von Marcel Feige (Feige 2000). Rainald Goetz schrieb mit „Rave“ einen Band literarischer Episoden über die Szene (Goetz 1998), der DJ Hans Nieswandt eine autobiographische Erzählung „Plus minus acht. DJ Tage, DJ Nächte“ (Nieswandt 2002).

4 Zum Beispiel die philosophischen Dissertationen „DJ Culture“ von Ulf Poschardt (Poschardt 1995) und „What's Techno?“ von Barbara Volkwein (Volkwein 2003). Bei den Soziologen seien beispielhaft angeführt Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer: „Techno Soziologie“ (Hitzler/Pfadenhauer 2001) und „Let your body take control!“ (Hitzler/Pfadenhauer 1998) Zur ethnographischen Kulturanalyse der Techno-Szene Erik Meyer „Die Techno-Szene“ (Meyer 2000). Rainer Diaz-Bohne wagte in seiner Dissertation „Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil“ mit Techno und Heavy Metal sogar den Versuch einer Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie um den Faktor der Populärmusik (Diaz-Bohne 2002).

5 Vgl. Becker: „The dominant tradition takes the artist and art work rather than the network of cooperation, as central to the analysis of art as a social phenomenon“ (Becker 1982, Preface XI).

Offenheit zur Ausgestaltung ihrer Stegreifrede gewährt (vgl. dazu Schütze 1980, 1982, 1983, 1984, 1987, 1996 und Kallmeyer/Schütze 1977). Das Vorgehen bei der Vorbereitung und Durchführung der Interviews, die Form der Gesprächsauswertung und ein sich anschließender analytischer Vergleich der verschiedenen Biographien richten sich präzise nach seiner Technik, deren Kenntnis für die folgende Lektüre vorausgesetzt wird.

2. Techno, Clubs, Studios und Labels: Die Lebenswelt der DJs

Mit Techno begann um 1989⁶ in Deutschland eine neue Ära in der Musikgeschichte: in Bezug auf die Art der Musik, ihre Hörer, die Gewohnheit, die Musik gemeinsam in langen Clubnächten zu erleben, und ein mit der Musik verbundenes Lebensgefühl.⁷ Techno entwickelte sich in den 1990er Jahren auch zu einer Jugendbewegung. Diese Zeit als neues Movement ist lange vorbei.⁸ Dagegen befindet sich Techno als Musikgenre in der Phase langfristiger Konsolidierung und dominiert das weltweite Clubleben. Eine gefestigte Szene ist entstanden mit eigenen Magazinen, Internetplattformen, eigenen szenetypischen Drogen und einer neuen Kultur des Ausgehens: Inzwischen gibt es an Wochenenden in den Großstädten rund um die Uhr Partys oder Clubs, in

6 Die Datierung bezieht sich dabei auf die deutschen Techno-Ursprünge in den Szenezentren Berlin und Frankfurt. Von diesen beiden Metropolen ging die deutsche Bewegung maßgeblich aus, die wie ein Rattenfänger nach und nach durch ganz Deutschland zog. Als Techno-Epizentren gelten bis heute die Clubs Tresor in Berlin sowie das Dorian Gray am Frankfurter Flughafen und das etwas später gegründete Omen. Im Dorian Gray entwickelte sich mit DJs wie DJ Dag, Talla 2XLC, Tom Wax und vor allem Sven Väth ab Mitte der 1980er Jahre schon sehr früh eine einflussreiche Frankfurter Techno Szene, die sich durch Musikproduktionen, ihre Fans, Plattenläden und Clubs mit Beginn der 1990er Jahre allmählich über die Stadtgrenzen verbreitete. Als einer der ersten DJs aus Deutschland überhaupt flog Sven Väth in der Welt herum und brachte Platten aus dem Ausland mit. Ende der 1990er Jahre gründete er in der Frankfurter Innenstadt seinen eigenen Club, das Omen. Es galt bis zu seiner Schließung 1998 als Pilgerstätte für Techno-Fans aus ganz Deutschland. Parallel schwappte Ende der 1980er Jahre eine Welle harter elektronischer Musik aus England und Amerika nach Berlin. Berlin entwickelte sich vor allem nach der Wende zum großen Techno-Zentrum. Die Musik verband den Ost- mit dem Westteil der Stadt. Die Vielfalt an leer stehenden Häusern mit ungeklärten Besitzverhältnissen nach der Wiedervereinigung begünstigte die Eröffnung unzähliger Untergrund-Clubs ohne Konzession und das Veranstellen von Partys, die über Mund-zu-Mund-Propaganda oder über Flyer angekündigt wurden. Die Berliner Szene hatte echtes und ursprüngliches Underground-Flair, das Zusammentreffen aus neuer deutscher Einheit und neuer Musikszene machte Berlin zum weltweiten Fixpunkt für Techno-Musik. Berlin löste damit Detroit und London als führende Metropolen für elektronische Musik ab und hat sich diesen Spitzenplatz bis heute erhalten.

7 Für eine Skizzierung von Ursprung und Herkunft von Techno und DJ-ing siehe Ulf Poschardts „DJ Culture“ und „Techno“ von Philipp Anz und Patrick Waldner (Poschardt 1995, Anz/Waldner 1999).

8 Für Hitzler und Pfadenhauer weist Techno als Bewegung alle Merkmale einer posttraditionellen Gemeinschaft auf, die dem modernen Menschen, der kaum noch irgendwo eingeboren ist (und in einer Gesellschaft lebt, in der Klassen und Schichten sich verwischen und die sich durch die Tendenz zur Individualisierung auszeichnet), die Möglichkeit bietet, sich mit Gesinnungsfreuden wieder zu (Teilzeit-)Gemeinschaften zusammenzuschließen (Hitzler/Pfadenhauer 1998, 78). Hitzler und Pfadenhauer verweisen in diesem Kontext auf Baumann (Baumann 1995, 20), der die posttraditionelle Gemeinschaft nur als vorgestellte, ästhetische Gemeinschaft charakterisiert, die kurzfristig die Illusion bietet, dass sich ein Urteil über das Richtige und Relevante auf eine allgemeine, eine verallgemeinerungsfähige Grundlage stellen lässt. Die posttraditionelle Gemeinschaft ist nach Baumann kohärent, aber nur durch den Glauben an ihre Existenz; sie besitzt nur Autorität, weil und solange ihr Autorität zugestanden wird. Denn sie verfügt typischerweise eben nicht über genügend institutionelle Sanktionspotentiale zur Durchsetzung ihrer Weltsicht. Ihre Macht gründet auf Verführung, auf der freiwilligen emotionalen Verbindung (Hitzler/Pfadenhauer 1998, 79).

denen ein Dauerprogramm läuft, tagsüber und nachts. Physisch und konditionell wären die Techno-typischen, zum Teil mehrtägigen Partymarathons mit wenig bis gar keinen Schlafpausen drogenfrei nicht möglich. Neben Kokain hat der Konsum von vor allem aufputschenden Drogen wie Ecstasy oder Speed insofern auch einen gestalterischen Einfluss auf die Szenekultur der scheinbar ewigen Partynächte.

Vor allem jedoch ist ein neuer Typus Musiker entstanden: der Techno-DJ, der durch das Mixen von Schallplatten, die auf zwei nebeneinander stehenden Plattenspiellern laufen, neue Lieder beziehungsweise elektronische Klangteppiche unterschiedlicher Ausprägung erzeugt. Im Gegensatz zur Rockmusik, die weltweit nach wie vor durch nordamerikanische und britische Künstler dominiert wird, haben sich deutsche DJs mit elektronischer Musik stilprägend an die Spitze gesetzt, was die Anzahl der Produktionen, besonders aber die Innovationskraft der Musik betrifft. German DJ-ing ist ein Exportschlager, bei dem sich die im Ausland sehr geschätzten stereotypen Gütesiegel deutscher Perfektion und Qualität um musikalische Kreativität ergänzen. Die Besten touren durch Städte aller Kontinente. Internationale Engagements symbolisieren die Anerkennung eines gewissen ästhetischen Wertes ihrer Musik. Durch den Einbruch der Plattenindustrie spiegeln die Verkaufszahlen diese Wertschätzung nicht wider. Hohe Gagen, Gigs in trendsetzenden Clubs mit Gästen, die als geschulte Hörer die Musik verstehen, der Auftritt auf einem der großen Festivals elektronischer Musik oder das Samplen der eigenen Produktionen durch andere bekannte DJs sind der höchste Beweis von Anerkennung. In Deutschland ist Berlin die Stadt, in der die meisten bekannten, auch ausländischen DJs leben und in der es die größte Auswahl an Clubs gibt, in denen Techno gespielt wird, der ein Publikum erreicht, für das die Musik beim Ausgehen eine große Rolle spielt bzw. im Vordergrund steht. Berlin gilt zur Zeit als weltweites, fast übermächtiges Techno-Zentrum.⁹

Teilweise fließen bei den DJs über zwanzig Jahre Erfahrung mit der Musik und in der dazugehörigen Clubszene ein. Techno-DJs können sehr lange im Geschäft bleiben, wenn sie sehr gut sind und sich weiterentwickeln. Es gibt nun die erste Generation DJs, die seit dem Beginn der Techno-Bewegung dabei ist, diese mitgeprägt hat und immer noch auflegt.¹⁰ Es ist nicht unüblich, dass ein DJ zwischen 35 und 45 Jahre alt ist und für ein Clubpublikum spielt, dessen Durchschnittsalter bei geschätzten 25 Jahren liegt. Beim Publikum sinkt zwar die Häufigkeit des Clubbesuchs ab Ende Zwanzig, Anfang Dreißig stark ab; dennoch sind auch ältere Besucher dabei. Die Begeisterung für elektronische Musik und das damit verbundene Lebensgefühl, viel zu Tanzen und eine lange Nacht auszugehen, ist inzwischen unabhängig von einer Altersgrenze. Es ist mit Interesse zu verfolgen, wie die Formen der Musikherstellung und des Musikgenusses der heute um die vierzigjährigen Techno-Akteure und der passiven Liebhaber dieser Musik in vielleicht zwanzig Jahren aussehen werden.

9 Nach wie vor sind die Lebenshaltungskosten in Berlin niedrig, gemessen an anderen Metropolen wie London oder New York. Dies ist ein Grund für viele internationale Künstler und Musiker, nach Berlin zu ziehen und dazu vom gegenseitigen Austausch zu profitieren. Besondere Aufmerksamkeit in der weltweiten Techno-Szene genießt das Berliner Nachtleben mit bekannten Clubs wie Bar 25, Tresor, Watergate, Club der Visionäre und vor allem Berghain/Panoramabar (Stand: Oktober 2008). Siehe dazu auch Tobias Rapp „Extrafettheit im Berghain“ (Rapp 2008).

10 Bekannte Vertreter dieser Generation sind zum Beispiel Sven Väth oder Hans Nieswandt.

Durch die starke Konzentration auf Rhythmus wird Techno häufig als monoton abgetan und, weil künstlich erzeugt, als simpel bzw. nicht echt im Sinn klassischer Instrumente bewertet. Techno hat mit seinen verschiedenen Ausprägungen den für alle Kunst- und kreativen Bereiche typischen Lauf der Verfeinerung erfahren. Im musikästhetischen Wertesystem wird ein Teil der Technoproduktionen von Musikexperten bereits als „E-Musik“ klassifiziert.¹¹ Ein Beispiel für die Akzeptanz elektronischer Musik außerhalb der Szene sind die Kollaborationen mit künstlerischen Bereichen wie Mode, Literatur und auch der bildenden Kunst.¹² Auch hier liefert Techno nicht nur den Soundtrack, sondern durch die Ansprache zusätzlicher Sinne eine weitergehende Ästhetisierung der ausgestellten oder vorgeführten Kunstwerke oder Kleidungsstücke. Techno erscheint durch den Clubkontext und die Wahrnehmung als Underground-Musik abgekoppelt von den organisierten Gruppen im Musikbusiness. Mit der Gründung eigener Labels konnten sich die Musiker von den Zwängen bestehender Distributionssysteme und -kanäle befreien, ihre eigene Arbeit finanzieren und sich eine gewisse finanzielle und vor allem künstlerische Unabhängigkeit verschaffen. So sind die zahlreich agierenden kleinen Labels zwar professionell auf Erzielung wirtschaftlicher Gewinne ausgerichtet, diese dienen jedoch in erster Linie der Produktion neuer Musik und ihrer Verbreitung oder der Verbesserung der Studiotechnik. Die wirtschaftliche Grundnorm des Feldes Techno-Szene ist als institutionalisierte Sichtweise originär antikommerziell (zu Satzungen und Gesetzen sozialer Felder vgl. Bourdieu 2001, 122 ff.).¹³ Besitzer von Techno-Labels sind häufig selbst DJs. International kann sich ein DJ nur behaupten, wenn er eigene Produktionen veröffentlicht. Eine Zeit lang erschien die Szene durch die Gewinne aus steigenden Plattenverkäufen nahezu autark. Sinkende Plattenabsätze haben verzögert jetzt auch den vinyltraditionellen Techno-Bereich erreicht; auch namhafte DJs müssen wieder häufiger auflegen, um ihr Leben und die Produktion neuer Musik zu finanzieren.

In den Gesprächen mit den DJs wird der große Raum des Managementaspekts ersichtlich, der sie als Besitzer oder Mitbesitzer eigener Labels beschäftigt. Keiner von ihnen ist betriebswirtschaftlich ausgebildet, so dass sie Aufgaben wie Vermarktung, Vertrieb und Finanzierung zum Teil mit Beratern, hauptsächlich aber autodidaktisch absolvieren. Einige Labels haben sich nach und nach zu Techno-Unternehmen entwickelt. Als Paradebeispiel gilt Cocoon, das Frankfurter Techno-Imperium des DJs Sven Väth.¹⁴ Hier sind Label, Booking-Agentur, ein riesiger Club in Frankfurt und

11 Vgl. Mechthild von Schoenebeck: „Wenn innerhalb der Bannmeile der Musikwissenschaften über populäre Musik gesprochen wird, so geschieht dies in der Regel auf der Folie der Spartenrennung von ‚Unterhaltungs‘- und ‚Ernster‘ Musik, die als Dichotomie von niedriger und hoher Kunst ihre Wurzeln in der Antike hat. Über die Fragwürdigkeit der Unterscheidung ist viel geschrieben worden (vgl. Adorno 1968, 31; Kneif 1980, 29 f.; Reinecke 1980, 10; Rummenhöller 1978, 7 ff. oder Dahlhaus 1984, 11 ff.).“ (Schoenebeck 1987, 9).

12 DJs spielen auf Vernissagen oder stellen die Musik für Modenschauen zusammen (z.B. DJ Hell für Lagerfeld, Versace oder Michael Michalsky), arbeiten an Soundtracks für Filme oder spielen sich in Filmen selbst (2008: Paul Kalkbrenner als DJ Icarus in dem Film „Berlin Calling“).

13 So werden auch Techno Großveranstaltungen wie Mayday oder Loveparade, die sich im Laufe der Zeit sichtbar zu riesigen Kommerz-Events entwickelt haben, kritisch betrachtet. Sie entsprechen in ihrem Gewinnstreben nicht mehr der Ursprungssatzung einer Bewegung, die als Subkultur im Untergrund operiert und ihren Fokus primär auf die Musik und das Nachtleben legt mit einer zusätzlich starken Tendenz, eine Gegenwelt zu den im Alltag wirkenden Feldern aufzubauen. Dazu gehört auch das Feld der Wirtschaft mit der dort gültigen Bestimmung „Geschäft ist Geschäft“ (Bourdieu 2001, 122 ff.).

14 Siehe: www.cocoon.net (Tag des Auffindens: 06.06.2009).

eine Party-Reihe auf Ibiza unter einem Dach vereint. Ein zeitgenössischer, erfolgreicher DJ ist vollbeschäftigt; die Nächte, in denen er in Clubs auflegt, sind lediglich ein Teil seiner Arbeit. Eine typische DJ-Arbeitswoche beginnt freitags mit der Reise in eine Stadt in Deutschland oder Europa, um dort in einem Club aufzulegen. Der Auftritt, ein DJ-Set, ist häufig für sehr spät in der Nacht angesetzt und dauert durchschnittlich ungefähr zwei Stunden. Die anschließende Nachtruhe ist meist kurz, und fast immer schließt sich die Weiterreise in eine andere Stadt, zu einem anderen Club an. Auftritte in anderen Kontinenten werden in Form kleiner Tourneen gebucht. Der Montag ist der Sonntag der DJs und dient auch der Entlastung des Gehörs. Die Zeit zwischen den Gigs wird für die Studioarbeit, Interviews und Promotion-Termine, für die Arbeit im eigenen Plattenlabel, Club oder sonstigen mit der Musik zusammenhängenden Aktivitäten genutzt. Der Lebens- und Arbeitsrhythmus der DJs ist dem Ablauf einer konventionellen Arbeitswoche entgegengesetzt. Allein aus zeitlichen Gründen ist es für sie schwierig, Kontakte und Freundschaften zu Menschen zu pflegen, die in Berufen außerhalb der Szene arbeiten. Eine zentrale Bedeutung im DJ-Arbeitsrhythmus hat das Studio. Fast pausenlos wird produziert: eigene Tracks, Musik fremder Künstler oder eigene Remixe von Tracks anderer Künstler.

Das Auflegen spät nachts in den Clubs und die Umkehrung des Schlafrythmus sind konditionell anstrengend. Ab Mitte Dreißig formt sich der Wunsch, weniger Gigs zu spielen. Diejenigen, die sich aus dem aktiven DJ-ing verabschiedet haben oder nur noch selten auflegen, bleiben jedoch in der Szene. Sie sind Club- oder Labelbesitzer, Booker, Produzenten oder schreiben für Musikmagazine oder Feuilletons. Es sind eher erfolglose DJs, die in ein anderes, bürgerliches Leben wechseln bzw. in dieses zurückkehren (müssen). Aus freien Stücken hört kaum ein DJ auf.

Ohne Zweifel hat Techno in der Dekade der 1990er Jahre, als die Musik sich stark verbreitete und ein Massenpublikum zu Mega-Events wie der Loveparade oder den Mayday-Veranstaltungen strömte, großen Einfluss auf verschiedene Segmente der Jugendkultur ausgeübt. Techno war ganz einfach neu, als Musik zuvor ungehört. Im Sog dieses Neuen und von den beatlastigen Klängen gepusht, entwickelte sich das ohnehin schon regelarme Solotanz der Discoteken und Nachtclubs zu einer anything-goes Bewegungsanarchie. In den Clubs oder bei Raves wie der Loveparade, die sich als Faschingsumzug mit Drogen recht treffend beschreiben lassen, konnte man sich in einen Rausch tanzen, ohne zu fürchten, dabei für seinen eigenen, individuellen und/oder enthemmten Tanzstil schief angesehen zu werden.¹⁵ Auch bei den Outfits vollzog sich ein Wandel. Die Homosexuellen hatten es in ihren Clubs und bei Gay-Paraden vorgemacht; Tanzen mit wenig Kleidung, vor allem mit freiem Oberkörper, hielt auch in der Techno-Szene Einzug, verlor aber schnell das Sensationelle, parallel zur sich vollziehenden Zurschaustellung und Banalisierung von Sex und Nacktheit in den Medien und der Zunahme des Körperkultes in den westlichen Industrienationen. Der 2009er Dresscode ist dagegen zwar stylisch, aber eher urban-unauffällig. Jeans und T-Shirts, möglichst ohne Label in gedeckten Farben werden in den Großstadtclubs getragen. Dabei ist vereinzelt der Spaß an verrückten Kleidungskombinationen oder Kostümierung erhalten geblieben. In der bekannten Berliner Bar 25 werden gerne die Kategorien schrill und schräg getragen, auch ein Bademantel gilt als partytauglich. Techno als Szene, Musik und Mode mobilisierte in den 1990er

15 Siehe dazu die Interviews, die Michael Corsten mit Szenegängern führte. (Corsten 2001, 97-118)

Jahren Anhängerscharen. Gleiche Interessen und Geschmäcker schweißen zusammen und erzeugen das gruppenspezifische Gefühl, Teil oder Mitglied eines Ganzen zu sein, sich in einer Gemeinschaft aufgehoben und bestätigt zu fühlen. Wie in allen anderen Musikgenres auch, ob im Rock oder in der Klassik, entwickelten sich auch in dieser Szene eigene spezifische, manchmal rituelle Gewohnheiten (langes Feiern, Ecstasykonsum), Werte (Ablehnung von Aggression) und Versammlungsplätze (Clubs, Partylocations) zum gemeinsamen Musikkonsum. Der Wunsch, in der Musik ganz aufzugehen, sich an ihr zu berauschen, durchzieht alle Musiksparten, man denke nur an afrikanische Trommeltänze oder Wagner-Fans und ihr Mekka Bayreuth¹⁶. Neu ist die Techno-Eigenart, nicht nur eine Nacht durchzufeiern, sondern Clubnächte und Partys tagelang auszudehnen. Ebenso verhält es sich mit dem Drogenkonsum, wobei zum Beispiel die Rock- und Klassikszene eher dem Alkohol als Haupttrankmittel zugeordnet werden können. Techno-Fans gönnen sich in der Masse die Drogenmengen, die vor dreißig Jahren, zu Zeiten der Stones, Beatles und Led Zeppelin, mit einigen wenigen Rockstars assoziiert wurden. Als Musik ist Techno eine weitergehende Technologisierung der Klangerzeugung und übersteigt die zuvor verwendete Elektronik von E-Gitarren und Synthesizern. Techno ist demnach als Musik und Massenphänomen extremer, als das, was zuvor da war, ein zeitgemäßes gesellschaftliches Abbild. Daher erscheint es als überaus gewagt, fast absurd, den Techno der letzten zwanzig Jahre als Lebensform mit gesellschaftsverändernder Kraft zu bezeichnen (vgl. Müller 2000, 9). Würde man Techno damit überhaupt gerecht?¹⁷ Bisher sind weder gesellschaftlich-subversive Tendenzen oder gar ein Versuch, aktiv in soziale oder politische Diskurse einzugreifen, von dieser Bewegung ausgegangen. Im Vordergrund standen immer die Musik, ihre Produktion und ihr gemeinsamer Konsum in Clubs, auf Partys oder Raves.

Die einzig auch außerhalb der Szene wahrnehmbare Botschaft ist das unverhohlene Bekenntnis zum hemmungs- und reuelosen Feiern, Tanzen, dem Musikgenuss und dem Rausch, der aus der Kombination entsteht, mit oder ohne Drogen. Realitätsflucht mittels Musik, Partys und Clubs, ein klassisches Tension-and-Release-Prinzip, frei von der Suche nach einem Sinn, dem begehrenswerten Gut bzw. Produkt, das zum Beispiel Kirchen oder andere religiöse Vereinigungen anbieten.¹⁸ Techno erscheint vielmehr als eine Sub- bzw. Gegenkultur, die sich parallel zum zunehmenden Druck der Leistungsgesellschaften in den Industrienationen entwickelte.¹⁹ Diese hat ihre Wurzeln in der Musik und in der Möglichkeit zur Alltagsflucht, dem Sich-Gehenlassen in der Musik und durch die DJs, die mit ihrem Namen und ihrer Musik die Menschen in die Clubs ziehen.

16 Siehe dazu Gebhardt 2001, 85.

17 Die 2008 entstandene Filmdokumentation „We call it Techno“ widmet sich insbesondere den Anfangsjahren der Techno-Bewegung. Zeitzeugen nehmen in Interviews Stellung zu ihrem Entstehen, ihren vermeintlichen Inhalten und dem Lebensgefühl der damaligen Raver.

18 Vgl. z.B. Adorno und Eisler, die schon für das spätindustrielle Zeitalter mit seinen entfremdeten Arbeitsprozessen die Notwendigkeit von Zerstreuung und Entspannung zur Wiederherstellung der Arbeitskraft konstatierten. (Adorno/Eisler 1976, 11)

19 Zu Wesen und Zweck von Subkulturen vgl. Cohen 1997, 29.

3. Ausgangsbasis, Fragestellung und Voraussetzungen für die Interviews

Für die Studie wurden sechs biographische Interviews geführt, vier der Gespräche wurden ausgewertet. Kriterien für die Wahl der Gesprächspartner waren ein DJ-Vollprofistatus und eine feste Verankerung in der Szene. Zur möglichst weiträumigen und detailreichen Erfassung ihrer Lebenswelt wurden nur Künstler ausgewählt, die international arbeiten, neben dem Plattenauflegen in den Clubs auch eigene Musik produzieren und deren Arbeit eine besondere musikalische Qualität besitzt.

Als inhaltliche Schwerpunkte wurden die musikbezogenen Abschnitte ihres Lebens und der Moment ihres Hineingelagens in die Techno-Musik festgelegt. Es ging darum, das Besondere an erfolgreichen Technobiographien herauszufinden und zu erfahren, unter welchen individuellen Umständen des Aufwachsens (z.B. Familienhintergrund, Schulbesuch, Förderung einer musikalischen Begabung) die Entscheidung gefallen ist, sich ausschließlich mit der Musik als Lebensinhalt zu beschäftigen und diesen Weg als den einzig möglichen zu betrachten bzw. ihn nicht mehr zu verlassen. Es sollte klar werden, wie das Leben der DJs verläuft und wie sie es bewerten. Allen Interviewpartnern wurde die Anonymisierung der Daten zugesichert, da jeder von ihnen einen hohen bis sehr hohen Bekanntheitsgrad in der Techno-Szene genießt. Das Unkenntlichmachen von Personen und Orten wurde bis in winzige Details hinunter gebrochen.

Man kann der vorliegenden Studie bei der Auswahl der DJs Einseitigkeit vorwerfen. Befragt wurden weder erfolglose DJs über ihr Verhältnis zur Szene und die sich dabei vollziehende Wechselwirkung biographisch-sozialer Prozesse noch weibliche DJs zu ihrem Leben im Techno-Kosmos. Der Grund für die Konzentration auf erfolgreiche DJs war, wie schon gesagt, die möglichst weitgehende Erfassung eines Daseins in der Lebenswelt Techno. Die Mehrzahl der DJs sind Männer in der Altersgruppe zwischen zwanzig und fünfundvierzig.²⁰ Es gibt zwar einige sehr erfolgreiche weibliche Djanes²¹, die Frauenquote insgesamt ist jedoch gering, was sich hypothetisch auf einen Mix aus folgenden Faktoren zurückführen lässt: Techno ist als musikalisches Genre eher spröde, hart und rhythmus- statt melodiebetont. Die Musik klingt technisch und wird ebenso erzeugt. Technik bzw. technische und informationstechnologische Berufe sind nach wie vor Männerdomänen. Mit der psychologischen Hürde, Technik und Informatik nicht primär als etwas Männliches, sondern etwas Spielerisches zu begreifen und ohne Scheu damit zu arbeiten, kämpfen Universitäten insbesondere in Deutschland, wenn sie versuchen, verstärkt Frauen für Studiengänge wie Mathematik, Informatik oder Maschinenbau zu begeistern. Diese Hürde liegt noch immer hoch und überträgt sich offensichtlich auch auf den Umgang mit DJ-Equipment. Als dritter Aspekt mag die Führungsposition eines DJs vermutet werden: Als Herdentier fällt ihm die Funktion zu, in den Clubs sein Publikum zu leiten. Und auch hier ähnelt das Verhältnis weibliche/männliche DJs dem Proporz weiblicher und männlicher Führungskräfte in den Unternehmen. Nachtarbeit, der lange Aufenthalt in dunklen Clubs und auch der Transport des schweren Vinyl-Gepäcks könnten als weitere Argumente für die männliche DJ-Dominanz gemutmaßt werden. Der Grund für

²⁰ Zum Verhältnis männliche/weibliche DJs siehe zum Beispiel die DJ-Auflistung auf Resident Advisor (<http://www.residentadvisor.net/dj.aspx>; Tag des Auffindens: 03.01.2009).

²¹ Zum Beispiel Chloé, Miss Kittin, Cassy, Magda oder Ellen Allien, die mit Bpitch eines der erfolgreichsten deutschen Labels führt.

das Fehlen eines Fraueninterviews im Rahmen dieser Studie ist jedoch die Tatsache, dass sich leider kein weiblicher DJ für ein Gespräch bereit erklärt hat. Neben der Einseitigkeit könnte man den biographischen Analysen auch eine gewisse Oberflächlichkeit attestieren. Diese ist jedoch gewollt. Der Schwerpunkt der Betrachtung konzentrierte sich sowohl während der Interviews als auch bei der Analyse auf die musikrelevanten Anteile der Lebensläufe. Keinesfalls sollte ein charakterliches Psychogramm der Interviewten entstehen, das gezielt problematische Lebensklippen offen legt und für diese Erklärungen oder Begründungen formuliert.

4. Biographieanalysen und Ergebnisse

Alle Gespräche wurden gemäß der Auswertungsmethode für narrative Interviews nach Fritz Schütze untersucht (detaillierte Verfahrensschritte z.B. in Schütze 1983, 283-293 und 1984, 78-117). Aus Platzgründen folgen an dieser Stelle nur zwei der vier biographischen Analysen der DJs. Ausgewählt wurden die beiden Biographien, die sich in ihrem Verlauf am meisten unterscheiden. Am Ende der Analysen steht die Ermittlung der biographischen Gesamtformung der Gesprächspartner. In einem weiteren Schritt folgt eine kurze Skizze der Ergebnisse aus der Gegenüberstellung der Einzelbiographien mit dem Verfahren kontrastierender Vergleiche. Untersucht wurden insbesondere prägnante Übereinstimmungen der verschiedenen Lebensläufe, die sich als typische Charakteristika einer Biographie und einer Tätigkeit als DJ in der Techno-Szene identifizieren lassen.

4.1 „Martin“²²

Martin wurde 1969 geboren und ist in der Nähe einer hessischen Großstadt aufgewachsen, in der er bis 2004 auch gewohnt und gearbeitet hat. Seinen Vater beschreibt er als modernen Manager, seine Mutter ist Hausfrau. Er hat keine Geschwister. Seit 2004 lebt Martin in Berlin. 2007 hatte er sein zwanzigjähriges DJ-Jubiläum. Er ist der Gründer eines erfolgreichen Magazins für elektronische Musik, hatte in Hessen eigene Clubs und betreibt heute mit fünf weiteren Partnern ein Label in Berlin. Nebenbei legt er weltweit als DJ auf. Durch die lange Zeit in der Szene und die fünfzehnjährige musikjournalistische Tätigkeit war er häufig in der Situation, sein Leben oder Teile daraus zu erzählen. Es ist nicht verwunderlich, dass er seinen (musikalischen) Lebenslauf zügig und teils kurzgefasst, wiedergibt. Lebendig und offener in seiner Rede wird er immer dann, wenn er den üblichen Pfad der Aneinanderreihung seiner mehrfach erzählten Lebensstationen verlässt und im Gespräch unter den Zugzwängen der Gestaltschließung und der Detaillierung einzelne Erlebnisse ergänzt, die in schriftlichen oder mündlichen Kurzbiographien für das Gesamtverständnis nicht notwendig wären. Bei seiner Sprache, elaboriert mit Szeneslang kombiniert, ist er auf präzise und treffende Formulierungen bedacht.

22 Die Namen der Protagonisten und Schauplätze wurden zum Schutz der Interviewten und ihres Umfeldes anonymisiert bzw. unkenntlich gemacht.

4.1.1 Strukturelle inhaltliche Beschreibung der Stegreifbiographie mit Zwischenanalysen

Martin beginnt seine Biographie argumentativ und resümierend mit der Begründung für sein DJ-Sein: Er spricht von „Dedication“, wörtlich einer großen Hingabe zur Musik (Martin 1; 32)²³, die bei vielen Menschen in der Musikbranche schon sehr früh sichtbar wird. Im Alter von sechs, sieben Jahren beginnt er, Musik bewusst zu hören und dazu zu tanzen. Es war die Zeit der Disco-Musik mit Gruppen wie Baccara und Abba, zu deren Musik er „richtig durchgedreht ist“ (Martin 1; 49). Mit zwölf fängt er an, zusammen mit Freunden Breakdance-Wettbewerbe zu organisieren. In der Pubertät tanzt er klassisches Ballett, überlegt, Tänzer zu werden, muss diesen Gedanken aber verletzungsbedingt aufgeben. Die Breakdance-Zeit mit der Selbstorganisation der Wettbewerbe ist ein früher Hinweis auf seine Initiative, später als Magazin-, Club- und Labelbesitzer eigene Unternehmungen zu führen und deren Inhalte und Organisation selbst zu bestimmen. Im Nachfrageteil berichtet Martin, dass er im Alter zwischen neun und zwölf Jahren Klavier gespielt hat. Er belässt es jedoch bei der bloßen Erwähnung, ohne eine Bemerkung darüber zu verlieren, ob es ihm gefallen hat oder dass er es manchmal vermisst. Man könnte schlussfolgern, dass es das falsche Instrument für ihn war, dass es ihn nicht begeistert hat und er daher zu wenig geübt hat, so dass Erfolgserlebnisse ausblieben. Ein „nächster Step“ (Martin 2; 37) für ihn in Bezug auf die Musik ereignet sich als Teenager bei einem Sommerurlaub auf Ibiza. In einer Diskothek holt ihn der DJ auf das Pult und lässt Martin die Platten ansagen. Diese Ereignis war für ihn „extrem beeindruckend“ (Martin 2; 54).

Martins Erzählungen von Ereignissen in verschiedenen Lebensphasen sind fortlaufend begleitet von Hintergrundinformationen über die jeweils populäre musikalische Stilrichtung der Zeit (zum Beispiel Disco-Musik in seiner Kindheit, House Music ab 1985) oder bestimmte Entwicklungen im Musikgeschäft. Seine Erzähllinie ist vom ersten Satz die Musik, an ihr hangelt sich seine narrative Stegreifbiographie entlang. Bestimmte Entwicklungen auf dem Musikmarkt dienen als Erzählfolie für erinnerte Ereignisse oder sind der Auslöser für die Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis.

Er springt in seinem Lebenslauf übergangslos einige Jahre nach vorn, in das Jahr 1986. Er ist sechzehn, kauft mehr Platten und berichtet in diesem Erzählsegment, das seine Anfänge als DJ thematisiert, über sein wachsendes Interesse an Bands, Produzenten, Labels und dem Geschehen hinter den Songs. Er erzählt vom ersten Magazin, Network Press, das er regelmäßig liest, welches auf alle Arten tanzbarer schwarzer und weißer zeitgenössischer Musik spezialisiert war und ohne das er vielleicht drei Jahre später sein eigenes Magazin nicht gegründet hätte. Er erzählt vom Beginn der frühen House Musik um 1986 und erinnert sich in diesem Zusammenhang, wie er als Hobby-DJ zuerst auf Privatpartys auflegt. Das erste Pitchen (Synchronisieren zweier nebeneinander stehender Plattenspieler) kommt ihm in den Sinn, für ihn der Geburtsmoment als DJ, obwohl er den ersten bezahlten DJ-Job erst ein Jahr später hatte. Auch hier orientiert er seine Erzählung entlang musikalischer Entwicklungen, die ihn beeinflusst haben.

²³ Die Literaturverweise beziehen sich auf die Transkripte der Interviews, die inzwischen im Archiv „Deutsches Gedächtnis“ des Instituts für Geschichte und Biographie der Fernuniversität Hagen archiviert sind.

Diese Anfangsschritte als DJ scheinen große Bedeutung für ihn zu haben; ausführlich schildert er diese Periode. Nach dem ersten Auflegen in einer Dorfdisco, in der er sich vom Heavy-Metal-Abend in der Woche zur Dance-Nacht am Samstagabend hocharbeitet, geht es für ihn „Schlag auf Schlag“ (Martin 3; 52). Er bekommt einen eigenen Abend in einer großen, angesagten Diskothek. Ein Jahr lang legt er in einem Club auf, dessen Anlage so mächtig ist, dass die Bässe den ganzen Laden zittern lassen (Martin 4; 9). Nach einem kurzen Residency²⁴-Gastspiel in einem anderen Club gründet er das Magazin, ohne das er nach eigener Aussage schon zu dieser Zeit Vollzeit-DJ geworden wäre. Man könnte vermuten, dass ihm der DJ-Beruf in Bezug auf die mangelnde gesellschaftliche Reputation und eine nicht absehbare Zukunftsperspektive zu diesem Zeitpunkt zu unsicher schien.

Als sein Vater sich 1989 einen Computer kauft und Martin fragt, ob er auch damit arbeiten möchte, war diesem nach eigenen Worten sofort klar, dass er ein Magazin herausbringen würde. Er beschreibt dies selbst als Schlüsselmoment. Das Heft erschien zunächst regional und bediente verschiedene Musiksparten aus dem Bereich Dance-Music. Erst 1993 wurde es zu einem Techno-Organ. Martins DJ-en tritt in dieser Zeit zurück, er „hat den Schwung, der darin war, nicht richtig mitgenommen“ (Martin 4; 54) und zunächst nur nebenbei, als Hobby, weitergemacht. Hier klingt ein Bedauern an, erste DJ-Erfolge nicht genutzt zu haben. Statt näher auf die zweifellos arbeitsintensive Periode einzugehen, in der er das Magazin ausgebaut hat, oder über einzelne Etappen des zunehmenden Erfolgs der Zeitschrift zu sprechen, unterbricht er das Segment „Magazin“. Zeitlich springt er sehr weit nach vorn, in das Jahr 1994 zu einem weiteren Schlüsselmoment als DJ, als er in einen Club in Süddeutschland gebucht wird. Die Clubnacht läuft gut, das Auflegen scheint ihm gefehlt zu haben.

Ab diesem Zeitpunkt legt er wieder häufig auf. Er leitet weiterhin das Magazin, was nicht zur Sprache kommt, möglicherweise weil es ihm als alltäglich und selbstverständlich erscheint – sowohl zum Zeitpunkt des Erzählens als auch zur damaligen Zeit. Ab 1996 fängt er an, in dem zu der Zeit wohl bekanntesten Club in Deutschland aufzulegen, einer Diskothek am Flughafen in seiner Stadt. Martins Sets sind erfolgreich; er hat die Zeit sonntags morgens ab sechs Uhr. Ausführlich berichtet er, wie er hier gelernt hat, das Gespür zu entwickeln, wann welches Stück am besten funktioniert. An dieser Stelle verlässt er den Erzählmodus und berichtet von den beiden sich gegenüberstehenden Ansichten in der Techno-Szene über das Grundverständnis eines DJs vom Zweck oder Ziel seiner Arbeit. Er kritisiert, dass viele neue DJs ihr Publikum nicht mehr primär unterhalten wollen, sondern als Solisten ihren Stil durchziehen und ihr Auflegen als künstlerische Darbietung betrachten.²⁵

Ende 1999 kommt als weitere Unternehmung ein eigener Club dazu, den er mit Partnern gründet und der von Anfang an erfolgreich läuft. Der Club wird 2004 in

24 Ein Resident DJ ist der feste DJ eines Clubs, meist durch eine vertragliche Bindung. Große Clubs haben einen oder mehrere Resident-DJs und laden zusätzlich weitere DJs ein, um ein vielfältiges und attraktives Programm zu bieten. Ein Resident-DJ ist jedoch in der Regel nicht exklusiv an den festen Club gebunden, er kann ebenfalls, in Absprache mit seinen Vertragspartnern, in anderen Clubs oder bei Veranstaltungen in der gleichen Stadt oder in anderen Städten auflegen. Die Resident-DJs prägen mit ihrem Stil, der Auswahl ihrer Musik, die musikalische Ausrichtung und die Reputation ihrer Hausclubs.

25 Hier lässt sich eine Parallele zur bildenden Kunst und dem Streit ziehen, ob der Künstler vom Betrachter verstanden werden soll. Zur Grobgliederung von Kunst in Funktionsbereiche (Kunst-, Unterhaltungs- und Backgroundfunktion) siehe auch Reinecke 1977, 25.

anderen Räumlichkeiten neu eröffnet, als der Mietvertrag für das erste Lokal ausläuft. Der Nachfolger ist jedoch weniger erfolgreich. Zu dieser Zeit wird das eigene Label wichtiger, das er 2002 mit fünf weiteren Techno-Musikern gründete. Martin schaut an dieser Stelle zurück; schon 1988 hatte er von einem eigenen Label geträumt und davon, darauf seine eigenen Produktionen zu veröffentlichen. Wieder zeigt sich das Gefühl leichten Bedauerns, sich nicht ganz auf eine Karriere als DJ eingelassen zu haben. Das Wort Traum fällt in Verbindung mit der Möglichkeit, eigene Produktionen zu veröffentlichen, nicht aber mit der Gründung der Clubs oder des Magazins. Diese Gewichtung wird deutlich, als er zugibt, mit der Magazingründung nach der Schule die vordergründig sicherere Variante einer Berufslaufbahn gewählt zu haben.

Das Musik-Magazin wächst ihm 2002 über den Kopf. Zur Zeit des Internet- und Medienhypes Ende der 1990er Jahre waren Inhalte und Anzeigenvolumen zunächst explodiert. Im Sog der Medienkrise nach der Jahrtausendwende bröckelte es auch bei seiner Zeitschrift erheblich an der Anzeigenfront, so dass er sich im Sommer 2004 entschließen musste, das Heft zu verkaufen, wollte er nicht hochverschuldet fünfzig Mitarbeiter entlassen. Martin berichtet, in welcher schlechter psychischer Verfassung er diese Phase durchlebt hat, und über den negativen Stress, der in einem psychosomatischen Stresssymptom kulminierte, dessen Folgen bis in die Gegenwart andauern. An der wiederholten Schilderung, wie groß er das Glück empfunden hat, genau an dem Punkt dabei gewesen zu sein, als sich zwei DJ-Kollegen entschieden, mit weiteren Partnern ein neues Label in Berlin zu gründen, lässt sich ablesen, wie hart diese Periode für ihn war. Er ist erleichtert, das Magazin hinter sich zu lassen und der bedrückenden Situation entfliehen zu können; so erklärt sich vielleicht auch das Fehlen einer abschließenden Bewertung über seine Jahre mit und für die Zeitschrift.

Als Mitglied des neuen Labels stellt sich für ihn ein großer persönlicher Erfolg ein: Seine eigenen Produktionen gefallen und verschaffen ihm internationale Bookings. Die fünfzehn Jahre, in denen er sich hauptsächlich mit Clubgründungen und dem Magazin beschäftigt hat, kommen ihm wie ein Umweg vor zwischen seinem Traum beim Verlassen der Schule, sich als DJ Geld zu verdienen, und der Situation jetzt, in der das Auflegen die wichtigste seiner Tätigkeiten zu sein scheint. Er reflektiert, dass er zuvor ohne eigene Produktionen nie ein richtiger Vollblut-DJ gewesen sei. Jetzt kommentiert er sein aktuelles Leben, der derzeitige Erfolg als DJ hätte nun eine andere Qualität, einen anderen Stellenwert. Wäre er sehr jung, würde er viel auflegen und „sich reich machen“ (Martin 9; 38), nun sind ihm Privatleben und Gesundheit wichtig. Martins dafür bewusst eingeräumte Freiräume, für die er seine Aufgaben im Label und die Frequenz seiner DJ-Abende kontrolliert und gegebenenfalls drosselt, gehen immer noch auf die anstrengende Zeit der Krise seines Magazins zurück. Gleichzeitig bekräftigt er seine ungebrochene Leidenschaft für das Auflegen als DJ mit der Bemerkung, dies sei einfach sein Leben und er würde wahrscheinlich am DJ-Pult sterben; nur der „Rock’ n Roll Way of Life“ wäre es nicht mehr. Diese Feststellung klingt wie eine unaufgeforderte Bilanzierung seines bisherigen Lebens. Martin ist achtunddreißig, sehr jung für eine Lebensbilanz. Jedoch erscheint er aufgrund seiner umfangreichen Erfahrung in der Musik und der Vielzahl seiner Unternehmungen bei der Rückschau auf sein intensives Leben in der Szene fast müde. Er ordnet sein Leben als fest in der Musik verortet ein, und es klingt sehr bestimmt, als hätte er bereits jetzt für sich seine lebenslange Standortbestimmung als selbstverständlich angenommen.

Am Beginn des Nachfragenteils geht es um den Zeitpunkt der bewussten Entscheidung für die Musik. Martin schwenkt zurück in seine Schulzeit, zum Besuch eines humanistischen Gymnasiums, an dem er die zwölfte Klasse zweimal gemacht hat. Er hat bereits als DJ gearbeitet und gibt zu, voll ins Nachtleben reingefallen zu sein mit vielen Partys und Drogen. Er steht jedoch nachträglich zu diesen Erlebnissen und betrachtet diese Phase aus einer jetzt etablierten Perspektive. Drogen haben in seinem Leben zeitweise eine wichtige Rolle gespielt, jedoch lässt sich an seinen Aktivitäten ablesen, dass er immer in der Lage war, als DJ zu arbeiten, engagiert ein Magazin oder einen Club zu leiten. Seine Projekte müssen ihm Halt gegeben haben, denn trotz zeitweise exzessiven Drogenkonsums ist er nicht vollkommen abgestürzt.

Aus der Schule wollte er in der Oberstufe nur raus und betont, dass er hier schon wusste, dass er das Abitur nie brauchen würde. Er gibt zu, Existenz- und Zukunftsängste gehabt zu haben, da er sich außer der Musik keinen konkreten Beruf oder einen Studiengang vorstellen konnte. Aus dem heutigen Blickwinkel interpretiert er die Ängste als Folge des gesellschaftlichen und elterlichen Drucks, einen Beruf zu erlernen, der ein potenziell sicheres Einkommen gewährt. Er lenkt ein, dass seine Mutter ihn immer unterstützt hat, unabhängig von der Art seiner Pläne. Für eine kurze Zeit hatte er an einer Privatschule eine Ausbildung als Tontechniker begonnen, musste aber einsehen, dass er „anscheinend da keine besonderen Gehirnkapazitäten mit auf den Weg bekommen habe“ (Martin 11; 12). Die Ausbildung bricht er ab und beginnt etwas später, mit einem Partner Partys zu veranstalten. Und an dieser Stelle betont er: Ja, die Entscheidung für die Musik war klar. Auf die Bemerkung der Interviewerin, er habe sich der Entscheidung nicht bewusst gestellt, antwortet er, er habe anderthalb Jahre nach Verlassen der Schule das Magazin gegründet und sich damit eindeutig entschieden. Die Aussage klingt glaubhaft, denn von hier an hat er immer mit und in der Musik gearbeitet und mit seiner Leidenschaft für die Musik, die Szene und die Partys seinen Lebensunterhalt verdient. Es stellt sich jedoch die Frage, ob er auch eine Karriere mit Musikbezug verfolgt hätte ohne Techno als beginnende starke Bewegung zu seiner Zeit.

4.1.2 Gesamtbiographische Analyse: Prozessstrukturen und biographische Gesamtformung

Martins Leben beginnt in seiner Kindheit, entlang der Musik zu verlaufen mit den ersten Songs, die er im Radio hört, seinen Lieblingsbands und der großen Leidenschaft für den Tanz. Die Musik dominiert konsequent seine Stegreifbiographie, so dass die Erzähl- und Lebenslinien synchron und parallel zu seinen verschiedenen musikalischen Aktivitäten laufen. Martins Rede ist eine fast durchgängig undramatische Erzählung seines Lebens, durchbrochen von einigen szenischen Höhepunkten. Nur vereinzelt bilden argumentative Passagen seine gedankliche, die einzelnen Stationen begleitende und reflektierende Welt ab. Möglicherweise blendet er die Reflexion für das Gespräch bewusst aus, um private Inhalte für sich zu behalten. Genauso denkbar ist aber, dass er mit seinen Entscheidungen und Aktivitäten der Vergangenheit auch in der Gegenwart zufrieden ist, die Reflexion für sich abgeschlossen hat und Ereignisse und Entscheidungen nicht (mehr) in Frage stellt.

Die Analyse der Prozessstrukturen seines Lebenslaufs ergibt ein insgesamt positives Bild in Bezug auf ein selbstbestimmtes Arbeitsleben. Die institutionelle Kurve der Schulzeit endet bei Martin schon vor Verlassen der Schule, als er beginnt, mit Freun-

den zusammen Tanzwettbewerbe zu organisieren. Nach der Schule befreit er sich aus dem gewöhnlichen institutionellen Muster Schule, Ausbildung, Studium, Beruf. Er bricht eine Ausbildung ab und taucht in die Techno-Subkultur ab. Zunächst ist er planlos, legt nur als DJ auf. Mit der Gründung des eigenen Magazins als selbstbestimmte Initiative und als der für ihn sichere Weg beginnt sein Leben in der Handlungskurve. Wie beim Auflegen verbindet er auch bei der Herausgabe der Zeitschrift seine Leidenschaft für Musik mit dem Geldverdienen. Das Heft erscheint bald überregional. Es ist erstaunlich, dass er nicht ein einziges Mal erwähnt, wie viel Arbeit dahinter steckt. Einzig die Medienkrise zwingt ihn zur Aufgabe der Zeitschrift. Hier schlittert er einmalig in eine klassische Verlaufskurve. Das Glück, zu diesem Zeitpunkt auf seine heutigen Partner zu treffen und ein neues Label mitzugründen, helfen ihm, diese Verlaufskurve schnell zu verlassen und wieder in eine Handlungskurve einzumünden.

Die kurzzeitige Verlaufskurve bringt als Lebensereignis eine Wandlungsphase in Gang, die nachhaltig steuernd auf seine Handlungen wirkt (zum Auftreten und zur Wirkung von Lebensereignissen vgl. Hoernig 1987, 231ff.). Seine in dieser Zeit angeschlagene Gesundheit bringt ihn dazu, auf sich und seine körperliche und seelische Verfassung zu achten. Er legt heute Wert darauf, sich Freiräume von der Arbeit zu schaffen und mehr Zeit für sein Privatleben zu haben, welches zumindest in seiner Stegreifrede nicht vorgekommen ist. Beziehungen zu Freunden, Frauen und/oder Geschäftspartnern finden keine Erwähnung. Eine private Erzähllinie findet nur statt, wenn die Nennung einer Aktivität oder an einer Handlung beteiligten Person eine Schlüsselstellung einnahm wie zum Beispiel der Computerkauf des Vaters, der Martin zur Gründung des Musikmagazins inspirierte. Es ist einerseits möglich, dass er die Beziehungsebenen bewusst ausgespart hat, genauso jedoch, dass die Musik in seinem Leben unbewusst einen höheren Stellenwert einnimmt als Beziehungen. Die übliche Trennung zwischen Berufs- und Privatleben scheint aufgehoben. Wichtige persönliche Ereignisse, biographische Meilensteine, die er ausführlich und szenisch schildert, sind gleichzeitig musikalische Ereignisse.

Martin ist nach Ende der Schulzeit konsequent seinem Wunsch gefolgt, Musik in den Mittelpunkt seines Privat- und Arbeitslebens zu stellen. Die verschiedenen Aktivitäten in der Techno-Szene reihen sich nahtlos aneinander oder laufen parallel. Einige Passagen seiner Rede lassen vermuten, dass er gerne bereits zu einem früheren Zeitpunkt noch intensiver als DJ gearbeitet hätte. Begeisterung klingt in seiner Erzählung immer dann durch, wenn es direkt um die Musik und ihre Produktion oder das Auflegen geht.

Durch den großen Erfahrungsschatz und das dichte, vielseitige Leben in der Szene wirkt er reif und erfahren, jedoch, wie er betont, mit andauernder, ungebrochener Liebe und Leidenschaft zur elektronischen Musik. Selbst bei einem eventuellen Ende seiner augenblicklichen Engagements als Labelmitbesitzer und DJ lässt seine bisherige biographische Gesamtformung, immer wieder eigenständig neue Unternehmungen ins Leben zu rufen, darauf schließen, dass er sich innerhalb der Techno-Szene oder einem der Musik verwandten Bereich ein neues Tätigkeitsfeld eröffnet. Im gesamten Verlauf seiner Rede stehen die begeisterte Beschäftigung mit der Musik und die Verankerung in der Techno-Szene im Mittelpunkt seines Interesses und seines Lebens.

4.2 „Stefan“

Stefan wurde 1975 in Bosnien geboren, kam aber unmittelbar nach seiner Geburt nach Deutschland; seine Eltern lebten bereits dort, waren aber eigens zur Geburt des ersten Kindes noch einmal in ihr Heimatland gereist. Stefan lebt in einer norddeutschen Großstadt, in der er auch aufgewachsen ist. Er hat eine vier Jahre jüngere Schwester. Zur Zeit des Interviews befindet er sich auf dem bisherigen Höhepunkt seiner Karriere, die weiter nach oben weist. Zwar gehört er noch nicht zu den Großverdienern der Szene, er ist jedoch ein erfolgreicher Techno-DJ, der mehr und mehr international gebucht wird und dessen eigene Produktionen von arrivierten DJs gespielt und gremixt werden. Mit einem Partner und engen Freund betreibt er ein eigenes Label und veranstaltet eine regelmäßige und ebenfalls sehr erfolgreiche Party-Reihe in einem angesagten Club seiner Stadt. Dazu kommt eine Radio-Show auf Ibiza, einer der Feierhochburgen der internationalen Spitzen-Techno-Szene in der Sommersaison.²⁶ Für die Zukunft ist die Gründung eines neuen eigenen Clubs vorgesehen.

4.2.1 Strukturelle inhaltliche Beschreibung der Stegreifbiographie

Die Eingangsfrage des Interviews, der Erzählstimulus, enthält auch den Aspekt der Erstberührung mit Musik. Stefan schildert darauf, wie er im Alter von zehn Jahren seinen Cousin immer nach den neuesten Tapes aus einem Club gelöchert hat. Er geht jedoch nicht darauf ein, wie intensiv sein Musikhören in dieser Zeit war. Mit einem schnellen Schnitt springt er in die Pubertät, berichtet, wie er mit vierzehn begann, vom Taschengeld Platten zu kaufen, und vom ersten Plattenauflegen in einem Haus der Jugend. Fußball und Musik sind seine Hauptinteressen außerhalb der Schule. Mit sechzehn bewegt er sich vom Fußballspielen weg, das er früh, mit sechs Jahren, begonnen hatte. Fast beiläufig erwähnt er, dass ihm angeboten wurde, in der Jugendnationalmannschaft U 16 zu spielen, was er jedoch ablehnte. Als Kroatie hätte er lieber für die jugoslawische Auswahl gespielt. Er beschreibt sich selbst als zu dieser Zeit in einer schwierigen Phase, spricht wörtlich von einem großen Bruch. Auf einer Party wird ihm seine gesamte Plattensammlung geklaut, eine riesige Enttäuschung für ihn. Er hat das Interesse am Fußball verloren, und die Musik bekommt durch die gestohlenen Platten einen negativen Beigeschmack. Die Phase zwischen seinem siebzehnten und zweiundzwanzigsten Lebensjahr überspringt er, er bezeichnet sie als schwierige Zeit, die nichts mit dem Thema (Musik) zu tun habe. Die Erwähnung des Abrutschens auf die Straße erfolgt entsprechend knapp und undramatisch.

Mit zweiundzwanzig verliebt er sich zum ersten Mal, er zieht mit seiner Freundin zusammen. Der Beginn der Beziehung scheint das Ende der Straßenphase zu markieren. Man erfährt jedoch nichts über das Kennenlernen seiner Freundin und die Motivation für das Herausbewegen aus der Straßenzeit. Stefan kommt wieder mit Musik in Berührung. Er legt in einem Club auf, zunächst nur Chartmusik, aber er gibt dem Laden ein musikalisches Profil. Er rutscht in einen Freundeskreis hinein, in dem viel Musik gehört wird, diesmal Techno, und kauft wieder Schallplatten. Zeitgleich beginnt er ein Praktikum als Kameraassistent beim Film. Die Wochenenden verbringt er in dieser Phase zum Teil auf Techno-Raves; den dort üblichen Drogenkonsum

²⁶ “The tiny island is also known as the clubbing capital of the world, hosting the biggest and the best clubs on the planet” (D’ Andrea 2007, 79).

umschreibt er als „was da passiert, wissen wir ja selber“ (Stefan 3; 52). Es beginnen vier Jahre im Filmgeschäft, in denen er erst als Beleuchter, dann als Kamerabühnenassistent und als Kamerabühnenmann arbeitet.

Er muss gut beschäftigt gewesen sein und beschreibt seine Situation selbst als: „hatte ziemlich Glück mit meiner Auftragslage“ (Stefan 3; 57). Nur sehr kurze Zeit arbeitet er in einem Angestelltenverhältnis, lernt zügig und macht sich bald als freier Kamerabühnenmann selbständig. Zwar ist diese Form der Selbständigkeit in der Filmszene üblich, die schnelle Selbständigkeit und die damit verbundene Übernahme von Verantwortung zieht sich jedoch durch sein Leben und wird sich in wesentlich größerem Umfang in seiner musikalischen Laufbahn als DJ und als Label- und Clubbetreiber fortsetzen. Mit zwei Freunden gründet er für kurze Zeit eine eigene Produktionsfirma und dreht Kurzfilme, die auf Arthouse-Festivals laufen. Parallel beginnt er wieder, Musik aufzulegen, zunächst auf Filmpartys. Zu diesem Zeitpunkt ist Stefan sechsundzwanzig. Er bekommt einen eigenen Abend als DJ in einer Szene-Bar einmal in der Woche. Der Abend läuft sehr gut. Relativ wenig spricht er in diesem Zusammenhang über die Art der Musik, die er hier auflegt, über bestimmte DJs oder Stilrichtungen. In der Bar lernt er Christian kennen, seinen Partner, mit dem zusammen er heute das Plattenlabel betreibt. Durch Christian kommt er erstmals mit Musikproduktion in Berührung. An dieser Stelle der Erzählung tritt ein Aspekt hervor, der im weiteren Verlauf der Schilderung seiner Biographie zunehmend an Bedeutung gewinnen wird: Beziehungen, Freundschaften, Gemeinschaft, Moral und Werte. Entsprechend ausführlich erinnert er sich an den Moment des Kennenlernens seines Freundes, spricht davon, dass es „gefunkt“ habe (Stefan 5; 5).

Er arbeitet noch beim Film, es wird aber deutlich, dass ihm die Arbeit zunehmend weniger Spaß macht, sogar nervt. Es stört ihn, am Set eine Unterhalterfunktion einnehmen. „Jede Figur am Set stellt irgendetwas dar“ (Stefan 5; 35). Er sieht sich lieber im Hintergrund. Musikalisch entwickelt er sich zu dieser Zeit in die Techno-Richtung. Gemeinsam mit Christian beginnt er, Partys zu veranstalten. Die Schilderung der langen Gästeliste, des herzlichen Empfangs der Gäste oder der Einzelheiten der Organisation nehmen an dieser Stelle mehr Raum ein als die Bemerkungen zur Musik, die dort gespielt wird. Vermehrt erhält er Anfragen, auch in anderen Clubs aufzulegen. Er betont, dass sein Wunsch größer wurde, selbst Musik zu machen, und dass er zu dieser Zeit sehr viel Musik hört.

Er lernt mehr und mehr Leute aus der Musikszene kennen, mit dem Auflegen läuft es immer besser, und auf den Partys, die er mit Christian veranstaltet, legen inzwischen bekannte DJs auf. Die Musik wird wichtiger, und er spricht über den für ihn sehr bewussten Moment der Entscheidung, den Film zugunsten der Musik aufzugeben. Großen Raum nimmt der Bericht über das In-die-Brüche-Gehen der Freundschaft zu einem anderen DJ ein, von dem er sich in dieser Zeit nicht freundschaftlich gestützt fühlt, der ihn in dieser schwierigen Entscheidungsphase nicht aufbaut und ihm sogar davon abrät, sich für die Musik zu entscheiden. Stefan erzählt ausführlich von dieser Freundschaft, man merkt, wie ihm das Erlebnis, die Enttäuschung über den fehlenden mentalen Aufbau durch den Freund zu schaffen macht. Stefan verknüpft einen wichtigen existenziellen Moment in seinem Leben – Film versus Musik – mit der Erinnerung an die Enttäuschung über einen sehr guten Freund. Erneut ruft er seine Gedanken bei seiner Entscheidung für die Musik zurück. Er spricht darüber, mit siebenundzwanzig noch einmal ganz neu angefangen zu haben, und über die Ängste,

welche die Ungewissheit begleiten. Er argumentiert für seine Entscheidung pro Musik über seine Maxime, grundsätzlich auf seine Bauchentscheidungen zu hören, und unter dem Aspekt, er könne immer zurück „auf den Bau“. Der Bau ist das Stichwort für den Beginn einer nochmaligen Rückblende in die Zeit nach der Schule, zwischen seinem sechzehnten und zweiundzwanzigsten Lebensjahr, über die er ursprünglich nicht sprechen wollte, die jetzt aber durch die Dynamik der Erzählpfade noch einmal zur Sprache kommt.

Nach dem Realschulabschluss, mit sechzehn, siebzehn, hing er zunächst auf der Straße herum, auch weil das Haus seiner Eltern immer voll war mit Verwandten und Freunden seiner Eltern aus Kroatien, die dem Bosnienkrieg entflohen waren. Um ihm eine Beschäftigung zu geben, holt ihn der Vater in seine Baufirma. Es zeigt sich, dass er am Anfang dieser Phase nicht ausschließlich seine Zeit auf der Straße verbracht, sondern auch sehr viel gearbeitet hat. Er hatte in der Baufirma eine verantwortungsvolle Position als Übersetzer und mit einer Vermittlungsfunktion zwischen Arbeitern aus Bosnien und deutschen Architekten. Er bemerkt, dass er etwas lernen wollte, aber die Arbeit war körperlich sehr hart. Nach zwei Jahren verliert er die Lust an der Tätigkeit auf dem Bau, um dann für ungefähr vier Jahre sehr viel Zeit auf der Straße zu verbringen. Das anfängliche (Ver-)Schweigen oder Nichterzählen seiner teils sehr engagierten Arbeit auf dem Bau kann ein Zeichen dafür sein, dass diese Periode innerlich bereits eng mit seiner Straßenszeit verknüpft ist, die er zwar nicht verdrängt, über die er jedoch ungern spricht. Vermutlich war er nach seinem Schulabschluss orientierungslos. Er hatte nicht mit einer Ausbildung angefangen und erkennt, dass er auch nicht auf dem Bau arbeiten möchte. Er hatte keine berufliche Perspektive, die ihn motivierte, und die spätere Arbeit beim Film noch nicht im Sinn.

In seiner Erzählung besinnt er sich wieder auf den Moment der Entscheidung für die Musik, argumentiert, dass ihm immer die Möglichkeit offen stünde, auf den Bau zurückzugehen. Dabei erinnert er sich, dass auch die Arbeit beim Film körperlich sehr anstrengend war und es sich nur nach außen toll angehört hat, z.B. Aufnahmeleiter zu sein, obwohl man eigentlich ein Packesel für schweres Equipment war. Bei den Filmarbeiten hatte er sich stark verhaben und daraufhin Probleme mit dem Rücken. Er hat Angst, bei einem eventuellen Scheitern in der Musik möglicherweise mit Rückenschmerzen zurück auf den Bau zu müssen.

Hier beginnt er mit einem neuen Segment, in der sich sein Leben um die Gründung eines eigenen Clubs, das Auflegen und das Produzieren von Musik dreht. Fast alle Aktivitäten unternimmt er gemeinsam mit seinem Freund und Geschäftspartner. Im Verlauf eines detaillierten Berichtes über Kooperationen mit Produzenten und Labels fällt erneut eine Bemerkung über den Einfluss seiner Wertvorstellungen auch auf Entscheidungen für eine Zusammenarbeit mit einem bestimmten Label. Auch am Beginn seiner Karriere war er nicht bereit, eine Zusammenarbeit nur aus Imagegründen einzugehen. Er benutzt in seinen Schilderungen ab jetzt häufig die Wir-Perspektive („Wir haben Tracks angetestet“, Stefan 11; 1), mit der er sich auf die enge Zusammenarbeit mit Christian bezieht. Gemeinsam beschließen sie, ihren eigenen Club zu eröffnen. Und wie zuvor in der Baufirma seines Vaters und beim Film fällt die Entscheidung zur Selbständigkeit sehr schnell. Ebenso schnell scheinen auch die Zweifel bei der Entscheidung pro oder contra Musik überwunden.

Stefan betont immer wieder das Ziel, einen Club für Freunde zu machen, wenig Eintritt zu verlangen und Partys nach dem Do-it-yourself-Prinzip zu veranstalten,

ohne von anderen abhängig zu sein. Die ausführliche Schilderung aller Erlebnisse, die mit diesem Club verbunden sind, deutet auf ein intensives Erleben dieser Phase hin. Es gibt Schwierigkeiten mit der Konzession, und schließlich folgt die Aufgabe des Clubs auf Druck der Polizei. Es schließt sich für Stefan und Christian die Gründung eines Labels an. Auch in der Beschreibung von Aktionen im Umfeld des Plattenlabels setzt sich sein Werte-Muster fort (z.B. „ich bin halt' n sehr loyaler Typ“, Stefan 18; 23 oder „wir müssen uns probieren, uns treu zu bleiben, jetzt nicht auf Biegen und Brechen irgendwelche Kommerzkünstler einzuladen“, Stefan 19; 41).

Mit dem Label steht die Musik stärker im Mittelpunkt seiner Erzählungen, er erzählt von eigenen Produktionen, die stetig erfolgreicher werden und von bekannten DJs gespielt werden, der künstlerische Ritterschlag in der Szene. Seine Erzählungen sind häufig, jedoch in dieser Passage besonders stark durch seine Selbstreflexion gekennzeichnet. Er macht Bemerkungen über seinen Charakter, seine Prinzipien in Bezug auf die Musik und das, wofür man steht. In einem Kommentar über das Nachtleben äußert er, dass er, abgesehen von seinen Freunden, mit den Leuten außerhalb der Partys nichts zu tun haben will. Die wenige Zeit möchte er mit seinen Freunden verbringen. Er ist zufrieden mit seinen bestehenden Freundschaften, die im Zentrum seiner Aufmerksamkeit und damit seines (Alltags-)Lebens stehen. So wird die Schilderung, dass seine eigenen Tracks erfolgreicher werden („So ging eigentlich alles Schlag auf Schlag“, Stefan 23; 18) begleitet von Gedanken, wie sein persönlicher Erfolg dem Label insgesamt zu Gute kommt. Wichtig ist der Gemeinschaftserfolg, das „Wir“. Von der Musik kann er jetzt leben und ist zufrieden, es geschafft zu haben. Jedoch, auch in der Phase des Erfolgs, ist er immer von einem Gefühl der Unsicherheit und Ungewissheit begleitet.

Stefan arbeitet viel und spricht davon, durch die vielen Engagements überfordert gewesen zu sein. In diesem Zusammenhang erwähnt er, dass er eine Freundin hat. Es gibt Probleme in der Beziehung, und er gibt zu, dass er der Beziehung aufgrund seines starken Engagements in der Musik nur schwer gerecht werden konnte (Stefan 27; 21). Diese Passage leitet er mit außergewöhnlich vielen „Äh“s und „Ähm“s ein, und sie dauert nur einige wenige Sätze. Möglich ist, dass er das Thema als zu privat für dieses Interview einstuft. Sehr schnell schwenkt er zu seinem Vater, der unheilbar an Lungenkrebs erkrankt ist. Auch dazu gibt es nur wenige Sätze und die Bemerkung, dass es gedauert hat, bis er diesen Schicksalsschlag verarbeiten konnte. Was fehlt, ist jedoch die Angabe, in welchem Rahmen er sich um seinen Vater gekümmert hat und wie er die Nachricht verarbeitet hat. Er bemerkt, er habe in seinem Leben schon viel Mist erlebt und wäre irgendwie an allem gewachsen (Stefan 27; 33). Von diesem „Mist“ ist in seiner Erzählung bisher nicht viel die Rede gewesen. Es ist wahrscheinlich, dass er sich damit vor allem noch einmal auf seine Jahre auf der Straße bezieht, die er ansonsten kategorisch ausspart.

Angesichts der Krankheit seines Vaters erscheint ihm die Club-Szene („Party-Huhaha“, Stefan 27; 46) surreal; er reflektiert wieder sich selbst dabei. Dabei kritisiert er das „Rumgejetze“ der DJs, welches das Auflegen in den Clubs begleitet. Jedoch betont er noch einmal den aktuellen, angenehmen Zustand, sich finanziell abgesichert zu fühlen, vor allem weil er immer seinem Herzen gefolgt ist. Offen sagt er, er sei nun angekommen, mit zweiunddreißig. Stefan sucht die finanzielle Sicherheit, möchte sich gerne eine Eigentumswohnung als Kapitalanlage kaufen und eine Familie gründen. Er ist stolz, es in der Musik auch ohne eine klassische Musikausbildung geschafft

zu haben und dass seine Harmoniestränge dennoch von ausgebildeten Musikern für richtig befunden werden. Er hat es erreicht, in seinem Bereich zu ihnen aufzuschließen, trotz eines familiären Hintergrunds, in dem ein Instrumentenspiel nicht gefördert wurde. So lässt sich auch sein großer Gefallen an der Do-it-yourself-Mentalität der Techno-Szene deuten: der Stolz, trotz einer vergleichsweise weniger privilegierten Situation als Einwandererkind in Deutschland etwas aufgebaut zu haben, unabhängig vom sozialen Hintergrund und Bildungstiteln.

4.2.2 Gesamtbiographische Analyse: Prozessstrukturen und biographische Gesamtformung

„Die kulturpsychologischen Ansätze einer narrativen Psychologie (vgl. Bruner 1999, Straub 1998, Tschuggnall 1997) betrachten, wie die Akteure im Sprechen mit anderen Menschen ihre Identität im autobiographischen Prozess permanent herstellen, sich ihrer versichern“ (Rudlof 2003, 121). Stefans erzählte Autobiographie lebt in allen Phasen von Passagen starker Selbstreflexion, die stets ein Sich-Versichern der eigenen Identität in sich tragen, ein pausenloses argumentatives Kommentieren des eigenen Lebens. Dabei ist er unbewusst bestrebt, sich gegenüber der Interviewerin und sich selbst möglichst verständlich und als Persönlichkeit konturiert und stimmig darzustellen (vgl. Kaufmann 1999, 89).

Die für seine Hinwendung zur Musik relevanten Hauptstränge seines Lebens nach Verlassen der Schule lassen sich grob in vier Blöcke unterteilen: die Arbeit im Baugeschäft seines Vaters, die folgenden Jahre des Rumhängens auf der Straße, die Zeit beim Film und schließlich die vollkommene Ausrichtung seines Lebens auf die Musik: als DJ, Produzent, Partyveranstalter, Club- und Labelbesitzer. Stets ist die Schilderung dieser Stationen begleitet von Einschüben oder Bemerkungen, welche die fast familiären Beziehungen zu seinen Freunden, moralische Werte wie Loyalität, Integrität, Vertrauen und auch den Glauben an Gott thematisieren. Stefans bosnische Herkunft und der traditionell-starke Zusammenhalt der Balkan-Familien könnten ein unbewusstes Vorbild für ihn sein, in seinem Freundeskreis ähnlich starke Beziehungsbande aufzubauen. Denn obwohl er nicht plant, wieder in sein Herkunftsland zurückzugehen (Stefan 28; 11), hatte er als Jugendlicher abgelehnt, Fußball für die deutsche Jugendnationalmannschaft zu spielen; ein Hinweis auf eine weiterhin starke Bindung an seine nationale Herkunft.

Seine eigene Familie findet in der Stegreifrede nur marginale Beachtung; sein Vater wird lediglich in Verbindung mit dem Baugeschäft und seiner Krankheit erwähnt, von seiner Mutter spricht er erst im exmanenten Nachfragenteil im Zusammenhang mit seiner Geburt. Stefans enge Freunde lassen sich aufgrund der wiederholten Betonung der Wichtigkeit dieser Freundschaften durchaus als eine Form von Ersatzfamilie auslegen, die im Erwachsenenalter an die Stelle der Herkunftsfamilie tritt, jedoch in der Tradition des starken Zusammenhalts untereinander an diese anknüpft. Die Herkunft und die damit verbundene Erziehung kommen auch als möglicher Schlüssel für das starke Streben nach moralischem Handeln und Verhalten in Frage. In einer späteren Passage nimmt er Stellung zu seiner ihm bewussten Vorbildfunktion für jüngere Menschen und äußert deutlich, dass er aus Verantwortungsbewusstsein ihnen nicht das typische Drogenklischee vorleben kann. Die Schulzeit findet in Stefans Erzählung nicht statt, bis auf ein einziges Erlebnis mit einem Freund, das sich jedoch auf ein Geschehen außerhalb des Unterrichts bezog. Es bleibt im Dunkeln, ob er die Schulzeit

mochte und ob er ein guter, mittelmäßiger oder schlechter Schüler war. Er verlässt die Schule allerdings ohne eine Idee für eine Berufswahl und die entsprechende Ausbildung und lässt sich treiben, bis der Vater ihn in sein Baugeschäft holt.

Mit Ausnahme der Zeit auf der Straße, von der unbekannt bleibt, ob und wie er Geld verdient hat, zieht sich die Selbständigkeit durch alle Phasen seiner beruflichen Laufbahn. Ob auf dem Bau, beim Film oder in der Musik arbeitet er mit Engagement, hat Erfolg, befreit sich aus fremdbestimmten Angestelltenverhältnissen und macht sich selbständig, ob allein (Bau, Film) oder mit Freunden (Musik). Zum professionellen DJ wird er fast zufällig durch zunächst sporadisches Auflegen auf Partys und Clubs.

Die Anteile in seiner Erzählung, die sich ausschließlich auf die Produktion von Musik und die besondere Beziehung zur Musik beziehen, sind hoch, treten in der Wahrnehmung seiner Erzählungen erstaunlicherweise jedoch hinter den detailreichen Passagen zu unternehmerisch-organisatorischen Aspekten in Verbindung mit Party-Veranstaltungen und Label-Aktivitäten zurück. Dieser Eindruck kann täuschen, da sich bei Stefan sehr schnell das mit Freunden gemeinsame Veranstalten von Partys und die Gründung des Clubs mit dem DJ-Auflegen überlappten. Dennoch, er spricht nicht von einer substantiellen Bedeutung der Musik für sein Leben oder dass er ohne sie nicht leben könne. Vielleicht fehlt diese Betonung, weil ihm die zentrale Position der Musik als selbstverständlich erscheint. Dieser Punkt bleibt ungeklärt.

Auffällig ist die häufige Verwendung einer „Uns“- beziehungsweise „Wir“-Perspektive, mit der Stefan sich von den anderen interviewten DJs deutlich unterscheidet und die überlegen lässt, ob in seinem Fall das DJ-en und damit eine Existenz als eigenständiger Künstler nicht vielmehr eine untergeordnete Rolle in seinem (Berufs-)Leben einnimmt.

Abgesehen von dem Umfeld, in dem er arbeitet, ist die Ausrichtung seines Lebens an traditionellen Werten fast als konventionell zu bezeichnen. Er verspürt mit dreiunddreißig den Wunsch, eine Familie zu gründen, denkt an den Kauf einer Eigentumswohnung als sichere Wertanlage und würde statt in Clubs aufzulegen und viel herumzureisen lieber ausschließlich im Studio produzieren. Der Aspekt der finanziellen Sicherheit hat hohe Bedeutung für Stefan; das zeigt sich bei seiner schwierigen Entscheidung für die Musik, einer Branche, die immer mit Unsicherheiten und wechselnden Trends verbunden ist. Vermutlich ist dieses Bedürfnis nach Sicherheit auch an die unheilbare Krankheit seines Vaters geknüpft. Und dieser drohende, absehbare Verlust eines Elternteils, welches darüber hinaus für die finanzielle Stabilität der Familie gesorgt hat, kann ein möglicher Auslöser oder Verstärker der Ängste vor einer instabilen, nicht kalkulierbaren beruflichen Karriere sein, deren Erfolg nicht nur vom eigenen Engagement sondern auch von den Moden auf dem Musikmarkt abhängt. Stefan ist die Entscheidung schwer gefallen, sich ganz dem unsicheren Musikgeschäft zu widmen, wie sich aus dem sehr hohen argumentativen Anteil dieses Segments ablesen lässt. Den Entschluss, sich gegen die so wichtige, möglicherweise in der Erziehung vermittelte Sicherheit zu entscheiden, legitimiert er vor sich selbst über einen selbst auferlegten Wertmaßstab, auf sein Bauchgefühl zu hören und immer hundert Prozent hinter einer Entscheidung zu stehen.

In Stefans Leben wechseln sich unterschiedliche Prozessstrukturen ab; nach dem institutionellen Schulbesuch strudelt er konzeptlos in eine Verlaufskurve, beginnt sich auf der Straße herumzutreiben, wird von seinem Vater eingestellt, fängt sich und wird

selbständig in der Baubranche. Es gefällt ihm nicht auf dem Bau, die Perspektive fehlt, er rutscht wieder auf die Straße ab. Mit zweiundzwanzig fängt er sich erneut, hier findet ein Wandel statt. Er hat eine Freundin und beginnt sich im Filmgeschäft niederzulassen aus eigenem Antrieb. Über den Grund des Wandels ist nichts bekannt, ab diesem Zeitpunkt verläuft sein Leben in einer Handlungskurve. Ab jetzt wählt er seine berufliche Umgebung gezielt, zunächst den Film, später die Musik, trifft seine Entscheidungen sehr bewusst und immer auch im Hinblick auf seine Wertvorstellungen, an die er sich streng hält. Die ihn umgebenden Menschen nehmen einen zentralen Platz in seinem erinnerten und aktuellen Leben ein. Es liegt eine tatsächliche Übereinstimmung vor zwischen seinem Handeln und seinen nachträglich seine Entscheidungen begründenden Argumentationen und Kommentaren, die plausibel und authentisch erscheinen.

Seine gesamtbiographische Erzählung ist gekennzeichnet durch das Streben, etwas Eigenes aufzubauen und dabei stets die Bodenhaftung zu behalten. Er hat es nur mit einem Realschulabschluss ohne einen erlernten Beruf und auch ohne eine musikalische Grundausbildung in der Jugend geschafft, sich sein berufliches Wunschemfeld selbst zu suchen, zu gestalten und davon zu leben. Bis auf das eigentliche Produzieren von Musik oder die Gründung eigener Clubs schätzt er die Verwobenheit mit der Techno-Szene und den „Party-Menschen“ nicht, und es entspricht nicht seinem Wunsch, noch lange als DJ in den Clubs aufzulegen. Das, was in seiner Biographie nicht deutlich wird, ist eine unbedingte Hingabe an die Musik im Sinn eines Künstlers, der sein ganzes Leben buchstäblich in beziehungsweise mit der Musik verbracht hat. Die Erzähllinie Musik, das heißt die Anteile, die sich nur auf die Musik, die Begeisterung dafür, das Auflegen und den Prozess der Produktion oder Komposition konzentrieren, konkurriert stark mit anderen Erzähllinien wie Club- oder Label-Organisation. Musik erlangt ihre Bedeutung für ihn im sozialen Kontext. Diese Erzähllinien sind zwar mit der Musik verwandt, berühren aber viel eher eine organisatorische denn künstlerische Seite. Vielmehr, und das ist keine Bewertung, erscheint Stefan als überdurchschnittlich großer Musikliebhaber, der es geschafft hat, eines seiner Hobbys wie Fußball oder Film, zum Beruf zu machen im Kreis der Gemeinschaft seiner besten Freunde.

5. Biographische Verläufe und Techno-Szene

Das vorige Kapitel präsentiert zwei von vier Techno-DJs meiner Untersuchung mit unterschiedlichen Biographien, aber einem zum Zeitpunkt der Interviews weitgehend homogenen Lebensstil. Ihre Lebensläufe sind verknüpft mit einer Szene, die sich durch die Besonderheiten einer DJ-Kultur, eigene Clubs und Labels, und eine ausdauernde Feier-Kultur von den herkömmlichen Musikszenen wie der Klassik oder dem Rock unterscheidet.

Mittels des Verfahrens der kontrastiven Vergleiche (vgl. Schütze 1983, 287) war es in der Gesamtuntersuchung, möglich, unter Einbeziehung der weiteren, hier aus Platzgründen ausgesparten Interviews das Verhältnis zwischen den Individualbiographien der vier DJs und der Techno-Szene zu ermitteln und jeweils Form und Bedeutung des Einflusses der Szene auf die Einzelpersönlichkeiten und deren Entwicklung zu bestimmen. Als zentrale Untersuchungskategorien (vgl. Kelle/Kluge 1999, 89) wurden der familiäre Hintergrund, die Verankerung der Musik in der Biographie vor

Eintritt in die Techno-Szene, der Zeitpunkt und die Form des Hineingelagens sowie die Art und Weise der aktuellen Lebensführung bestimmt. Am Ende der Vergleiche stand die Absicht, aus den biographischen Verläufen der DJs Unterschiede, Ähnlichkeiten und Zusammenhänge herauszufiltern (vgl. Kelle/Kluge 1999, 101) mit dem Ziel, daraus Aussagen über Szene induzierte biographische Prozesse abzuleiten und sich anhand der herausgefundenen Einzelfall übergreifenden Strukturen (vgl. Kelle/Kluge 1999, 76) bzw. „Faktoren und Wirkkräfte“ (Gerhardt 1991, 22) der Herausbildung eines allgemeinen Typus Techno-DJ theoretisch zu nähern (vgl. Schütze 1983, 288). Für eine definitive gesamttypologische Bestimmung, also eine „Identifizierung der Bandbreite aller möglichen Varianten eines sozialen Phänomens oder Zusammenhang zwischen sozialen Phänomenen“ (Küsters 2006, 169, s.a. Gerhardt 1986, 91) ist indes die Zahl der durchgeführten Interviews zu gering. Im Folgenden werden Ergebnisse der Gesamtuntersuchung wiedergegeben, wobei im Bedarfsfall Informationen aus den hier nicht vorgestellten Biographien von Axel und Tom gegeben werden.

Die Gegenüberstellung²⁷ zeigt für alle interviewten DJs eine sehr ähnliche Lebensführung, ein Beleg für einen offensichtlich starken Effekt der Mechanismen der Lebenswelt ‚Techno‘ auf den jeweiligen biographischen Verlauf. Vor Szeneeintritt einte alle vier eine frühe Vorliebe für Musik und ein grundsätzliches Interesse an künstlerisch-kreativen Bereichen wie Tanz, Film, Literatur und Grafik. Davon abgesehen verliefen ihre Biographien heterogen. Ungeachtet des jeweiligen familiären, gesellschaftlichen oder persönlichen Hintergrunds wirken die szeneeigenen Strukturen Biographie vereinheitlichend. Diese Homogenisierung lässt sich als Elementarkategorie der verlaufenen biographisch-sozialen Prozesse identifizieren (vgl. Schütze 1983, 288).

Wie ein Regelsystem bestimmt die Techno-Szene den Lebensrhythmus eines DJs, die Schauplätze, an denen er sich aufhält, und die Menschen, mit denen er sich umgibt. Für einen DJ ist es kaum möglich, seine Musik nur über Studioproduktionen zu vertreiben; er muss in die Clubs. Dabei erzeugt der Rhythmus des nächtlichen Auflegens an Wochenenden eine Teilseparation vom externen Szeneleben, erschwert Freundschaften oder Partnerschaften zu Menschen, die ihre Freizeit an den Wochenenden genießen, und bindet ihn stärker an einen Personenkreis mit einem ähnlichen Lebensrhythmus. Ein Unterschied zwischen Berufs- und Privatleben scheint kaum vorhanden, zumindest gibt es in den Interviews kaum eine Trennung zwischen beiden Sphären. Die häufigen Reisen in andere Städte, Länder oder Kontinente fördert die Abgetrenntheit der DJs von einem Techno fernen Alltag zusätzlich. Die Techno-Szene legt darüber hinaus auch die Anforderungen fest, die ein DJ erfüllen muss, um mit seiner Arbeit erfolgreich zu sein: eigene Produktionen, ein eigenes Label oder die Anbindung an ein Label und eine Booking Agentur. Die Szenestrukturen sind zwar äußerlich nicht vergleichbar mit den traditionellen, fest verankerten Rahmenbedingungen wie zum Beispiel denen der bildenden Kunst.²⁸ Dennoch haben sich auch hier längst Gesetzmäßigkeiten herausgebildet, die das DJ-Leben steuern. Und so erscheint

27 Die ausführliche Gegenüberstellung der Interviewpartner in Form des minimalen (Martin und Axel) und maximalen (Martin und Stefan) Kontrasts kann in der Langfassung dieses Aufsatzes eingesehen werden.

28 Kunstkritik, Museen, Galeristen oder Kunsthochschulen bilden einen fast übermächtigen und ausdifferenzierten Nebenblock, der die Künstler beobachtet, bewertet oder ausbildet.

die bei allen vier zuvor analysierten Biographien ermittelte Handlungskurve als dominierende Prozessstruktur fast wie eine unbedingt zu erfüllende Aufgabe oder vielmehr wie das institutionelle Ablaufmuster einer quasi-Institution ‚Techno‘ (vgl. Schütze 1983, 288). Denn ungeachtet aller biographischen, charakterlichen und persönlichen Unterschiede der einzelnen DJs verlangt die Szene als Grundvoraussetzung für einen erfolgreichen Verbleib Autodidaktentum, Kreativität und Eigeninitiative: um selbst zu produzieren, eigene Labels oder Clubs zu gründen.

Die untersuchten Biographien belegen, dass weder eine besondere Schul- oder Berufsausbildung noch ein Musikstudium notwendig sind, um als DJ oder mit Seitenunternehmungen erfolgreich zu sein. Die Do-it-yourself-Mentalität der Techno-Szene, insbesondere mit kleinen Unternehmungen ohne viel Personal arbeiten zur können, ermöglicht trotz kaufmännischem Bildungsmanko die Freiheit, Projekte nach dem eigenen Geschmack durchzuführen. Keiner der vier DJs verfügt über eine abgeschlossene Ausbildung oder ein Studium. Direkt nach Schulschluss erschienen ihnen die üblichen Bildungskonzepte weder passend noch attraktiv, dennoch begonnene Ausbildungen und Studiengänge wurden nicht zu Ende geführt. Für drei von ihnen fiel die Zeit ihres Schulabschlusses zudem mit dem Aufkommen von Techno zusammen. Der Sog der neuen Musik, aber auch der Reiz der Techno-Bewegung an sich war stark genug, ihre Lebensführung ausschließlich mit diesen Inhalten zu füllen, abseits der klassischen Abfolge Schule, Ausbildung/Studium, Beruf.

Trotz der inzwischen vorhandenen strukturellen Vorgaben wirkt die Szene nach außen nach wie vor wenig gelenkt und begünstigt durch diese Offenheit das Hineingelangen neuer Mitglieder. Die freie Zugänglichkeit gilt besonders auch für die Herstellung der Musik. Stefan beweist, dass es nicht notwendig ist, eine musikalische Grundausbildung zu besitzen und ein Instrument zu beherrschen. Martin hat als Kind Klavier gespielt, genau wie Axel und Tom. Tom geht in seiner Aussage soweit, dass er, im Hinblick auf festgezurrte Konventionen der klassischen Schule, zum Beispiel beim Jazz, seine Kenntnisse manchmal sogar als hinderlich und kompositorisch einschränkend empfindet. Axel dagegen schätzt seine musikalische Ausbildung als wichtige Grundlage für das Arrangement von Techno-Tracks, die wie Stücke in der klassischen Komposition eine Entwicklung und ein schlüssiges Ende benötigen. Dennoch bekunden alle, dass der Erfolg als DJ mit eigenen Produktionen nicht an die Voraussetzung gebunden ist, ein Instrument zu beherrschen. Techno ist folglich offen auch für jene, denen eine Förderung des Musizierens durch das Elternhaus verwehrt war. Insbesondere im Bereich der klassischen Musik ist die frühe Unterstützung durch intensiven Musikunterricht eine Grundvoraussetzung für einen späteren Erfolg als professioneller Musiker. DJ-ing und die Herstellung von Techno ermöglicht dagegen einen vergleichsweise klassenlosen Zugang, der zusätzlich erleichtert wird durch die immer günstiger werdende Musikproduktions-Software. Diese These verlangt letztlich nach einer statistischen Unterfütterung, jedoch können für die aktuell erfolgreichen DJs zweifellos eine Herkunft aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten und unterschiedliche Bildungsabschlüsse und Berufsausbildungen wie zum Beispiel Friseur oder Elektriker festgestellt werden²⁹.

29 Der DJ Steve Bug ist gelernter Friseur; Superpitcher (Aksel Schaufler) hat eine Lehre als Elektriker absolviert. Die Aussage stützt sich auf die Recherchen für diese Arbeit, in der unzählige Kurzbiographien von DJs im Internet oder in Print-Musikmagazinen ausgewertet wurden. Selbst abzüglich des Wahrheitsunsicherheitsfaktors des dort Gelesenen ergibt sich immer noch das Bild des einfachen Sze-

Bei allen interviewten DJs war seit der Kinderzeit ein große Liebe, Faszination oder sogar Hingabe zur Musik vorhanden. Der Auslöser jedoch, sich als Erwachsene in die Techno-Szene hineinziehen zu lassen, war bei Martin ebenso wie bei Axel und Tom die neue elektronische Musik Ende der 1980er Jahre. Die Faszination für den neuen Sound – hart, laut und monoton – war gewaltig und hatte eine magnetische Wirkung. Insbesondere das schnelle, „krasse“ (Tom 4; 1) Acid House wirkte wie ein „Kick“ (ebd.), man fühlte sich „angefixt“ (Axel 6; 7). Immer noch sind ihre Erinnerungen an diese Zeit stark und verknüpft mit der Faszination für bestimmte Clubs, die Menschen dort und vor allem die Musik, die dort gespielt wurde. Techno platzte bei ihnen dazu in die berufliche und persönliche Orientierungsphase nach Verlassen der Schule und bot einen inhaltlichen und sozialen Bezugspunkt. Bei Stefans Techno-Einstieg hat dieser Anfangssog gefehlt, weder Musik noch Szene waren neu. Dennoch hat auch er mit Mitte zwanzig das Risiko auf sich genommen, in einem Bereich zu arbeiten, bei dem sich die Dauerhaftigkeit der Perspektive nicht erahnen lässt.

Was macht die Szene, diese nach außen so „fremde und seltsame Welt“ (Hitler/Pfadenhauer 1998, 75) so attraktiv für den Einzelnen, dass sie nach und nach als biographisches Steuerungsmoment wirkt? Da ist zunächst die starke empfindungsauslösende Wirkung, die von der elektronischen Musik ausgeht, besonders in der Kombination mit dem verführerischen Abtauchen in das Nachtleben als eine „besondere(n) Sub-Sinnwelt“ (ebd.). Der Musikpsychologe Möller forschte zur Wirkung von Musik und kam zu dem Ergebnis, dass musikalische Phänomene die Funktionen des vegetativen Systems wie Atem- und Pulsfrequenz, Blutdruck oder Muskeltonus beeinflussen und in Korrelation mit psychischen Abläufen unter anderem Veränderungen der Bewusstseinsshelligkeit auslösen können (Möller 1971, 55). Experimente hatten gezeigt, dass die stärksten affektiven Reaktionen von stark rhythmusbetonter Musik ausgehen (ebda, 54), was auf Techno zweifelsfrei zutrifft. In einem Kontext außerhalb der Musik, bei der Untersuchung industrieller Arbeitsprozesse, bemerkte Hendrik de Man sowohl hypnotische als auch ästhetische, vom Rhythmus ausgehende Effekte. Die hypnotische Wirkung senkt die Bewusstseins hemmungen bei gleichzeitiger Anregung von Gefühlsassoziationen und triebhaft-spontanen Willensvorstellungen. Die Hypnose kulminiert dann als ästhetische Wirkung des Rhythmus in einer gesteigerten Empfänglichkeit für lustvolle Gefühlssuggestionen, die sich positiv auf den Arbeitsprozess auswirken (de Mann 1930, 41ff.). Mechthild von Schoenebeck stellte eine Übertragbarkeit dieser Ergebnisse auf den musikalischen Rhythmus fest (von Schoenebeck 1987, 315).

Neben dieser direkt auf die Musik zurückzuführenden Anziehungskraft ist es vor allem die Möglichkeit des freien Arbeitens, die Techno gewährt. Erstens, was die technischen Möglichkeiten und die genrevermischende Bandbreite bei der Erstellung der Musik betrifft. Der zweite, fast ebenso wichtige Grund, langfristig innerhalb dieser Subkultur zu verweilen, ist die schnelle Etablierung eigener Unternehmungen. Als weiterer Faktor wirkt die soziale Komponente, Teil eines sowohl lokalen als auch weltweiten DJ-, Club- Label- und Feiernetzwerkes innerhalb der Szenestrukturen zu sein.

nezugangs bzw. der starken Sogwirkung von Musik und Szene auf Träger unterschiedlichster Biographien.

Trotz ihrer starken Verschmelzung mit der Szene konnte bei den interviewten DJs keine Substitution ihrer Individualbiographien durch das DJ-Leben festgestellt werden. Keiner von ihnen hat sein Leben vor dem Szeneeintritt abgewertet zugunsten einer unverhältnismäßigen Höherbewertung des jetzigen (vgl. Küsters 2006, 170). Es gab keinen Versuch, eine gescheiterte oder abgelehnte wirkliche Biographie durch eine andere, konstruierte zu ersetzen oder diese zugunsten einer „Kollektivbewegung Techno“ aufzugeben, wie es die Soziologin Ruth Wagner bei den Aktivisten der Jugendzentrumsbewegung³⁰ in den siebziger Jahren feststellte (Wagner 2003). Die Szene bietet einen inhaltlichen, sozialen und wirtschaftlichen Bezugs- und Orientierungsrahmen, ist jedoch frei von ideologischer Verklärung und lässt sich nicht als Kollektivverbindung charakterisieren. Lediglich in den Techno-Anfangstagen existierte ein euphorisches Gefühl einer idealisierten Zusammengehörigkeit. Treffender ist heute der Begriff einer lockeren Gemeinschaft, deren Mitglieder räumlich voneinander getrennt leben und sporadisch zu bestimmten Anlässen zusammenkommen, in Clubs, bei großen Festivals oder Messen für elektronische Musik.³¹ So stellt sich die Szene inzwischen insgesamt und insbesondere bei den DJs als deren Protagonisten zunächst als eine Zusammensetzung von (musikalischen) Einzelgängern dar, denn ein DJ ist in erster Linie Solist: bei seiner Arbeit im Studio, in der DJ-Kanzel und auf seinen Reisen von Club zu Club. Das Gefühl der Integration in eine Gemeinschaft erhalten DJs in ihrem direkten Umfeld. Die Interviews ergaben, dass sie sich meistens in einem kleineren Kreis aus engen, hauptsächlich ebenfalls musikscheidenden Bezugspersonen bewegen. Ähnlich einer Künstlergruppe schafft die Zugehörigkeit zu diesem Kreis gleichzeitig ein „Gemeinschaftsgefühl sowie Distanz gegenüber den bestehenden Verhältnissen der Gesellschaft“ (Herrmann 1971, 51).

Trotz der sich bei DJs und Clubgästen nach oben verschiebenden Altersstruktur in den Techno-Clubs der Großstädte ist es leicht abzusehen, dass es für die Tätigkeit als DJ aus körperlichen Gesichtspunkten eine natürliche Altersgrenze gibt. Irgendwann wird der Zeitpunkt kommen, das Auflegen einzuschränken und allmählich ganz auslaufen zu lassen. Und möglicherweise entwickeln sich die Biographien und die Lebensstile dann wieder heterogener und differenzierter. Bis dahin bietet der Status eines vollprofessionellen Techno-DJs eine Art der Lebensführung, die es ermöglicht, innerhalb der bestehenden Strukturen dieser Subkultur, jedoch jenseits bestehender gesellschaftlicher und musikalischer Konventionen das Leben zu gestalten.

6. Inhaltliche und methodische Reflexionen

Nach Fritz Schütze befindet sich der Autobiograph während seiner Stegreifrede am „Nullpunkt seines interessenmäßigen Relevanzsystems zur Motivation von Handlungen auf der einen Seite und zur Einschätzung von Ereignissen für die Gesamtereigniskonstellation und die eigenen Handlungsabsichten auf der anderen Seite“ (Schütze 1982, 577). Unter dem Einfluss der Zugzwangmechanismen der Gestaltschließung, Detaillierung und Kondensierung ergibt sich ein aktueller autobiographischer Status.

30 In den siebziger Jahren forderte die Jugendzentrumsbewegung in vielen Städten und Gemeinden selbstverwaltete Jugendzentren und Jugendhäuser, um sich eigene Treffpunkte ohne Kontrolle durch Institutionen und die Elterngeneration zu schaffen. Die Bewegung wird heute unter dem Begriff ‚Neue Soziale Bewegungen‘ klassifiziert. (Andersen/Woyke 2003).

31 Zum Beispiel das Sonar-Festival in Barcelona.

Methodenkritiker unterstellen eine hohe Gefahr des nachträglichen Umdeutens, des Weglassens oder Erfindens biographischer Begebenheiten (Vgl. Böttger 1995, 11 und Bude 1995). Schütze geht jedoch statt von einer Neukonstruktion von einem Wiedererleben der eigenen Vergangenheit aus, bei der die Erlebnisse unbewusst und ihrer Intensität und Bedeutung für das Leben der Biographen wiedergegeben werden (Schütze 1984, 78). Im Gegensatz zu den Thesen einer bewussten oder unbewussten Verschleierung einzelner Lebenspassagen (vgl. Bötter 1995, 11) sprechen die Ergebnisse der hier geführten DJ-Interviews für Schützes Theorie. Schwierige Lebensperioden und innere Konflikte wurden von den Biographen ohne Ausnahme thematisiert und zum Teil ausführlich reflektiert.

Überraschend an den Analyseergebnissen der Stegreifbiographien war weniger die Homogenisierung ihrer Lebensstile bei Eintritt in die Szene als vielmehr das weitgehende Aussparen eines beziehungsgeschichtlichen Bezugsrahmens außerhalb Techno. In den Erzählungen von Martin, Axel und Tom werden Eltern, Freunde oder befreundete Musiker kaum genannt, noch weniger wird über die Qualität dieser Beziehungen ausgesagt. Axel z.B. lebt in einer Partnerschaft, er wohnt mit seiner Freundin zusammen. Auch diese Beziehung findet, etwa als Bemerkung über die Dauer oder den Moment des Kennenlernens, keinen Niederschlag in seiner biographischen Stegreifrede. Das Aussparen des Beziehungsteils in den Interviews ist also kein sicheres Indiz für das Fehlen eines Privatlebens. Es kann jedoch, gemäß der Deckung von Erfahrungs- und Erzählstrom (vgl. Schütze 1984, 78) ein Zeichen sein, dass der persönliche Fokus immer auf der Musik lag und liegt und sich Privates unbewusst dabei unterordnet. Es ist die Musik, die sich vor allem bei Martin und Axel, die mit der Szene am stärksten verschmolzen sind, als alleinige in allen Erzählsegmenten an die erste Stelle drängt. Sowohl Beziehungen als auch der Lauf durch die Institutionen wie Schule, Wehrdienst oder Universität werden nur wenn notwendig für den Zusammenhang oder auf gezielte Nachfrage genannt. Stefan ist erst als Erwachsener in die Szene gestoßen ist und hat davor bereits Erfahrungen in zwei anderen „Szenen“ gesammelt: im Baugewerbe und beim Film. Er spricht als Einziger über Freundschaften und ihre Bedeutung und thematisiert ebenfalls als Einziger von sich aus Beziehungen zu Frauen, mit denen er, als Eckpfeiler in seiner Erinnerung, eine bestimmte Phase seines Lebens verbindet. Damit unterscheidet er sich von allen anderen interviewten DJs, deren Erinnerung sich durchgängig an direkt mit der Musik verknüpften Ereignissen orientiert.

Wie wäre es, wenn die Frage nach ihrer Biographie den musikalischen Fokus nicht enthalten hätte? Wären die musikalischen Anteile ebenso dominant? Laut Schütze funktioniert das narrative Interview, wie erwähnt, über die Erzählung des eigenen Lebens, so wie es erinnert wird. Demnach müssen subjektiv erlebte Großereignisse, Entscheidungsklappen, schwierige Lebenssituationen, die nicht direkt die Musik betreffen, auch bei einer hauptsächlich Betrachtung des DJ-Werdegangs zwangsläufig erwähnt werden, denn sie beeinflussen dieses Leben ebenso. Klären ließe sich dieser methodenrelevante Aspekt durch eine vergleichende Reihe narrativer DJ-Interviews ohne jegliche thematische Schwerpunktsetzung.

Das Forschen nach der Art und Weise des Zustandekommens autobiographischer Erinnerung sowohl in schriftlich-literarischer als auch in mündlich-narrativer Form ist eine hochgradig interdisziplinäre Aufgabe. Dabei wird die Gedächtnisfunktion analysiert, mit den möglichen Situationen und Sensationen eines Menschenlebens in Zu-

sammenhang gebracht und geprüft, welche Faktoren die Erinnerung an das eigene gelebte Leben beeinflussen und wie die Erinnerungen strukturiert sind. Aus diesen Studien resultiert unter anderem eine hierarchisierende Einteilung von Erinnerung (Gisbert 2001). Es wird versucht, das Phänomen autobiographischer Erinnerung zu systematisieren. Am Ende steht immer ein Zusammenspiel der Funktion (des Organs Hirn/Gedächtnis) und des Inhalts (der inhaltlichen Struktur der Erinnerungen nebst der Einflüsse auf diese). Nach welchen Kriterien wird biographische Wahrheit demnach bemessen bzw. wer legt fest, wie eine solche Wahrheit aussieht, was eine authentische Biographie ist? Abgesehen von den neuronalen Erinnerungsmechanismen gibt es eine derartig hohe Zahl an miteinander verwobenen Einflussgrößen, welche die Art und Weise der biographischen Erinnerung steuern, dass weder eine präzise wissenschaftliche Erfassbarkeit ihrer Mechanismen möglich erscheint, noch, gemäß dem konstruktivistischen Ansatz, eine Wiedergabe dessen, was sich tatsächlich zugezogen hat (z.B. Bruner 1994, 53). In einem Brief an Arnold Zweig stellte Freud fest: „Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben“ (Freud 1960, 423). Auch die Sozio-Linguistin Bärbel Treichel empfiehlt, die Unterstellung einer „objektiv wahren Gegebenheit“ aufzugeben (Treichel 1996, 15ff. mit Verweis auf Iser 1991) und – ähnlich Schütze (1984, 78) – statt einer gegebenen Geschichte eine erfahrene Geschichte anzunehmen (Treichel 1996, 15). Noch deutlicher wird Harald Welzer: Erinnerungen an Erlebnis und Geschichte, die in Interviews erzählt werden, seien nicht Erlebnis und Geschehnisse, wie sie in historischen Situationen gelebt und erlebt worden sind (Welzer 2000, 53f). Abgesehen von der spezifischen Kritik am Funktionieren der Schütze-Methode besteht also ohnehin grundsätzlicher Zweifel an möglicher autobiographischer Wahrhaftigkeit (in Stegreiferzählungen).

So liegt es nahe, vom gewollt streng-systematisierten Betrachten menschlicher Lebenswege abzuheben und biographisches Erzählen vielmehr zu nutzen als eine „in Kultur eingebettete und Kultur hervorbringende Diskursform“ (Treichel 1996, 25 mit Verweis auf Bruner 1999, 29). Schützes Methode zur Auswertung und Deutung biographischer Interviews erlaubt, Erzählungen frei und individuell laufen zu lassen und dennoch strukturiert auszuwerten. Trotz einer unbewussten Lenkung der Erzählung durch die Präsenz, den Status und die Persönlichkeit des Interviewers (vgl. Welzer 2000, 52) bleibt der Einfluss des Interviewers, der sich ohnehin auch in anderen Alltagssituationen kaum eliminieren lässt, beim narrativen Interview gering.³² Auch vermeidet das Prinzip biographischer Narration ohne Zwischenfragen eine Verdrehung der Perspektive oder Veränderung der Bedeutungsgewichtung durch die Interviewer. Die Konzentration zunächst auf das Individuum und die Dynamik seines Lebens, sein individuelles Erleben von Gesellschaft und das Erleben von sich innerhalb der Gesellschaft erzeugen einen enormen Datenreichtum bei der Erhebung. Es geht dabei um Individualität, die, wenn sie erfasst und dokumentiert wird, unsere Kultur und unser Wissen über Gesellschaft bereichert, wie im Fall der DJs, die eine neuartige, zeitgenössische Ausprägung des Musikedaseins darstellen, eingebettet in eine neue Subkultur ‚Techno‘. Im Fall der Erforschung einer sozialen Gruppe oder eines Kollektivs treten die singulären Identitätskonzepte nach und nach zurück zugunsten eines eindeutiger konturierteren Lebenskonzeptes der Gruppe und ihrer ge-

32 Siehe Welzers Vergleich asymmetrischer Interviewsituation mit Alltagssituationen wie Beichte, Mandanten- oder Therapeutengespräch. (Welzer 2000, 52)

sellschaftlichen Verwobenheit. Die unterschiedlichen Perspektiven innerhalb einer Gruppe zeigen gleichzeitig deren Vielfältigkeit und verdeutlichen deren innere Struktur.

Mit der Methode des narrativen Interviews nach Fritz Schütze ist es gelungen, sich nicht nur einem „Typus Techno-DJ“ theoretisch zu nähern und Kenntnis über seinen besonderen Lebensraum, seine Strukturen und Besonderheiten zu erlangen, sondern vor allem einen eindeutigen Bezug zwischen dem Eintritt der DJs in die Techno Szene und der anschließenden Vereinheitlichung ihrer Lebensführung herzustellen, welche eine weitgehende Homogenisierung ihrer Biographien nach sich zieht. Zusammengefasst lässt sich der „Gesamttypus deutscher Techno-DJ“ (vgl. Küsters 2006, 168) charakterisieren als eine (männliche) Persönlichkeit, die neben einer überdurchschnittlichen Musikbegeisterung als elementare Eigenschaften (vgl. Schütze 1983, 288) Kreativität, Eigeninitiative und Gestaltungswillen ihr eigen nennt. Diese sind gleichzeitig Grundlage und Voraussetzung für das beschriebene übliche autodidaktische Herangehen an Techno sowohl was das DJ-en, die Herstellung der Musik als auch die Einflussnahme auf das Szenegeschehen durch Labels, Clubs, Partys oder Magazine betrifft. Dieses Ergebnis steht am Ende als theoretisches Modell, mit dem sich vom individuellen Biographieträger „erfolgreicher Techno DJ“ auf den Lebenszyklus der Personengruppe „erfolgreiche Techno-DJs“ mit gemeinsamen sozialen Merkmalen innerhalb der Szene schließen lässt (vgl. Schütze 1983, 283).

LITERATUR

- Adorno, Theodor W (1968): Einleitung in die Musiksoziologie. Reinbek.
- Adorno, Theodor W. und Hans Eisler (1976): Komposition für den Film. In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Band 15, Frankfurt 1976, 11.
- Andersen, Uwe und Wichard Woyke (Hg.) (2003): Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland.
- Anz, Philipp und Patrick Walder (1999): Techno. Reinbek.
- Baumann, Zygmunt (1995): Ansichten der Postmoderne. Hamburg/Berlin.
- Becker, Howard Saul (1982): Art Worlds. London, Berkeley, Los Angeles.
- Böttger, Andreas (1995): Biographien gewalttätiger Jugendlicher. Konzeption eines Forschungsprojekts. KFN-Forschungsberichte Nr. 40. Kriminologisches Forschungsinstitut Niedersachsen. Hannover.
- Bourdieu, Pierre (2001): Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt am Main (frz. 1997).
- Bruner, Jerome (1994): The “remembered” self. In: Ulric Neisser und Robyn Fivush (Hg.): The remembering self. Construction and Accuracy in the self-narrative. Cambridge, 41-54.
- Bruner, Jerome (1999): Self-Making and World-Making. Wie das Selbst und seine Welt autobiographisch hergestellt werden. In: Journal für Psychologie 7, 11-21.
- Bude, Heinz (1995): Der Sozialforscher als Narrationsanimateur. Kritische Anmerkungen zu einer erzähltheoretischen Fundierung der interpretativen Sozialforschung. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Nr. 2., 310-326.
- Cohen, Phil (1997): Sub-Cultural Conflict and Working Class Community. Working Papers in Cultural Studies, No 2. University of Birmingham Centre for Cultural Studies 1972. Zitiert in in: Shepherd, John; Wicke, Peter: Music and Cultural Theory. London 1997, 29.
- Corsten, Michael (2001): Was hält Event-Szenen in Schwung. In: Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer: Techno Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur. Opladen, 97-118.
- Dahlhaus, Carl (1984): Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion? In: Ekkehard Jost (Hg.): Musik zwischen E und U. Mainz, 11-24

- D' Andrea, Anthony (2007): *Global Nomads. Techno and New Age as transnational counter-cultures in Ibiza and Goa*. Oxon, New York.
- Diaz-Bone, Rainer (2002): *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Opladen.
- Feige, Marcel (2000): *Deep in Techno. Die ganze Geschichte des Movements*. Berlin.
- Freud, Sigmund (1960): *Briefe 1873-1939*. Frankfurt am Main.
- Gebhardt, Winfried (2001): *Wagalaweia, bumm, bumm, bumm. Über einige strukturelle Affinitäten zwischen den Kulturszenen der Wagnerianer und der Technoiden*. In: Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer: *Techno Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Opladen, 85-96.
- Gerhardt, Uta (1986): *Patientenkarrieren. Eine medizinsoziologische Studie*. Frankfurt am Main.
- Gerhardt, Uta (1991): *Gesellschaft und Gesundheit. Begründung der Medizinsoziologie*. Frankfurt am Main.
- Gisbert, Kristin (2001): *Das autobiographische Gedächtnis in der psychologischen Biographieforschung*. In: *Bios. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History*, 14. Jg., 26-36.
- Goetz, Rainald (1998): *Rave*. Frankfurt am Main.
- Herrmann, Rolf-Dieter (1971): *Der Künstler in der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main.
- Hitzler, Ronald und Michaela Pfadenhauer (2001): *Techno Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Opladen.
- Hitzler, Ronald und Michaela Pfadenhauer (1998): *„Let your body take control!“ Zur ethnographischen Kulturanalyse der Techno-Szene*. In: Ralf Bohnsack und Winfried Marotzki (Hg.): *Biographieforschung und Kulturanalyse. Transdisziplinäre Zugänge qualitativer Forschung*. Opladen, 75-92
- Hoerning, Erika M. (1987): *Lebensereignisse: Übergänge im Lebenslauf*. In: Wolfgang Voges (Hg.): *Methoden der Biographie und Lebenslaufforschung*. Opladen, 231-260.
- Iser, W. (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt.
- Kallmeyer, Werner und Fritz Schütze (1977): *Zur Konstitution von Kommunikationsschemata. Dargestellt am Beispiel von Erzählungen und Beschreibungen*. In: Dirk Wegner (Hg.): *Gesprächsanalysen. Vorträge gehalten anlässlich des 5. Kolloquiums des Instituts für Kommunikationsforschung und Phonetik, Bonn, 14. bis 16. Oktober 1976*. Hamburg, 159-274.
- Kaufmann, Jean-Claude (1999): *Das verstehende Interview. Theorie und Praxis*. Konstanz.
- Kelle, Udo und Susann Kluge (1999): *Vom Einzelfall zum Typus. Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung*. Opladen.
- Kneif, Tibor (1980): *U-Musik, ein falsches Streitobjekt*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 1, 29 f.
- Küsters, Ivonne (2006): *Narrative Interviews. Grundlagen und Anwendungen*. Wiesbaden.
- Meyer, Erik (2000): *Die Techno-Szene. Ein jugendkulturelle Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*. Opladen.
- Man, Hendrik de (1930): *Die Wirkung des Rhythmus im Vollzug industrialisierter Werkarbeit*. In: *Musik und Gesellschaft*, 2, 41 ff.
- Möller, Hans-Jürgen (1971): *Musik gegen Wahnsinn*. Stuttgart.
- Müller, Kai Uwe (2000): *Vorwort*. In: Marcel Feige: *Deep in Techno. Die ganze Geschichte des Movements*. Berlin, 7-9.
- Nieswandt, Hans (2002): *Plus minus acht. DJ Tage, DJ Nächte*. Köln.
- Poschardt, Ulf (1995): *DJ Culture*. Hamburg.
- Rapp, Tobias (2008): *Extrafettheit im Bergain*. Taz Online. (Tag des Auffindens: 9.11.2009) <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F07%2F05%2Fa0105&cHash=bdcbe1df0c>.

- Reinecke, Hans-Peter (1977): Funktionelle Musik. In: Harm Willms (Hg.): Musik und Entspannung. Stuttgart/New York, 21-28.
- Reinecke, Hans-Peter (1980): Musikalische Unterhaltung, eine Lebensform. In: Neue Zeitschrift für Musik, 1, 10.
- Rudlof, Matthias (2003): Ich weiß, dass ich jetzt bestimmt die Kindheit verkläre. In: Klaus-Jürgen Bruder: Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben. Gießen, 117-138.
- Rummenhöller, Peter (1978): Einführung in die Musiksoziologie. Wilhelmshaven.
- Schoenebeck, Mechthild von (1987): Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik. Frankfurt am Main.
- Schütze, Fritz (1980): Prozessstrukturen des Lebenslaufs. In: Joachim Matthes, Arno Pfeiffenberger und Manfred Stosberg (Hg.): Biographie in handlungswissenschaftlicher Perspektive. Nürnberg, 67-156.
- Schütze, Fritz (1982): Narrative Repräsentation kollektiver Schicksalsbetroffenheit. In: Eberhardt Lämmert (Hg.): Erzählforschung. Ein Symposium. Stuttgart.
- Schütze, Fritz (1983): Biographieforschung und narratives Interview. In: Neue Praxis. Kritische Zeitschrift für Sozialarbeit und Sozialpädagogik, Jg. 13, 283-293.
- Schütze, Fritz (1984): Kognitive Figuren des autobiographischen Stegreiferzählens. In: Martin Kohli und Günther Robert (Hg.): Biographie und soziale Wirklichkeit. Stuttgart, 78-117.
- Schütze, Fritz (1987): Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien. Studienbrief der Universität Hagen, Teil 1. Hagen.
- Schütze, Fritz (1996): Verlaufskurven des Erleidens als Forschungsgegenstand der interpretativen Soziologie. In: Heinz-Hermann Krüger und Winfried Marotzki (Hg.): Erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung. Opladen, 116-157.
- Straub, Jürgen (1998): Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität 1, Frankfurt am Main.
- Treichel, Bärbel (1996): Die linguistische Analyse autobiographischen Erzählens in Interviews und die Anwendung narrationsanalytischer Erkenntnisse auf Probleme von Studienkarrieren. Tübingen.
- Tschuggnall, Karoline (1997): Das Selbst als Geschichtenerzähler. Autobiographisches Erzählen als kulturelle und soziale Praxis. In: Rüssen, J. (Hg): Jahrbuch 1997/98 des kulturwissenschaftlichen Instituts Essen. 303-320.
- Volkwein, Barbara (2003): What's Techno. Geschichte, Diskurse und musikalischer Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik. Philosophische Dissertation. Osnabrück.
- Wagner, Ruth (1982): Kollektive Bewegung und individuelle Selbstverwirklichung: der Beitrag der Jugendzentrumsbewegung zur Identitätsfindung und Identitätsveränderung ihrer Aktivistinnen. Kassel (Diplomarbeit im Supervisionsstudiengang der Gesamthochschule Kassel).
- Welzer, Harald (2000): Das Interview als Artefakt. Zur Kritik der Zeitzeugenforschung. In: Bios. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History, 13. Jg., 53-64.