

TECHNOIDES KLANGGESCHEHEN UND SEINE PERFORMATIVE PRAXIS AM BEISPIEL VON BAUCHKLANGS »LE MANS«

Josef Schaubruch

Ein Vergleich von Definitionen in einschlägigen Sachlexika und wissenschaftlichen Aufsätzen, die sich mit den Begriffen »elektronische Tanzmusik«, »Electronic Dance Music« (EDM) und »Techno« auseinandersetzen, zeigt ähnliche, aber keineswegs einheitliche Begriffsverständnisse auf (vgl. Wicke 1998, Peel 2001, McLeod 2001: 60, Butler 2006: 32-34, Wicke et. al. 2007, Thom 2014, Wicke 2015, Kaul 2017).¹ Ihnen ist weitgehend gemeinsam, dass sie ein musikalisches Genre² beschreiben, das sich durch Gemeinsamkeiten hinsichtlich des Klanggeschehens und der jeweiligen musikalischen Herstellungs- und Darbietungsformen durch Electronic Artists³ auszeichnet.

Unter diesen Vorzeichen soll im Folgenden ein »per se interessante[r] Fall« als ein »neue[r] und unbeschriebene[r] Fall« (Hering/Schmidt 2014: 529-531) im Rahmen einer Einzelfallanalyse skizziert werden, dessen Zuordnung zur elektronischen Tanzmusik Fragen aufwirft. Es handelt sich um die seit

-
- 1 Im Folgenden verwende ich vor allem den im deutschsprachigen Forschungsdiskurs geläufigeren Begriff der elektronischen Tanzmusik (vgl. Thom 2014; Feser/Pasdzierny 2016: 7-21). Da auch der Begriff Techno (bzw. technoid, vgl. Thom 2008) nach wie vor sehr gebräuchlich ist, insbesondere innerhalb der in diesem Beitrag fokussierten musikalischen Praxis, verwende ich beide Begriffe folgend (»der Einfachheit halber«, wie auch Kühn 2017: 157-159) synonym. Zur begrifflichen Problematisierung s. ebd. und McLeod (2001).
 - 2 Genre wird hier in Anlehnung an Franco Fabbri vielzitierte Definition verstanden als »a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules« (Fabbri 1980: 52). Diese Regeln können formaler und technologischer, semiotischer, verhaltensbezogener, sozialer und ideologischer, ökonomischer und juristischer Art sein. Zur Kritik an dieser Definition im Hinblick auf aktuelle Genrediskurse s. Brackett (2016: 6-13).
 - 3 Unter »Electronic Artists« verstehe ich im Folgenden musikalische Akteur*Innen wie DJs und Liveacts. Für den (aus dem Englischen ins Deutsche entlehnten) Begriff Liveact ist im Englischsprachigen auch die Bezeichnung »live PA« (Butler 2006: 33, 70f. u. 326) oder »laptop performer« (Butler 2014: 6f. u. 13) gebräuchlich; beide fasst Butler (2006: 47-51) mit DJs als »performing artists« zusammen.

1996 bestehende Wiener »Beatboxing- und A Cappella-Band« Bauchklang, die spätestens mit dem Album *Akusmatik* stilistisch im Kontext der elektronischen Tanzmusik verortet wird (vgl. Demcisin 2011, Weidinger 2013, Anonym o.J.) und sich auch selbst dort verortet (Fasthuber 2013, Sageder 2014, Fraenzl 2014, Fraenzl et al. 2017), sich aber – in der elektronischen Tanzmusik eher untypisch – dezidiert als »Band« versteht, die ihre Musik live auf der Bühne aufführt (Fraenzl 2014). Es erscheint hier weder »neu«, dass vokal ausgerichtete Ensembles verschiedene Stile imitieren, noch dass elektronische Tanzmusik in verschiedenen Ausprägungen von Liveness dargeboten wird. »Interessant« und »unbeschrieben« wirkt vielmehr die Verbindung aus Beatboxing/A Cappella, Live-Darbietung und Techno, da hier verschiedene musikalische Praktiken aufeinandertreffen. Während ein (wenn auch flexibler) Rahmen von elektronischer Tanzmusik maßgeblich durch ihre »elektronische Welt« bestimmt wird, die sich in den Produktionsumgebungen und Arbeitsweisen, der damit einhergehenden Klangästhetik und performativen Praxis von Electronic Artists und Publikum manifestiert, zeichnen sich Bauchklangs gewählte Ausgangsbedingungen durch grundlegend andere musikalische Implikationen aus. Als Vokalist:innen, die basierend auf Geräuschen und Klängen aus dem eigenen Körper ein mit Techno assoziiertes Klanggeschehen in Echtzeit gestalten, fehlt ihnen auf den ersten Blick die »elektronische Welt«, die für das Genre konstitutiv ist.

Der vorliegende Beitrag geht nun erstens der Frage nach, wie sich Bauchklangs diskursive Verortung in das Genre der elektronischen Tanzmusik auf der Ebene des Klingenden erklären lässt. Die präsentierte musikalische Analyse kann hier mögliche Antworten auf diese Frage geben. Basierend auf eigenen Transkriptionen werden exemplarisch die Produktionspraxis und Klangästhetik sowie die zeitliche und formale Gestaltung der Studio-Version von »Le Mans« untersucht, ein Stück, das sich live zu Bauchklangs stärkstem entwickelt habe (vgl. Fraenzl 2014).

Zweitens wird danach gefragt, wie sich die diskursive Verortung als elektronische Tanzmusik gegenüber Bauchklangs Darbietungsformen und den darin anzusiedelnden Dimensionen von Liveness nachvollziehen lässt, die sich von Electronic Artists unterscheiden. Theoretische Überlegungen zu Liveness bilden diesbezüglich die Basis, da sie medialisierte Aufführungsumgebungen der elektronischen Tanzmusik (kontrastiv) beschreibbar machen. Exemplarisch wird dazu die Aufführung des analysierten Stücks auf dem Tanz- und Folk-Fest in Rudolstadt aus dem Jahr 2013 (vgl. Official Bauchklang 2014a/b) hinsichtlich verschiedener Zugänge zu Liveness untersucht. Die Überlegungen werden durch teilnehmende Beobachtungen (vgl. Thierbach/Petschick 2014)

von Live-Konzerten von Bauchklang (u.a. im August 2013) und zwei leitfadengestützte Einzelinterviews sowie ein Gruppeninterview mit der Band ergänzt (vgl. Helfferich 2014), die der Verfasser zwischen August 2014 und November 2017 geführt hat.

Produktionspraxis und Klangästhetik von »Le Mans«

»Le Mans« ist ein Track des Albums *Akusmatik*, das der Produzent Patrick Pulsinger in einer Studio-Session live mitschnitt (Bauchklang Official 2012, Fraenzl 2014, Fraenzl et al. 2017). Basis des Live-Recordings war eine Demoversion des Bandmitglieds Christian Birawsky, der Aufnahmen einer vorherigen Jam Session aufgriff und arrangierte, was die Band dann einübte und mit einer Bandmaschine aufnahm. Die Aufnahme sollte Gerald Huber von Bauchklang zufolge »so puristisch wie möglich« gestaltet werden und der ursprüngliche Sound von vornherein so »interessant« sein, dass nachträglich »möglichst wenig« bearbeitet werden musste (Huber in Fasthuber 2013). Die einzelnen Gesangsstimmen wurden also gleichzeitig aufgenommen, sodass, wie bei der Live-Aufführung, eine »non-take-two-ness« (Sanden 2013: 5) bestand (bzw. es überhaupt nicht notwendig erscheinen sollte, mehrere Takes zu machen). Die Stimm- und Beatboxing-Signale wurden nicht künstlich verfremdet, »sondern lediglich durch Räume wie Reverb oder Delay erweitert und dann beim Mixen perfekt positioniert« (Fraenzl in Fasthuber 2013). Auch auf der Bühne wird bei Bauchklang neben Reverb, Delay und Kompression nur Equalizing zur Unterstützung des Arrangements eingesetzt (Fraenzl 2014, Sageder 2014): »Es ging darum, zu schauen, was man zu fünft hinkriegt, in diesem Sound, der uns interessiert und der auch mit elektronischer Musik zu tun hat [...]. Wie wenig kann man im Nachhinein mit Overdubs machen?« (Sageder in Fraenzl et al. 2017).

Ziel dieses Vorgehens in der Produktion war es, die Energie des Live-Moments zu konservieren und somit die »Energieform« (Fraenzl in Fraenzl et al. 2017) zu transportieren, die es live hat. Die finale Studioaufnahme war unmittelbar am Imperativ der Aufführbarkeit orientiert, um »vom Proberaum direkt auf die Bühne« kommen und es direkt »so aufführen zu können, wie wir es aufgenommen haben« (Fraenzl 2014): »Die Frage lautete: Wie können wir zu fünft sowohl auf der Bühne als auch im Studio einen Druck und eine Energie erzeugen, die der elektronischen Musik noch näherkommt?« (Huber in Fasthuber 2013).

Um Bauchklangs Produktionsprozesse systematisch reflektieren zu können, sollen sie im Folgenden anhand ihrer Funktionen, die die jeweiligen Arbeitsphasen einnehmen, betrachtet werden. Butler (2006: 60-62) unterscheidet Synthesizing, Processing, Sampling und Sequencing, die ich hier zu den drei Ebenen Auswahl der Klangquelle(n) (Synthesizing und Sampling), Bearbeitung des Klangs/der Klänge (Processing) und Klangorganisation/-speicherung (Sequencing) zusammenfasse. Butlers Perspektive richtet sich allerdings auf musikalische Handlungen eines »performer-producer[s]« (Butler 2014: 13) in einer Produktionsumgebung aus technischen Geräten (bspw. Computer/Laptop, Drum Machines, Keyboards, Sampler-Sequencer, Controller usw., vgl. ebd.: 70-95). Da Bauchklang bei ihrer Aufnahme ja auf elektronisch produzierte (bspw. durch Synthesizing-Module, Samples aus Soundlibraries etc.) oder bereits aufgezeichnete Klänge (bspw. auf Preset-Sounds, Field-Recordings etc.) verzichten und vergleichsweise wenige Hilfsmittel zur Bearbeitung von Klängen nutzen, erscheint seine Systematisierung zunächst nur begrenzt auf ihre musikalische Arbeitsweise anwendbar. Die einzigen Klangerzeuger und -bearbeiter sind Stimme, Bauch und Zwerchfell, die als ein Zusammenwirken von bewegten Stimmlippen, klangformenden Ansatzräumen sowie geräuschhaften Lautäußerungen eng miteinander verbunden sind. Trotzdem verfolgen Bauchklang dezidiert eine nicht-menschliche, technoide Klangästhetik, die von den gebräuchlichen technischen Geräten auf allen funktionalen Ebenen (assoziativ formuliert) »maschinell-präzise«, »repetitiv«, »instrumental« geprägt ist. Die konzeptionelle Orientierung erläutert Fraenzl (2014) wie folgt:

»Die Spezialisierung hing auch mit der Leidenschaft zusammen, die wir selbst als Musikhörer für Techno haben. Wir haben uns dann live immer mehr in diese Richtung entwickelt, auch deshalb, weil wir zu 3/4 des Konzerts die Leute zum Tanzen bringen wollen und Techno sich da nun mal anbietet. Wir haben uns dann entschieden, uns zu reduzieren und ein Live-Set zu machen, ohne Zwischenansagen und wie ein DJ elektronische Tracks zu spielen – nur eben ausschließlich mit Stimmen. Daran haben wir die letzten Jahre dann wirklich intensiv gearbeitet und heraus kam *Akusmatik*.«

Auch Sageder (2014) benennt technoide Klangvorstellungen als richtungsweisend:

»Es war grundsätzlich die Idee, zu überlegen, wie sich der Sound von Techno und die dazugehörigen Effekte live umsetzen lassen, zum Beispiel mit Decay-Zeiten zu spielen oder durch Veränderungen des Mundraums die Obertöne so zu variieren, dass es dann ähnlich klingt wie ein Filter-Effekt. Aber das ist alles live umgesetzt und nicht im Nachhinein künstlich produziert. Wir haben auch

nie stimmverändernde Effekte eingesetzt, wie Modulationseffekte oder Pitch-Shifting«.

Bauchklings Strategien der Realisierung dieser Klangvorstellungen beschreibe ich folgend als Imitation, Experiment und Potenzierung. Auch wenn bspw. das Synthesizing bei Bauchklang konzeptionell bedingt konsequent physisch bleibt, sind die Klangresultate an einer *Imitation* synthetischer Instrumentalklänge mit ihren jeweiligen Klangerzeugungen orientiert, die für Techno als charakteristisch gelten. Somit lassen sich alle Klänge in »Le Mans« auf die Nachahmung der typischen »electronic synthesized and sampled instrumentation« (Collins et al. 2013: 102) zurückführen, wie bspw. auf synthetische Vorbilder von Schlagzeug, Percussion-Instrumenten und Bass in Form einer Roland TR-808/TR-909 und einer Roland TB-303 (s. Abbildung 4). Fraenzl beschreibt die Besetzung wie folgt:

»Grundsätzlich ist es wie in einer Band verteilt, auch wenn wir oft unsere Rollen untereinander tauschen. Es gibt die Beatbox von Gerald und Bina [Christian Birawski, Anmerkung JS], die entspricht dem Schlagzeug und vor allem Bass Drum und Snare Drum. Mouthpercussions entsprechen eher den Percussioninstrumenten, aber auch der Hi-Hat; bei uns macht das vor allem Philipp, der aber auch Vocal Sounds übernimmt. Vocal Sounds imitieren eher Melodieinstrumente wie zum Beispiel einen Synthesizer. Vocal Sounds übernehme aber auch ich, genauso wie die Leadvocals. Den Bass macht Alex« (Fraenzl 2014; zur Besetzung s. auch Weidinger 2013).

Bauchklang bilden beim Synthesizing die Instrumentalklänge nicht statisch nach; sie verändern diese folglich durch einen Wechsel instrumentaler Rollen und insbesondere durch ein typisches *Experimentieren* mit den prozessualen Modifikationen instrumentaler Charakteristika. Rick Snoman schreibt diesem Processing eine zentrale Rolle im Techno zu:

»Ultimately, the key technique for techno is experimentation with effects and processing. Heavy compression, bit-crushers, distortion, saturation, phasers, delay, reverb and automation of all these parameters over any number of bars provides the foundation for this genre of music« (Snoman 2014: 372f.).

Auf der Ebene des Processings sind damit Klangmanipulationen/-verfremdungen zu konstatieren, wie bspw. das von Sageder bezeichnete Spiel mit Hüllkurvenbearbeitungen durch Variationen der Ein-/Ausschwing-Zeiten, den Einsatz von Filtern usw.⁴ Auch werden typische Sounds und deren Prozessierung

4 Auch in anderen Tracks von Bauchklang treten diese klanglichen Phänomene auf; weitere Beispiele für eine Imitation von Filterbewegungen sind »Morgenluft« (3:25-3:37) und der »rise in pitch« (Butler 2006: 225) im Build Up in »Bidde« (3:18-3:33).

mittels spezifischer Beatboxing-Techniken imitiert, bspw. ein Reverse-Effekt (Pattern A der Hi-Hat open und Pattern A der Vocal Sounds) oder ein Noise Sweep eines Oszillators mit Reverb (Pattern A der Vocal Sounds, s. Abb. 4, vgl. Sageder 2014). Bauchklang betonen selbst ihre Affinität zum Experimentieren und zur Improvisation als einen kontinuierlichen Prozess des Forschens nach neuen Klängen, um sich individuelle Klangidentitäten und damit nicht nur Techno, sondern grundsätzlich neue Stile anzueignen und diese zu adaptieren (vgl. Kozakiewicz 2011).

Auf die Strategie der *Potenzierung* weisen die erweiterten Gestaltungsräume des Beatboxings in Kombination mit einer externen Signalverarbeitung hin, die Bauchklang die Adaption typischer simultaner, »multiple complementary layers« (Collins et al. 2013: 114) ermöglichen. So ist das Synthesizing und Processing nicht auf nur auf ein Instrument beschränkt; stattdessen sind mehrere Instrumentalklänge und deren variabler Einsatz auch gleichzeitig von einer Person realisierbar.

Auch auf der Ebene des Sequencings ist eine Imitation der maschinellen Klangorganisation zu beobachten, die sich vor allem auf rhythmischer und formaler Ebene widerspiegelt.

Zeitliche Gestaltung

Das Klangbild von »Le Mans« ist sehr transparent angelegt, was die rhythmische Gestaltung deutlich hervortreten lässt. Von den von Butler (2006: 82) unterschiedenen vier typischen geraden Rhythmen (»even rhythms«) – das four-on-the-floor-Pattern (fotf-Pattern) mit der Bass Drum, das Backbeat-Pattern eines Handclaps/einer Snare Drum, das Offbeat-Pattern der geschlossenen Hi-Hat sowie das aus sechzehn Sechzehntelnoten bestehende Pattern der Hi-Hat⁵ – werden die ersten drei hier genau so und mit nur minimaler rhythmischer und klanglicher Variation eingesetzt. Das vierte Pattern wird bei »Le Mans« nicht durch nur ein Instrument wie bspw. Hi-Hat oder Shaker gebildet, sondern nahezu durchgehend aus einem Gefüge komplementärer Rhythmen, indem sich die durch die geraden Rhythmen auftuenden Lücken entsprechend des für diesen Stil üblichen »filling the ›gaps‹«⁶ ergänzt werden und dadurch ein ineinandergreifendes rhythmisches Geschehen entsteht:

5 Nahezu identische Rhythmen werden von auch Lothwesen (1999: 78), Collins et al. (2013: 117) u. Snoman (2014: 365) als stiltypisch identifiziert.

6 »The initial approach here is to ›fill‹ the gaps between the kick, snare, and open hi hat with any number of different synthesized percussive elements« (Snoman 2014: 369).

The musical score consists of the following parts:

- Synthesizer II A:** Treble clef, 4/4 time. Pattern: 3 3 3 3 (1) 3 3 3 3 3 (1) 3. Notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Synthesizer I B:** Treble clef, 4/4 time. Pattern: (4) 3 3 3 3 (4) 3 3 3 3 (4). Notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Bass A:** Bass clef, 4/4 time. Pattern: 3 3 3 3 (4) 3 3 3 (3) (4). Notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.
- Vocal Sound D:** Percussion staff, 4/4 time. Notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Hi-Hat open A:** Percussion staff, 4/4 time. Notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Hi-Hat closed A:** Percussion staff, 4/4 time. Notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Snare Drum A:** Percussion staff, 4/4 time. Notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Bass Drum A:** Percussion staff, 4/4 time. Notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Rhythmische Addition:** Percussion staff, 4/4 time. Notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Abb. 1: Ausschnitt komplementärer Rhythmen in »Le Mans« (Takt 56-64, 1:45-2:00)⁷

Die gegenseitige rhythmische Ergänzung entsteht dadurch, dass die Patterns von Bass, Synthesizer I und II fast ausschließlich als Elemente von zum Teil versetzt beginnenden diatonischen Rhythmen zu sehen sind.⁸ Diese lassen sich jeweils als 3+3+3+3(+4) betrachten.⁹ Sie bestehen aus punktierten Achtelnoten, die von unterschiedlichen Startpunkten aus verschieden oft aneinandergereiht werden und in diesem Stil Butler zufolge sehr häufig auftreten. So ist das Bass-Pattern mit dem Pattern des Synthesizers I in Abb. 1 bspw. rhythmisch und tonal nahezu identisch (dieses Pattern wird darüber hinaus im gleichen Rhythmus auch vom Pattern C und D des Synthesizers II repräsentiert, s. Abb. 4). Die punktierte Achtelnote stellt neben den geraden Rhythmen in »Le Mans« damit ein essentielles Element dar, da außer dem (insgesamt nur acht Takte lang zu hörenden) Pattern B des Synthesizers II keine synkopierten Rhythmen auftreten, die nicht auf punktierte Achtelnoten zurückgreifen. Zu bemerken ist hier die Dominanz dieser Rhythmen: Abgesehen

7 Alle Klänge sind vokal produziert, die angegebenen Instrumente müssten somit in Führungsstrichen stehen. Der besseren Lesbarkeit wegen wird darauf hier und im Folgenden verzichtet.

8 Von den »even rhythms«, die eine Zeitspanne gleichmäßig unterteilen, differenziert Butler »diatonic rhythms«. Diese strukturieren eine Zeitspanne asymmetrisch (vgl. Butler 2006: 81-85).

9 Die Kombination von 3+3+3+3+4 lässt sich als allen drei Patterns zugrundeliegend betrachten, wenn das »3 (1)« als ein »3+1« und damit als ein »4« gedacht wird: Synthesizer II A als 3+3+3+3+(3+1), Synthesizer I B als 3+3+3+3(+4) und der Bass A als 3+3+3(+3)(+4), deren Dauer – wie beim für das Sequencing üblichen »Muten« (Stumm-Schalten) von einzelnen Patterns – gekürzt bzw. verlängert werden.

von den vier Basis-Rhythmen und diatonischen Ergänzungen tauchen kaum rhythmische Variationen auf.

Das Metrum ist in »Le Mans« auf den ersten Blick eindeutig, es handelt sich um einen 4/4-Takt bei 128bpm.¹⁰ Die Zeit wird größtenteils symmetrisch geteilt (die Repetitionszyklen mit dem Umfang von einer Viertelnote bis zu vier ganzen Noten sind gerade, s. Abb. 4), und auch wenn vereinzelte Patterns mit einer Pause beginnen, bleibt die erste Zählzeit häufig klar markiert. Anfang und Ende, an denen bei anderen Stücken sonst häufig metrische Phänomene wie eine »ambiguity of beginning« (ebd.: 124-129) oder ein »turning the beat around« (ebd.: 141ff.; folgend TBA) auftreten, geben in »Le Mans« eine klare metrische Orientierung vor.

Dennoch tritt die zeitliche Gestaltung auch hier als ein wesentliches Ausdrucksmittel im Kontext eines sonst repetitiven Geschehens auf, dem die Parameter Melodik und Harmonik, wie im Techno üblich, untergeordnet sind (vgl. Collins et al. 2013). So sind Formen der Ambiguität und sogenannte metrische Dissonanzen erkennbar, die eine interpretative Multiplizität erzeugen und das Metrum als eine sich prozessual konstituierende Entität herausstellen (vgl. ebd.: 117-177). Metrische Desorientierungen tauchen in »Le Mans« unmittelbar mit dem Aussetzen tieffrequenter und das Metrum sonst klar markierender Patterns auf. Divergierende metrische Strebungen, die als kontinuierliche Spannungen von gleichzeitigen unterschiedlichen Teilungen der Zeit bereits latent vorhanden waren, nehmen an diesen Stellen mehr Raum ein.

Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen, die bezeichnenderweise an den einzigen Stellen lokalisiert sind, an denen der Bass und zeitgleich die Bass Drum aussetzen bzw. variieren: In Takt 72 (2:15) verschiebt sich das Snare Drum-Pattern, unterstützt durch das Pattern B der Bass Drum, um eine Viertelnote nach vorne. Erstmals erklingt an dieser Stelle ein diatonischer Rhythmus (3+3+3+3), der über die 4/4-Taktgrenze hinausgeht, somit den längsten Repetitionszyklus hat und die Zeit asymmetrisch teilt. Im Ergebnis wird eine sogenannte »grouping dissonance« zwischen Bass Drum und Pattern C des Synthesizers I angedeutet:

Abb. 2: Unterbrochene grouping dissonance und theoretische Synchronisationspunkte in »Le Mans« (Takt 72-76, ab 2:15)

¹⁰ Zu detaillierten Überlegungen zum 4/4-Takt im Techno s. Butler (2006: 113-116).

Der diatonische Rhythmus des Synthesizers I verhindert durch seine Versetzung um eine Achtelnote vor Taktbeginn und den Beginn mit einer Sechzehntelpause einen früh lokalisierbaren Startpunkt des Patterns und verzögert dadurch eine Etablierung von Synchronisationspunkten mit dem Pattern der Bass Drum (welches das ursprüngliche Metrum markiert), da es erst im Laufe seiner Wiederholung als ein drei Viertelnoten umfassendes Pattern erkannt werden kann. Der Eindruck einer grouping dissonance wird hier durch die periodische Akzentuierung des diatonischen Rhythmus verstärkt, die ebenso als metrische Referenz (als bspw. mögliche neue erste Zählzeit) plausibel ist. Die grouping dissonance umfasst drei Viertelnoten des Synthesizers gegenüber vier der Bass Drum (G4/3, 1=J).¹¹ Da die erste Synchronisation von Synthesizer und Bass Drum allerdings außerhalb von vier Takten liegen würde und das Synthesizer-Pattern durch vier Takte begrenzt ist, setzt hier keine Synchronisierung ein, weshalb nur von einer unterbrochenen grouping dissonance gesprochen werden kann, die die bisherige Zeiteinteilung vorübergehend destabilisiert. Damit wird die prozessuale (De)Konstruktion des Metrums angedeutet (vgl. ebd.: 113-116), da ein neues Pattern, wenn auch nur temporär, das bisher angenommene re-interpretierbar macht.

In diesem wie auch im nächsten Beispiel (an der Stelle, an der das fotf-Pattern mit immerhin acht Takten am längsten aussetzt) resultiert die metrische Destabilisierung aus der Konfrontation von diatonischen Rhythmen mit einem Metrum, das vorher durch das fotf-Pattern stabilisiert sowie durch gerade Rhythmen unterstützt wurde und dessen Patterns dann pausieren. Ab Takt 110 sind im Rahmen des Build Ups in den klanglich präsenten Synthesizer-Patterns zunehmend diatonische Rhythmen verdichtet, diesmal allerdings nicht singulär, sondern in einer variablen Zusammensetzung. Den eintaktigen Patterns A und B des Synthesizers I (3+3+3+3+4) steht nun das eintaktige (ab Takt 116 gelayerte) Pattern A des Synthesizers II (ebenso 3+3+3+3+4) als Gegenkraft gegenüber, das allerdings um drei Achtelnoten (wie ein Auftakt) versetzt ist und sich damit nicht mehr mit der zuvor interpretierten »Eins« auf die erste Zählzeit synchronisieren lässt:

11 Das »G« bezeichnet das Phänomen der grouping dissonance, die »4« und die »3« den jeweiligen Repetitionszyklus mit der Wertigkeit einer Viertelnote, nachdem die beiden Patterns wieder den gleichen Startpunkt haben (vgl. Butler 2006: 155-166). Butler betrachtet eine sehr ähnliche grouping dissonance wie die hier besprochene auf S. 159. Die »8« und die »3« innerhalb der Klammer beziehen sich auf Sechzehntelnoten.



Abb. 3: Verschobener diatonischer Rhythmus in Pattern A von Synthesizer II (hier nur als Ausschnitt von Takt 110-114, ab 3:26)

»Le Mans« zeichnet sich somit zwar durch metrische Spannungen aus, die jedoch nur temporär gegen ein durch das fotf-Pattern verdeutlichtes Metrum wirken. Insofern enthält der Track auch keine »ambiguity of metrical type« und abgesehen von den stiltypischen »displacement dissonances« (ebd.: 139), bspw. zwischen Bass Drum und Hi-Hat (D2+1, 1=♪) auch keine dauerhaften metrischen Gegenspannungen, was sich mit der von Bauchklang intendierten Tanzbarkeit und einer damit zusammenhängenden rhythmisch-metrischen Verständlichkeit deckt.¹²

Formale Gestaltung

Das gesamte Arrangement von »Le Mans« lässt sich auf repetitive Strukturen zurückführen, die auf Patterns als kleinster struktureller Einheit basieren. Größere formale Abschnitte werden zum einen durch unterschiedliche Repe-titionszyklen gebildet, die sich primär auf Viertelnoten, punktierte Achtelnoten und ein Vielfaches von ganzen Noten zurückführen lassen und auf einem »lower level« Abschnitte von bis zu acht Takten umfassen (s. dazu Abb. 4).¹³

12 Auch in anderen Tracks von Bauchklang treten viele der hier als charakteristisch bezeichneten rhythmisch-metrischen Phänomene auf. Zu nennen sind bspw. der ausgeprägte Einsatz eines über mehr als fünf Minuten konsequent nicht-gruppier-ten diatonischen Rhythmus in »Morgenluft« (»ambiguity of beginning« von 0:00-0:12), der reale (0:18) und latente (0:41) TBA in »Ray« durch eine Voranstellung von Pausen und der Akzentuierung metrisch unbetonter Stellen sowie der über zwölf Takte solistisch aufrechterhaltene, aus einer punktierten Viertelnote bestehende diatonische Rhythmus in »Lagu« (3:53-4:11).

13 Ein Beispiel für ein achttaktiges Pattern ist das Pattern B des Basses, das sich nach einer Viertelnote wiederholt, allerdings am Ende von vier, sechs und acht Takten jeweils variiert wird. Dadurch entsteht insgesamt ein achttaktiges Pat-tern (Takt 80-88, Takt 88-96, Takt 96-104 etc.).

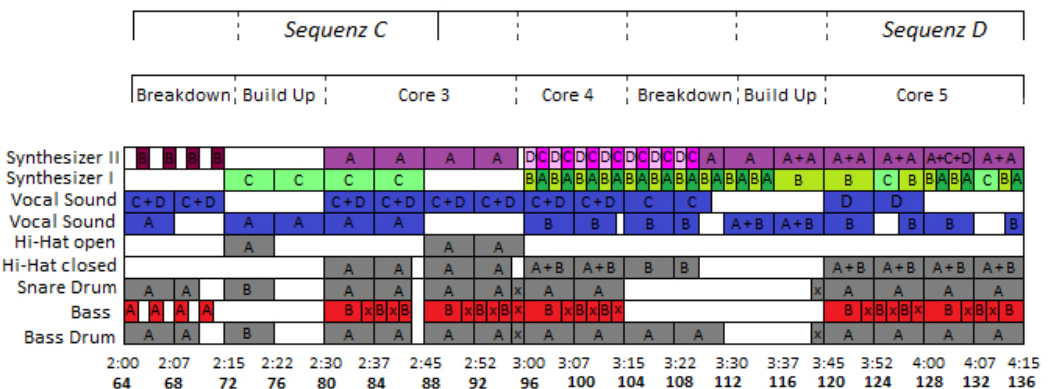
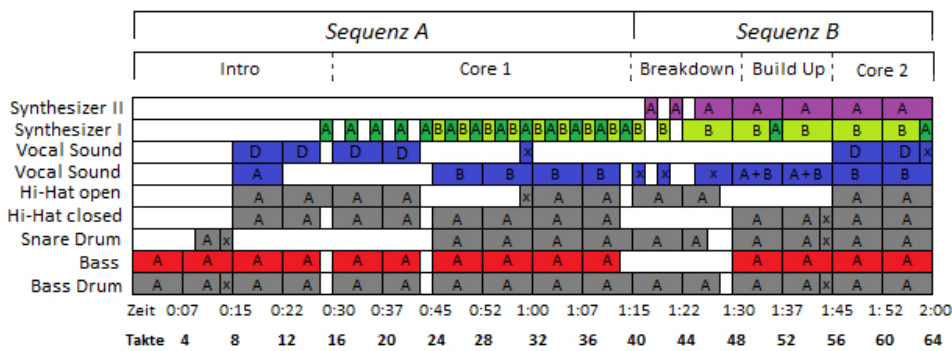


Abb. 4: Zugrundeliegende Patterns (oben) und formale Struktur (unten) von »Le Mans« (eigene Darstellung)¹⁴

14 Die Visualisierung der formalen Struktur und ihrer zugrundeliegenden Patterns orientiert sich maßgeblich an Butler (2006: 259-261) und dokumentiert in erster Linie das Arrangement und dessen einzelne Bausteine. Die Darstellung wird dem 4-Takt-Schema gerecht, auf dem der Track aufbaut; jedem Instrument bzw. jeder Instrumentengruppe ist eine Farbe zugeordnet. Mehrere Patterns pro Instrument sind durch verschiedene Buchstaben voneinander zu unterscheiden; Weiße Stellen markieren Pausen. Variationen innerhalb eines Patterns sind durch ein Kreuz gekennzeichnet; unterschiedliche klangliche Repräsentationen rhythmisch gleicher Patterns werden als eigenständige Patterns betrachtet. Die gestrichelten Linien deuten exemplarisch an, dass innerhalb dieser Sequenzen alternative

Zum anderen wird die Wahrnehmung von Achttaktigkeit durch vereinzelte Variationen jeweils am Ende von acht Takten unterstützt (»anacrusis orientation«, ebd.: 92). So sind kaum Stellen zu finden, an denen an Achttaktgrenzen keine Fill-Ins oder kurze Pausen als »two-beat cuts« oder »four-beat cuts« (ebd.: 189-191) auftreten und damit größere formale Abschnitte umfassende »higher levels« vorbereiten, die gleichermaßen an Achttaktschemata orientiert sind. So setzen nach konsequent acht Takten Veränderungen der vertikalen Zusammensetzung der Patterns ein, bspw. durch Hinzunahme (in Takt 9 in den Hi-Hats), Entfernung (in Takt 40 im Bass), Wiederaufnahme (Takt 49 im Bass) und Variation (in Takt 73 in der Bass Drum) von Patterns. Die formale Strukturierung ist somit konsequent symmetrisch, was eine durch vier teilbare Gesamttaktzahl von 136 Takten zur Folge hat. Die Veränderung der Zusammensetzung der Patterns (vertikal betrachtet) erfolgt hier überwiegend direkt und nicht graduell, wodurch die Wahrnehmung von Mehrtaktigkeit zusätzlich begünstigt wird.

Als höhere Strukturebene lassen sich vier unterschiedliche Sequenzen beschreiben, die durch einen systematischen Auf- und Abbau von Patterns innerhalb der einzelnen Sequenzen determiniert sind. Die sequenzdeterminierenden Patterns erscheinen dabei unterschiedlich genug, um sich formal voneinander abzugrenzen: Sequenz A besteht mit dem Intro und dem Core 1 aus dem sukzessiven Aufbau von Pattern A und B des Synthesizers I; Sequenz B besteht mit dem Breakdown, dem Build Up und dem Core 2 ebenso aus einem sukzessiven Aufbau von Pattern A des Synthesizers II. In Sequenz C setzt ein durch ein neues Pattern (Pattern B) des Synthesizers II begleiteter Breakdown ein, der entlang des darauffolgenden Patterns C des Synthesizers I erneut in einen Build Up und einen dritten Core führt. In Sequenz D erfolgen Breakdown, Build Up und der vierte Core nicht entlang eines explizit neuen Patterns, allerdings werden die bisherigen Patterns klanglich gedoppelt (Takt 97-109) und neuartig miteinander kombiniert (ab Takt 120).

Der längste Build Up führt schließlich zu einem letzten Core, der alle Synthesizer-Patterns miteinander kombiniert und damit die von Butler beschriebene Intensivierung im letzten Core so umsetzt, wie es die »prototypische

Einteilungen denkbar sind, je nachdem, ob sich an strukturstiftenden tieffrequenten Patterns (Bass/Bass Drum) oder dem zeitlichen Verlauf der Synthesizer-Pattern orientiert wird.

Der Übersichtlichkeit halber orientiert sich die Abbildung der zugrundeliegenden Patterns nicht an Butler, sondern an Collins et al. (2013: 117). Die Aufteilung in rhythmische Sounds, artikulative Sounds und atmosphärische Sounds entfällt damit. Der Repetitionszyklus wird hier durch die jeweils vorangestellte Taktart markiert und ist am ersten Zeitpunkt orientiert, an dem sich ein Pattern wiederholt. Insgesamt ist die Darstellung als Interpretation und insofern nur als Annäherung zu berücksichtigen.

Form« beschreibt (Abbildung 5). An dieser Stelle wird die Intensität gesteigert, indem bereits bestehende Patterns gelayert (ab Takt 112) und zuvor eingeführte Patterns auf engerem Raum variiert werden. Das Material setzt sich dabei immer nur aus einem begrenzten Vorrat bestehender Patterns zusammen, die gekürzt, verlängert und variiert werden. Die Formteile erlauben somit die Zuordnung von »Le Mans« zum von Butler und Snoman beschriebenen Prototypen eines EDM-Tracks, was sich auch in der »Energie-Kontur« der Wellenform des Tracks widerspiegelt (Abbildung 6). Auch wenn die hier vorgenommene Sequenzierung von »Le Mans« nur eine von mehreren möglichen darstellt (da sich die Sequenzen durch die vielen gleichbleibenden Patterns stark ähneln), spiegeln die Prototypen die musikalische Anlage durchaus angemessen wider.

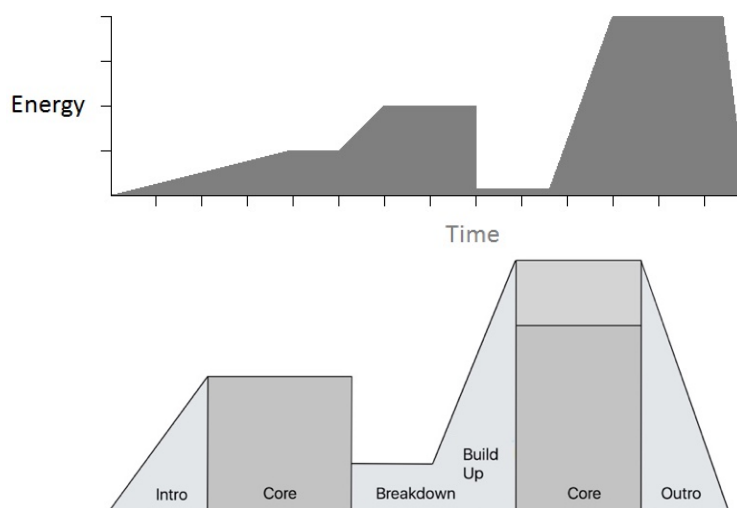


Abb. 5: Prototypische Repräsentationen des formalen Ablaufes eines EDM-Tracks¹⁵

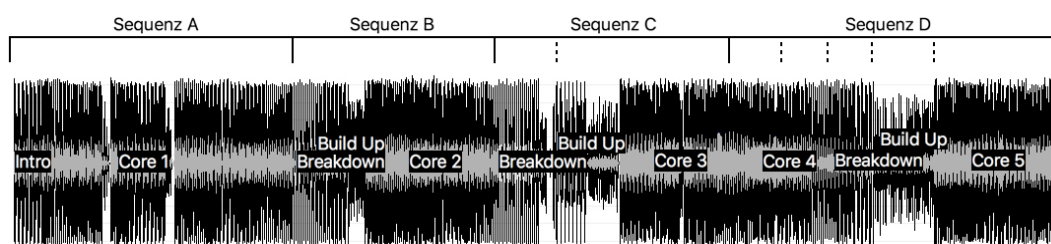


Abb. 6: Anwendung der formalen Struktur auf Bauchklangs Wellenform von »Le Mans« (eigene Darstellung)

¹⁵ Die obere Abbildung entspricht Snoman (2014: 278), die untere Butler (2006: 222). Butlers Abbildung basiert auf der Zeichnung eines von ihm interviewten Produzenten und Liveacts namens »Stanley«. Zum besseren Vergleich der Abbildungen sind hier zusätzlich die Formteile eingetragen.

Liveness als performative Praxis

Unter Liveness im Sinne einer performativen Praxis verstehe ich (in Anlehnung an Sanden 2013: 31-33) im Folgenden eine Wahrnehmungs- und Handlungsmodalität, die sich auf die Umsetzung eines Klanggeschehens im Rahmen einer musikalischen Aufführung bezieht.¹⁶ Liveness kann dabei durchaus auch mit den multiplen (ästhetischen) Sinnangeboten eines Live-Konzerts assoziiert werden (Kolesch 2014: 199f.) und wäre somit als Gegenüber zu – im Techno par excellence anzutreffenden – medialisierten Aufführungen zu verstehen, bei denen die Klangerzeugung nicht in Echtzeit erfolgt, sondern auf medientechnisch fixiertem Klangmaterial basiert.¹⁷ Mit Sandens Versuch der Entwicklung einer multiperspektivischen und umfassenden Theorie von Liveness lassen sich folgende Modalitäten der Wahrnehmung von Liveness auf Bauchklangs 60-minütiger Aufführung auf dem Tanz- und Folk-Fest in Rudolstadt anwenden:

Bauchklangs Aufführung wird deshalb als live wahrgenommen, weil sie als ein raumzeitlich begrenztes musikalisches Ereignis stattgefunden hat (*temporal liveness* und *spatial liveness*, ebd.: 35). Diese Form der Liveness lässt sich mit Auslander (2008: 61) auch als die klassische Form von Liveness verstehen, als »physical co-presence of performers and audience; temporal simultaneity of production and reception; experience in the moment«. In diesem Punkt unterscheiden sich Bauchklang allerdings nicht von den meisten Performances durch Electronic Artists (bzw. von weiten Teil des Live-Entertainment generell), da die beteiligten Akteure auf der Bühne (bzw. im DJ-Booth) und das Publikum vor der Bühne raumzeitliche Ko-Präsenz als ein *Hier-Und-Jetzt-Mit-Sich-Und-Anderen* teilen.

An Kontur gewinnt Bauchklangs Aufführung durch die Dimension der *fidelity* (»Music is live when it is perceived as faithful to its initial utterance, its unmediated (or less mediated) origins, or an imagined unmediated original«, ebd.: 11; Herv. i. Orig.): Die Aufführung wird als live empfunden, da (anders als bei DJs) die präsentierten Stücke ausschließlich auf eigenen Kompositio-

16 Sanden (2013: 31) betont vor allem dem Aspekt der Wahrnehmung: »It is worth restating that liveness is a concept based in the perception of performance and the exact articulation of this concept in any given situation and for any given musicker depends on the specific ways in which he or she perceives performance within that experience«.

17 »Live« und »nicht-live« sind allerdings keinesfalls zu dichotomisieren, sondern dialektisch zu betrachten, wie verschiedene Autor*Innen hervorheben (vgl. Auslander 2007, 55-63, Butler 2014: 65-69).

nen und Arrangements basieren und auf der Bühne weitgehend ohne technische Hilfsmittel aufgeführt werden (im Gegensatz zu Liveacts). So bleiben technische Geräte auf der Bühne auf ein äußerstes Minimum reduziert: Abgesehen von fünf Mikrofonen befinden sich bewusst keine elektronischen Musikinstrumente auf der Bühne, wie sie im Kontext von Live-Techno sonst konstitutiv sind.¹⁸ Ehrlichkeit und Originaltreue/Wiedergabetreue entstehen hier dadurch, dass der erzeugte Klang als ein eindeutig auf die fünf Akteure zurückführbarer, ursprünglich *akustisch* erzeugter (und erst nachträglich verstärkter) Klang (deshalb auch *wiedergabetreu*) präsentiert wird. Dies wird dem Publikum »dezent« (Fraenzl 2014) verdeutlicht, indem die einzelnen Musiker von Fraenzl auf der Bühne vorgestellt werden und dazu jeweils kurz solieren (09:16-10:30, s. Official Bauchklang 2014a). In diesem Moment wird nahegelegt, welcher Musiker für jeweils welche Klänge verantwortlich ist (was bei den von mir besuchten Konzerten regelmäßig mit kräftigem Applaus gewürdigt wurde). Bauchklang werden damit als Urheber des Klanggeschehens präsentiert.

Auch die spezifische Körperlichkeit von Bauchklang grenzt ihre Performance von Electronic Artists ab, wodurch *corporeal liveness* (»Music is live when it demonstrates a perceptible connection to an acoustic sounding body«, Sanden 2013: 11) erlebbar wird. Bauchklang präsentieren ihre Körper als klingende Musikinstrumente, die das hörbare Klanggeschehen kausal auf ihre sichtbaren (Klang)Körper zurückführbar darstellen. *Bauchklang verkörpern* technoide Musik durch den Vorgang der physischen Klangerzeugung — ganz im Gegenteil zu Electronic Artists, bei denen das per definitionem (s.o.) nicht der Fall ist.¹⁹

Die Aufführung erfüllt außerdem Sandens (ebd.: 10) *interactive liveness*, da sowohl die Musiker sichtbar untereinander als auch Musiker und Publikum miteinander interagieren, bspw. im gemeinsamen In-Die-Hocke-Gehen, Mitklatschen, Zwischenrufen, Tanzen usw. Sanden (ebd.: 11) spricht des Weiteren von einer *liveness of spontaneity*, sofern die Performance Spontaneität und Unvorhersehbarkeit bereithält. Auch wenn die Performance auf der Ebene des Klanggeschehens überwiegend auf kompositorischem Material basiert, das live kaum von den arrangierten Versionen abweicht (Fraenzl 2014) und auch die Reihenfolge der Tracks sowie deren Übergänge festgelegt sind,

18 Fraenzl (2014) begründet diese konzeptionelle Ausrichtung wie folgt: »Es gibt dieses »Echtheitszertifikat«. Ich habe es auch ausprobiert, mit technischen Geräten auf der Bühne zu arbeiten, aber das stellt das gesamte Konzept in Frage. Sobald wir zu fünft aktiv sind und keiner von Geräten abhängig ist, hatten wir eine ganz eigene Dynamik, die ausgereicht hat und sehr schön war«.

19 Zum Verhältnis von Körper und Klang vgl. Sanden (2013: 38-40), in Bezug auf EDM s. Ferreira (2008).

besteht die Option der Improvisation. Diese äußert sich bspw. hinsichtlich der Bewegungsabläufe (es gibt keine einstudierten Choreografien), spontaner Ansagen an das Publikum etc. Selbst das Ende der Aufführung, an dem »überraschenderweise« noch fünf Minuten als Zugabe möglich sind, lässt sich als unvorhergesehenes Ereignis beschreiben. Die beiden letztgenannten Formen der Interaktion und Spontaneität erscheinen in medialisierten Performances von Electronic Artists allerdings (mindestens) ebenso möglich, da hier Electronic Artists von der physischen Klangerzeugung entkoppelt sind und hinsichtlich der Trackauswahl, Trackreihenfolge und der Art der Präsentation flexibler auf ein Publikum eingehen können.

Damit wären vor allem die Dimensionen der *fidelity* und *corporeality* als distinktiv zu betrachten, auf die bezeichnenderweise auch Auslander (2013) als audio/visuelle Ökonomie von musikalischen Aufführungen und Butler mit Blick auf die »performing audience« als »listening with their eyes« (Butler 2014: 100) hinweisen. Auslander beschreibt diese Perspektive als traditionalistisch, da sie ein lange vorherrschendes Verständnis von musikalischen Aufführungen ausdrückt, bei denen die Konfiguration von Visuellem und Auditivem kausal (und ohne elektronische Hilfsmittel) gestaltet ist. Gerade in medialisierten Aufführungen der elektronischen Tanzmusik ist die Beziehung dieser beiden Pfade besonders intransparent. Anders als bei traditionellen Instrumenten lasse sich bspw. in Laptop-Performances zwischen Gehörtem und Gesehenem keine kausale Beziehung mehr herstellen, da die Zusammenhänge der Handlungen der Performer mit dem Interface-Environment dem Publikum womöglich weniger bekannt oder überhaupt sichtbar sind. Bauchklangs Präsentation audio/visueller Zusammenhänge ließe sich in dieser traditionalistischen Lesart als Antwort deuten, diese (Auslander zufolge dominante) Ökonomie wiederherzustellen:

»Sosehr die Ästhetiken aktueller Performances populärer Musik auch von rein visuellen Spektakeln dominiert zu sein scheinen, so bleiben sie ideologisch doch der traditionalistischen Denkweise verhaftet, dass wir eine visuelle Überprüfung musikalischer Klänge benötigen. Wenn neue Wege des Musikmachens aufkommen, finden seine Praktiker in den meisten Fällen Wege, sie traditionalistischen Werten anzupassen« (Auslander 2013: 35).

Die Anpassung an traditionalistische Werte einer Live-Aufführung erfolgt bei Bauchklang in ihrer dargestellten Zurückführung eines Klanggeschehens auf sie als sichtbare Urheber. Gleichzeitig wird auf technische Hilfsmittel auf der Bühne verzichtet und es sind keine Musikinstrumente als Objekte vorhanden, mit denen interagiert wird.

Die Wahrnehmung dieser Verbindung scheint dennoch kaum konfliktfrei zu sein, da es fraglich sein dürfte, ob das Publikum den Zusammenhang der Handlungen und deren Wirkung wirklich nachvollziehen kann und weiß, welcher Musiker zu welchem Zeitpunkt welchen Klang erzeugt. Auch Auslander stellt diesen kognitiven Nachvollzug grundsätzlich infrage und »die traditionalistische Betonung der sichtbaren Kausalität« als ideologisch heraus, da das Publikum in den meisten Fällen wahrscheinlich keinen »detailgenauen Sinn für instrumentale Zusammenhänge« habe: »In den meisten Fällen versteht das Publikum nicht wirklich, wie der Klang im Einzelnen produziert wird. Es möchte aber dennoch glauben, dass es das kann« (ebd.: 25). Bauchklang thematisieren diesen Zusammenhang der »visuellen Verifizierung« (Auslander 2013: 26) des Gehörten selbst, indem sie ihr Album *Akusmatik* betiteln. Sie wählen damit einen Begriff, der die auditiven und visuellen Pfade voneinander löst, für Musik, »bei der Klangquellen nicht nachvollziehbar sind« (Huber in Fasthuber 2013). Auch wenn sie in ihrer musikalischen Darbietung also eine audio/visuelle Kausalität anbieten (was allerdings nicht nur der Kausalität willen intendiert ist, sondern auch spielpraktische Gründe hat²⁰), weisen sie die Bedeutung der Frage, ob das Publikum ihr Handeln jederzeit nachvollziehen kann, zurück: »Ist das denn wichtig?« (Sageder in Fraenzl et al. 2017).²¹

Schlussbetrachtungen

Ausgangspunkt der Überlegungen war es, sich Bauchklangs »Le Mans« als einer bisher unbeschriebenen Konstellation aus technoidem Klanggeschehen und deren Herstellung im Studio und auf der Bühne anzunähern, um die Verortung in das Genre der elektronischen Tanzmusik nachzeichnen zu können. Bei aller Reduktion, die eine musikalische Analyse mitbringt, lässt sich schließlich bilanzieren, wie sehr »Le Mans« in der zeitlichen und formalen Gestaltung musikalischen Konventionen von Technotracks entspricht. Auf der Ebene des Klanggeschehens ist damit eine deutliche Orientierung an Genrenormen zu konstatieren, die die Zuordnung zur elektronischen Tanzmusik nachvollziehen lässt.

Bauchklangs präsentierte Formen von Liveness unterscheiden sich jedoch von der gängigen performativen Praxis von Electronic Artists in der elektro-

20 Dazu zählen Fraenzl zufolge bspw. das »Unmittelbare und das schnelle Reagieren aufeinander« (Fraenzl 2014).

21 So beschreiben Bauchklang bei Riepl (2013) ihre gewünschte Publikumsreaktion als »Wurscht jetzt, wie das gemacht ist, das ist einfach leiwande Musik.«

nischen Tanzmusik. Während das Klingende hier üblicherweise bereits in konservierter Form provisorisch vorliegt (vgl. Butler 2014: 42-54) und in Echtzeit eher elektronisch bearbeitet als erzeugt wird, verzichten Bauchklang bewusst auf (Re)Produktionsmedien und Formen der Automation. Damit weicht ihre performative Praxis von den genretypischen medialisierten Techno-Darbietungen ab, auch wenn Bauchklang nicht gänzlich auf elektronische Geräte verzichten, sondern diese lediglich verlagert sind.²² Bauchklangs Aufführung lässt sich vielmehr als eine Traditionalisierung technoider Darbietungen lesen, indem sie audio/visuelle Zusammenhänge präsentieren, die dem Publikum eine prinzipielle Nachvollziehbarkeit musikalischer Zusammenhänge erlauben. »Traditionalisierung« ist hier als positiv besetzter Begriff zu interpretieren, da sie die mit klassischer Liveness assoziierten ästhetischen Erfahrungen in besonderer Intensität erlebbar macht: als eine »über Jahre hinweg perfektionierte ad-hoc-Kunst, die im Moment des gemeinsamen Auftritts entsteht« (vgl. Weidinger 2013).

Abschließend ist anzumerken, dass sich die Nähe von »Le Mans« zur elektronischen Tanzmusik Techno nicht nur deshalb erklärt, weil der Track die bspw. von Butler aufgezeigten musikalischen Charakteristika enthält. »Le Mans« ist auch deshalb als Techno rezipierbar, da Bauchklang aufgrund ihrer mehr menschlich als maschinell geprägten Ausgangsbedingungen von sich aus eine besondere Herausarbeitung stilistischer Konventionen geleistet haben, deren Zitation in »Le Mans« ihnen dann ihre Lesbarkeit überhaupt erst ermöglicht. Es bleibt zu bedenken, dass sowohl Butlers als auch Bauchklangs technoide »Idealtypen« (bzw. oben zitierte »Prototypen«, vgl. Abb. 5) jedoch unter Einbeziehung ihrer eigenen Historizität und ihres sozio-kulturellen Kontexts zu betrachten sind, da sich die charakteristischen Dispositionen eines Genres in

22 So bleibt bspw. zu bedenken, dass auch bei dieser Aufführung in Rudolstadt der Anteil technischer Geräte keine unwesentliche Rolle spielt, da sie als Beschallungsanlage den Klang verstärken und an das Publikum (PA) und die Band (Monitoring) adressieren und spezielle Beatboxing-Techniken diese Technisierung bewusst nutzen. Der Front-of-House-Tontechniker optimiert und erweitert zudem den Klang dezent, auch wenn er für das Publikum nicht auf der Bühne sichtbar ist. Auch wenn das Klingende also aus den eigenen Körpern hervorgebracht wird und Technik erst in der Phase der Tonaufnahme, unterstützenden Effekten, dosiertem Layering durch Overdubs und minimalen Nachbearbeitungen integriert wird, bleibt eine Elektrifizierung von Klang für Bauchklang bedeutsam. Aus diesem Grund ist der Tontechniker bei der Live-Darbietung (bzw. der Studioproduzent bei der Studioproduktion) als »Bandmitglied« mitzudenken, der von Bauchklang mehrfach in seiner Relevanz betont wird (vgl. Fraenzl 2014, Fraenzl in Fraenzl 2017).

einer konstanten Verschiebung befinden (vgl. Brackett 2016: 13).²³ »Le Mans« kann deshalb vielmehr als gegenwärtige Iteration stilistischer Konventionen betrachtet werden, die diese um eine weitere performative Praxis von Techno bereichert.

Literatur

- Anonym (o.J.). »Bauchklang.« In: *Archiv österreichischer Populärmusik*, <http://www.sra.at/band/16545>, Zugriff: 13.7.2018.
- Auslander, Philip (2008). *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge (2nd ed.).
- Auslander, Philip (2013). »Sound und Bild: Die audio/visuelle Ökonomie musikalischer Performance.« In: *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*. Hg. v. Dietrich Helms u. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 39). Bielefeld: transcript, S. 23-39.
- Bauchklang Official (2012). »Bauchklang – Akusmatik / Album EPK«, <https://www.youtube.com/watch?v=tE3YKNtSJXE>, Zugriff: 13.7.2018.
- Butler, Mark J. (2006). *Unlocking the groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Butler, Mark J. (Hg.) (2012). *Electronica, Dance and Club Music*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Butler, Mark J. (2014). *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Brackett, David (2016). *Categorizing Sound. Genres and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland, California: University of California Press.
- Collins, Nick / Schedel, Margaret / Wilson, Scott (Hg.) (2013). *Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Demcisin, Georg (2011). »Bauchklang.« In: *Österreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bauchklang.xml, Version vom 8.7.2011, Zugriff: 13.7.2018.
- Fabbri, Franco (1982). »A Theory of Musical Genres: Two Applications.« In: *Popular Music Perspectives*. Hg. v. David Horn u. Philipp Tagg. Göteborg/Exeter: IASPM, S. 52-81. Online: <https://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>, Zugriff: 13.7.2018.
- Fasthuber, Sebastian (2013). »So puristisch wie möglich« [Interview mit Bauchklang]. In: *Falter* 4, https://www.falter.at/archiv/FALTER_201301231623040100/so-puristisch-wie-moglich, Zugriff: 13.7.2018.
- Feser, Kim / Pasdzierny, Matthias (Hg.) (2016). *Techno-Studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*. Berlin: b_books.

23 Dies ließ bereits der Vergleich der zu Beginn angestellten Genre-Definitionen andeuten, weshalb v.a. neuere Definitionen auch auf die gewachsene Vielfalt, Dynamik und auch Gegensätzlichkeit elektronischer Musikkulturen hinweisen (vgl. Rietveld 2013: 2, Butler 2014: 16) und dafür plädieren, unter elektronischer Tanzmusik (bzw. Electronic Dance Music) ein Netzwerk aus verwandten musikalischen Stilen zu verstehen (vgl. Butler 2012: xii, Thom 2014) und diese Begriffe insofern als Bezeichnungen für ein »Metagenre« (McLeod 2001: 60) zu begreifen.

- Ferreira, Pedro Peixoto (2008). »When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music.« In: *Leonardo Music Journal* 18, S. 17-20.
- Fraenzl, Andreas (2014). Persönliches Interview vom 31.8. mit dem Autor, Wien, Studioräume v. Bauchklang Records (unveröffentlicht).
- Fraenzl, Andreas / Sageder, Philipp / Birawski, Christian / Böck, Alexander / Huber, Gerald (2017). Skype-Interview vom 22.10. mit dem Autor (unveröffentlicht).
- Hering, Linda / Schmidt, Robert J. (2014). »Einzelfallanalyse.« In: *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Hg. v. Nina Baur u. Jörg Blasius. Wiesbaden: Springer VS, S. 529-541.
- Helfferich, Cornelia (2014). »Leitfaden- und Experteninterviews.« In: *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Hg. v. Nina Baur u. Jörg Blasius. Wiesbaden: Springer VS, S. 559-572.
- Kaul, Timor (2017). »Techno.« In: *Handbuch Popkultur*. Hg. v. Thomas Hecken u. Markus S. Kleiner. Wiesbaden: Springer, S. 107-110.
- Kolesch, Doris (2014). »Liveness.« In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 199-201.
- Kozaklewicz, Margarita (2011). »In Interview: Bauchklang.« In: *Freshmilk TV*, <http://www.freshmilk.tv/interview/interview-bauchklang/>, Zugriff: 13.7.2018.
- Kühn, Jan-Michael (2017). *Die Wirtschaft der Techno-Szene. Arbeiten in einer subkulturellen Ökonomie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Lothwesen, Kai Stefan (1999). »Methodische Aspekte der musikalischen Aspekte von Techno.« In: *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Hg. v. Helmut Rösing u. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 24). Baden-Baden: Coda, S. 70-89.
- McLeod, Kembrew (2001). »Genres, Sub-Genres, Sub-Sub-Genres and More: Musical and Social Difference Within Electronic Dance Music Communities.« In: *Journal of Popular Music Studies* 13, S. 59-75.
- Peel, Ian (2001). »Dance Music.« In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hg. v. Stanley Sadie, John Tyrrell u. George Grove. Oxford: Oxford University Press (2nd ed.), S. 909.
- Riepl, Jeannine-Beatrice (2013). »Egal wo der Sound herkommt, die Musik zählt.« In: *Kurier*, <https://kurier.at/kultur/bauchklang-im-interview-egal-wo-der-sound-herkommt-die-musik-zaehlt/2.922.266>, Zugriff: 17.7.2018.
- Rietveld, Hillegonda C. (2013). »Introduction.« In: *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. Hg. v. Bernardo Attias, Anna Gavanoas u. Hillegonda C. Rietveld. New York: Bloomsbury, S. 1-14.
- Sageder, Philipp (2014). Skype-Interview vom 12. September mit dem Autor (unveröffentlicht).
- Sanden, Paul (2013). *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology, and the Perception of Performance*. New York: Routledge.
- Snoman, Rick (2014). *Dance Music Manual. Tools, Toys, and Techniques*. Burlington, MA: Focal Press (3rd ed.).
- Thierbach, Cornelia / Petschick, Grit (2014). »Beobachtung.« In: *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Hg. v. Nina Baur u. Jörg Blasius: Wiesbaden: Springer VS, S. 855-865.
- Thom, Nico (2008). »Die Erforschung technoider Tanzmusik – Ein historischer Abriss.« In: *Elektroakustische Musik: Technologie, Ästhetik und Theorie als Herausforderung an die Musikwissenschaft*. Hg. v. Tatjana Böhme-Mehner, Klaus Mehner u. Motje Wolf. Essen: Blaue Eule, S. 119-130.

- Thom, Nico (2014). »Elektronische Tanzmusik.« In: *Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven*. Hg. v. Ralf von Appen, Nils Grosch u. Martin Pfeleiderer (= Kompendien Musik 14). Laaber: Laaber, S. 176-189.
- Weidinger, David (2013). »mica-Porträt: Bauchklang.« In: *Music Austria*, <http://www.musicaustria.at/magazin/bauchklang/mica-portraet-bauchklang>, Version vom 30.4.2013, Zugriff: 13.7.2018.
- Wicke, Peter (1998). »Techno.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 428-430.
- Wicke, Peter (2015). »Techno.« In: *MGG Online*. Hg. v. Laurenz Lütteken, <https://mgg-online.com/article?id=mgg16128&v=1.1&rs=mgg16128>, Version vom 26.8.2015 Zugriff: 13.7.2018.
- Wicke, Peter / Ziegenrücker, Wieland / Ziegenrücker, Kai-Erik (Hg.) (2007). »Techno.« In: *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Mainz: Schott (erw. Neuausg.), S. 734-735.

Diskografie

Bauchklang (2013). *Akusmatik*. Bauchklang Records, BK004.

Live-Mitschnitte im Rahmen des Tanz- und Folk-Festivals in Rudolstadt vom 6. Juli 2013:

Official Bauchklang (2014a). »BAUCHKLANG live @ TFF RUDOLSTADT 2013 ::Part 1::.«, YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=OhEJDxBgY1E> (Version vom 31.8.2014, Zugriff: 13.7.2018).

Official Bauchklang (2014b). »BAUCHKLANG live @ TFF RUDOLSTADT 2013 ::Part 2::.«, YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=RaZ9rq06vvs> (Version vom 27.9.2014, Zugriff: 13.7.2018) [Der Track »Le Mans« ist hier zwischen 10:31 und 14:56 zu hören/sehen].

Abstract

The article investigates how the Austrian beatboxing and a cappella band Bauchklang performs techno live on stage. It focuses on their specific constellation of production, musical design, and live performance as key elements defining the genre of electronic dance music. The article combines ethnographic methods (expert interviews with the band and participatory observation), musical analysis (Butler 2006), and performance analysis (Sanden 2013, Auslander 2013).