

EWA MAZIERSKA (2019). *POPULAR VIENNESE ELECTRONIC MUSIC, 1990-2015. A CULTURAL HISTORY.*

Rezension von Magdalena Fürnkranz

Im Jahr 1995 fand in Wien erstmals das experimentelle Musikfestival »phono TAKTIK« statt, eine im damaligen Europa einzigartige Leistungsschau mit DJ-Sessions und Live-Performances von weltweit bekannten Akteur*innen der elektronischen Musik. Wien als Austragungsort dieser Veranstaltung markierte den entscheidenden Schritt einer innovativen Szene aus ihrer regionalen Situation in das internationale Feld der Produktion von elektronischer Musik.¹ Musiker*innen wie Christian Fennesz, Peter Kruder, Richard Dorfmeister, Susanne Kirchmayr (Electric Indigo), Patrick Pulsinger, Susanne Rogenhofer (Sweet Susie) und Erdem Tunakan machten Wien in den 1990er-Jahren zu einem kreativen Hotspot für die Produktion populärer elektronischer Musik. Das demokratische Potenzial neuer Produktions- und Kommunikationstechnologien und ihre zeitgenössische Kreativität ermöglichten es der »Welthauptstadt der klassischen Musik«, ein internationales Publikum anzulocken. Dieser Umbruch und die daraus resultierende Entfernung von der hegemonialen Tradition der Wiener Klassik inspiriert über zwanzig Jahre später das aktuelle Musikschaffen einer jungen Generation von Musiker*innen im breiten Feld der populären Musik.

Ewa Mazierska, Professorin für Filmwissenschaft an der University of Central Lancashire, hat kürzlich eine Monographie zum populären elektronischen Musikschaffen in Wien veröffentlicht. Die Autorin ist für zahlreiche Schriften zu

1 Vgl. Michael Huber (2002). »phonoTAKTIK«. In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/phonotaktik.xml, Zugriff: 8.3.2019.

den Themen Kino und Postkolonialismus bekannt; die vorliegende Monographie ist ihre dritte Publikation im Feld der populären Musik.² Die Kulturwissenschaftlerin lässt angesichts ihrer geografischen und fachlichen Distanz zum Gegenstand neue Erkenntnisse für das Forschungsfeld erwarten. Die in Großbritannien ansässige Wissenschaftlerin klammert die musikwissenschaftliche Perspektive fast gänzlich aus, um methodisch gestützt durch Oral History mit Erzählungen von Insidern den vermeintlich außenstehenden Leser*innen die Wiener Szene der populären elektronischen Musik zugänglich zu machen (10). Denkt man an die bereits vorhandene reichhaltige wiewohl auch kritische Literatur über diese Szene, erscheint eine Ergänzung, die beispielsweise performative oder intersektionale Aspekte kulturwissenschaftlich aufarbeitet, willkommen.

Mazierska versucht einen kulturgeschichtlichen Überblick zu bieten, indem sie, neben der Darstellung von in der Szene tätigen Akteur*innen und Diskussionen über Produktionsbedingungen, den Fokus wiederum auf den speziellen »Wiener Charakter« dieser Musikpraxis legt. Der Aufbau der Monografie umfasst eine Überblicksdarstellung der Musikstadt Wien und der elektronischen Musikszene Österreichs von den 1980er-Jahren bis in die Gegenwart, deren Schwerpunktsetzung die 1990er-Jahre bildet. Das Hauptaugenmerk von *Popular Viennese Electronic Music, 1990-2015. A Cultural History* liegt auf Fallstudien von für die Szene bedeutenden Musikschaaffenden, die in sieben Kapiteln deren Karriereverläufe und musikalisches Schaffen verhandeln. Dieses ambitionierte Vorhaben wird musikhistorisch mit der Wiener Klassik eingeleitet. »Vienna, the city of music. From Mozart to Conchita Wurst« nennt die Autorin das Kapitel, das einleitend ein methodologisches Problem aufdeckt. Sie sieht eine Lücke in der Erforschung des multidimensionalen Zusammenhangs von Musik und Stadt, bedenkt man die Fülle an Disziplinen, die diese beiden Forschungsfelder jeweils einzeln betrachtet umfassen.

»[M]usic« includes not only its textual characteristics but also its production, dissemination and consumption and, apart from musicology, can be an object of such disciplines as economy, ethnography, physics, sociology and psychology. What individual is able to combine knowledge of all these disciplines?« (18)

Besonders groß sei diese Lücke im Bereich der historischen Forschung über Musik in bzw. aus einer Stadt. Die Frage, wie Musik in der Vergangenheit produziert und konsumiert wurde, versucht Mazierska ausgehend von der Wiener

2 Ewa Mazierska (2014). *Falco: Neo Nothing Post of All*. Sheffield: Equinox Publishing; Ewa Mazierska, Georgina Gregory (Hg.) (2015). *Relocating Popular Music*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Klassik zu beantworten. Dieser Versuch mündet in einem verknüpften Namedropping verbunden mit Verweisen auf lokale Faktoren, die aktuell als Attraktionen für Tourist*innen gelten. Durch Rückbezüge auf Texte, die sich mit der Geschichte der Wiener Musik- und Kulturtradition beschäftigen, bemüht sich die Autorin gesellschaftliche Eindrücke einzufangen. Hinsichtlich der gegenwärtigen Situation von Musikschaaffenden kritisiert sie, dass die aktuellen Förderstrukturen der Stadt durch »the past glory of Haydn or Mozart« (24) neue Musikproduktionen, die sich dieser Tradition klanglich widersetzen, kaum berücksichtigen. Weitere Ausführungen zu diesem Punkt, der für den österreichischen Musikmarkt durchaus gewichtig ist, wären für die Leser*innen wünschenswert gewesen.

Mazierska verortet die Ursprünge der elektronischen Musikszene Wiens in den 1980er-Jahren, verabsäumt es jedoch, die Einflüsse der Counter Culture der späten 1960er-Jahre durch Bands wie Novak's Kapelle (1967) oder Drahdwaberl (1969), der ersten Welle der Punk-Bewegung Ende der 1970er-Jahre mit der Wiener Hausbesetzungsszene und der zweiten Punk-Welle, die sich besonders über den Musikstil Hardcore definierte, konkret zu thematisieren. Den theoretischen Einstieg bildet der Begriff »Szene«, der entgegen seiner Relevanz für die Wiener Elektronikszene und der darin existierenden diy-Ethik, sehr verknüpft gehalten wird. Bezüge zu den sehr häufig genannten Theoretiker*innen gibt es im eigentlichen Kapitel kaum. Merkmale von Musikszene werden am Beispiel der Städte Liverpool, Manchester und Bristol (50f.) verhandelt, Anknüpfungspunkte zur Wiener Szene sind nicht gegeben. Die Autorin verweist immer wieder auf Szenen, Kulturen und Musikschaaffende in England, was vermutlich auf ihren permanenten Wohnsitz zurückzuführen ist, manchmal jedoch ins Groteske driftet:

»Unlike his colleagues working in different genres, Fennesz does not use aliases. However, he has something of a stage name thanks to dropping his first name – he is known as Fennesz rather than Christian Fennesz, not unlike the leader of the Smiths, who is known simply as Morrissey [sic!]« (185).

Grundsätzlich ist Mazierska zuzustimmen, Christian Fennesz und Steven Patrick Morrissey sind beide einer breiten Öffentlichkeit durch die Verwendung des Nachnamens als Künstlername bekannt. Dies ist allerdings die einzige Gemeinsamkeit zwischen Fennesz und Morrissey, die weder im Karriereverlauf, noch im künstlerischen Schaffen, in der Genrezuschreibung oder im öffentlichen Auftreten Berührungspunkte aufweisen können. Wiederkehrend fällt in der Monographie auch der Name Conchita Wurst, wie in einem Kapitelnamen und als Verweis auf Wiener Werbeplakatstrategien in den Jahren 2014/15 zu lesen ist. Ein Zusammenhang der Kunstfigur mit der Wiener Elektronikszene ist jedoch nicht zu erkennen.

Die Autorin geht chronologisch vor, gibt ausgehend von Lokalitäten über die Bedeutung von Plattenläden und Fanzines einen topographischen Überblick über die Hochzeit der Szene und ihr Ende. Die starke wirtschaftliche Situation Österreichs und die (non-)kommerzielle Ausrichtung der Elektronikszene werden als Hauptcharakteristika für den Erfolg in den 1990er-Jahren genannt. Die Protagonist*innen der Szene stammen größtenteils aus der Wiener Mittelklasse, sind in den 1960er- oder frühen 1970er-Jahren geboren und erlebten ihre Adoleszenz im Wohlstand. Mazierska schreibt den Akteur*innen, mit Ausnahme der Kooperation von Sweet Susi und Manni Montana, kaum politisches Interesse in ihrem musikalischen Schaffen zu. »Electronic compositions, unlike metal, reggae or punk-rock songs, do not explicitly call for their audience to destroy political orders, seek reconnection to their mythical past or escape reality through religion and drugs. However, it can be argued that musicians choose electronic music because they are hostile or indifferent to politics or are of opinion that music and politics do not mix, rather than the choice of this type of music forces them to hide or abandon their political views« (63). Dem gegenüber steht allerdings die zu Beginn der 1990er-Jahre entstehende Wiener Freeparty-Szene, eine rege Underground-Tekno-Szene, die auf Selbstorganisation setzte und Kommerz sowie staatliche Bevormundung ablehnte,³ oder female:pressure, das im Jahr 1998 von Susanne Kirchmayr gegründete internationale Netzwerk für weibliche, transgender und nicht-binäre DJs*, Produzent*innen und Musiker*innen im Feld der elektronischen Musik.⁴

Die Fallstudien folgen einem einheitlichen interdisziplinären Analyse-Setting, was sich nicht immer als tauglich in Hinblick auf die unterschiedlichen Karriereverläufe der ausgewählten Protagonist*innen erweist. »My informants claim that the 1990s belonged to music, while the 2010s belong to musicians« (79). Die Frage, wer diese ominösen Personen sind, wird nicht geklärt, hierbei wären die Positionen der Informant*innen in der Musikszene bzw. im fachlichen Diskurs erforderlich, um die getätigte Feststellung in einem breiteren Kontext zu diskutieren. Widersprüchlich zu dieser Aussage ist der klare Fokus auf die Biographien der Musiker*innen und deren Imagekonstruktion, der die musikalische Perspektive beinahe komplett ausblendet. Ein Unterkapitel ist dem »style« des/der jeweiligen Kunstschaffenden gewidmet, funktioniert

3 Vgl. Florian Oberkircher (2013). »Die Neunziger oder Wien wird elektronisch.« In: *Wienpop: Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten*. Hg. von Walter Gröbchen, Thomas Miessgang, Florian Obkircher und Gerhard Stöger. Wien: Falter, S. 332f.

4 Vgl. Rosa Reitsamer (2012). »Female Pressure: A translocal feminist youth-oriented cultural network.« In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 26 (3), S. 399-408.

aber mehr als Sammlung von Bedeutungen von Bandnamen und Songs, stilistischen Einflüssen mit Fokus auf internationale Musiker*innen, soziopolitische Positionen des/der jeweiligen Akteur*innen und Konzert-Locations. Der weitere Aufbau umfasst Analysen von im Durchschnitt drei Alben pro Abschnitt, die sich allerdings eher wie journalistische Rezensionen lesen. Deren Schwerpunkte liegen auf der nicht immer nachvollziehbaren Kurzanalyse von Songtexten, visuellen Beilagen wie Booklets, Hinweisen auf vorhandene Musikvideoclips, Skizzierungen von deren Inhalten und stellenweise eher deplatzierten theoretischen Einschüben. Deutlich tritt eine Vernachlässigung der stilistischen Entwicklung und anderer musikalischer Parameter hervor. Bedenkt man, dass die analysierten Alben teilweise in einer Zeitspanne von fünfzehn Jahren veröffentlicht wurden, wäre ein Einblick in die Klanglichkeit und ihre Veränderungen wünschenswert gewesen. Die visuelle Ebene erweist sich wiederum als reichhaltig. Die Autorin bietet Bilder der Musiker*innen, Abbildungen von Albumcovers und Screenshots aus Dokumentationen; obwohl in Schwarz-Weiß gehalten, vermitteln diese Fotografien einen ersten Eindruck, welche Imagekonstruktionen in der Szene der Wiener populären elektronischen Musik vertreten waren. Bereits im kulturgeschichtlichen Überblick heroisiert Mazierska Richard Dorfmeister bezüglich seines Starkults und auch in Biographien anderer Akteur*innen der Szene wird immer wieder seine herausragende Leistung betont. Obwohl die Autorin das Andersdenken und Erweitern von bestehenden Studien, Methoden und Blickwinkeln als Anforderung an ihre Monographie stellt, mündet dieses Vorhaben eher in einem Erhalten starrer Strukturen, die den Erfolg der Wiener Szene im Sinne einer »Meistererzählung« darstellt.

Protagonistinnen der Wiener Elektronikszene finden in Mazierskas Monographie immer wieder Erwähnung, ein zugehöriges Kapitel wird ihnen allerdings erst vor der Conclusio gewidmet. Electric Indigo und Sweet Susie werden, trotz ihrer unterschiedlichen Karriereverläufe, in einem Kapitel zusammengefasst, obwohl Protagonisten und vorwiegend männlich besetzte Musikprojekte in eigenen Kapiteln verhandelt werden. »I decided to treat them separately to highlight issues specific to their role as women in the world perceived as masculine and sexist« (12). Immerhin gesteht die Autorin ein, dass die beiden Musikerinnen auch separat behandelt werden könnten, Electric Indigo chronologisch neben Patrick Pulsinger und Sweet Susie im Umfeld von den Sofa Surfers. Ausgehend von einer Vielzahl von Studien, die belegen, dass Frauen in der Musik marginalisiert werden (195), eröffnet die Autorin den Einstieg in das Kapitel »Women in a mixed world« und gibt einen Einblick in ihr methodisches Vorgehen. »Whenever I asked Austrian musicians who else, in their opinion, should be included in my project, practically all

listed Electric Indigo and many mentioned Sweet Susie, who are the protagonists of this chapter« (198). Auch an dieser Stelle wäre es für die Leser*innen spannend zu erfahren, wer zu dem Kreis der Auserwählten zählt, auf deren Expertise Mazierskas Forschung basiert. Als durchaus informativ erweist sich das Unterkapitel, das Electric Indigo gewidmet ist, denn es zeigt unter anderem die Funktion der Künstlerin als Förderin von Kolleginnen im Feld der elektronischen Musik auf. »Electric Indigo is probably well known [sic] for being involved in the careers of her ›electronic sisters‹, as for her own music« (201). Die Genderperspektive zieht sich durch das gesamte Kapitel, wobei besonders im Unterkapitel »style« jeweils auf Strategien von Empowerment und Networking eingegangen wird. Die Sängerin Mona Moore wird übrigens im Kapitel über die 1989 gemeinsam mit Andy Orel und Richard Dorfmeister gegründete Band Sin behandelt. Obwohl der Titel sich dabei auf die Band bezieht, liegt der Fokus auf Moore. In Bezug auf Kollaborationen mit männlichen Musikschaaffenden wird in Mazierskas Wahrnehmung die Genderperspektive offenbar außer Kraft gesetzt.

Ewa Mazierska versucht eine Kulturgeschichte der populären elektronischen Musik in Wien von 1990 bis 2015 aus Sicht der Produktion, der Akteur*innen und der nationalen und internationalen Rezeption zu schreiben, die sich aus dem Kanon respektive der Heroengeschichte dieser Szene hinausbewegen soll. Dies scheint ambitioniert, eine Abdeckung dieses Desiderats auf kompakten 240 Seiten wiederum kaum möglich. Die Fans, die diese Geschichte mitgetragen haben, kommen kaum zu Wort; die Gewichtung der Monographie liegt auf einer Reihe von Fallstudien der »erfolgreichsten« Musiker und (zwei) Musikerinnen, darunter Kruder und Dorfmeister, Patrick Pulsinger und Electric Indigo. Die Auswahl suggeriert das eklektische Fortschreiben einer weißen, hegemonialen Heroengeschichte. In Zeiten des wachsenden Rechtspopulismus wäre auch die Covergestaltung in den Farben Rot-Weiß-Rot zu überdenken. Die Autorin spricht das angeblich unpolitische Agieren der Protagonist*innen immer wieder an, die Farbauswahl auf dem Buchcover symbolisiert wiederum eine Zuschreibung, die der Ausrichtung der Szene nicht gerecht wird. Für einen umfassenden Überblick wäre – in Hinblick auf die Rezeption und Vorbildwirkung der Akteur*innen des populären elektronischen Musikschaaffens der 1990er-Jahre – der Standpunkt nachfolgender Generationen, die sich im aktuellen österreichischen Musikgeschehen etablieren, nicht nur wünschenswert, sondern unumgänglich.

Ewa Mazierska (2019). *Popular Viennese Electronic Music, 1990-2015. A Cultural History*. London: Routledge (240 S., 95.00€/eBook £35.99).