

Auf der Suche nach Visionen aus anderen Wirklichkeiten

Gedanken über Trance bei Schamanen und DJs

Martina Claus-Bachmann



Die Idee zu diesem Beitrag wuchs in einem Seminar von Max Peter Baumann über Schamanismus in der ethnomusikologischen Abteilung der Universität Bamberg. Beim Anhören verschiedener Musikbeispiele und verschiedener Aspekte aus der Schamanismusforschung kamen im Vergleich mit eigenen aktuellen Studien zur Techno- und Trance-Szene immer wieder Gemeinsamkeiten an die Oberfläche, für die im

nachfolgenden Artikel Gründe aufgezeigt werden. Ein zweiter Aspekt liegt im Versuch, musikkulturelle Anschlussmöglichkeiten Jugendlicher in Beziehung zu einem Teilgebiet der Ethnomusikologie zu bringen.

„Vom höher gelegenen Teil des Berges herab wurde es allmählich hell, und ich hörte sanfte Trommelschläge, sehr sanft. ... Und von jenem Berg herab kamen langsamen, leisen und sanf-

ten Schrittes die alten Frauen, die Geister jenes Landes, jenes Berges, alte grauhaarige Frauen, indianische Frauen, sie tanzten herab. ... Auf gewundenem Pfad kamen sie den Berg hinab und umkreisten den Hügel, auf dem ich lag. Und wie sie im Kreis tanzten, sehr schnell, bildete sich in jenem Kreis ein weiterer Kreis, ein Kreis junger Frauen meines Alters, meiner Zeit, junge Frauen, die ich kannte, und auch sie tanzten. Diese beiden

Kreise tanzten und kreisten, und sie begannen, sich ineinander zu verweben und wieder auseinander, wiegend ineinander überzugehen und wieder auseinander. Und dann bildete sich in diesem Kreis noch ein weiterer Kreis von sieben alten Großmüttern, weißhaarigen Frauen, Frauen, die für mich bedeutsam waren, kraftvollen alten Frauen". (118/119)¹

Diese Vision von Brooke Medicine Eagle, einer indianischen Schamanin, gibt die Kulturanthropologin Joan Halifax in ihrem Buch „Die andere Wirklichkeit der Schamanen“ wieder. „Tochter des Regenbogens“, „Die in Trance geht, die Geister zu suchen“, „Frau, die alles weiß“ - oder wie die dort beschriebenen Visionärinnen aus verschiedenen Kulturen heißen mögen - ihnen ist vieles gemeinsam: Sie haben sich mit ihrer schamanistischen Initiation eine Möglichkeit erschlossen, das Feld des standardisierten Wachbewusstseins zu verlassen und eine Reise in eine als anders, jenseitig erlebte und scheinbar von unbekanntem Maßstäben beherrschte Welt zu unternehmen.

Der Vorgang der Initiation besteht stets aus einem Rückzug aus der alltäglichen Wirklichkeit, der in der Schamanenforschung liminale oder marginale Phase genannt wird. Um die erste Vision zu suchen, begeben sich die KandidatInnen oft im Pubertätsalter in eine einsame Gegend, eine Höhle, einen extra errichteten Iglu, die Meditationsgrube auf einem Berggipfel, an oft schon seit Generationen diesem Zweck vorbehaltene Orte. Das Ringen um die Einstiegsvision hat, kulturübergreifend vergleichbar, besondere Techniken eines perkussiven „Loopings“² und musikbezogene Gerätschaften hervorgebracht, die



Brooke Medicine Eagle

trancefördernd wirksam werden. Überliefert sind das rhythmische Steinereiben, welches direkt in die Halluzination führt, oder verschiedene repetitive Bewegungsformen, die dann alltagsenthoßen „Sonnentanz“ oder „Geistertanz“ genannt werden und oft, wie obiges Beispiel zeigt, bereits als von visionär erlebten Wesen angeregt wahrgenommen werden. Eine bedeutende Rolle spielen zwei Instrumente, deren Symbolgehalt im schamanistischen Kontext weit über ihre profane Funktionalität als Schallerzeuger hinausgeht: Die Kürbisrassel und die Schamanentrommel. In der Mythologie der Warrau in Venezuela gibt es die Vorstellung, ein Schamanenahne sei an einem heiligen Ort in der Kunst unterwiesen worden, durch die heilige Feuerrassel Hebumataro Kommunikationskanäle zum Übernatürlichen anlegen zu können. „Das Anfertigen der Rassel ist ein zutiefst heiliger Vorgang. Nachdem der Schamane die geeignete Frucht sorgfältig gewählt und bereitet hat, werden vier Schlitzmäuler in den Leib des Kürbis geschnitten ... Dann werden kleine Quarzkristalle, von denen jedes einen Ahnengeist darstellt, geweiht und eins nach dem anderen in den Bauch des Kürbis gesteckt.

Der Schamane bezeichnet diese winzigen Kristalle als seine Familie ... seine Geistfamilie im Kopf der Rassel ...“ und sie „... wird zum Instrument von Gleichgewicht, Wandel und Flug“⁽⁴¹⁾.

In sibirischen Kulturen und denen des tibetischen Hochlands ist die Trommel das Instrument für die visionären Reisen von Schamanen. Michael Oppitz erzählt von der magischen Trommel ré bei den Magar im nepalesischen Himalaja: „Die Periode vor der Initiation ist für den angehenden Schamanen gekennzeichnet durch psychische



Trommelherstellung in Nepal

Störungen und Traumvisionen. In einer von diesen sieht er den Baum, aus dem seine künftige Trommel geschnitten werden soll ... An einem geeigneten Vollmondtag nach der Vision zieht eine kleine Expedition, bestehend aus dem Initianden, zwei Schamanen und sieben Gehilfen, ins Gebirge, um dort den Trommelbaum ausfindig zu machen“(91)³. Nach drei weiteren Visionen wird dann der Baum ausgewählt, von den Helfern gefällt und zwischen den Beinen abtransportiert, was auf die spätere Funktion der Trommel als Mittel der Fortbewegung gleich einem Reittier hindeutet. Nun folgt eine Phase sorgfältig beachteter Riten zur Herstellung des Trommelrahmens, z. B. das Eingraben in ein Erdloch als erste Unterweltreise der zukünftigen Trommel. Während der Prozedur müssen viele Gefahrenquellen überwunden werden, z. B. das Brechen der Rahmenlatte beim Biegen oder das Zerspringen während der Überblattung der Lattenenden. Beim Gelingen werden Götteropfer gebracht und bestimmte Ritualverse zitiert. Die Trommel wird wie ein Lebewesen behandelt, welches den Besitzer und Schöpfer bei seinem Wirken als Visionär und Heiler unterstützt und begleitet.

Diese Beispiele zeigen eindrucksvoll die konstruierte Struktur von Kultursystemen. Aneignung, Deutung und Produktion kultureller Medien, Techniken und Ausdrucksformen sind zunächst systemimmanent „be-deutend“ und können von der Warte eines anderen Systems erst einmal nur als fremd und weit entfernt wahrgenommen werden. Worin besteht dann die Möglichkeit eines „Näherrückens“, einer „Aneig-



Kleid einer mongolischen Schamanin

nung“, eines transkulturellen Anschlusses? Wenn Schamanismus, wie Uchtmann behauptet, „ein die Zeiten, Räume und Kulturen transzendierendes Phänomen ist, welches von einer ... allgemeinmenschlich-kognitiven Kompetenz ausgeht, die sich in visionärer Schau, Kritik und Entregelung Bahn bricht“(151)⁴, dann mag es gestattet sein, zumindest als Gedankenentwurf, schamanistisch zu interpretierende Tendenzen auch in den hierarchisch verschachtelten Kultursystemen unserer partikularisierten postmodernen westlichen Gesellschaft aufzuspüren und ihre Vergleichbarkeit zu hinterfragen.

Hinter dem „dialektischen Modus“, den Uchtmann dem schamanistischen Sein zuschreibt, steckt knapp formuliert die Idee der menschheitsgeschichtlichen Ontogenese und

funktionalen Trennung der Gehirnhemisphären, die einen Vorgang der „Bewusstseinsspaltung“ auslöste, die den Punkt markiert, an dem der Mensch sich aus dem Kosmos der Natur herauslöst, an dem seine Bewusstwerdung in einem mythischen Bereich stattfindet und von dem an er zu Kritik und Synthesefähig ist. Der Mensch muss sich „zu Beginn der Hominisation von der homöostatischen Ordnung der Natur, die sein Gedeih und Verderben regulierte, abgesetzt haben. Diese Normalität und Routine des Fressens und Gefressenwerdens im Einklang mit dem natürlichen Kosmos als selbstreferentielles und zyklisches System kann nur durchbrochen worden sein durch ein Eintauchen in das kreative Chaos des entstehenden Bewusstseins“(154)⁵. Uchtmann interpretiert den Schamanen

nun als jemanden, der die „Zwillingspersönlichkeiten“, jeweils repräsentativ für die unterschiedliche Spezialisierung beider Gehirnhälften, in einen kreativ-produktiven Dialog bringen kann. Dabei liegt die kognitive Kompetenz der rechten Hemisphäre in der Wahrnehmung und Orientierungsfähigkeit in unbekanntem Bereichen, während die der linken Zwillingshemisphäre die sozial-encodierte Abbildhaftigkeit der Welt repräsentiert. Der Schamane ist „... Mittler zwischen einem nokturnalen und nichtsprachlichen, mythischen Kontinuum und einem diurnalen, sprachlichen ritualisierten Bereich“(169)⁶. Dabei ist es unerheblich, in welchem kulturellen Zusammenhang sich der Vorgang der Visionsschau abspielt, wichtig ist nur die Fähigkeit des Betreffenden, seine Vision in einem kulturell verständlichen Zeichensystem all-

gemein zugänglich zu machen. Insofern zieht Uchtmann das Beispiel Einsteins heran, der seine Relativitätstheorie visionär „geschaut“ hatte, bevor er sie in ein der westlichen Wissenschaftskultur adäquates Zeichensystem brachte.

Die einen Schamanen treibende Dynamik wird als Urkraft gesehen, die aufgrund ihrer Unberechenbarkeit eine Entfernung von der strukturiert-systematisierten Gesellschaft ermöglicht und damit eine kritisch-distanzierte Position einnehmen, visionär und hellichtig sein kann. Diese Kritikfähigkeit sei zur treibenden Kraft der menschlichen Kulturgeschichte geworden, da es die schamanische „Kunst“ ermögliche, den Sinn von Regeln zu erfragen und diese zu verändern, „Fluchtversuche aus der Tyrannei geistiger Gewohnheiten und erstarrter Routine-mäßigkeiten“ zu betreiben.

Diese weitgefassete Interpretation schamanistischer Funktionen und Aufgaben ermöglicht eine Übertragung der Idee auf lebensweltlich nahe liegende kulturelle Systeme, wie z.B. die Rave-Kultur, und eine Untersuchung der hier wahrnehmbaren Erscheinungsformen. Dabei geht es nicht um eine simple Übertragung, sondern um eine Überprüfung der Vergleichbarkeit kultureller Techniken im Hinblick auf ihre Funktionalität für den Menschen. Den Ausführungen zugrunde liegt eine konstruktivistische, kulturrelativierende Auffassung von Dominanz- und Subkultur als selbstreferentielles, rekursives System⁵. Wie oben bereits angeklungen, übernimmt ein Schamane in seinem Kultursystem eine bestimmte Funktion: Er bricht die phasenweise Geschlossenheit des Systems auf und stellt sich als Kontaktperson mit „fremden Welten“ und an-

deren Wirklichkeiten zur Verfügung, mögen diese nun innerhalb oder außerhalb des Kollektivs oder des darin existierenden Individuums liegend wahrgenommen werden.

Die Frage nach einer „realen“ oder „fiktiven“ Wirklichkeit, die sich für den schamanisierenden Menschen kompensierend für das Kollektiv als unerheblich herausstellt, führt direkt zur Idee der Interpretation unserer medial-technisierten Lebenswelt als „Hyperrealität“, „... in der die Spannung zwischen Realem und Imaginärem zugunsten einer Virtualität aufgelöst ist“ (215)⁶. Gabriele Klein verweist in ihrer Analyse der Techno-Kultur auf Baudrillard, der bereits zu Beginn der 80er Jahre von einer ästhetischen Halluzination der Realität gesprochen habe, die eine virtuelle Simulationswelt darstelle, eine mediale Bilderflut, der die Menschen nicht nur gegenüber stünden, sondern in der sie bereits leben



Tibetanische Schamanentrommel

würden.

Klein sieht nun in der Rave-Kultur eine Ausformung, die Hyperrealität konstruiert und für den Einzelnen zugänglich macht. Insofern dazu mensch-

liche Mittler nötig sind, fällt besonders den DJs in den Clubs die „schamanisierende“ Rolle zu, den Ravern auf der Basis eines Gruppenrituals und einfühlsamer Auswahl musikbezogener Parameter in Form repetitiver Patterns die körperbezogen ästhetischen Bedingungen zu schaffen, die Ekstase, Trance und alltagsenthobene Visionen ermöglichen können. „Dynamische Akzente zu setzen, nahtlose Übergänge zu schaffen und letztendlich die musikalische Dramaturgie für einen Tanzabend zu entwickeln - all dies erfordert eine gewisse Professionalität, aber auch ein gutes Maß an Empathie mit den Tänzenden“. „Als DJ hast du ja die Party in der Hand. Es ist unheimlich befriedigend, wenn du siehst, da tanzen die Leute auf deine Musik und freuen sich. Du machst ja denen den Abend. Die erleben Glücksgefühle, weil du was für die machst. Es ist ja auch eine gewisse Macht, die du über sie hast“, zitiert Klein einen weiblichen DJ (178/79).

Es sieht so aus, als wenn die Rave-Kultur ästhetisch-funktional konstruiert wurde, um das zu befriedigen, was Felicitas Goodman den natürlichen Drang des Menschen zur Ekstase nennt, der ihrer Meinung nach besonders im Pubertätsalter Befriedigung verlangt. Die Kulturanthropologin geht sogar von einer angeborenen Fähigkeit des Menschen aus, eine körperliche Umstellung in den Zustand der Vision zu vollziehen, sieht im Entzug der Möglichkeit zu veränderten Wachbewusstseinszuständen die Ursache vieler psychosomatischer Erkrankungen und hält gerade das kollektive Tranceerlebnis für ein elementares psychisch-regulierendes Korrektiv⁷. Zusammen mit anderen Forschern stellte sie in Laboruntersuchungen mit

Versuchspersonen fest, dass sich im Zustand beginnender Trance das Gehirnwellenmuster zu so genannten Theta-Wellen hin verändert und im Körper Beta-Endorphine ausgestreut werden, die Wohlbefinden und Glücksgefühle hervorrufen und noch einige Zeit nach dem Trance-Zustand wirksam sind. Eine weitere Entdeckung Goodmans sind trancefördernde Körperhaltungen (s. u. Ritual), die ikonographisch bereits in sehr frühen Kulturen belegt sind und deren Anwendung sie zusammen mit ihren Studenten für heutige Verhältnisse testete und kultivierte. Ihre Erfahrungen damit im Umgang mit „normalen“, aber auch verhaltensauffälligen oder strafgefangenen Jugendlichen dokumentiert sie in verschiedenen Publikationen. Auf der Grundlage dieser Informationen kann man die Rave-Kultur als ein beharrliches Bestehen eines jugendlichen Kollektivs auf dem Erlebnis von menschenmöglichen Bewusstseinszuständen aller Art deuten, als Protest gegen den Entzug von Wirklichkeiten, deren Erleben keine grundsätzlichen, sondern nur kulturell konstruierte Hindernisse entgegenstehen, als selbstbewusste Inanspruchnahme von kulturellen Techniken für das eigene Identitätssampling und als Zugehörigkeitsbekenntnis zu den Konstrukteuren dieses Kultursystems, dessen Kontinuität prozesshaft aufrechterhalten wird durch die Aneignung, Deutung und Alltagsintegration seiner kulturellen Ausdrucksformen durch seine Anhänger.

Didaktische und methodische Überlegungen

Didaktische Anschlüsse liegen einerseits im dauerhaft notwen-

digen Fortgang eines Diskurses über jugendkulturelle Ausdrucksformen. Gerade in den letzten Monaten gab es Neuerscheinungen umfangreicher Analysen und Stellungnahmen in Bezug auf verschiedene subkulturelle Systeme einer Generation von (meist weiblichen) WissenschaftlerInnen, deren Ausführungen man anmerkt, dass ihre eigenen transkulturellen Anschlüsse es nicht mehr zulassen, sich im engen Rahmen überkommener wissenschaftlicher und alltäglich-vorurteilsbelasteter Wertungskategorien und daraus abgeleiteter Didaktik zu bewegen und die sich „schamanisierend“ an ein Aufbrechen von Stereotypen machen, nach neuen Deutungsmöglichkeiten und Verständnisszusammenhängen suchen⁸. Wie eigene Umfragen zeigen, wird auch von Schülerseite der sich in Schulbüchern und Lehrplänen mit wenigen Ausnahmen präsentierende Umgang mit aktuellen Sub- oder Dominanzkultursystemen als wenig befriedigend empfunden. Es scheint von der Praxis aus gesehen dringend geboten, neue Modelle und Formen des Umgangs mit Teilen der Ausdrucksformen von Jugendsubkulturen zu entwickeln und diese den Fachlehrkräften multimedial verfügbar zu machen.

Hier soll ein Stück des Frankfurter DJs Oliver Lieb⁹ vorgestellt werden, welches die assoziative Grundlage für die oben ausgearbeiteten Überlegungen bot. Sucht man nach pragmatischen Möglichkeiten praktischen Umgangs mit der Rave-/Trance-Kultur, „springt“ ein dieses Musikstück akustisch förmlich an. Man wird spontan in einen schamanistisch wirkenden ostinat-repetitiven Sog hineingezogen, von dem man sich

gut Trance fördernde Wirkung vorstellen kann. Der musikalische Aufbau besteht aus einer sukzessiven Reihung verschiedener Rhythmen, die durch klangfarbliche Abstufung deutlich abzugrenzen sind. Nach der Stabilisierung des Rhythmusgefüges ertönt eine archaisch anmutende Synthie-Melodie, die an das Filmmusik-Thema des Science-Fiction-Klassikers „Unheimliche Begegnung der Dritten Art“ erinnert.

Methodisch könnte das Stück in vielfältiger Weise Einsatz finden. Denkbar ist ein höranalytischer Ansatz ebenso wie eine praktische Umsetzung der Rhythmen mit klangfarblich adäquaten analogen Perkussionsinstrumenten oder bei entsprechender Ausstattung mit digitalen Möglichkeiten (Keyboards oder Arbeit mit Sequenzer und Computer). Denkbar ist auch im Sinne von Felicitas Goodman die Entwicklung eines kleinen Rituals, welches die Körperhaltungen der Anthropologin einbezieht und auf Imaginationstechniken, wie Brain-Gym, Phantasie Reisen und Ideation, zurückgreift, um schließlich die musikbezogene Ebene in Form dieses Musikstücks einzubeziehen. Es kann durchaus mehr Sinn machen, dieses Ritual von den Schülern selbst entwickeln zu lassen oder zumindest die Schüler in die Gestaltung mit einzubeziehen, um fehlende Anschlussmöglichkeiten zu berücksichtigen und dadurch angstbeladene Abwehrreaktionen zu verhindern.

Vorschlag für ein kleines Ritual [nach F. Goodman (25)⁷]:

Vorbereitungen: Jeder Teilnehmer benötigt einen Stein (falls möglich bemalt, so dass die



Mirjam und Karina mit bemalten „magischen“ Steinen

„Magie“ des Steins zur Wirkung kommt), einen etwa 20 Zentimeter langen Stab und eine Feder. Außerdem muss die Lehrperson Perkussionsinstrumente, buntes Garn, Knete, Karteikarten und Stifte, eine Kerze und vier Schälchen Wasser bereitstellen. Das Ritual dauert ca. ein bis zwei Stunden und die Gruppe sollte aus etwa 15 Teilnehmern bestehen (größere Klassen teilen und zwei Gruppen machen!). Im Klassenraum braucht man so viel Platz, dass man in der Mitte einen Kreis bilden kann (Möbel an den Rand schieben!); schön ist es auch, im Freien zu sitzen.

- Die mitgebrachten Steine werden so ausgelegt, dass damit ein Kreis abgesteckt wird. Das Kreisinnere wird zum geschützten Raum erklärt.
- Für jeden Teilnehmer wird nun ein Häufchen zurechtgelegt aus Stab, Feder, einem armlangen Stück Garn, einem kleinen Knetgummiball.

- Die Kerze wird in die Kreismitte gestellt und die vier Wasserschälchen werden in den vier Himmelsrichtungen aufgestellt. Außerdem liegen fünf Perkussionsinstrumente, passend zu den Rhythmen, dort.

- Jeder Schüler wählt sich nun einen eigenen Platz innerhalb des Kreises und setzt sich zu seinem Material auf den Fußboden.

- Die Feder wird mit dem Garn an den Stab gebunden und mit diesem Zauberstab wünscht man sich etwas nicht Materielles, Positives herbei.

- Mit dem Knetgummi wird eine kleine Figur zurechtgeformt, die einen „Freund“, einen Begleiter auf der Phantasie-reise darstellt (während des Knetens kann eine Schamanengeschichte oder eine Phantasie-reise erzählt werden).

- Nun nimmt man die Trancehaltung für eine „Reise in die Unterwelt“ ein. Bei dieser bei verschiedenen Eskimo-Völ-

kern verbreiteten visionsfördernden Haltung liegt man mit ausgestreckten Armen auf dem Bauch, wobei die rechte Hand etwas weiter nach vorne gestreckt ist als die linke. Die Füße sind gekreuzt und zwar so, dass der rechte Fuß über dem linken liegt. Das Gesicht ist nach rechts gedreht. Eine andere Möglichkeit wäre die „Bärenhaltung“, die ikonographisch auf der ganzen Welt seit Jahrtausenden überliefert ist. Man kniet auf seinem Platz und setzt sich mit dem Gesäß auf die Füße. Den Kopf legt man vorsichtig so weit wie möglich in den Nacken zurück und ballt die Hände leicht zu einer Faust. Man führt nun die Hände bequem in der Magengegend zusammen und lässt die ersten Knöchel der Zeigefinder aneinander stoßen. Alles muss locker bleiben ganz ohne Verkrampfung.
- Man hört nun in dieser Haltung das Stück „Fragile“ von Oliver Lieb/L.S.G. ca. drei

Minuten an und lässt seine Gedanken und Fantasien auf eine Visions-Reise gehen.

- Jeder schreibt auf eine Karte, was er auf dieser Reise erlebt hat (vielleicht werden manche Erlebnisse als Visionen empfunden!).
- Die Erlebnisse werden auf freiwilliger Basis ausgetauscht.
- Das Stück wird noch einmal gehört und jeder Schüler sucht sich einen Lieblingsrhythmus heraus.
- Auf freiwilliger Basis ergreifen fünf Schüler die Instrumente aus der Mitte und spielen „ihren“ Rhythmus zu dem Stück dazu. Die anderen Schüler spielen ihren Rhythmus mit Body-Perussion dazu. Die Instrumente können mehrmals weitergegeben werden. (Voraussetzung: Die Schüler müssen mit der Spieltechnik der Instrumente vertraut sein.) Das Ritual schließt mit der Rückgabe der Instrumente an den inneren Kreis und dem Löschen der Kerze.

Anmerkungen und Literatur:

1 Halifax, Joan: Die andere Wirklichkeit der Schamanen. Freiburg 1999

2 Der Begriff Looping stammt aus der Fachsprache des Computer-Sequenzings. Man bezeichnet hier eine durch einen Mausclick anlegbare Bandschleife, das automatisierte ostinate Wiederholen eines musikalischen Abschnitts, als Looping.

3 Oppitz, Michael: „Die magische Trommel Re“ in: Kuper, Michael (Hg.): Hungerige Geister und rastlose Seelen. Texte zur Schamanismusforschung. Berlin 1991, S. 77-107

4 Uchtmann, Roger: „Schamanisches Sein als dialektischer Modus“ in: Kuper, Michael (Hg.): Hungerige Geister und rastlose Seelen. Texte zur Schamanismusforschung. Berlin 1991, S. 151-180

5 Der radikale Konstruktivismus, den z. B. Glasersfeld (Rusch, Gebhard, Schmidt, Siegfried (Hg.): Konstruktivismus: Geschichte und Anwendung. Frankfurt, 1992) systematisiert, geht davon aus, dass die vom Menschen wahrgenommene Welt ein Konstrukt seines Erkenntnisapparates ist, was durch die neuere Kognitionsforschung insofern bestätigt wird, als die biologischen Voraussetzungen als ein operational geschlossenes System beschrieben werden, das nicht eine äußere Welt abbildet, sondern eine eigene Welt hervorbringt. Kultur ist also in diesem Sinne ein Sinn- und Zeichensystem, welches der Mensch identitätsrelevant inszeniert. Insofern ergibt sich von selbst eine kulturrelativierende Sicht, da die Inszenierung von



Michael mit „Zauberstab“: Ein Wunsch frei ...

Kultur für jeden Menschen die gleiche Funktionalität hat. Selbstreferentialität und Rekursivität beziehen sich darauf, dass kulturelle Ausdrucksformen sich ständig auf sich selbst bezogen reproduzieren müssen, um eine gewisse Stabilität des Systems zu garantieren.

6 Klein, Gabriele: electronic vibration. Pop Kultur Theorie. Frankfurt 1999

7 Goodman, Felicitas: Trance Rituale für Jugendliche. Löhrbach ohne Jahr. Weitere Bücher sind: Wo die Geister auf den Winden reiten. Freiburg 1995 und Trance - der uralte Weg zum religiösen Erleben. Gütersloher V. H. 1996

8 Neben der Studie von Gabriele Klein zur Techno-Kultur ist hier z.B. an Bettina Roccos Analyse zu denken: Heavy Metal - Kunst. Kommerz. Ketzerei. I. P. 1998

9 Informationen über diesen DJ der aktuellen

Rave-Szene erhält man im Internet; er ist 1969 geboren und hat unter vielen Pseudonymen Stücke herausgebracht, ca. 100 Tracks auf etwa 80 Tonträgern. Er besitzt ein eigenes, gut ausgerüstetes Studio in Frankfurt/Main und experimentiert innerhalb eines breiten stilistischen Sound-Spektrums. Im Internet sind einige Interviews mit ihm veröffentlicht. Das hier zugrunde gelegte Stück „Fragile Part 2“ stammt von der Doppel CD Cosmic Trance Compilation Chapter 2 des Labels Leguan 1997.

Hörbeispiel

H 1 Fragile

L.S.G. (Oliver Lieb)



