

EAT, SLEEP, RAVE, REPEAT?

Een kwalitatief onderzoek naar de betekenisgeving van techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene door Nederlandse fans



EAT, SLEEP, RAVE, REPEAT?

Een kwalitatief onderzoek naar de betekenisgeving van techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene door Nederlandse fans

Masterthesis Media & Journalistiek
Erasmus School of History, Culture & Communication
Erasmus Universiteit Rotterdam

Anne-Claire van den Berg (350153)

anne.claire87@hotmail.com

Begeleider: Dr. C.E. Aalberts

Tweede lezer: Prof. Dr. M.S.S.E. Janssen

Juni 2014

Voorwoord

Wie had dat ooit gedacht? Ik, eindelijk mijn masterthesis inleveren. Als je het mij twee jaar geleden had gevraagd had ik waarschijnlijk nog lachend een biertje achterover geslagen. Na jaren van wel of niet doorstuderen, stoppen of toch doorgaan en 'ach, we zien het wel' is het moment dan eindelijk daar. Ik mag wel stellen dat ik het maximale uit mijn studentenleven heb weten te halen. Feesten is dan ook een van de redenen geweest waarom ik dit onderwerp voor mijn thesis heb gekozen. Maar het is ook een van de redenen geweest waarom ik de nodige studie-vertraging heb opgelopen. Al met al ben ik blij met het eindresultaat en wil ik iedereen bedanken die heeft meegewerkt aan mijn onderzoek.

Mijn dank gaat ook uit naar mijn moeder, zusjes en vrienden die de afgelopen tijd de nodige duwtjes in de rug hebben gegeven. Maar mijn dank gaat vooral uit naar Chris Aalberts. Waar velen, en waaronder ikzelf, het vertrouwen in mij waren verloren zag Chris redding in dit 'hopeloze geval'. Om in zijn woorden te blijven: 'goh Anne-Claire, wie had gedacht dat wij nog een keer met elkaar konden opschieten?' Inderdaad, wie had dat ooit gedacht.

Rotterdam, juni 2014

Anne-Claire van den Berg

Inhoudsopgave

1. Inleiding	1
2. Theoretisch Kader	4
2.1. Historisch kader: de ontwikkeling van techno-muziek	4
2.1.1. <i>Detroit techno</i>	6
2.1.2. <i>Chicago house</i>	7
2.1.3. <i>House en techno in Nederland</i>	9
2.1.4. <i>Conclusie</i>	11
2.2. Opkomst van subcultuur volgens het CCCS	12
2.2.1. <i>De CCCS-aanpak</i>	12
2.2.2. <i>Kritiek op de CCCS-aanpak</i>	14
2.2.3. <i>Post-CCCS subculturen</i>	15
2.2.4. <i>Conclusie</i>	17
2.3. Scenes	18
2.3.1. <i>Raves en rave-cultuur</i>	20
2.3.2. <i>Commercialisering, verandering en verval van de rave-scene</i>	24
2.3.3. <i>Deelnemen aan de scene</i>	26
2.3.4. <i>Conclusie</i>	29
2.4. Authenticiteit binnen verschillende muziekgenres	31
2.4.1. <i>De rave-scene en authenticiteit</i>	34
2.4.2. <i>Conclusie</i>	36
3. Methode	38
3.1. Diepte-interviews	38
3.2. Respondenten	39
3.3. Topiclijst	42
3.4. Analyse	44

4. Resultaten	45
4.1. Algemene kenmerken van techno-muziek	45
4.2. Techno-scene	48
4.2.1. <i>Het eerste techno-feest</i>	48
4.2.2. <i>Publiek</i>	50
4.2.3. <i>Locatie</i>	51
4.2.4. <i>Drugs</i>	52
4.2.5. <i>Sfeer</i>	56
4.3. <i>Deel uit willen maken van de scene</i>	57
4.3.1. <i>De rol van vrienden</i>	58
4.3.2. <i>Techno-feesten: ups en downs</i>	60
4.3.3. <i>Proces van ervaring</i>	63
4.4. Commercialisering van de techno-scene	65
4.4.1. <i>De relatie tussen commercialisering van de techno-scene, een jonger publiek en drugs</i>	65
4.4.2. <i>Rotterdam als techno-stad</i>	70
4.5. Authenticiteit	71
4.5.1. <i>Authenticiteit van techno-muziek</i>	71
4.5.2. <i>Authenticiteit van de dj</i>	73
4.5.3. <i>Authenticiteit van de techno-scene</i>	74
5. Conclusie	76
5.1. Resultaten	77
5.2. Discussie	80
5.3. Reflectie en vervolgonderzoek	82
Literatuurlijst	84

***Transcripten interviews**

De transcripten van de interviews zijn opgenomen in een aparte bijlage

1. Inleiding

'Eat, sleep, rave, repeat' - (Fatboy Slim, Riva Starr & Beardymen, 2013)

Bovenstaande tekst, tevens de titel van deze masterthesis, belichaamt voor veel jongeren de levensstijl die vandaag de dag bij techno-muziek en techno-feesten hoort. 'Raven' wordt beschouwd als het uren- of dagenlang dansen en feesten op techno-muziek, veelal onder invloed van drugs. Het gebruiken van drugs, en daarbijkomend het raven, lijkt voor veel jongeren de aantrekkingskracht te zijn in het toetreden tot de techno-scene en het bezoeken van techno-feesten (Weber 1999; Goulding 2002).

Van origine zijn raves underground; illegale feesten om honderden tot wel duizenden mensen bij elkaar te brengen om te dansen op house-muziek (Goulding, 2002). Raves onderscheiden zich van de commerciële mainstream feesten door het sociale contact, een collectieve danservaring en een gezamenlijke sfeer van euforie, mede ontstaan door het gebruiken van drugs. Raves boden daardoor al snel een plek waar drugs massaal geconsumeerd konden worden (Blackman, 1996). Dit is in het verleden aanleiding geweest voor de media om een morele paniek rondom deze cultuur te vormen (McRobbie & Thornton, 1995). Vanwege de negatieve media-aandacht rondom rave-cultuur is de term rave vervangen door de term 'dance', dat muziekgenres omvat van 'house' en 'garage' tot aan 'drum 'n bass' en 'techno' (Measham et al. 1998).

De negatieve media-aandacht rondom raves zijn voor de overheid reden geweest om deze feesten te legaliseren. De illegale raves veranderden geleidelijk naar een legale commerciële club-cultuur (Thornton, 1996). Dit geldt ook voor de Nederlandse techno-scene die het laatste decennium flink gegroeid is. Steeds meer organisatoren zetten feesten, clubs en concepten op in het kader van techno-muziek (Ter Bogt et al. 2002). Dat de techno-scene steeds commerciëler wordt, en daarmee opgaat in de mainstream, staat in contrast met de 'underground' die zij wenst uit te stralen. Dit blijkt een terugkerend thema in underground subculturen die stijgen in populariteit (Richard & Kruger, 1997; Thornton, 1996).

Hoewel illegale raves vrijwel verdwenen zijn lijdt de hedendaagse techno-scene tot op zekere hoogte aan het stigma dat drugsgebruik bijdraagt aan het onverantwoordelijke en gevaarlijke gedrag van de jongeren die zich in deze scene bevinden. Desondanks lijkt de Nederlandse techno-scene steeds meer jongeren aan te trekken. Dit gaat met name op voor

Rotterdam waar de laatste jaren steeds meer techno-georiënteerde clubs zijn ontstaan (e.g. Perron, Toffler, BAR). Het gefragmenteerde beeld van de Nederlandse techno-scene met enerzijds het (gevaarlijke) gebruik van drugs en anderzijds een steeds commerciëler muziekgenre roept de vraag op wat deze scene aantrekkelijk maakt voor jongeren. Dit onderzoek verkent hoe Nederlandse fans van techno-muziek de Rotterdamse techno-scene ervaren. De volgende onderzoeksvraag zal beantwoord gaan worden:

Hoe geven Nederlandse fans betekenis aan techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene?

Het doel van dit onderzoek is om inzicht te krijgen in de beweegredenen van fans om deel te nemen aan de Rotterdamse techno-scene. Wat maakt techno-muziek en daarmee de techno-scene aantrekkelijk voor deze jongeren? Het is interessant om te onderzoeken hoe een muziekgenre dat maatschappelijk negatief beladen is, juist zo populair geworden is. Dit onderzoek is maatschappelijk relevant omdat op deze manier achterhaald kan worden wat de beweegredenen zijn voor het gedrag van jongeren van deze subcultuur die voor de buitenwereld als gevaarlijk en onverantwoord wordt beschouwd.

Rave-cultuur wordt door verschillende onderzoekers bediscussieerd. De onderzoeksgebieden beslaan onderwerpen als identiteit en subculturele weerstand (Hill 2002), hedonisme (Reynolds, 1999), en drugsgebruik (Kavanaugh & Anderson, 2008). In studies naar de commercialisering van de rave-cultuur worden voornamelijk de authentieke waarden van deze cultuur onderzocht. Authenticiteit speelt binnen elke muziekstroming dan ook een belangrijke rol. Wat per genre wel sterk verschilt, is de manier waarop deze gevormd wordt. Hoewel er op basis van wetenschappelijk onderzoek van veel genres een redelijk beeld is geschetst van de manier waarop authenticiteit wordt toegekend (o.a. Tetzlaff, 1994 voor rock; Grazian, 2003 voor de Chicago Blues scene; McLeod, 1999 voor hiphop en Force, 2009 voor punk) lijkt er tot op heden geen analyse met betrekking tot de Nederlandse techno-scene te zijn. Hoewel er meerdere onderzoekers zijn die het belang van authenticiteit toekennen aan de rave-cultuur (Anderson, 2009; Reynolds, 1999; Thornton, 1996), benadrukken zij juist de rave-cultuur als geheel. Hierdoor wordt geen onderscheid gemaakt in de vele subgenres die onder 'raves' vallen. Daarbij worden de muziekgenres die onder raves vallen in veel onderzoeken alleen belicht vanuit de motieven voor drugsgebruik

(Kavanaugh & Anderson 2008; Ter Bogt et al., 2002; Ter Bogt & Engels 2005). Dit onderzoek biedt een nieuw inzicht op de Nederlandse rave-cultuur en zal daarbij een duidelijk onderscheid maken in rave en techno-muziek.

Om hier achter te komen is het van belang om de techno-scene in kaart te brengen. Zoals voor veel muziekstromingen waar subculturen omheen zijn gevormd geldt dat het muzikale aspect slechts een deel van de aantrekkingskracht voor de fans vormt. De muziek lijkt op het eerste gezicht vooral ervaren te worden op techno-feesten. Het is van belang om de factoren die van invloed zijn op techno-feesten mee te nemen in dit onderzoek omdat daar ook een deel van de betekenis en authenticiteit ligt die hieraan wordt toegekend. Tevens zal onderzocht worden of er verschillen en/of overeenkomsten te vinden zijn in de beleving van techno-muziek en de techno-scene tussen mannen en vrouwen. Daarbij dient ook rekening gehouden te worden hoe lang iemand zich in de techno-scene bevindt, en of daar relevante verschillen en/of overeenkomsten in de betekenis en ervaring van de fans zijn te vinden.

Voorafgaand aan dit onderzoek is een theoretisch kader opgesteld. Het theoretisch kader begint met een uiteenzetting van techno-muziek en de ontwikkeling die deze gedurende de jaren heeft doorgemaakt. Vervolgens wordt ingegaan op de concepten subcultuur, scenes en authenticiteit. Het concept subcultuur dient hier als een theoretische verdieping en zorgt ervoor dat het daar uit voortvloeiende concept scenes, dat als uitgangspunt zal dienen binnen dit onderzoek, beter begrepen kan worden. Vanuit de concepten scenes en authenticiteit is een aantal deelvragen opgesteld die zullen helpen om de centrale onderzoeksvraag te beantwoorden. Dit onderzoek heeft plaatsgevonden aan de hand van een reeks diepte-interviews met vijftien Nederlandse fans. De verantwoording voor deze onderzoeksmethode zal gegeven worden in hoofdstuk drie. Hier wordt ingegaan op de manier waarop de respondenten geworven zijn, welke thema's aan bod komen in de interviews en hoe de data geanalyseerd is. Het vierde hoofdstuk bespreekt de resultaten van het onderzoek. Tot slot geeft hoofdstuk vijf een conclusie en discussie van de resultaten en zal tevens gereflecteerd worden op het eigen onderzoek.

2. Theoretisch Kader

Dit hoofdstuk begint met een historisch kader waarin techno-muziek, en de ontwikkeling die deze gedurende de jaren heeft doorgemaakt, besproken wordt. Van daaruit worden de concepten subcultuur, scenes en authenticiteit besproken. Paragraaf 2.2. gaat uit van de theorie rondom jeugd- en subculturen zoals opgesteld door het *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS). Hoewel in theorievorming rondom moderne subculturen de opvattingen van het CCCS nog regelmatig opgenomen wordt, geldt deze vaak ook als punt van kritiek. Deze kritiek is echter belangrijk omdat hieruit een nieuwe post-subculturele aanpak is ontstaan (Bennett & Kahn-Harris 2004; Muggleton 1997). Paragraaf 2.3.1. bespreekt een alternatief concept dat is voortgekomen uit deze post-subculturele aanpak en zal dienen als uitgangspunt in dit onderzoek, namelijk scenes (Straw, 1991). Ten slotte zal paragraaf 2.4. een afbakening geven van het begrip authenticiteit en zal de rol hiervan binnen verschillende muziekgenres verklaard worden.

2.1. Historisch kader: de ontwikkeling van techno-muziek

Techno-muziek is onderdeel van de paraplu-term dance. Dance is als internationaal fenomeen van invloed geweest op veel (trans)lokale muziekstijlen met als gevolg dat er tal van subgenres zijn ontstaan. Hierdoor is er veel discussie ontstaan over het definiëren van dit begrip. Daarnaast kan de term voor verwarring zorgen omdat het woord dance, wanneer vertaald naar het Nederlands (dans), vaak niet dezelfde lading dekt. KPMG heeft in 2001 onderzoek gedaan naar de dance-industrie in Nederland en wat voor betekenis en invloed deze heeft gehad op de Nederlandse economie en maatschappij. In dit rapport heeft KPMG een begripsafbakening van dance gegeven:

“Dance omvat allereerst de alom bekende overwegend dansbare, elektronische muziek waarmee poppodia en evenementen tienduizenden bezoekers weten te trekken. Een dj mixt platen van zichzelf en andere dj’s en producenten aan elkaar en is de entertainer in plaats van een individuele artiest of band. ‘Dance’ is in dit verband een verzamelnaam voor een aantal soorten en stromingen muziek zoals Techno, Trance, Hardstyle, Hardcore, House, Clubtrance, Progressive, Garage, Lounge, Drum & Bass” (KPMG Special Services B.V., 2001).

Andere (niet-wetenschappelijke) omschrijvingen benadrukken ook het elektronische aspect van dance-muziek. Zo omschrijft Wikipedia (2013) dance als ‘de verzamelnaam voor alle

soorten elektronische muziek' en techno als een 'elektronische muziekstijl'. Techno-muziek wordt dan ook vaak aangehaald als de generaliseerbare termen '*electronic music*' of '*electronic dance music*' (EDM). Techno-muziek, hoewel elektronisch geproduceerd, is een onderdeel van deze gehanteerde termen (Hutson, 1999). Techno-muziek valt op haar beurt weer onder te verdelen in subgenres als tech-house, deep-house en trance. Hoewel een aantal aspecten kenmerkend zijn voor dance-muziek, en daarmee ook techno-muziek (elektronisch geproduceerd, dansbaar, afkomstig van een dj), blijkt dit een breed begrip waar veel verschillende opvattingen en interpretaties over zijn ontstaan. Zo omschrijft Rietveld (1998) in haar boek over de house-muziek en -cultuur dat iedereen het house-genre op een andere manier beleeft en beschrijft. De beleving en omschrijving is afhankelijk van wie het produceert en op welke plaats en tijd het muziekgenre wordt beluisterd. De waarde en betekenis van house-muziek, en daarmee vrijwel alle muziekgenres, verschilt binnen bepaalde sociale en culturele omgevingen met als gevolg dat er niet één vorm van house-muziek is.

Hoewel de dance-industrie verder niet centraal zal staan binnen dit onderzoek is het wel van belang om stil te staan bij de consumptie die deze industrie de laatste jaren teweeg heeft gebracht en wat voor invloed deze heeft gehad op de techno-scene. Zo heeft de groei van het internet naast de veranderende technologieën in de muziekindustrie ervoor gezorgd dat het consumptiepatroon van jongeren sterk veranderd is (Leyshon et al. 2005). Zo werd het mogelijk om zelf digitaal muziek te beluisteren, downloaden en distribueren. De ontwikkelde techniek en de groei van het internet maakten ook lagere productiekosten mogelijk. Hesmondhalgh (1998) geeft aan dat de techniek om elektronische muziek te maken toegankelijk en betaalbaar werd voor iedereen, waardoor er een '*do-it-yourself*' cultuur ontstond. Dit is volgens Hesmondhalgh (1998) typerend geweest voor de opkomst van dance, en daarmee techno-muziek, welke sindsdien een steeds grotere populariteit verwierf.

Naast de technologische ontwikkeling die de muziekindustrie vanaf de jaren negentig heeft ondergaan is er een andere constante ontwikkeling van de muziek zelf. Het betreft een cyclus waarin oorspronkelijk ondergronds gemaakte muziek opgenomen wordt in de mainstream (De Meyer & Trappeniers, 2007). Mainstream wordt in zowel algemene als wetenschappelijke literatuur gebruikt als een benaming voor muziek die bestemd is voor een

zo groot mogelijk publiek. Tegenover de mainstream staat de substream, ofwel de underground. Muziek die wordt bestempeld als underground is volgens fans origineler, authentiek, experimenteler en alternatiever omdat deze nog niet is opgenomen in het commerciële circuit waar het aan bepaalde eisen zal moeten voldoen.

De veronderstelling is dat mainstream muziek veelal gericht is op commercieel succes en dat substream muziek geen lang leven beschoren zou zijn in het commerciële circuit. Toch is er een overlap gaande tussen deze twee concepten; zo is er steeds vaker sprake van commerciële muziek met een hoog underground gehalte en andersom. Geen enkel muziekgenre is daarom uitsluitend als mainstream of als underground te bestempelen. Wel lijkt de waarde die hieraan gehecht wordt een belangrijke rol te spelen, dit zal verder in dit onderzoek besproken worden. De ontwikkeling die de dance-muziek, en daarmee techno-muziek, gedurende de jaren heeft doorgemaakt zal hieronder uiteen gezet worden.

2.1.1. Detroit techno

Hoe techno-muziek precies is ontstaan en zich wereldwijd heeft verspreid staat centraal in tal van discussies (Reynolds 1999; Sextro & Wick 2008). Reynolds (2012) stelt dat techno-muziek niet is ontstaan in het Detroit van de jaren tachtig, zoals vaak wordt geclaimd, maar zijn oorsprong kent in het Düsseldorf van de jaren zeventig waar de Duitse band Kraftwerk zijn eerste techno geluid produceerde. Opvallend is dat Kraftwerk op zijn beurt weer geïnspireerd is geraakt door de industriële invloeden uit Detroit (Reynolds, 2012). Het nieuwe elektronische en industriële geluid, waarin gitaren en drums vervangen werden door synthesizers, waaide al snel over naar de Verenigde Staten waar deze sound een *'electro movement'* teweeg bracht. Hoewel deze beweging door de komst van hiphop en funk al snel vervaagde, bleek het geluid van Kraftwerk van grote invloed op de zwarte jongeren uit de middenklasse van Detroit.

De blauwdruk voor techno-muziek in de Verenigde Staten is ontstaan toen de schoolvrienden Juan Atkins, Kevin Saunderson en Derrick May, besloten om samen een nieuwe sound te ontwikkelen binnen elektronisch geproduceerde muziek. Alle drie wonend in Belleville, een buitenwijk van de stad Detroit, is het trio bekend geworden onder de naam *'The Belleville Three'*. Geïnspireerd door de Europese (veelal Duitse) elektronische sounds en de house-dj's uit Chicago, gecombineerd met de ontwikkelingen die de industriële stad

Detroit meemaakte, ontstond een nieuwe sound die vandaag de dag bekend staat als de basis voor techno-muziek; de Detroit techno. Een geluid wat Derrick May ooit omschreef als: “like George Clinton and Kraftwerk stuck in an elevator with nothing but a sequencer to keep them occupied” (Reynolds, 2012, p. 138).

The Belleville Three werd sterk beïnvloed door de wekelijkse radioshow ‘Midnight Funk Association’. Dit radioprogramma liet vanaf 1977 de elektronische muziek horen van elektronicapioniers als Kraftwerk, Tangerine Dream en Yellow Magic Orchestra, gecombineerd met de funk invloeden van Parliament Funkadelic en George Clinton. Het radioprogramma was juist populair omdat het, in tegenstelling tot andere radiostations, niet overging naar de commerciële sound van disco die toen populair was (Bogdanov, 2001). Naast de samensmelting van verschillende muziekstijlen is ook de invloed van fictionele en futuristische thema’s relevant geweest voor de opkomst van techno-muziek binnen de Amerikaanse kapitalistische samenleving. Alvin Toffler’s boek ‘*The Third Wave*’ (1980) is hier een belangrijk referentiepunt (Toop, 1995). Zo stelt Juan Atkins dat de term ‘techno rebels’ uit Toffler’s boek hem geïnspireerd heeft om het woord techno toe te schrijven aan de muzikale stijl die hij heeft geholpen te ontwikkelen.

De opkomst van Detroit techno, en daarmee de opkomst van jonge producers zoals The Belleville Three, gecombineerd met de technologische ontwikkelingen die de muziekindustrie meemaakte zorgde ervoor dat apparatuur als drumcomputers en synthesizers toegankelijk werden voor iedereen. De Detroit techno bracht een esthetiek van synthpop waar invloeden van soul, funk, disco en electro een onbekend terrein in de muziek betraden. The Belleville Three verzetten zich opzettelijk tegen het commerciële en populaire Motown dat als geluid vooral het traditionele R&B en soul had. In plaats daarvan experimenteerden zij met de muzikale technologieën die op dat moment aanwezig waren. Dit resulteerde in een nieuwe progressieve sound; techno. Hoewel er tegenwoordig veel stijlen en subgenres van techno bestaan wordt ‘Detroit techno’ nog steeds gezien als de basis van waaruit deze subgenres zich hebben ontwikkeld.

2.1.2. Chicago house

Gedurende dezelfde tijd dat de Detroit techno is ontstaan, ontsprong in Chicago het nieuwe muziekgenre house. Het woord house is ontleend aan een nachtclub in Chicago genaamd

The Warehouse, opgericht door pionier Frankie Knuckles, de eerste club waar house werd gedraaid (Ter Bogt et al., 2002, p. 160). Zelfs de Belleville Three waren gefascineerd door dit nieuwe muziekgenre en de scene die daar ontstond. Het was immers de house waarin ook geëxperimenteerd werd met nieuwe elektronische apparaten zoals de drumcomputer. Drumcomputers zoals de Roland 303 maakten het mogelijk om muziek te samplen; het framen van stukjes muziek vanaf een computer en deze vervolgens in een mix te verwerken. Het waren niet langer de vocalen die centraal stonden in deze vorm van muziek, maar juist de repetitieve drum en bas. Ook breaks, het toewerken naar een hoogtepunt in de muziek, werd de signatuur van house-muziek (Ter Bogt et al., 2002, pp. 159-160).

Net zoals de Detroit techno zette de Chicago house zich af tegen de populaire en commerciële muziekgenres die destijds golden. Ter Bogt et al. (2002) stellen dan ook dat het niet verwonderlijk is dat het publiek dat opging in deze nieuwe muziekstroming vooral mannelijke homoseksuelen waren van Afrikaans-Amerikaans of Puerto Ricaanse afkomst, een groep jongeren die uitgesloten was van de blanke middenklasse. Zij wijdden zich tot een hedonistische moraal met een grote tolerantie ten opzichte van het gebruik van drugs en seksuele losbandigheid (Ter Bogt et al., 2002, p. 160). Niet alleen de muziek maar ook het verlangen naar gemeenschap en zorgeloos plezier, al dan niet chemisch geproduceerd, werd al snel opgenomen door jongeren en jong-volwassenen in West-Europese landen. Ter Bogt en Hibbel (2000) stellen dat juist de jongeren die nog niet in hun volle volwassen leven staan de kern vormen van de house-subcultuur (p. 141).

In de jaren tachtig sloeg de house-muziek en de hedonistische levensstijl die daar mee gepaard ging over naar Europa. Gedurende die tijd is er een subcultuur ontstaan rondom house-muziek waarin *warehouse party's* centraal stonden. Deze warehouse-feesten stonden bekend vanwege het feit dat er alleen maar house werd gedraaid. In 1985 vonden de eerste xtc-feesten plaats in het Verenigd Koninkrijk. Deze feesten werden alleen maar groter toen house ook bekend werd op Ibiza. Een jaar later brachten toeristen en dj's de muziek en de daarbij behorende drugs mee terug naar Londen. Zo ontstond er een nieuw muziekgenre met een nauwe affiniteit naar drugs; acid-house. Beroemde nachtclubs als Shoom en Spectrum in Londen zijn het synoniem geworden voor acid-house dat toen immens populair werd.

Ter Bogt en Hibbel (2000) stellen dat de komst van de drug xtc ervoor gezorgd heeft

dat de house-scene zo populair is geworden in het Verenigd Koninkrijk. De drug genereert volgens hen een euforische sfeer waarin iedereen aardig en aanspreekbaar is (p. 143). De xtc-cultuur die ontstond was een kinderlijke en speelse sfeer waarin liefde, vriendschap en saamhorigheid centraal staan (Reynolds, 1999). Een verschil met de hippies uit de jaren zestig is dat het hier geen *middle class bohemians* betreft, maar jeugd uit de Britse arbeidersklasse. De *'acid-house party fever'* onderging in de zomer van 1988 een ware explosie in Londen en Manchester en house werd al snel een cultureel fenomeen. Deze periode staat ook wel bekend als de *'Second Summer of Love'* (Reynolds, 2012). In navolging van de enorme populariteit van house werden die zomer steeds grotere feesten georganiseerd. Er werden illegale feesten opgezet in weilanden, loodsen en hangars om het hoofd te bieden aan de duizenden jongeren die op deze house-feesten afkwamen. De raves waren geboren.

Het succes van house en acid-house heeft gezorgd voor een bredere acceptatie van de Detroit sound, en daarmee techno-muziek an sich. De grote interesse in underground dance-muziek zorgde voor de ontwikkeling van techno als een op zichzelf staand genre. Het album *Techno! The New Dance Sound of Detroit* van producers Neil Rushton en Derrick May is hierin een belangrijke mijlpaal geweest en markeerde de introductie van het woord techno dat toen voor het eerst refereerde naar een specifiek muziekgenre (Sicko, 1999, p. 98). Hoewel het album geen commercieel succes werd, is het nummer *Big Fun* (1988) (een productie van Inner City bestaande uit Kevin Saunderson en Paris Grey) dat wel op het album staat een enorme hit geworden.

De vroege jaren negentig staan bekend als een tijdperk waarin geëxperimenteerd werd met techno als een op zichzelf staand en avontuurlijk muziekgenre (Sicko, 1999, p. 102). Dit zorgde ervoor dat meerdere stilistisch afwijkende muzieksoorten als techno werden bestempeld zoals het popgerichte Moby en de anti-commerciële beweging Underground Resistance. De originele techno sound kreeg door de opkomst van raves en de opkomende club-cultuur een grote underground in Europese landen als het Verenigd Koninkrijk, Duitsland, Nederland en België (Sicko, 1999, pp. 95-120).

2.1.3. House en techno in Nederland

De bloeiende house-scene in Engeland begon in de jaren tachtig ook vorm te krijgen in

Nederland. De Amsterdamse club RoXY was de eerste club die Chicago house en later ook Detroit techno draaide. In navolging van de raves die bekend stonden in het Verenigd Koninkrijk werden al snel de eerste raves in Nederland georganiseerd. Rond 1990 werden de eerste raves geprofessionaliseerd en daarmee legaal gemaakt (Ter Bogt et al., 2002, p. 164). De Second Summer of Love uit Engeland kwam in Amsterdam bekend te staan als de Autumn of Love, waarin de raves in combinatie met de opkomst en het gebruik van xtc de house-muziek deed exploderen.

In Nederland werd de term house voornamelijk gebruikt om elektronische muziek te omschrijven. Gedurende de jaren splitste het genre house zich op in verschillende subgenres zoals techno, hardcore, gabber, club/mellow en trance (Rietveld, 1998). Techno-muziek ontwikkelde zich in zowel de underground als het commerciële circuit. In Nederland werd techno, geïnspireerd door de Detroit techno, opgezet door o.a. Rotterdamse dj's Speedy J., Robin Albers, Orlando Voorn en Flamman & Abraxas. Ook platenmaatschappijen zagen kans om winst te halen uit deze nieuwe muziekstijl. Zo bracht Arcade bekende mix-cd's uit als *Turn up the Base* (1989) en *Techno Trance* (1992).

Ook de house-feesten begonnen een ander soort publiek te trekken. Doordat er steeds meer xtc werd gebruikt had het publiek dat in de jaren tachtig was begonnen met deze drug steeds meer nodig om het gewenste effect te bereiken. Door een continu gebruik verdween de vrolijke roes en kreeg xtc steeds meer de werking van speed, dat in gebruik steeds populairder werd. Deze nieuwe energie die speed teweeg bracht zorgde ervoor dat het publiek steeds meer behoefte kreeg aan snellere en hardere muziek. In deze tijd gingen de *beats per minute* (bpm) dan ook omhoog van 120 naar gemiddeld 150 of 160. (Reynolds, 2012). Van hieruit is ook het subgenre hardcore ontstaan. Rotterdam is hierin toonaangevend geweest toen dj Paul en dj Rob hardcore begonnen te draaien in Parkzicht. Dit harde, eigen Rotterdamse geluid is geëvolueerd in een Nederlands fenomeen in subculturen; de gabbers (Ter Bogt et al., 2002).

House raakte niet alleen bekend in de Randstad, maar ook in de provincies. Organisaties als het Brabantse Extrema en Dance Valley werden opgericht. Deze organisaties wilden juist het tegenovergestelde uitstralen van hardcore-muziek en de sfeer die hiermee gepaard ging. Extrema hield vast aan het oorspronkelijke idee van house waarin vrijheid, saamhorigheid en vernieuwing centraal stond. Dance Valley richtte zich puur op dance

waarin allerlei muziekstijlen de vrijheid hadden om zich te laten horen.

Door de splitsing van mellow en hardcore-muziek binnen het house-genre ontstond er een grijs gebied tussen deze twee stijlen. Dit grijze gebied kenmerkt alles wat in het Verenigd Koninkrijk *progressive* werd genoemd tot aan techno. Techno-dj's als Speedy J., Underworld en Orlando Voorn bleven trouw aan hun muziekstijl en zorgden met hun muziek voor een nieuwe scene. Clubs als Paradiso en Mazzo begonnen met het organiseren van techno-feesten. Het publiek in deze nieuwe scene bestond uit eigenzinnige mensen die niet met het RoXY publiek en haar mellow geluid meegingen, maar ook niet te vinden waren in de hardcore-muziek op feesten als Thunderdome. De organisatie Monumental bood techno een volwassen platform aan wanneer in 1997 voor het eerst Awakenings plaatsvond en internationale dj's hun debuut maakten.

2.1.4. Conclusie

In zowel algemene als wetenschappelijke vertalingen wordt techno-muziek vaak aangeduid met de term dance of EDM (*electronic body music*). Hoewel beide termen aangeven elektronisch geproduceerd te zijn, is techno-muziek een subgenre dat is ontstaan vanuit de noemer dance (Hutson, 1999). De verwarring rondom deze begrippen heeft ervoor gezorgd dat veel verschillende opvattingen en interpretaties zijn ontstaan over dance en wat dit begrip precies inhoud (Rietveld, 1998).

De opkomst van de dance-industrie heeft een grote verandering teweeg gebracht in het consumptiepatroon van jonge muzikfans. De grote toename van nieuwe muzikale technologieën zoals synthesizers en drumcomputers brachten een ware '*do-it-yourself*' evolutie teweeg, waarin jongeren gemakkelijk zelf hun eigen muziek konden produceren. Dit is een belangrijke stap geweest in de ontwikkeling van techno-muziek (Hesmondhalgh, 1997).

Het ontstaan van techno-muziek is, zoals bij zoveel muziekstromingen het geval is, voortgekomen uit een vlucht van een bepaalde dominante en mainstream kracht. Zo is techno-muziek in Detroit ontwikkeld vanuit een roep naar nieuwe muzikale technologieën en zette het zich hierbij af tegen populaire en commerciële muziekgenres zoals R&B en disco. De Chicago house bleek vooral aantrekkelijk voor jongeren buiten de algemene middenklasse. De hedonistische levensstijl die gepaard ging met house-muziek sloeg snel

over naar Europa waar het immense populariteit verwierf. Ook in Nederland floreerde de house- en techno-scene, tot het punt dat er in Rotterdam een eigen subcultuur ontstond; gabbers (Ter Bogt et al. 2002).

2.2. Opkomst van subcultuur volgens het CCCS

Vanaf het einde van de jaren zeventig tot aan het einde van de jaren negentig werd de term 'subcultuur' gebruikt als het overheersende sociologische concept om de relatie tussen muziek, cultuur en identiteit te omschrijven (Williams, 2006). Het werk van het *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) in het Verenigd Koninkrijk heeft hierin een grote bijdrage geleverd. Begin jaren zeventig waren het de wetenschappers van het CCCS die 'opstandige' jeugdculturen onderzochten (Hall & Jefferson, 1976). Het CCCS gaat uit van de klassenverhoudingen van de generatiekloof tussen jongeren uit de Britse arbeidersklasse en hun ouders. Deze generatiekloof uit zich in de radicale kritiek en het daarbijbehorende verzet van deze jongeren op het burgerlijke patroon van de samenleving. Middels dit verzet proberen zij de algemeen geldende normen en waarden aan te passen aan hun eigen levensstijl (Ter Bogt, 2002, p. 107).

Het CCCS heeft middels *Resistance Through Rituals*, een door Stuart Hall en Tony Jefferson (1976) geschreven boek over de naoorlogse Britse arbeidersklasse, een belangrijke bijdrage geleverd aan jeugdstudies door deze naar een academisch niveau te tillen. *Resistance Through Rituals* was het eerste werk van het CCCS dat een poging deed een systematische theorie van muziek en stijl gedreven jeugdculturen op te stellen (Bennett & Kahn-Harris, 2004). In de jaren die volgden werd onder naam van het CCCS tal van andere invloedrijke werken gepubliceerd, zoals Dick Hebdige's (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, die sindsdien een belangrijke plek hebben ingenomen in academisch onderzoek en onderwijs over jeugdculturen (Bennett & Kahn-Harris, 2004, p. 1).

2.2.1. De CCCS-aanpak

Sinds de publicatie van *Resistance Through Rituals* (1976) kwam de nadruk van het CCCS te liggen op sociale klasse, met gevolg dat alle door de jeugd gevormde subculturen gezien werden als indicatoren die optreden vanwege de klassenstrijd in de Britse samenleving. In plaats van te spreken over een aparte 'jeugdcultuur' dat in zijn geheel sterk afweek van het

klassenbepaalde volwassen model, werkten de sociologen van het CCCS liever met de begrippen stijl en subcultuur.

Stijl staat volgens het CCCS voor het geheel van uiterlijke kenmerken en handelingen. Deze zorgen samen voor een collectieve identiteit die een onderscheidend karakter binnen de dominante en volwassen ideologie bewerkstelligt. Door middel van een andere uiterlijke presentatie, overtuigingen en handelingen proberen jongeren op hun eigen manier een oplossing te vinden voor de problemen en kwesties die zijn verbonden met hun sociale klasse. Het CCCS gebruikt het begrip stijl om de verschillen tussen groepen jongeren en eerdere generaties binnen de Britse samenleving weer te geven. Volgens Hall en Jefferson (1976) is de stijl van een groep jongeren mede gebaseerd op de tradities die zij vanuit hun klasse hebben meegekregen (pp. 14-15).

Om dit grote geheel van stijlen onder jongeren aan te duiden gebruikt het CCCS de term subcultuur. Hierin zijn de verschillen in stijl tussen verschillende groepen in de Britse klassenmaatschappij van groter belang dan leeftijdsgrenzen. Het CCCS ziet subculturen als een gelocaliseerde structuur binnen het grotere geheel van culturele netwerken. Dit maakt een subcultuur niets anders dan een onderdeel van de dominante ideologie. Hoewel subculturen een onderdeel zijn van de heersende cultuur dienen deze wel een dusdanige structuur te vertonen om daadwerkelijk te verschillen van de dominante ideologie (Hall & Jefferson, 1976, p. 13).

Volgens Muggleton (2005) was het CCCS vastbesloten om sociale klasse in het midden van jeugdcultuur te plaatsen. Opvallend is dat het CCCS juist de Britse jongeren uit de arbeidersklasse tot onderzoeksobject heeft uitgekozen. Deze jongeren laten hun onderscheidende gedrag liever tot uiting komen in hun manier van kleden en gedrag, in plaats van het uiten van maatschappelijke protesten zoals de hippies dat deden. Door deze openbare afwijkende presentatie onderscheiden zij zich niet alleen van oudere generaties zoals hun ouders maar ook van de jongeren uit de middenklasse (Ter Bogt, 2002, p. 109).

Het CCCS was vooral geïnteresseerd in de 'betekenissen' die binnen de jongere arbeiderscultuur werden ontwikkeld (Ter Bogt & Hibbel, 2000, p. 109). Een voorbeeld ligt in het werk van Dick Hebdige's *Subculture: The Meaning of Style* (1979) waarin een semiotische analyse wordt gegeven van de Britse punkcultuur. Hebdige (1979) gaat er van uit dat ieder mens leeft aan de hand van een cognitief schema (ideologie). Dit cognitieve schema geeft

het individu een zekere mate van ordening en regelmaat aan het dagelijkse leven. Deze ideologie is 'onbewust' en komt pas tot uiting wanneer deze de orde van het individu bedreigt. Deze bedreiging ontstaat onder andere vanuit subculturen. De afwijkende opvattingen en de shockerende elementen van subculturen doorbreken de vanzelfsprekendheden van het cognitieve schema. Dit wordt gezien als een teken van rebellie en verzet. Een subcultuur is het symbolische verzet van jongeren tegen de dominante ideologie van de maatschappij (Ter Bogt, 2002, pp. 109-111).

Het verzet en rebellerende gedrag van jongeren in subculturen uit zich vooral in een stijl. Deze stijl omvat een aantal elementen die afkomstig zijn uit de groeiende consumptiegoederen en de opkomst van de massacultuur (Hall & Jefferson, pp. 18-19). Het rangschikken van elementen die uiteindelijk de basis vormen van een subcultuur wordt in de sociale wetenschappen ook wel bricolage genoemd (Wermuth, 2002, p. 13). Hebdige (1979) meent dat een subcultuur een zekere stijl kan creëren middels bricolage; jongeren kiezen symbolen en voorwerpen uit die betekenis geven en van toepassing zijn op de subcultuur waar zij deel van uit maken. Bricolage zorgt ervoor dat de stijl binnen een subcultuur een samenhangend karakter krijgt waar alle leden van een subcultuur zich mee kunnen identificeren, maar ook kunnen onderscheiden van andere subculturen in de samenleving (Hall & Jefferson, 1976, p. 101).

2.2.2. Kritiek op de CCCS-aanpak

Sinds het begin van de jaren tachtig heerst er een toenemende kritiek op het concept van subcultuur. Zo geven Bennett en Kahn-Harris (2004) aan dat het sinds de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig een zeldzaam gegeven is geworden dat het CCCS-gedefinieerde concept van subcultuur op een positieve manier gebruikt wordt in onderzoek (p. 1). Sinds deze tijd is de CCCS-aanpak op verschillende gronden bekritiseerd en hebben de opgesomde tekortkomingen die veel academici toewijzen aan de CCCS-aanpak ervoor gezorgd dat dit concept zijn hegemonie op het gebied van subculturen heeft verloren.

De CCCS-aanpak gaat voornamelijk uit van de vaste relatie tussen stijl en de klassenachtergrond van degene die hierin passen (Bennett, 2004). Het originele werk van het CCCS stelt dan ook de stijl van een subcultuur een vertegenwoordiging is van het verzet tegen de heersende ideologie en normen en waarden van de samenleving (Hall & Jefferson,

1976). Deze traditionele positie van het CCCS is op verscheidende manieren bestreden. Zo stelt Muggleton (2000) dat niet alle leden van een subcultuur eenzelfde klasse-oorsprong hebben. Volgens Muggleton (2000) is het eerder een theoretische aanname dan een bewezen feit dat leden van subculturen voornamelijk afkomstig waren uit de arbeidersklasse. Hij stelt dat er in zekere mate een verband is tussen subculturen en klasse maar beargumenteert dat subculturen ook verklaard kunnen worden door te verwijzen naar culturele geloofssystemen.

Een ander punt van kritiek is dat het CCCS uitging van de consumptiepatronen van de Britse jeugd uit de arbeidersklasse om subculturen te verklaren, maar het deed dit onderzoek ook voor latere jeugdculturen die niet gebonden waren aan die bepaalde (arbeiders)klasse. De CCCS-aanpak hield ook geen rekening met het feit dat 'stijl' voor sommige jongeren anders geïnterpreteerd kan worden. Het CCCS gaat er van uit dat jongeren een bepaalde stijl aannemen vanuit een roep naar weerstand en verzet, maar hield geen rekening met het feit dat sommige jongeren deze subculturele rollen puur voor de 'fun' of een andere alternatieve reden kunnen spelen. Daarbij wordt de notie dat jongeren hun jeugd kunnen doorlopen zonder ooit tot een bepaalde stijl te behoren alleen (kort) besproken in *Resistance Through Rituals* (Bennett & Kahn-Harris, 2004, pp. 7-8). Hierop volgend is een ander punt van kritiek dat het CCCS de lokale verschillen in muziek en stijl niet voldoende opmerkt.

Een tekortkoming in onderzoeken van het CCCS is volgens Bennett en Kahn-Harris (2004) ook te wijten aan het feit dat het CCCS zich alleen toespitst op de Britse jeugd. Het CCCS-concept richt zich voornamelijk op blanke mannen uit de Britse naoorlogse arbeidersklasse. Doordat het CCCS vrijwel geen rekening houdt met vrouwelijke jongeren is hier een leemte ontstaan. Het CCCS wordt ook bekritiseerd doordat zij vrijwel geen aandacht schenkt aan de rol die de media spelen bij het identificeren van subculturen. Vanuit dit kritiekpunt heeft Thornton (1996) haar theorie opgesteld. Volgens Bennett en Kahn-Harris (2004) faalt het CCCS ook in de beperkte definitie die zij geeft aan hun concept van jeugd. Het CCCS begrenst het concept jeugd als een leeftijdscategorie van 16 tot 21 jaar en beschouwt de jeugd hierdoor als een levensfase in plaats van een 'state of mind'.

2.2.3. Post-CCCS subculturen

Vanuit de kritiek op CCCS-aanpak is er een nieuwe analytische aanpak in de studie van jeugdcultuur ontstaan die ook wel bekend staat als de 'post-structuralistische' theorie. Deze 'tweede golf' van Britse jeugdstudies (Roberts, 2004) kan verdeeld worden in verschillende onderzoeksgebieden zoals muziekculturen (bv. Bennett, 2000), dance-scenes (bv. Malbon, 1999) en/of stilistische groepen (Muggleton, 2000).

Redhead (1990) stelt dat de theorieën van het CCCS geen rekening hielden met de complexiteit en veranderingen van de nieuwe jeugdculturen, zoals duidelijk werd in de kritiek van Bennett en Kahn-Harris (2004) op dit concept, en daarbij ook niet met de willekeurige rol die de massamedia hierin speelden. Het centrale doel van de post-structuralistische aanpak is dan ook om afstand te nemen van de traditionele CCCS-aanpak en nieuwere concepten en theorieën te ontdekken die hedendaagse jeugdculturen kunnen verklaren (Redhead, 1990).

In tegenstelling tot de klasse-gebaseerde jeugdculturen zoals geïdentificeerd door het CCCS zijn hedendaagse jeugdculturen volgens de postmoderne benadering meer vloeiend en georganiseerd rondom een individuele leefstijl en consumentengedrag (Shildrick & MacDonald, 2006). Als gevolg hiervan stelt Muggleton (2000) dat men het moeilijker krijgt om subculturen te onderscheiden van de massacultuur. Hierdoor kunnen subculturen zich ook niet meer afzetten tegen de dominante cultuur (p. 48). De toename in "vloeibare en gefragmenteerde" jeugdculturen, zoals Bennett en Kahn-Harris (2004, pp. 14-15) stellen, is nu nog maar nauwelijks te identificeren. Featherstone (2007) benadrukt het toenemende belang van de consumptiecultuur en stelt dat een postmoderne invalshoek ervoor zorgt dat wij meer attent zijn op de veranderingen die plaatsvinden in onze maatschappij (pp. 13-15). Ook stelt hij dat in het postmoderne tijdperk bepaalde levensstijlen en consumptiepatronen niet beïnvloed worden door de massacultuur, en daarbij ook niet zijn toe te wijzen aan specifieke groepen (p. 81-85). In de consumptiecultuur staan cultuurproducten centraal in ons sociale leven. Deze worden constant opnieuw gebruikt en raken gefragmenteerd. Dit kan zorgen voor een overproductie van tekens en symbolen die gaandeweg hun betekenis verliezen. Volgens Featherstone (2007) zorgt dit ervoor dat het idee van een dominante cultuurindustrie uiteindelijk wordt afgewezen (p. 112).

Muggleton (2005) stelt dat de eerdere stilistische vormen van verzet niets meer voorstelden dan modes zonder overtuigende en concrete boodschap (pp, 177-178). "The

look is now the message”, zo meent hij (Muggleton, 2005, p. 176). Dit heeft als gevolg dat subculturen bepaalde subculturele stijlen van elkaar overnemen en gebruiken waardoor een subculturele hybriditeit ontstaat. Deze subculturele hybriditeit zorgt er echter weer voor dat sommige leden van een subcultuur willen terug keren naar de oorspronkelijke stijl van hun subcultuur. Dit zorgt voor een heropleving van de subcultuur. Muggleton (2005) stelt dat er door een dergelijke heropleving vrijwel niets meer overblijft van de authenticiteit van een subcultuur. Dit komt volgens hem omdat de subcultuur zijn waarde verliest wanneer deze geïncorporeerd wordt door de massamedia. Muggleton is het eens met de opmerking van Redhead (in: Muggleton, 1997, p. 182) die stelt dat authentieke subculturen ontstaan zijn in de subculturele theorieën en niet andersom.

De postmoderne aanpak staat volgens onderzoekers ook wel bekend als een theorie waarin de strikte grenzen van een subcultuur zoals gesteld door het CCCS verdwenen zijn. De referentiepunten tussen hogere en lagere cultuur, minderheid en massa, underground en mainstream zijn vervaagd of verdwenen zodat er niet langer een makkelijke indeling is te maken tussen deze groepen (Featherstone, 2007, p. 107). Chaney (2004) gaat hierin zo ver door te stellen dat de term ‘subcultuur’ als een naam voor culturele diversiteit niet langer relevant is (p. 36). Volgens Chaney (2004) is het idee van een subcultuur ontwikkeld als een manier om herkenbare structurele conflicten in moderne samenlevingen te beschrijven. Doordat symbolen en betekenissen tegenwoordig steeds universeler worden is het besef van een subcultuur volgens hem overbodig geworden (p. 37). Vanuit de post-subculturele kritiek kan afgevraagd worden hoe relevant het concept subcultuur nog is.

2.2.4. Conclusie

De term subcultuur wordt vooral gebruikt om de relatie tussen muziek, cultuur en identiteit te karakteriseren (Williams, 2006). Het door het CCCS-gedefinieerde concept van subcultuur heeft hier op sociaalwetenschappelijk gebied vele jaren de boventoon gevoerd. De notie van deze theorie komt voort uit het verzet dat jongeren uit de Britse naoorlogse arbeidersklasse uiten tegenover de dominante mainstream en volwassen cultuur. Theorievorming rondom subculturen neemt nog vaak de opvattingen van het CCCS over, maar dan als punt van kritiek. Theoretici bemerken dat de traditionele aanpak van het CCCS om subculturen te definiëren als klassensysteem niet meer opgaat voor hedendaagse subculturen. De hieruit

voortkomende post-structuralistische aanpak houdt minder rekening met de strikte grenzen die het CCCS wel stelt om subculturen af te bakenen. Zo gaat de postmoderne aanpak uit van een vloeiende levensstijl rondom een subcultuur (Shildrick & MacDonald, 2006). Hoewel het begrip subcultuur in veel hedendaags werk nog steeds als een belangrijk theoretisch raamwerk dient om de relatie tussen jeugd en cultuur te beschrijven, kan afgevraagd worden hoe relevant het concept nog is in onze samenleving.

2.3. Scenes

Gedurende de jaren is de term 'scene' door veel wetenschappers aangeduid als een overkoepelende 'subculturele' ruimte voor plaatselijke muzikale en culturele productie en consumptie. Het is in de afgelopen jaren geweest waarin onderzoekers een gezamenlijke poging hebben gedaan om de term 'scene' op een meer rigoureuze manier te theoretiseren. Het werk van Will Straw (1991) is hierin erg invloedrijk geweest. Straw (1991: In: Bennett, 2000, p. 373) omschrijft een scene als "a cultural space in which a range of musical practices coexist". Hij stelt daarbij dat scenes kunnen optreden als lokale en transnationale fenomenen, een culturele ruimte die zich niet alleen richt op de muzikale associaties maar ook op het persoonlijk contact dat zich hierin afspeelt (Straw, 1991, p. 379). Centraal in het concept van scenes staat dat deze zich focussen op situaties waarin artiesten, fans en de daarbij ondersteunde faciliteiten samen komen om muziek te maken voor hun eigen plezier. Dit zorgt er volgens Peterson en Bennett (2004) voor dat muziek in de setting van een scene, in plaats van uit de muziekindustrie, collectief beleefd wordt (p. 3). Het zijn deze plekken waar nieuwe (muzikale) stromingen ontstaan en die daarmee een authenticiteit bevatten die niet door de muziekindustrie gecreëerd is.

De poststructuralistische aanpak, zoals besproken in paragraaf 2.2.4, gaat uit van een vloeiende en gefragmenteerde levensstijl van het individu die is ontstaan vanuit de groeiende consumptiecultuur. Peterson en Bennett (2004) gebruiken daardoor de term scene in plaats van subcultuur omdat laatstgenoemde uitgaat van het idee dat leden volledig door deze cultuur gestuurd worden. Waar een subcultuur is ontstaan vanuit het idee zich af te zetten tegen de dominante mainstream cultuur, zijn scenes vloeibaar. Het vloeiende karakter van een scene zorgt ervoor dat identiteiten continu uit- en aangenomen worden, waar het idee van een subcultuur stelt dat deze identiteit te allen tijde uitgedragen dient te

worden (p. 3).

Peterson en Bennett (2004) onderscheiden drie soorten scenes. De 'local scene' gaat uit van een sterke associatie met de ontstaansplek van een muziekgenre en speelt zich af rondom een specifieke geografische locatie. De scene is een vertegenwoordiging van de sociale activiteit die artiesten en publiek bij elkaar brengen. Dit uit zich in het ontwikkelen van een gezamenlijke smaak en stijl dat wordt uitgedragen in muziek, kleding en filosofie. Lokale scenes zijn meestal variaties op al bestaande muzikale genres of stijlen. Een voorbeeld is het ontstaan van de gabber-scene in Rotterdam, dat is voortgevloeid uit de algemene house-scene.

De 'translocal scene' beslaat een groter geografisch gebied en bestaat uit tal van lokale scenes die onderling op mondiaal niveau met elkaar in contact staan. Informatie over artiesten, platen, albums en fans worden uitgewisseld op bijvoorbeeld feesten en festivals. Ook de media spelen een rol in de verspreiding van lokale scenes en de uitingen die daarin gelden. Binnen de lokale scene is persoonlijk contact de belangrijkste factor in de opbouw hiervan. De translokale scene houdt zich bezig met het opbouwen en verspreiden van muziek en stijlen vanuit de lokale scenes. Het translokale contact zorgt ervoor dat er een scene ontstaat die zonder persoonlijk contact in stand wordt gehouden.

Tenslotte spreken Peterson en Bennett (2004) over een 'virtual scene' waarbij fans via internet met elkaar communiceren over hun favoriete artiesten en muziekgenres. Deze scene is afgeleid uit zowel lokale en translokale scenes. De virtuele scene is in tegenstelling tot de lokale en translokale scene in handen van het publiek; fans bepalen wat er aan informatie uitgewisseld wordt. Persoonlijk contact is hier dan ook minder van belang. De virtuele scene bestaat vaak uit internetfora en discussiegroepen waar kennis over de translokale scene wordt doorgegeven (p. 11).

Brown et al. (2000) stellen dat in een wereld van globale muziekindustrie men vanuit een breder perspectief naar lokale muziekscenes moet kijken. Zij beweren dat muziek een lokaal product is maar tegelijkertijd deel uit maakt van een wereldwijde industrie. Lokale muziekscenes dienen gevoed te worden door de culture productie van een stad. De plaatselijke cultuur, economie en uitstraling bepalen in grote mate wat voor soort muziek zich in een stad bevindt. De lokale muziekscene moet in volledige verbinding staan met de stad om de culturele en economische betekenissen die zich daarin afspelen te ontdekken. De

lokale en translokale culturen staan in verbinding met de begrippen underground en mainstream. Lokaal talent kan bekendheid en populariteit genereren in zowel de muzikale scene als de stad, maar er tegelijkertijd ook voor zorgen dat deze snel opgenomen kan worden in de commerciële mainstream.

Cohen (1995) stelt dat muziek gezien kan worden als een reflectie op de sociale, culturele en economische aspecten die in een stad voorkomen. Volgens Cohen (1995) zal de muziek in een stad veranderen in stijl of genre wanneer de stad zelf verandert. Op economisch en sociaal vlak levert muziek een producerende functie voor een stad. Zo ontstaan er nieuwe organisaties, feesten en uitgaansgelegenheden. De relatie tussen muziek en een geografische plaats kan zich ook uiten in liedteksten en instrumenten. Hierdoor ontstaat ook een symbolische betekenis en kan de muziek daarmee verwijzen naar plaatselijke gebouwen en gebeurtenissen.

Bennett (2000) geeft aan dat naast muziek en geografische plaats ook identiteit een factor is die van invloed is op het ontstaan van muzieksoorten en scenes in steden. Bennett (2000) duidt middels het begrip 'cultural relocation' aan dat culturele identiteiten veranderen wanneer zich nieuwe etniciteiten in een stad vestigen. Nieuwe etniciteiten zorgen niet alleen voor een toestroom aan nieuwe muzikale genres, maar ook andere lifestyles. Bennett (2000) stelt dat de begrippen muziek, plaats en identiteit samen een geheel van factoren is van waaruit authentieke muziek kan ontstaan. 'Local' duidt volgens Bennett (2000) niet alleen een afgebakende geografische locatie aan, maar tevens de verschillende discoursen van individuen. Hoewel 'local' een tastbare plaats kan zijn is deze subjectief van aard, het kan per individu verschillen hoe deze de lokale cultuur en daarmee muziek beleeft. Zo zijn er tal van factoren die invloed hebben op de vorming van een muziekgenre en scene, zoals instrumenten, teksten, en clubs, maar ook mode en drugsgebruik. *Locality* is volgens Bennett (2000) dan ook een begrip dat verschillend geïnterpreteerd kan worden. Voor dit onderzoek naar de betekenisgeving van techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene betekent dit dat bepaalde meningen en opvattingen hierover geen allesomvattende 'waarheid' omvatten. Zo zullen er verschillende interpretaties zijn over het aanduiden van een scene.

2.3.1. Raves en rave-cultuur

Techno-muziek wordt in zowel algemeen als wetenschappelijk werk vrijwel altijd verbonden met raves en de rave-cultuur. Hoewel de termen dance, techno en raves met elkaar in verbinding staan overlappen ze elkaar vaak waardoor de nodige verwarring ontstaat. Zoals eerder vermeld is dance of EDM een overkoepelende term voor een heterogene groep van muziekgenres welke elektronisch geproduceerd zijn (McLeod, 2001). Techno-muziek heeft zich hierin, net zoals house, hardcore en gabber, ontwikkeld tot een eigen subgenre. Met raves worden feesten bedoeld waar elektronische muziek wordt gedraaid, dus niet alleen maar techno of house-muziek (Hutson, 1999). Het bestuderen van de rave-cultuur is een al dan niet belangrijk onderwerp in de studies van jeugd en subculturen en loopt uiteen in onderwerpen als identiteit en subculturele weerstand (Hill 2002), hedonisme (Reynolds, 1999), en drugsgebruik (Kavanaugh & Anderson, 2008).

Anderson en Kavanaugh (2007) omschrijven raves als illegale dansfeesten waar elektronisch geproduceerde muziek gedraaid wordt (p. 500). Hoewel voor veel ravers het gebruik van drugs een groot deel van de beleving vormt, is dit volgens Martin (1999) zeker geen verplichting (p. 78). Raves trekken een grote verscheidenheid van mensen aan in klasse, etniciteit, geslacht en seksuele geaardheid. De grote verscheidenheid in publiek zorgt er ook voor dat er geen eenduidig beeld bestaat van een raver en hoe deze er uit moet zien. Wel komen een aantal herkenbare stijlelementen naar voren die de kinderlijke en speelse sfeer van de ravers uitdragen, zoals het dragen van gemakkelijke, kleurrijke kleding en (kleurrijke) items zoals armbandjes, spenen, lolly's en pluchen beesten (Reynolds, 1999). Doordat raves openbaar waren, en dus niet gelimiteerd aan de regels en (drank)vergunningen van clubs, lag de leeftijd van het grootste deel van de ravers tussen de 15 en 19 jaar oud (Thornton, 1996). De omvang van een rave kan verschillen in een klein feest variërend van een tiental man tot aan enorme muzikale festivals voor duizenden mensen (Martin, 1999). Vanwege de omvang die een rave kan aannemen vonden deze vooral plaats op plekken waar geen vergunningen voor nodig waren zoals weilanden, verlaten loodsen of vliegtuighangars.

De rave-cultuur heeft in de jaren tachtig, en dan voornamelijk in de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk, veel kritiek gekregen vanuit de overheid en de media. Sinds de opkomst van raves in de 'Second Summer of Love' van 1988, is er een morele paniek ontstaan die zich vooral focust op het drugsaspect van de cultuur en andere zaken met

betrekking tot wet- en regelgeving, zoals het gebrek aan vergunningen en geluidsoverlast (Martin, 1999; Ter Bogt et al., 2002). Dit had tot gevolg dat de overheid gedurende die jaren actie ondernam om illegale raves zoveel mogelijk de kop in te drukken, mede door het aannemen van drugswetten (Weber, 1999).

Vanuit het perspectief van het CCCS is morele paniek rondom raves, als zijnde een onderdeel van een sub- of tegencultuur, geen nieuw fenomeen. Zo is in het verleden al eerder opgetreden tegen het morele verval dat drugs op bepaalde muzikale jeugdculturen zou hebben, zoals marihuana voor jazz en LSD voor hippies (Anderson & Kavanaugh, 2007, p. 500). De media stortten zich voornamelijk op drugsgerelateerde ongevallen op raves en het morele verval van de Britse jeugd (Martin, 1999). Hoewel de illegale raves verdwenen zorgden wetswijzigingen ervoor dat clubs meer vergunningen kregen en in het weekend langer open mochten blijven. De rave-scene verplaatste zich geleidelijk naar de clubs en discotheken tot een 'club-cultuur' (Thornton, 1996).

De verplaatsing van de oorspronkelijke illegale raves in verlaten weilanden en loodsen naar legale feesten in nachtclubs heeft tevens een proces van commercialisering in gang gezet. De duizenden jongeren die raves bezochten konden nu ondergebracht worden in clubs waar ze voor entree en drank moesten betalen. Veel clubs en organisatoren zagen geld in de biljoenenindustrie die de raves voortbrachten (Thornton, 1996). De electronic dance music (EDM) heeft zich niet alleen naar het nachtelijke uitgaansleven verplaatst maar ook een commerciële weg gebaad naar de populaire cultuur en het alledaagse leven (Anderson & Kavanaugh, 2007). Zo is EDM vandaag de dag ook te horen in videogames, films, restaurants en sportscholen.

Met de verschuiving van raves naar de clubs is ook een verschuiving ontstaan in de sociale relaties tussen mannen en vrouwen tijdens het uitgaan. 'Clubbing' werd niet zozeer gezien als een manier om seksuele relaties aan te gaan, zoals voorheen het geval was, maar eerder als een manier om te genieten van de muziek en het urenlang kunnen dansen (France, 2007). Dit gold vooral voor meisjes binnen deze nieuwe subcultuur (Henderson, 1999). McRobbie (1994) duidde in haar boek *Postmodernism and Popular Culture* al eerder de veranderende grenzen van mannen en vrouwen aan in de veranderende rave-cultuur. Zo is de rave-cultuur gezien vanuit de productiekant voornamelijk een mannencultuur, van het beeldmateriaal op flyers tot aan de dj's zelf. Het gebruik van xtc op raves zorgt ervoor dat er

een allesomvattende sfeer van eenheid en harmonie heerst. Xtc heeft de agressieve en masculiene houding van mannen ingeruild voor een van vriendelijkheid (p. 163). Daarnaast zorgt de drug er ook voor dat het dansen, zowel voor mannen als vrouwen, niet meer in het teken staat van seksuele spanning, maar eerder als een vorm van ontspanning wordt beschouwd.

Daarnaast benadrukt McRobbie (1994) de belangrijkste factor dat de rave-cultuur uitdraagt; het dansen. Waar andere subculturen volgens haar de nadruk leggen op bijvoorbeeld de uiterlijke vertoning op straat (zoals bij hiphop) of de cultuur plaatsen in live-performances bij concerten (zoals bij rock), staat het feest centraal in de rave-cultuur (pp. 163-164). Zoals in elke subcultuur heersen er bepaalde stijlelementen die symbool staan voor de subcultuur. Spenen, fluitjes, lolly's en pluchen beesten benadrukken de kinderlijke sfeer. De drugs laten ravers deze kinderlijke en onschuldige rol uitdragen. De plaats van vrouwen binnen subculturen verschilt, maar is op één plek altijd aanwezig geweest; het dansen. Nu er met de rave-cultuur een cultuur is ontstaan die alleen maar draait om het dansen hebben vrouwen zich een meer zelfverzekerde rol aan kunnen nemen. Waar de kleding van een vrouw op raves voornamelijk bestaat uit bh's, leggings en sneakers is deze met de verschuiving naar de club-cultuur verandert naar jurkjes en hakken. Er is een spanningsveld ontstaan waarin vrouwen enerzijds in controle willen blijven maar anderzijds op willen gaan in het dansen en de muziek. Dit leidt tot wat McRobbie (1994) een 'hypersexual appearance' noemt. Deze seksuele verschijning wordt echter afgesloten door de kinderlijke elementen zoals de speen en de lolly's, waardoor het lichaam als het ware 'afgesloten' wordt van seksuele spanning. Hoewel er een gebrek heerst aan vrouwen aan de productiekant van raves stelt Pini (1997) dat dit wetenschappers niet blind moet maken voor het feit dat voor veel vrouwen raves een nieuwe plek bieden voor het uitvinden van nieuwe identiteit en plezier.

Terugkomend op het begrip morele paniek lijkt deze haar waarde tegenwoordig verloren te hebben. De term werd in het leven geroepen door de media om moreel afwijkend gedrag en problemen in kaart te brengen om zo (nieuwe) culturele normen en waarden vast te stellen (McRobbie & Thornton, 1995). De eerste theorieën over morele paniek gingen uit van een machtige rol van de media tegenover een passief publiek. Doordat er zowel in de maatschappij als de media veel veranderingen hebben plaatsgevonden zoals

de uitbreiding van het media-aanbod en de aanwezigheid van een kritischer publiek, is het idee van morele paniek inmiddels achterhaald. De zogenaamde 'folk devils', die of datgene waar de morele paniek überhaupt over is ontstaan, staan tegenwoordig zelf centraal in de media (McRobbie & Thornton, 1995, p. 568). Een voorbeeld is het programma Spuiten & Slikken van de omroep BNN waar openlijk over seks en drugs wordt gesproken. Wel zorgen ongevallen, zeker wanneer deze drugsgerelateerd zijn, voor maatschappelijke onrust. Mede door de komst van criminaliteit in de drugs-scene rijst het gevaar en de angst voor dodelijke pillen en andere drugs (Ter Bogt et al. 2002).

2.3.2. Commercialisering, verandering en verval van de originele rave-scene

De warehouse raves zoals ze in de jaren negentig bekend stonden zijn vandaag de dag schaars. Ondanks dat rave-cultuur een uitbreiding is geworden in de mainstream cultuur lijkt het woord 'rave' zijn oorspronkelijke significantie te zijn verloren en daardoor eerder een negatieve lading te hebben gekregen (Anderson & Kavanaugh, 2007). Mede door de komst van commercialisering van de scene lijdt het woord aan een stigma dat vooral verwijst naar een kinderachtige cultuur (Anderson, 2009, pp. 320-321).

Veel studies benadrukken de invloed die commercialisering heeft gehad op raves en de rave-cultuur. Echter er wordt vaak niet duidelijk wat er over blijft van de originele scene waar deze muziek zich in bevindt. Juist het vloeibare karakter van scenes zorgt er volgens Anderson (2009) voor dat deze kunnen veranderen, en dus niet alleen door economische invloeden zoals vaak gedacht wordt. Doordat leden van muziek scenes vaak afwijkend gedrag vertonen zijn deze, zoals eerder vermeld, een bron voor morele paniek en sociale controles. Dit zou volgens Anderson (2009) ook van invloed kunnen zijn op de verandering en ondergang van een scene.

Hoewel commercialisering van een muziekgenre voor veel fans op het eerste gezicht de ondergang van een scene lijkt te betekenen, hoeft dit volgens Anderson (2009) niet noodzakelijkerwijs zo te zijn. Zo stelt Anderson (2009) in haar studie naar de rave-scene in Philadelphia dat de commercialisering van de rave-scene juist een aantal (positieve) veranderingen teweeg heeft gebracht. Ten eerste is er een samenwerking gekomen tussen de raves en de clubs. Toen het einde in zicht kwam voor de raves door de bemoeienis van politie en overheid waren het de organisatoren, hoewel voor puur winst oogmerk, die de

raves op legitieme wijze naar de clubs brachten. Op deze manier konden de feesten voort blijven bestaan. Ten gevolge daarvan ontstonden er nieuwe en grotere clubs.

Ten tweede heeft de commercialisering van de rave-cultuur ervoor gezorgd dat de dj is verheven tot een kunstvorm. Dj's waren een onbekend collectief dat het pure doel had om ravers te vermaken en aan het dansen te houden. Toen clubs het geld hadden om apparatuur aan te schaffen en het 'draaien' naar een professioneel niveau te verheffen kon de dj veranderen in een gerespecteerde artiest. McRobbie (1994) benoemt de dj in zijn nieuwe rol een 'tovenaar' die een totale ervaring teweeg brengt bij het publiek (p. 166). 'Main acts' en 'headliners' werden marketingtools om zoveel mogelijk publiek te trekken.

Ten slotte heeft commercialisering van de rave-scene ervoor gezorgd dat raves zijn uitgegroeid tot merk-gerichte feesten. Raves in hun geheel zijn niet meer dan marketingtools die verkocht worden voor de winst. Vanuit het oogpunt van de industrie wordt de marketing van raves gezien als een positieve invloed, opdat de scene daardoor groter wordt en meer kan betekenen voor de ravers zelf. Vanuit de ogen van de raver zorgt deze invloed er echter voor dat de originele kenmerken van een rave steeds verder verloren raken.

Anderson (2009) ontdekte nog vier andere factoren die van invloed zijn op verandering en het verval van de originele rave-scene. '*Generational schism*' staat voor de afscheiding in generaties. De commercialisering van de rave-scene bracht een intrede mee van jonge 'outsiders' met andere identiteiten, ideologieën, smaken en voorkeuren. Dit wekte een afkeer van de oorspronkelijke 'insiders' die op hun beurt afstand deden van de scene. Wil een scene overleven dan moet deze volgens Anderson (2009) open staan voor het adopteren van nieuwe culturele en organisatorische stijlen die zowel voorziet in het behoud van de fans als het toestaan van nieuwe leden (p. 330).

Het afwijkende gedrag van ravers zorgde ervoor dat een lifestyle ontstond die al snel te verschillend werd van de originele rave-scene. De jonge outsiders die toetraden tot de nieuwe scene verwierpen de oorspronkelijke elementen uit de rave-cultuur, zoals de kinderlijke sfeer met fel gekleurde kleding en pluchen beesten. Dit zorgde ervoor dat de originele insiders de scene op hun beurt verlieten. Maar ook het veelvuldige en problematische drugsgebruik onder ravers leidde tot een zelfdestructieve verandering (Anderson, 2009, p. 330).

De derde factor die Anderson (2009) toeschrijft aan de verandering van de rave-scene is sociale controle. Hoewel sommige studies beweren dat de drugswetten een einde hebben gemaakt aan de rave-scene stelt Anderson (2009) dat dit al gebeurde voordat de overheid ingreep (p. 330). De handhaving van lokale wetten dwong de raves naar de clubs. Dit zorgde voor een verandering in de sociale organisatie van raves.

De vierde en laatste factor is de specialisatie van subgenres binnen de rave-scene. De opkomst van subgenres leidden tot een afname in de organisatie van grote en massale raves. Anderson (2009) geeft hierbij aan dat de opkomst van deze subgenres niet gericht was op een herstel van de 'underground authenticiteit'. De diffusie in muziekgenres is gebaseerd op een roep naar specifiekere muzikale smaken, waardoor nieuwe sociale groepen ontstonden (p. 331).

In zijn studie naar de rave-scene in Toronto vroeg Weber (1999) zijn respondenten naar de veranderingen van de scene. Naar voren komt dat het publiek in vergelijking met vroeger jonger is geworden. Dit valt te herleiden naar de scheiding in generaties zoals Anderson (2009) noemt. Daarnaast benoemen de respondenten in de studie van Weber (1999) dat met de komst van commercialisering de rave-scene groter is geworden en gegroeid in aantal, iets wat volgens hen te wijten is aan de opkomst van (massa)media binnen de rave-scene. Volgens Weber (1999) hebben media ervoor gezorgd dat er een beeld van de rave-scene is ontstaan waarin openlijk en gemakkelijk drugs gekocht en gebruikt kunnen worden. Dit zou tot een toestroom hebben geleid van mensen die raves puur voor het drugsgebruik bezoeken in plaats van het beleven van de muziek (p. 329).

2.3.3. Deelnemen aan de scene

Binnen een subcultuur of scene van een bepaald muziekgenre is muziek, hoewel de belangrijkste, niet de enige factor waaraan fans betekenis verlenen. In de rave-cultuur, en daarmee de techno-scene, is muziek vrijwel onlosmakelijk verbonden aan de fysieke feesten (McRobbie, 1994). Het zijn immers de feesten waar de muziek niet alleen beluisterd maar ook beleefd wordt. Niet-muzikale factoren in de techno-scene spelen daardoor ook een rol in de aantrekkingskracht voor fans.

In meerdere studies naar rave-cultuur worden de definiërende kenmerken van raves genoemd waaraan ravers hun betekenis ontleen. In zijn onderzoek naar de rave-scene in

Toronto ontdekte Weber (1999) dat ravers naast de muziek drie andere factoren kenmerkend vinden voor de rave-scene, namelijk de locatie, het publiek en het gebruik van drugs. Hoewel Weber (1999) vooral beschrijft op wat voor soort locaties raves gehouden worden (zowel illegaal als legaal), wordt duidelijk dat deze een bepaalde atmosfeer dienen uit te dragen. Thornton (1996) omschrijft clubs als locaties waarin een 'buitenaardse' omgeving gecreëerd wordt waarin de raver kan ontsnappen aan plaats, tijd en werkelijkheid (p. 21). Geluid, licht en interieur dragen bij aan het bewerkstelligen van deze atmosfeer.

Het tweede definiërende element is het publiek. Weber (1999) stelt dat veel ravers de gedachte delen dat raves mensen met dezelfde kenmerken, smaak en voorkeuren bij elkaar brengen. Het vriendelijke karakter van het publiek waarin de open en vrije gedachte heerst dat men kan 'zijn wie hij wil zijn' contrasteert op veel manieren met de kille houding en het opzichtige gedrag van het publiek op legale en commerciële feesten. Het publiek op raves wordt volgens Weber (1999) ook wel aangeduid als 'familie' (p. 324). Martin (1999) benadrukt hier dat het publiek van ravers zelfs iets weg heeft van een tribale gemeenschap waarin gestreefd wordt naar een groep van gelijk denkenden (p. 85). Naast het feit dat de rave wordt beschouwd als een fijne en veilige plek om met vrienden te zijn is het ook een plek om nieuwe vrienden te maken. De open en welkome houding van het publiek maakt dit volgens Weber (1999) mogelijk. Daarnaast heerst er, mede dankzij de afwezigheid van alcohol, een minder agressieve sfeer. Vechtpartijen zijn zeldzaam op raves. Doordat er geen seksuele sfeer hangt hoeven vrouwen daardoor niet bang te zijn lastig te worden gevallen door mannen (Weber, 1999, p. 326).

De derde, en naast de muziek wellicht de meest invloedrijke factor, zijn drugs. Drugs, en dan met name xtc, staan symbool voor het ontstaan van de rave-cultuur. Meegenomen vanuit Ibiza werd xtc in combinatie met de immense populariteit van house-muziek al snel een commerciële drug in het Britse uitgaanscircuit van de jaren tachtig (Ter Bogt et al. 2002). De groei van de house, en daarmee rave-cultuur, zorgde ook voor een toestroom in het drugsgebruik onder ravers in de rest van Europa. Uit een studie van Van de Wijngaart et al. (1997) naar het drugsgebruik onder 758 Nederlandse jongeren op house-feesten in de jaren negentig blijkt dat 64% xtc heeft gebruikt. Dat drugs een zodanig grote invloed op een zo'n groot publiek had was in de geschiedenis van culturele studies nog niet eerder voorgekomen. Hoewel xtc in de jaren tachtig in zowel de Verenigde Staten als veel West-

Europese landen al op de lijst voor verboden middelen stond was de grote opkomst van de drug reden genoeg om de recreatieve redenen ervan te onderzoeken.

Xtc is een entactogene, stemmings-bevorderende en stimulerende drug (Ter Bogt et al. 2002, p. 167). Dit houdt in dat de drug ervoor zorgt dat gevoelens van binnen worden 'aangeraakt'. De drug roept daardoor een gevoel van vriendelijkheid, solidariteit en openheid op. De drug geeft men een liefdevol en knuffelig gevoel, maar remt seksuele gevoelens af. Daarnaast verfraait xtc ongeveer alles, variërend van het geluid en het licht tot aan het eigen gevoel van blijheid en euforie. Het stimulerende effect zorgt ervoor dat men energie krijgt dat zich uit in het bewegen van het lichaam en tegelijkertijd het slaapverwekkende gevoel afremt (Adelaars, 1991). De redenen voor het gebruiken van xtc varieert in de studie van Van de Wijngaart et al. (1997) in het fijne gevoel dat de drug teweeg brengt, de hele nacht kunnen dansen, opgaan in de muziek, het makkelijke contact met anderen (of vreemden), euforie, zelfinzicht en het vergeten van problemen. Ter Bogt en Engels (2005) stellen daarbij dat voor mensen die nog nooit drugs hebben gebruikt nieuwsgierigheid een motief is. Ook geven zij in hun studie een motief voor het gebruiken van drugs aan waar Van de Wijngaart et al. (1997) geen rekening mee hebben gehouden, namelijk groepsdruk. De studie van Weber (1999) geeft aan dat de reden van jonge mensen om toe te treden tot de scene het gebruiken van drugs is. Echter, Weber (1999) gaat in dit gegeven uit van de antwoorden van respondenten die zich langer in de rave-scene bevinden, en niet van de jonge toetreders (p. 333). Hoewel xtc de meest gebruikte drug is op raves zijn de meeste ravers polygaam in hun drugsgebruik. Naast xtc worden ook cocaïne, speed, ketamine en GHB gebruikt op raves.

In de studie van Weber (1999) komt naar voren dat volgens ravers niet het gebruiken van drugs maar de beleving van de muziek de belangrijkste reden moet zijn om een rave te bezoeken (1999, p. 327). Weber (1999) stelt dat de combinatie van de muziek, de locatie, de mensen, de drugs en de uiteindelijke sfeer die deze elementen samen oproepen een allesomvattende aantrekkingskracht is voor zowel ravers die zich al lang in de scene bevinden als degene die hier nieuwsgierig naar zijn. Respondenten in de studie van Weber (1999) noemen het bezoeken van een rave een 'mini-vakantie'. Het biedt volgens hen een plek waar zij urenlang uit hun eigen leven kunnen stappen. Het zorgeloze feesten uit zich in het excessieve dansen, aantrekken van kostuums en het eten van snoep en ijsjes (p. 326).

Dat de scene jonge mensen aantrekt heeft volgens Weber (1999) zowel positieve als negatieve gevolgen. Hoewel raves een veilige plek bieden voor jongeren onder de 18 jaar heerst er onder sommige een groeiende zorg over het drugsgebruik. Desalniettemin gaat het tegen het ethos van raves in om te discrimineren op leeftijd (p. 327).

De overlap van de rave-cultuur uit de jaren negentig naar de hedendaagse club-cultuur bewijst dat de identiteit, net zoals de scene, vloeïend en verwisselbaar is, en zich daardoor moeilijk laat begrenzen. Doordat clubs continu uitbreiden, verhuizen of veranderen van stijl benadrukt Thornton (1996) dat ook club-culturen moeilijk te begrenzen zijn. Hoewel clubs gefragmenteerd zijn, is het publiek dat volgens haar niet en blijft daardoor bij zijn lokale scene (pp. 98-99). Brookman (2001) stelt dat het publiek in zijn onderzoek wel degelijk betekenis verleent aan bepaalde elementen in de cultuur zoals muziek, sfeer en publiek maar dit niet kan linken aan enige affiniteit met de oorspronkelijke rave-cultuur. Een verklaring hiervoor kan liggen in de scheiding in generaties zoals Anderson (2009) al stelde. Hoewel de studie van Weber (1999) goede inzichten geeft over de beweegredenen van ravers en hun betekenisgeving dient er rekening mee te worden gehouden dat zijn studie zich vooral richt op de verplaatsing van de originele raves naar de club-cultuur. In dit onderzoek wordt niet uitgegaan van de originele rave-scene simpelweg omdat de respondenten zich hier nooit in hebben bevonden. Het enige uitgaan dat zij kennen is de huidige club-cultuur.

2.3.4. Conclusie

Binnen het post-structuralistische tijdperk van subculturen wordt de term scene steeds vaker gebruikt als analytisch middel om de muzikale gebruiken van jongeren te onderzoeken. Scenes zijn in tegenstelling tot subculturen breder en vloeibaar in die zin dat de nadruk wordt gelegd op de gezamenlijke productie van muziek, van artiest tot aan de fans. Hierdoor ontstaan eerder authentieke muzikale stromingen, dan wanneer deze gecreëerd worden door de muziekindustrie (Peterson & Bennett, 2004). Het vloeïende karakter van scenes zorgt ervoor dat er continu verschillende identiteiten aangenomen kunnen worden in tegenstelling tot het begrip subcultuur dat stelt dat één identiteit te allen tijde uitgedragen dient te worden. De vloeibare identiteiten binnen scenes uiten zich op zowel lokaal, translokaal als online (virtueel) niveau (Peterson & Bennett, 2004). De lokale

scene is vooral belangrijk wanneer gekeken wordt naar de culturele identiteit van een stad, en de muziekstijlen die daaruit voort vloeien (Cohen, 1995).

De rave-cultuur is voor veel jongeren, en zoals voor veel subculturen geldt, ontstaan als een alternatieve manier van verzet tegen de dominante volwassen cultuur. Illegale feesten, variërend van tientallen tot duizenden mensen, werden immens populair onder feestende jongeren. Het gebruik van drugs onder jongeren op raves was reden voor media om een morele paniek rondom deze cultuur af te roepen (Martin, 1999). Mede door de komst van drugswetten verplaatsten de raves zich naar het legale en commerciële uitgaanscircuit tot een club-cultuur (Thornton, 1996).

De verplaatsing van de originele raves naar een commerciële club-cultuur heeft er volgens fans voor gezorgd dat raves hun originele waarde hebben verloren, en daardoor niet authentiek meer zijn. Anderson (2009) benadrukt dat commercialisering van de rave-scene ook positieve invloeden heeft gehad zoals de legale samenwerking tussen raves en clubs, de verkregen sterrenstatus van dj's en de uitbreiding van raves tot merk-gerichte feesten waardoor de scene kan blijven bestaan en groeien. Naast deze factoren benoemt Anderson (2009) ook de afscheiding in generaties, het afwijkende gedrag van ravers, sociale controle en de specialisatie van muzikale subgenres als factoren die invloed hebben gehad op de verandering van de rave-scene. Hoewel veel ravers vinden dat de originele raves verloren lijken te zijn heerst er in de hedendaagse club-cultuur nog een aantal elementen waaraan ravers betekenis verlenen zoals publiek, locatie en drugsgebruik (Weber, 1999).

Theorie rondom rave-cultuur gaat vaak uit van de illegale dansfeesten uit de jaren negentig waar tal van soorten elektronische muziek wordt gedraaid. Een duidelijk onderscheid in techno-muziek wordt hierin niet gemaakt. Het is van belang na te gaan of de originele waarden van raves ook van toepassing zijn op alleen techno-muziek. Daarnaast zal dit onderzoek niet uitgaan van de originele raves, maar van de feesten die gehouden worden in de legale club-cultuur. Gelden de waarden die Weber (1999) opstelt ook voor techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene? De volgende twee deelvragen zijn opgesteld:

- *Hoe ervaren Nederlandse techno-fans techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene?*
- *Waarom willen Nederlandse techno-fans deel uit maken van de Rotterdamse techno-scene?*

2.4. Authenticiteit binnen verschillende muziekgenres

Authenticiteit is volgens Thornton (1996) vrijwel de meest belangrijke waarde die gesteld wordt aan populaire muziek (p. 66). Het begrip is echter omstreden omdat er volgens Moore (2002) binnen de post-moderne kapitalistische cultuur waar subculturen vloeiend zijn geen daadwerkelijke authentieke cultuur meer zou bestaan, waardoor de maatstaf om het authentieke te meten ontbreekt (p. 210). Ondanks het ontbreken van deze maatstaf lijken jongeren nog steeds volop gebruik te maken van het begrip wanneer zij spreken over hun muziek en cultuur (Tetzlaff, 1994, p. 96).

Authenticiteit laat zich, net zoals de cultuur waarin het zich bevindt, het beste zien wanneer deze zich ergens tegen afzet (Thornton, 1996). Tetzlaff (1994) onderscheidt in zijn uiteenzetting van rockmuziek het authentieke van het niet-authentieke door te kijken naar de commerciële waarde van de muziek, en beschouwt dit als een van de belangrijkste factoren om dit onderscheid te kunnen maken (p. 99). Tetzlaff (1994) legt dit uit aan de hand van de rockmythe. Rockmuziek gaat vaak over vervreemding, het uitbuiten van het werk van zowel producenten als consumenten en de frustraties die geuit worden over de economie en maatschappij. Rockmuziek is authentiek omdat het ondanks de komst van commercialisering en onderwerping (door krachten bovenaf) de mogelijkheid bezit om 'echte' expressies voort te brengen. Dit zorgt er volgens Tetzlaff (1994) voor dat mensen authenticiteit zien als een kracht die zich los kan maken van onderwerping.

Binnen de rock-cultuur is het onderscheid tussen het authentieke en het onauthentieke vanaf het begin af aan het afzetten tegen het populaire muziekgenre pop geweest. In tegenstelling tot rock wordt pop gezien als een muziekgenre dat zich ontwikkeld heeft voor puur commerciële belangen. Vanaf dat moment zijn rock en pop niet alleen maar een benaming voor een muzikale stijl, maar duiden zij ook een context aan van productie, distributie en het vormen van fans. Commerciële muziek werd gezien als een slecht, oneerlijk en oppervlakkig geproduceerd product puur gemaakt voor winstdoeleinden. Rock daarentegen werd beschouwd als een veelzijdig, serieus en volwassen genre dat in tegenstelling tot pop juist een unieke en authentieke boodschap had. Het ergste dat volgens fans kan gebeuren is dat rockartiesten hen zullen verraden en een 'sell-out' worden van het commerciële poppubliek (Tetzlaff, 1994, pp. 96-97).

Ook binnen de club-cultuur heerst de notie dat authenticiteit wordt toegekend aan

hetgene waar het zich tegen afzet, namelijk de mainstream (Thornton, 1996). Met underground verwijzen clubbers naar alles wat zij tot de subcultuur vinden behoren. Juist door de verschuiving die heeft plaats gevonden van de originele raves naar de stedelijke club-cultuur wordt onder ravers of clubbers meer waarde gehecht aan de authentieke elementen van rave-cultuur. Met underground wordt een exclusieve wereld bedoeld waar slecht een beperkt deel van het publiek toegang tot heeft (p. 117).

Commercieel succes is daarentegen geen pijler om een band of artiest als commercieel of underground te bestempelen. Omdat iedereen zich in de commerciële markt bevindt is het volgens Tetzlaff (1994) van belang te laten zien wat voor signaal artiesten ten opzichte van de markt afgeven. Er is een verschil tussen het verkopen of creëren van muziek als handelswaar en de authenticiteit die hieraan wordt toegekend (p. 111). Dat artiesten ondanks hun plaats in de commerciële markt hard werken en trouw blijven aan hun cultuur is volgens Solomun (2005) ook een waarde voor authenticiteit van de hiphop-cultuur. Underground kan daardoor niet alleen bestempeld worden als anti-commercieel, maar ook in termen van stijl en houding (p. 6).

Afkomst is ook een pijler waaraan fans authenticiteit aan artiesten of bands toekennen. Peterson (1997) geeft aan dat binnen country-muziek afkomst vrijwel de belangrijkste manier is om authenticiteit te verwerven. Authenticiteit wordt in die zin geërfd; komt je familie uit een hoog aanzijnde country familie dan wordt deze authenticiteit je vrijwel automatisch toegedragen (p. 219). Afkomst speelt samen met oprechtheid binnen de hiphop-cultuur ook een belangrijke rol (Armstrong, 2004). Zoals Mcleod (1999) aangeeft dient een rapper trouw te blijven aan zijn 'roots' en hier trots op te zijn. Dit uit zich vaak in een vertoog dat draait om de 'streets' versus de buitenwijken. Zoals bij rock-muziek geldt dat een artiest zich niet mag overgeven aan de oppervlakkige commerciële boodschap, dient een rapper zich niet te distantiëren van zijn plaatselijke afkomst om geen 'sell-out' te worden (pp. 142-143). Binnen club-culturen kan afkomst refereren naar de ontstaansplek van het muziekgenre. Zo worden Detroit techno en Chicago house eerder als authentiek bestempeld. Dit geldt tevens voor dj's die afkomstig zijn uit Berlijn, waarbij een soort gegarandeerde veronderstelling heerst dat deze vanwege zijn ontstaansplek eerder authentiek is dan andere plaatsen waar het muziekgenre zich bevindt (Thornton, 1996).

Tenslotte wordt authenticiteit binnen veel muziekgenres vaak gezien als een vorm

van oprechtheid. Dit uit zich in de hierboven besproken commercieel versus underground waarin fans kunnen opmaken of artiesten muziek leveren als een unieke boodschap of voor pure winst. Ook afkomst, zowel sociaal-demografisch als geografisch, wordt gezien als een vorm van oprechtheid. Binnen sommige muzikale culturen, en vooral bij de hiphop-cultuur, levert afkomst een bewijs dat iemand authentiek is. Authenticiteit wordt binnen muziek culturen gevormd vanuit een bepaalde oprechtheid of eerlijkheid vanuit de artiest. Volgens Peterson (1997) moet een authentieke artiest dan ook geloofwaardig en origineel zijn (p. 220).

Uitgaande van de min of meer zichtbare pijlers die hierboven zijn gegeven voor het toekennen van authenticiteit dient rekening te worden gehouden met het feit dat authenticiteit geen op zichzelf staande kwaliteit is, maar een interpretatie is van het publiek (Peterson, 1997). Authenticiteit kan daardoor gezien worden als een soort sociaal afgesproken constructie (Peterson, 1997). Het gaat er hier volgens Tetzlaff (1994) niet om of de artiesten vanuit zichzelf authentiek zijn, maar of de fans de muziek van de artiesten kunnen gebruiken om authenticiteit vast te stellen. Volgens Tetzlaff (1994) gaat het om de betekenis die fans toekennen aan de muziek en de liedjes en deze vervolgens reflecteren op hun eigen leven. Fans bepalen wat authentiek is aan de hand van hun eigen realiteit (pp. 111-112). Authenticiteit is daardoor een kwestie van interpretatie (Moore, 2002). Of een optreden authentiek is hangt af van wie *wij* zijn (p. 210). Doordat authenticiteit een perceptie is van de fans, en daardoor geen vaststaande eigenschap is, kan interpretatie op dit gebied verschillen. Grazian (2003) stelt in zijn studie naar de Chicago Blues scene dat alle leden binnen deze scene performances anders ervaren en hierdoor van mening verschillen over de cruciale kenmerken van authenticiteit. Authenticiteit is volgens Grazian (2003) context gebonden, iets wat ook afhankelijk is van de verwachtingen van het publiek (p. 45).

Authenticiteit wordt volgens Thornton (1996) pas waardevol binnen een muzikale uiting wanneer deze opgenomen wordt in een specifieke subcultuur (p. 219). Maar waar subculturen onderhevig zijn aan verandering en tijd, geldt dit ook voor de authenticiteit die hiermee gepaard gaat. Subculturen proberen zich door de jaren heen dan ook steeds opnieuw uit te vinden. Dit gebeurde volgens Tetzlaff (1994) ook bij de punks die vonden dat de authenticiteit die zij zichzelf toekenden in de jaren zestig niet goed meer aansloot bij de identiteit die zij in de jaren zeventig uitdroegen. Grazian (2003) stelt dat authenticiteit geen

onveranderlijk en cultureel vaststaand referentiepunt is binnen subculturen. Volgens Peterson (1997) moet authenticiteit beschouwd worden als een 'hernieuwbare' bron, dat (on)bewust meegaat in veranderingen in tijd, en in elk nieuw tijdperk opnieuw tot leven kan worden gewekt. Authenticiteit als concept moet zich volgens hem aanpassen aan de omstandigheden waarin deze opgeroepen wordt (p. 220).

Dat fans binnen een subcultuur een andere visie kunnen hebben op authenticiteit hebben is deels te verklaren omdat deze vaak lokaal is ingebed. Dit is te zien in het onderzoek van Solomun (2005) waar geografische locatie een belangrijke constructie voor authenticiteit vormt. Het toekennen van een bepaalde plek aan een bepaalde vorm van authenticiteit, in dit geval het bestempelen van wat de 'Istanbul underground' is, laat een duidelijk beeld zien van degene die belang hechten aan de Istanbuls hiphopgemeenschap over wie ze zijn en wat Istanbul als plek voor hen betekent (pp. 17-18). Dit geldt ook voor de Rotterdamse gabber-cultuur, waarin een groot deel van de authenticiteit van deze cultuur wordt toegekend aan de rol die de stad Rotterdam daarin speelt (Rietveld, 1998).

2.4.1. De rave-scene en authenticiteit

Voorgaande paragraaf laat zien dat authenticiteit zich als begrip moeilijk laat vaststellen en begrenzen binnen subculturen. Doordat subculturen, en daarmee hun authenticiteit, onderhevig zijn aan tijd, veranderen daarmee de waardes die worden toegekend aan dit concept (Thornton, 1996, p. 219). Hoewel de rave-scene de laatste jaren is veranderd, en de grenzen van authenticiteit zich binnen deze scene zich ongetwijfeld hebben uitgerekt, zijn er volgens Anderson (2009) een aantal pijlers te ontdekken waaraan de originele rave-scene haar authenticiteit verleent. Onder deze pijlers vallen ethos, sociale organisatie, identiteitspijlers en normen en gedrag.

Het eerste authentieke component van een rave is zijn ethos, ook wel de overtuigingen en houdingen die de rave-scene zijn unieke cultuur en identiteit geeft (Anderson & Kavanaugh, 2007). Raves hebben een onderscheidend ethos genaamd 'PLUR': een acroniem voor peace, love, unity en respect (Reynolds, 1999). De term PLUR heeft bijgedragen aan het vaststellen van de identiteit van ravers in de jaren zestig en zeventig dat, vergelijkbaar met de idealen van hippies, staat voor een tijdperk van liberalisme, vrijheid, expressie, tolerantie, acceptatie en saamhorigheid. Ravers zagen dit ethos als een betere

benadering van een samenleving waarin zij zelf wensten te leven.

Een tweede onderscheidend element van raves heeft betrekking op de manier waarop zij georganiseerd zijn. Raves worden vaak aangeduid als feesten die georganiseerd zijn door insiders vanuit een bepaalde *'do-it-yourself'* gedachte. Het zelf organiseren van feesten op geheime en verboden plekken draagt bij aan het afwijkende gedrag dat ravers uitstralen in hun verzet tegen de mainstream en volwassen cultuur. Een ander bijkomend punt in de organisatie van raves is dat deze plaats bood voor meerdere muziekgenres. De grote omvang van raves, en daarmee de grote verscheidenheid in muzieksmaak van ravers, zorgde ervoor dat er meerdere area's werden opgezet om deze geluiden te laten horen. Deze vorm van organisatie sluit volgens Anderson (2009) aan bij het ethos dat diversiteit in muziekgenres juist geaccepteerd is. Met de verschuiving van raves naar de club-cultuur is de nadruk komen te liggen op avonden waar één muziekgenre te horen is, gedemonstreerd door de 'main act' van een bekende dj (Anderson, 2009).

Met identiteitspijlers bedoelt Anderson (2009) symbolen in zijn breedste vorm, zoals taal, stijl, attributen, gebaren en zelfs lichaamsbouw, welke allen een bepaald collectief afbakenen van het type raver. Hoewel deze identiteitspijlers ook onderhevig zijn aan tijd, net als de mode, lijken enige elementen gedurende de jaren altijd aanwezig te zijn. Kleding heeft de functie om gemakkelijk te zitten. Jeans, losvallende shirts en sneakers worden door zowel mannen als vrouwen gedragen. Opvallend is het gebruik van neon kleuren in zowel kleding als accessoires. De kleding in combinatie met de rave items zoals lolly's, ijsjes en lichtgevende sieraden droegen niet alleen bij aan een 'complete' outfit of verschijning, maar kenmerkte een beeld dat overeenkwam met de PLUR ethos van de raver waarin een speelse en kinderlijke sfeer werd uitgedragen (Reynolds, 1999).

Het laatste kenmerk dat Anderson (2009) noemt is het alternatieve, al dan niet afwijkende gedrag en normen in raves. De primaire activiteit van ravers op een rave is het dansen, van het begin van de avond tot de vroege uren in de ochtend. Daarbij wordt dansen op een rave gezien als een individuele activiteit. Juist de afwezigheid van seksuele spanning zorgt ervoor dat het dansen centraal staat. Het dansen belichaamt tegelijkertijd de waarden van onafhankelijkheid en connectie, die in overeenstemming zijn met het PLUR ethos en de collectieve identiteit van raves (p. 310)

Bovenstaande pijlers, het dansen en de afwezigheid van seksuele spanning is volgens

Anderson en Kavanaugh (2007) het gevolg van één heersend en definiërend element binnen de rave-scene: het gebruik van drugs (p. 503). Anderson en Kavanaugh (2007) geven aan dat de effecten van drugs, en dan voornamelijk xtc, verantwoordelijk zijn voor het grote gevoel van solidariteit dat heerst op raves.

Anderson en Kavanaugh (2007) wijzen erop dat van de oorspronkelijke raves vrijwel geen sprake meer is omdat de omschreven culturele elementen en sociale organisatie onderhevig is geweest aan de tijd. Daarbij wijzen zij erop dat er ook een discussie waait over de afname van de 'authentieke' raves en de moderne EDM-feesten en het verlies van invloed dat de rave-cultuur heeft gehad op de populaire cultuur (p. 503). Zo geeft Anderson (2009) in haar studie een link aan tussen de plekken waar originele raves in de jaren tachtig en negentig werden gehouden en waar raves vandaag de dag gehouden worden in commerciële uitgaansgelegenheden. Wat plaatsvindt is een toename van commerciële verandering van raves en de organisatie die hiermee gepaard gaat (Thornton, 1996). Anderson en Kavanaugh (2007) merken ook op dat de huidige EDM-feesten maar een bepaalde mate van trouw hebben aan de rave-cultuur. Alleen bepaalde aspecten worden vanuit een authentiek punt belicht. Zo laten de huidige commerciële evenementen weinig ruimte voor de doe-het-zelf feestjes waar de raves uit zijn voortgekomen. Dit heeft als gevolg dat de huidige EDM-scene als het ware een fusie is tussen de rave-cultuur en de club-cultuur, iets wat Anderson (2007) een '*rave-club culture continuüm*' noemt (in: Anderson & Kavanaugh, 2007, p. 504).

2.4.2. Conclusie

Hoewel authenticiteit een omstreden begrip lijkt, gebruiken jongeren het begrip nog altijd wanneer zij spreken over hun muziek en cultuur (Tetzlaff, 1994, p. 96). Authenticiteit wordt gezien als een van de meest belangrijke waarden die gesteld wordt aan populaire muziek en laat zich het beste zien wanneer deze zich ergens tegen afzet, zoals de commerciële mainstream (Thornton, 1996). Maar ook afkomst van een band of artiest, zowel geografisch als sociaal-demografisch, blijkt voor fans een waarde waar zij authenticiteit aan verlenen (Peterson 1997, Mcleod 1999). Hoewel deze pijlers dienen als enige vorm van het toekennen van authenticiteit aan muziek en artiesten dient rekening te worden gehouden met het feit dat authenticiteit geen op zichzelf staande kwaliteit is. Authenticiteit is een kwestie van

interpretatie (Moore, 2002).

Anderson (2009) stelt dat ondanks dat de rave-cultuur zich verplaatst heeft naar een club-cultuur, en deze ook onderhevig is geweest aan tijd, er wel een aantal definiërende elementen zijn die toegekend worden aan de rave-scene. Hierin onderscheidt zij het PLUR ethos, dat staat voor een levenswijze waarin liberalisme, tolerantie en saamhorigheid centraal staan in het (uitgaans)leven van ravers. Ook de sociale organisatie, identiteitspijlers en het afwijkende gedrag van ravers worden volgens Anderson (2009) gezien als authentieke kenmerken van ravers en raves. Deze kenmerken zijn volgens haar voornamelijk het gevolg van één heersend element; het gebruiken van drugs.

Ook hier geldt dat wanneer gesproken wordt over rave-cultuur, uitgegaan wordt van meerdere muzikale stijlen die elektronisch geproduceerd zijn. Gelden de pijlers voor authenticiteit die in paragraaf 2.4.1. zijn genoemd ook voor techno-muziek? En zijn de authentieke factoren die Anderson (2009) noemt voor de originele raves ook van toepassing op de Nederlandse techno-scene? De volgende deelvraag is opgesteld:

- *Wanneer is er volgens Nederlandse techno-fans sprake van authenticiteit binnen techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene?*

3. Methode

Dit hoofdstuk bespreekt de onderzoeksmethode die is gebruikt om antwoord te geven op de centrale onderzoeksvraag 'Hoe geven Nederlandse fans betekenis aan techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene?' De volgende drie deelvragen zijn opgesteld voor dit onderzoek:

1. *Hoe ervaren Nederlandse techno-fans techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene?*
2. *Waarom willen Nederlandse techno-fans deel uit maken van de Rotterdamse techno-scene?*
3. *Wanneer is er volgens Nederlandse techno-fans sprake van authenticiteit binnen techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene?*

Voor de eerste twee deelvragen zal ook onderzocht worden of er overeenkomsten en/of verschillen zijn in de ervaring en beleving van techno-muziek en de techno-scene tussen mannen en vrouwen. Tevens zal gekeken worden hoe lang iemand zich al in de techno-scene bevindt en of hier verschillen en/of overeenkomsten in beleving en ervaring zijn te vinden.

Paragraaf 3.1 behandelt de verantwoording voor de onderzoeksmethode aan bod, namelijk het diepte-interview. In paragraaf 3.2 wordt verduidelijkt hoe de respondenten zijn geselecteerd. De thema's die zijn gebruikt tijdens de diepte-interviews zijn vastgelegd in een topiclijst, welke te vinden is in paragraaf 3.3. Tot slot geeft paragraaf 3.4 een verduidelijking op de analyse methode, welke is gebaseerd op de gefundeerde theoriebenadering.

3.1. Diepte-interviews

Om te achterhalen hoe fans betekenis geven aan techno-muziek en de techno-scene, is gebruik gemaakt van een serie diepte-interviews met Nederlandse fans. Om de betekenis die zij geven aan techno-muziek en de techno-scene te ontleden dienen overtuigingen, gedachtepatronen en houdingen achterhaald te worden. Dit maakt het logisch om voor een kwalitatieve onderzoeksmethode als het diepte-interview te kiezen.

Diepte-interviews bieden de respondent de mogelijkheid en de vrijheid om de eigen mening te geven over de gegeven onderwerpen, en deze op eigen wijze toe te lichten. Tevens biedt deze methode de respondent de mogelijkheid om zelf kwesties of

onderwerpen aan te kaarten die van tevoren niet zijn opgenomen in de topiclijst. Daarnaast geeft de flexibele en open aard van het diepte-interview de interviewer zelf ook de mogelijkheid om in te gaan op wat de respondent antwoordt of zelf opmerkt. Boeije (2005) benadrukt hier de belangrijke rol die de interviewer op zich moet nemen bij deze manier van dataverzameling. Omdat bij een topiclijst de inhoud en volgorde van de vragen niet vast liggen is het de taak van de interviewer om op een zo open en natuurlijk mogelijke manier de antwoorden te verzamelen die nodig zijn om de onderzoeksvragen te kunnen beantwoorden. De relatie tussen interviewer en respondent is daardoor ook van belang omdat deze invloed uit kan oefenen op de bereidheid van de respondent om open en eerlijk te antwoorden (Boeije, 2005, p. 275).

Deze ongestructureerde manier van dataverzameling brengt ook een tekortkoming met zich mee, namelijk de mate van subjectiviteit die aan het diepte-interview is verbonden. De kwaliteit van de data hangt in grote mate af van de kwaliteiten van de interviewer en zijn of haar keuzes tijdens het interview. Het is van belang dat de kwaliteit van het onderzoek bewaakt wordt. Boeije (2005) beschrijft dit aan de hand van twee concepten: betrouwbaarheid en validiteit (p. 281). De betrouwbaarheid van een wetenschappelijk onderzoek kan beïnvloed worden door toevallige of niet-systematische fouten. Een onderzoek is betrouwbaar wanneer herhaling van het onderzoek leidt tot dezelfde resultaten. Een onderzoek is valide wanneer de onderzoeker de verschijnselen meet die hij van tevoren hoopt te meten. De onderzoeker dient daardoor een verantwoording van zijn of haar keuzes tijdens het onderzoek af te leggen zoals de gebruikte methode, het werven van de respondenten en het proces van data-analyse.

3.2. Respondenten

In dit onderzoek zijn de respondenten geworven door wat Boeije (2005) de 'sneeuwbalmethode' noemt (p. 271). Deze doelgerichte steekproeftrekking, ook wel de netwerkmethode genoemd, houdt in dat uit het netwerk van de eerste respondenten andere respondenten worden benaderd die bereid zijn mee te werken aan het onderzoek. Voor dit onderzoek is het eigen netwerk alleen gebruikt om respondenten te vinden. Al bestaande persoonlijke contacten zijn niet geïnterviewd omdat een persoonlijke relatie de objectiviteit van dit onderzoek kan beïnvloeden.

De doelpopulatie waar dit onderzoek zich op richt is, zoals duidelijk wordt in de onderzoeksvraag, Nederlandse fans van techno-muziek. Het bestempelen van iemand als fan kan op vele manieren en door vele personen anders geïnterpreteerd worden. Om deze term op een objectieve manier te gebruiken is vast gehouden aan de definitie van Sandvoss (2005) die *fandom* omschrijft als “het regelmatig, emotioneel betrokken consumeren van een bepaald populair narratief of tekst” (p. 8). De respondenten zelf vragen of zij zichzelf als fan zien heeft volgens Sandvoss (2005) geen zin omdat leden van subculturele groepen zich hierin terughoudend opstellen. Het zichzelf labelen als fan wordt veelal vermeden omdat leden van een subcultuur zich niet willen aanpassen naar het beeld van mainstream media (p. 9). Zo merkte ook Malbon (1999) op dat er maar weinig mensen zijn die zichzelf als mainstream clubbers bestempelen, gezien de mening is dat de mainstream geldt als iets waar clubbers zich tegen af zetten (p. 58). De definitie van Sandvoss (2005) is echter niet sluitend; ‘regelmatige consumptie’ staat nog steeds open voor vrije interpretatie. Binnen dit onderzoek zal van regelmatige consumptie uitgegaan worden wanneer techno-muziek wekelijks op eigen initiatief wordt beluisterd, en het minstens maandelijks bezoeken van een of meerdere techno-feesten.

Zoals eerder vermeld is er geprobeerd binnen dit onderzoek een vergelijking te maken tussen mannen en vrouwen. Zoals McRobbie (1994) stelt is er binnen de rave-cultuur over het algemeen sprake van een mannencultuur. Dit gaat zowel op voor het publiek dat raves bezoekt als de mensen die zich rondom de organisatie van techno-muziek en techno-feesten bevinden (dj's, organisatoren). Om deze verhoudingen zo representatief mogelijk weer te geven in het onderzoek zijn in totaal acht mannen en zeven vrouwen geïnterviewd.

Ook wordt geprobeerd te achterhalen of er verschillen en/of overeenkomsten te vinden zijn in bepaalde opvattingen tussen respondenten die zich kort en lang in de techno-scene bevinden. Met kort wordt uitgegaan van minder dan een half jaar. De duur van het zich in de techno-scene bevinden is daarom een criterium. Uiteindelijk zijn er vier respondenten geïnterviewd die zich korter dan een half jaar in de techno-scene bevinden. Zes respondenten bevinden zich een jaar tot drie jaar in de techno-scene. Vijf respondenten bevinden zich langer dan drie jaar in de techno-scene. Leeftijd is voor dit onderzoek geen belangrijk criterium. Iemand van een jonge leeftijd kan namelijk al jaren techno-feesten bezoeken. Ditzelfde kan gelden voor iemand die ouder is maar zich nog maar een half jaar in

de techno-scene bevind. De respondenten zijn op het moment van interviewen tussen de 19 en 29 jaar oud. Naast de factoren geslacht en duur van het zich in de scene bevinden is, zoals het tweede deel van de onderzoeksvraag stelt, woonplaats een criterium. Doordat het hier gaat om de Rotterdamse techno-scene is het van belang dat de respondenten zich in en rondom Rotterdam bevinden. Hier wordt er van uit gegaan dat de respondenten in of nabij Rotterdam wonen en hier uitgaan.

In tabel 1 is een overzicht van de vijftien respondenten met gegevens zoals geslacht, leeftijd, woonplaats, datum en duur van het interview. Vanuit de privacy van de respondenten zijn alleen pseudoniemen gebruikt. De interviews hebben plaatsgevonden in de periode van oktober 2013 tot en met februari 2014.

Respondent	Geslacht	Leeftijd	Woonplaats	Datum	Duur
Frans	M	29	Rotterdam	20-11-2013	41
Sophie	V	19	Spijkensisse	01-12-2013	42
Jeroen	M	28	Rotterdam	03-12-2013	65
Dennis	M	25	Rotterdam	16-12-2013	67
Joeke	M	27	Rotterdam	19-12-2013	71
Tom	M	22	Rotterdam	23-12-2013	86
Niels	M	22	Rotterdam	03-01-2014	70
Lotte	V	22	Rotterdam	08-01-2014	50
Lisa	V	24	Rotterdam	09-01-2014	67
Nina	V	20	Spijkensisse	13-01-2014	46
Iris	V	21	Rotterdam	13-01-2014	88
Tristan	M	22	Rotterdam	20-01-2014	50
Laurien	V	20	Hellevoetsluis	30-01-2014	61
Leo	M	26	Rotterdam	13-02-2014	49

Anneloes	V	24	Rotterdam	14-02-2014	89
----------	---	----	-----------	------------	----

Tabel 1: Overzicht gegevens respondenten

3.3. Topiclijst

Het diepte-interview gaat uit van een open houding, waarbij de opgestelde thema's dienen als leidraad tijdens de interviews. Dit houdt in dat tijdens het proces van dataverzameling de respondent de vrijheid heeft om nieuwe onderwerpen aan te knopen, waardoor er aanleiding is tot het stellen van andere vragen dan er waren gepland (Boeije, 2005). Het is aan de onderzoeker om te bepalen welke punten tijdens het interview van belang worden geacht. In hoeverre er aandacht besteed wordt aan de vooraf opgestelde thema's in de topiclijst hangt af van de respondent en hoe relevant deze onderwerpen voor hem of haar zijn.

De thema's die zijn opgesteld in de topiclijst komen voort uit de theorie en literatuur en sluiten aan bij de opgestelde deelvragen. De thema's zijn vertaald naar concrete vraagstellingen, hoewel formulering van de vragen per interview verschilt. Onderstaande geeft een richtlijn weer van de thema's en bijbehorende onderwerpen die voorkomen in de interviews.

- **Introductie**

Voorafgaand aan het interview vindt een korte kennismaking plaats. De inhoud en het doel van het interview wordt besproken. Algemene gegevens zoals leeftijd, woonplaats en baan/studie worden genoteerd.

- **Algemene kenmerken van techno-muziek**

De respondent wordt gevraagd naar zijn of haar kennis en ervaring met techno-muziek. Op deze manier wordt achterhaald wat hen aantrekt in de muziek en wat de muziek voor hen betekent. De vragen zijn bedoeld om de respondent vertrouwd te laten worden met het onderwerp, voordat wordt ingegaan op het onderwerp scene.

Thema's hierbij zijn:

- Omschrijving techno-muziek (eigen woorden)
- Eisen (waar moet techno-muziek aan voldoen?)

- Verwachtingen
- Eerste aanraking
- Stelling: techno-muziek is voor iedereen

- **Scene**

Nu bekend is wat voor beeld de respondent heeft bij techno-muziek en wat dit voor hem of haar betekent, wordt de respondent gevraagd naar zijn of haar ervaringen met de techno-scene. Op deze manier wordt er een link gelegd tussen de muziek en het uitdragen hiervan op techno-feesten. Dit gedeelte omvat niet alleen kenmerken van de scene zelf, maar ook het deel uitmaken hiervan. Thema's hierbij zijn:

- Omschrijving techno-scene
- Eisen
- Sfeer
- Eerste keer techno-feest
- Vrienden
- Drugs
- Publiek
- Aantrekkingskracht
- Frequentie bezoek techno-feesten
- Invloed (op (dagelijks) leven?)
- Rotterdamse techno-scene
- Stelling: de techno-scene wordt steeds commerciëler

- **Authenticiteit**

Nu de respondent een beeld heeft geschetst van zijn of haar beleving en ervaring van zowel de techno-muziek als de techno-scene, wordt gevraagd wat hij of zij hier authentiek aan vindt en welke factoren zij hierin aan toeschrijven. Deze antwoorden dienen als verdieping op de voorgaande thema's. Thema's hierbij zijn:

- Authenticiteit techno-muziek
- Authenticiteit dj
- Authenticiteit techno-scene (in vergelijking met andere feesten)

3.4. Analyse

Voor het analyseren van de data is gebruik gemaakt van de gefundeerde theoriebenadering van Glaser en Strauss (1967). Deze benadering maakt het mogelijk om op systematische wijze nieuwe begrippen en theorie te ontwikkelen op basis van empirische gegevens.

Theorievorming is dan ook het doel van deze benadering. Voor het analyseren van de data in dit onderzoek is alleen gebruik gemaakt van de 'constante vergelijking', wat Boeije (2005) het hoofdcomponent noemt van de gefundeerde theoriebenadering (p. 75). De gefundeerde theoriebenadering gaat uit van een constante vergelijking van de data tijdens de fase van analyse. Het onderling vergelijken van de fragmenten zorgt ervoor dat er verbanden en verschillen gezocht kunnen worden, waardoor bepaalde categorieën gevormd worden.

De constante vergelijking van de data doorloopt de drie fases van het open, axiaal en selectief coderen van tekstfragmenten (Corbin & Strauss, 1990). Bij het open coderen wordt de tekst tijdens de eerste analyse opgedeeld in codes. Uitspraken uit de transcripten worden opgedeeld en samen gevat, en vervolgens gelabeld. Door de tekst op te delen in zulk soort codes of fragmenten kunnen perspectieven en attitudes onderscheiden worden in de data. Nadat de data het proces van open coderen heeft doorlopen, volgt de fase van het axiaal coderen. Hierin worden de eerdere onderscheidde fragmenten onderling met elkaar vergeleken. Tijdens dit proces wordt de betekenis van de belangrijke begrippen achterhaald waardoor bepaalde categorieën of patronen zichtbaar worden in de data (Boeije, 2005). In de fase van het selectief coderen, ook wel structureren genoemd, worden uiteindelijk verbanden en relaties gelegd tussen de categorieën. In deze fase wordt naar verklaringen van het betreffende verschijnsel gezocht.

4. Resultaten

In dit hoofdstuk worden de resultaten weergegeven die door middel van vijftien diepte-interviews met Nederlandse fans van techno-muziek zijn verzameld. Het hoofdstuk wordt ingeleid met de algemene kenmerken van techno-muziek. Vervolgens zal de techno-scene aan bod komen. Tot slot gaat het hoofdstuk in op authenticiteit en hoe fans dit aan zowel techno-muziek als de techno-scene toekennen. De resultaten geven een antwoord op de drie deelvragen die voor dit onderzoek zijn opgesteld en zullen gezamenlijk helpen om de centrale onderzoeksvraag te beantwoorden, namelijk: Hoe geven Nederlandse fans betekenis aan techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene?

4.1. Algemene kenmerken van techno-muziek

Uit de antwoorden van de respondenten blijkt dat er geen eenduidige beschrijving is van wat techno-muziek volgens hen precies inhoudt. Wel komen een aantal definiërende elementen binnen de verschillende antwoorden naar voren zoals het omschrijven van techno-muziek als een elektronisch, hard, eentonig en donker geluid. Ook het snelle ritme, de harde bas en het gebrek aan vocalen wordt in meerdere antwoorden genoemd.

Een opvallend gegeven uit de antwoorden van de respondenten is dat wanneer hen gevraagd wordt om techno-muziek in hun eigen woorden te omschrijven zij dit op twee verschillende manieren doen. Hoewel sommigen ingaan op de muzikale aspecten zoals het omschrijven van instrumenten, ritme, klanken en snelheid, beschrijven de meeste respondenten techno-muziek als een gevoel:

“Ja, ik denk dat het gewoon heel erg losgaan is [lacht]. Gewoon energie. Ja, ik krijg er sowieso heel veel energie van als ik techno-muziek hoor.” (Interview Dennis, p. 43)

“Ik kan het niet echt één woord geven. Gewoon heel het genieten. Het dansen. Helemaal er in opgaan.” (Interview Iris, p. 170)

Voor de ondervraagde fans is techno-muziek daarmee niet alleen een combinatie van instrumenten en geluid maar biedt het tevens een vorm van expressie. De muziek roept voor de meesten van hen dan ook een energiek en dansbaar gevoel op. ‘Helemaal losgaan’ is daarbij een term die veel wordt gebruikt in de omschrijving van techno-muziek. Het

energieke gevoel dat techno-muziek teweeg brengt dient voor de meeste respondenten dan ook als een vorm van ontspanning:

“En het is ook een manier om het dagelijks leven even te vergeten. En je zorgen te vergeten. Dat heb ik wel gemerkt de afgelopen anderhalve maand. Ja, dan ben je gewoon eventjes helemaal los van je zorgen. En dat heb ik vooral als ik naar dat soort feestjes ga. En dat zal ik niet zo snel hebben als ik naar een kroeg ga of zo.” (Interview Dennis, pp. 43-44)

“Je hoeft er ook niet echt naar te luisteren snap je. Soms is het gewoon een lekkere vorm van ontspanning. Ook als je even gaat sporten of zo. Het brengt je af en toe wel in een bepaalde trance.” (Interview Frans, p. 3)

Het overgrote deel van de ondervraagde fans geeft daarbij aan de muziek anders te beleven wanneer deze thuis wordt beluisterd. Dit komt volgens hen door de afwezigheid van een goede muziekinstallatie thuis. De bas wordt beschouwd als het definiërende element binnen techno-muziek dat juist het energieke en dansbare gevoel opwekt:

“Thuis heb je niet zo’n goede installatie, waarmee je de muziek echt kan voelen. Ik kan hem hier niet echt op standje burenruzie zetten [lacht]. Maar als je de muziek in een soort galm hoort in een club, dan klinkt dat zoveel beter. Dat is echt een verschil. Dan voel je pas echt gewoon die beat en alles. Dan voel je hem echt goed.” (Interview Frans, p. 4)

“Maar de bas is wel heel erg belangrijk. Zeker voor het gevoel, want als je techno afluistert.. Moet je het maar eens afluisteren zonder lage tonen. Via een slechte koptelefoon bijvoorbeeld. Dat komt totaal niet overeen dan dat je twee speakers hebt die wel een goede bas hebben. En dat merk je dan meteen.” (Interview Joeke, p. 60)

Dat techno-muziek een energiek en dansbaar gevoel oproept is voor de meeste respondenten een reden om techno-muziek thuis te luisteren voor het uitgaan. Het dient volgens hen als een oppepper om alvast ‘in te komen’ voor de rest van de avond. Sommige fans geven aan het juist prettig te vinden om muziek te luisteren tijdens het studeren, autorijden of schoonmaken. Voor twee van de respondenten is het energieke gevoel dat techno-muziek opwekt juist een reden om het niet thuis te luisteren. De muziek kan volgens hen thuis niet hetzelfde beleefd worden als in een club:

“Bijvoorbeeld ’s middags, of als ik thuis bezig ben met dingen dan niet per se. Dan zou ik misschien een heel rustig setjes van iemand opzetten, maar niet echt techno. Alleen wel voordat ik uit ga, of ik thuis gezellig met mensen zit. Dan vind ik het wel prima om op te zetten. Of als ik toch, weet ik veel, iets aan het doen ben waardoor je wel wat actiever kan worden of zo. Want ik heb wel bij muziek dat ik niet heel erg stil kan zitten.” (Interview Leo, p. 226)

“Ik luister thuis bijna nooit.. Nou, soms wel een house-setje of zo. Maar nooit zo hard. Ik moet echt in zo’n stemming zijn, en in zo’n club. Dan vind ik het wel leuk. Maar thuis, als ik m’n was aan het ophangen ben, en dan een techno-set gaan luisteren.. Dat werkt voor mij niet.” (Interview Lisa, p. 141)

Uit de antwoorden van de respondenten komt ook naar voren dat techno een muzieksoort is dat men moet leren luisteren en waarderen. Het donkere en eentonige geluid blijkt niet voor iedereen vanaf het eerste moment aantrekkelijk. Op de vraag of techno-muziek voor iedereen is geeft een meerderheid van de respondenten dan ook aan dat dit niet het geval is. Zo benadrukken ze dat techno-muziek een te gedefinieerde en specifieke muzieksoort is om door iedereen leuk en aantrekkelijk te worden gevonden.

Techno-muziek leren luisteren en waarderen kan volgens de ondervraagde fans alleen bewerkstelligd worden wanneer men ook daadwerkelijk techno-feesten bezoekt, en de muziek daar beleeft. In die zin zijn techno-muziek en techno-feesten onlosmakelijk met elkaar verbonden wanneer gesproken wordt over de beleving ervan. De factoren die aanwezig zijn op techno-feesten zoals geluid, licht, locatie, drugs, sfeer en publiek zijn allen van invloed op de beleving van techno-muziek en de uiteindelijke waardering ervan:

“Ik dacht ook dat ik het niet leuk zou vinden, maar ik vind het nu helemaal geweldig. Dus je moet er wel.. Ja, er zullen vast mensen zijn die het nooit leuk gaan vinden. Ik denk dat iedereen het wel leuk zou kunnen vinden hoor. Nou, puur op de muziek denk ik niet. Maar de feestjes wel, dat kan ik beter zeggen. Maar de muziek niet. Ik denk dat er in vergelijking met andere muziek niet veel mensen zijn die het snel uit zichzelf zullen luisteren terwijl ze niet naar die feestjes gaan. Want het is zo met elkaar verbonden. Ja, weet je.. Ik kan het ook niet los van elkaar zien.” (Interview Lisa, p. 154)

“Je moet er van houden. Want het is natuurlijk wel anders. Ja, het is wat harder en sneller en apart er en.. Ja, of je moet het leren luisteren inderdaad. Of je moet er in groeien. En dan gaat het vanzelf wel. Maar je kan het denk ik niet zo.. Als jij honderd mensen op een rijtje zou zetten die nog nooit techno

hebben geluisterd. En je zou ze alle honderd naar techno laten luisteren, dan denk ik er dat er maar tien van zouden zeggen: 'hé, dit is wel goed'. Per persoon is dat verschillend. Maar het is niet zo dat die negentig mensen dan nooit naar techno kunnen luisteren. Ze moeten alles ervaren hebben. De feesten. Ze moeten een keer mee geweest zijn. De sfeer. Ze moeten alles hebben geproefd, en dan kunnen ze techno leuk vinden. Ja, dat is echt zo." (Interview Tristan, p. 201)

Samenvattend kan gezegd worden dat de muziek volgens de respondenten vooral wordt omschreven als een elektronisch, rauw, donker en monotoon geluid. Techno-muziek wordt door de fans niet alleen omschreven als een combinatie van instrumenten en klanken maar ook als een energiek en dansbaar gevoel dat voor sommigen dient als vorm van ontspanning. De aanwezigheid van een harde bas in de muziek in combinatie met het energieke gevoel dat de muziek opwekt zorgt ervoor dat deze thuis anders beleefd wordt dan in een club, tot het punt dat sommige fans de muziek hierdoor juist niet thuis beluisteren. Techno-muziek wordt door de fans omschreven als een zeer specifieke muzieksoort, waardoor de muziek zeker niet voor iedereen aantrekkelijk klinkt. Het blijkt een muzieksoort dat men moet leren luisteren en waarderen, iets wat volgens de fans alleen bewerkstelligd kan worden wanneer men de techno-feesten, en alle factoren die daarin meespelen, bezoekt en beleeft.

4.2. Techno-scene

De beleving van techno-muziek is volgens de respondenten onlosmakelijk verbonden met techno-feesten, en daarmee de techno-scene. Om betekenisgeving aan de techno-scene te geven benadrukken de fans het belang van het eerste techno-feest, de (valse) verwachtingen en de definiërende kenmerken binnen de techno-scene. Deze kenmerken blijken tezamen een aantrekkingskracht te vormen waardoor fans deel uit willen maken van de scene. Hierin spelen vrienden een belangrijke rol. Ook blijkt er een verschil te zijn in de betekenisgeving van techno-muziek en techno-feesten naarmate men zich langer in de scene bevindt, iets wat uitgelegd wordt als een proces van ervaring.

4.2.1. Het eerste techno-feest

Het eerste techno-feest is voor vrijwel alle respondenten één van de meest waardevolle ervaringen in hun (verdere) beleving van zowel de muziek als de scene. Het eerste techno-

feest wordt door de meeste respondenten dan ook gezien als een positieve ervaring. Voor velen geldt dat het een combinatie van het proberen van drugs en een nieuwsgierigheid naar de muziek is geweest om voor het eerst een techno-feest te bezoeken.

Hoe de respondenten in aanraking zijn gekomen met techno-muziek is verschillend. Een gedeelte geeft aan techno-muziek voor het eerst gehoord te hebben op festivals of house-feestjes, waar naast house ook techno-muziek werd gedraaid. Een ander deel van de respondenten geeft aan techno-muziek te kennen door vrienden of familie. Voor sommigen blijkt techno-muziek als genre zo breed dat er vrijwel geen weet was van het bestaan:

“Het begon eigenlijk met bandjes. Toen was het Bloody Beetroots in de Watt [voormalige club in Rotterdam, AcvdB]. Daarna was het een techno-feest. En toen dacht ik, ja, dit is wel echt tof. En vanaf daar ben ik meer in techno gekomen. Eigenlijk vanaf de bandjes, naar de elektronische kant op. En vanaf daar echt op de techno-feesten terecht ben gekomen.” (Interview Anneloes, p. 239).

“Ik had sowieso een heel vertekend beeld van drugs en dus ook van techno en house. Want als ik aan die scene dacht, dus de combinatie van de drugs en de muziek dacht ik eigenlijk alleen maar aan dance en trance, weet je wel. Dus de Tiësto-feesten. En de hardcore dingen. En ik wist helemaal niet wat daar nog allemaal tussenin zat. (...) En toen dacht ik: ‘deze muziek is zo fucking vet’. Het is zo veel leuker dan dat commerciële gedoe. En toen, ja, toen ging er een soort wereld voor me open. Maar echt.. Ik had dat nog nooit eerder meegemaakt. Ik wist helemaal niet dat dit er was.” (Interview Dennis, p. 45)

Voor velen voldoet techno-muziek niet aan de verwachtingen die zij hiervan hadden. Dit varieert in zowel de muziek zelf als de techno-feesten. De gedachte onder de fans heerste dat techno een hard, donker en eentonig geluid was. Velen geven aan niet te snappen wat voor hen de werkelijke aantrekkingskracht in de muziek is geweest, en waarom je de muziek eigenlijk leuk zou kunnen vinden. Dit hangt nauw samen met het feit dat techno-muziek volgens hen een muzieksoort is die men moet leren luisteren en daardoor waarderen. Drugs spelen hier ook een belangrijke rol in (verdere uitleg in paragraaf 4.2.4). Veel van de ondervraagde respondenten geven aan vooraf een bepaald stereotype beeld te hebben gehad van het publiek op techno-feesten, vaak vertaald naar het beeld van de kale raver in een tanktop:

“Ja, dan zie ik allemaal van die gasten voor me met kale koppen en blote bast. Agressief, eng kijken. Zo zag ik het voor me. Ja, heel agressief juist. Terwijl het dat juist niet is!” (Interview Laurien, p. 214)

4.2.2. Publiek

Het publiek op techno-feesten wordt door vrijwel alle respondenten als zeer prettig ervaren. Uit de antwoorden van de respondenten blijkt dat er veel waarde wordt gehecht aan het feit dat het publiek eenzelfde belang uitstraalt, namelijk een feest bezoeken voor de muziek. Doordat het publiek op techno-feesten ‘voor de muziek komt’ wordt minder waarde gehecht aan andere aspecten zoals hoe iemand er uitziet of danst. Het publiek draagt door ditzelfde belang een gevoel van saamhorigheid uit:

“Gewoon super chill. Mensen komen echt voor de muziek. (...) Waar gewoon als je tegen iemand aan loopt het zo is van ‘oh joh, lekker boeien’. Het is gewoon geen issue. Niks is een issue voor iemand, en dat is chill.” (Interview Niels, p. 110)

“Techno is een level omhoog. En dat is puur de muziek. En dan zie je het verschil in mensen. (...) En over het algemeen zijn het toch de mensen die van techno houden, en ik weet niet waar het door komt, maar het zijn toch altijd relaxte mensen. Lekker zichzelf. Het zijn ook wel mensen die weten waar ze mee bezig zijn. Lekker normaal. Of juist niet normaal [lacht]. Misschien is dat het wel. Het abnormale maakt het misschien juist zo leuk. Maar de mensen zijn gewoon nuchter. Slimme mensen.” (Interview Iris, pp. 185-186)

De ondervraagde fans geven aan dat hoewel het publiek divers is, het ook juist vriendelijk en meegaand is. Dit is volgens hen grotendeels te verklaren door het hoogopgeleide publiek en het drugsgebruik:

“Een Hoek van Holland [schietincident op feest in Hoek van Holland, AcvdB]. Je gaat mij niet vertellen dat daar veel techno-publiek tussen stond. Is gewoon zo. Dat intellect heeft gewoon te maken met de mate van agressie, de mate van drank en drugsgebruik. Er lopen net zoveel vreemde mensen rond. Maar agressie is ver te zoeken. En ik denk echt dat het daar aan ligt. Plus, xtc is nog steeds wel een liefdevolle drug. Ja, loop maar een keer naar zo’n ‘dirty house-feest’ in de Maassilo [club in Rotterdam, AcvdB] met tig beveiligers en politiebusjes voor de deur. En vergelijk dat met Awakenings [grootschalig techno-feest, AcvdB] met tien beveiligers voor het hele pand. Dat zegt al genoeg.” (Interview Joke, p. 72)

Zoals in het bovenstaande voorbeeld van Joeke naar voren komt wordt het drugsgebruik gekoppeld aan het intellect van het publiek. Veel van de respondenten geven aan techno-publiek dan ook een 'slim en hoog opgeleid' publiek te vinden. Daarnaast beschrijven de respondenten het publiek op techno-feesten als overwegend blank en vaak, maar niet altijd, een groter gedeelte mannen dan vrouwen. Het stereotype beeld van de kale raver wordt ook genoemd, maar is volgens de respondenten vaak te vinden op feesten of area's op feesten waar veel cocaïne of speed wordt gebruikt. Hier wordt ook een koppeling gemaakt naar het type publiek en het drugsgebruik. Ook merken zowel de respondenten die zich kort als lang in de techno-scene bevinden op dat het publiek qua leeftijd steeds jonger wordt. Hoewel naar voren komt dat het publiek op techno-feesten juist gewaardeerd wordt vanwege het feit dat zij voor de muziek komen, is dit niet altijd het geval. De opkomst van een jonger en onwetend publiek (verdere uitleg in paragraaf 4.4.1) irriteert sommige respondenten:

"In die zin als het feest gewoon leuk is en iedereen gewoon leuk los gaat. En niet een beetje laf staat te borrelen aan de zijkant, dan vind ik het al snel goed zeg maar. Maar inderdaad, bij sommige feestjes dat je echt voor een dj komt. En je merkt dat mensen gewoon niet.. Zoveel waarderen als dat jij zou willen. Daar kan ik me wel aan irriteren." (Interview Leo, pp. 233-234)

4.2.3. Locatie

Locatie blijkt voor de respondenten een belangrijk kenmerk te zijn in zowel de beleving van de muziek als de scene. Ten eerste is geografische locatie belangrijk. De ondervraagde fans geven aan het prettig te vinden om techno-clubs in de buurt van Rotterdam te hebben. Dit voorziet in het gemak om feesten vaker te bezoeken. Ten tweede is de locatie als zijnde de club ook van groot belang in de beleving en ervaring van techno-feesten voor de fans. De club zelf draagt voor een groot deel bij aan het gevoel en de sfeer die heerst op een techno-feest. Respondenten noemen omvang, interieur, licht en geluid als factoren die bijdragen aan de totale beleving die een club uitdraagt:

"Waar het pand staat.. hoe dichterbij, hoe beter voor mij. Het liefst wil ik op de fiets of lopend terug kunnen. De trein is helemaal ruk. Het pand kan het wel echt magisch maken. Dat vond ik in Berlijn heel vet. Ja, als je ergens binnenkomt, Factory-010 [club in Rotterdam, AcvdB] ook zoiets. Al die gangen,

machinekamers. Dat je denkt: 'waar ben ik beland?' Ja, dat is een grote factor. Ik denk ook dat ik af en toe wel feestjes pak omdat ze op een vette locatie zijn. Of dat je weet dat een bepaalde locatie een goede lichtshow heeft of iets dergelijks. Ja, dat telt wel mee.” (Interview Lotte, p. 137)

Uit de antwoorden van sommige respondenten blijkt ook dat een club moet bijdragen aan het verlies van tijdsbesef. Een club moet ervoor zorgen dat men zich er urenlang onbezorgd in kan vermaken. Ook wordt opgemerkt dat een club vooral de identiteit van de muziek moet uitstralen; een industriële, rauwe en donkere omgeving. Op die manier komt zowel de beleving als de muziek het best tot zijn recht. Voor sommige respondenten is locatie van minder belang. Dit lijkt vooral op te gaan voor de respondenten die zich nog niet zo lang in de scene bevinden:

“Maar zet nou eens dezelfde setting van Trouw [club in Amsterdam, AcvdB], of van Perron [club in Rotterdam, AcvdB], of een Berghain [club in Berlijn, AcvdB], of de Maassilo is ook wel een goed voorbeeld vind ik zelf.. Met al die trappen, en al die gangen, en al die buizen, en al dat beton. Dat harde, dat koude, dat kille. Zet dat nou eens in de setting waar we nu zitten, dat komt helemaal niet aan. (...) Je wil dat het tijdsbesef weg is. Je moet kunnen doen waar je zelf zin in hebt.” (Interview Jeroen, p. 38)

“Maar lichtshows zijn wel belangrijk. Interieur maakt niet zo heel veel uit. Kijk, hoe hoger het plafond hoe beter de muziek galmt. Dus dan heeft het effect op de muziek en dan vind ik het belangrijk. Maar dat er nou mooie stoelen staan, dat maakt me echt niet uit. Sommige mensen gaan graag op een mooie bank zitten, ik heb dat niet zo.” (Interview Tom, p. 91)

4.2.4. Drugs

Een opvallend gegeven uit de antwoorden van de ondervraagde fans is dat allen aangeven drugs te gebruiken of hebben gebruikt op techno-feesten. Sommigen geven aan drugs zelfs op zeer regelmatige wijze te gebruiken op techno-feesten. Twee respondenten geven aan al eens eerder harddrugs te hebben gebruikt buiten techno-feesten om.

Dat drugs een belangrijk onderdeel is van de techno-scene wordt door alle ondervraagde fans beaamd. Het belangrijkste motief voor het gebruiken van drugs op techno-feesten is voor vrijwel alle respondenten dan ook begonnen uit een vorm van nieuwsgierigheid. Het gebruiken van drugs op techno-feesten wordt gezien als een positieve

ervaring, waarbij meer genoten kan worden van de muziek en de omgeving. Het merendeel van de respondenten geeft aan het effect van drugs een toegevoegde waarde te vinden op zowel de muziek als de beleving van het techno-feest zelf:

“Ja. Ik kan wel echt veel meer op gaan in de muziek. Maar dat is sowieso met drugs ook, dat je helemaal in je eigen wereld zit. En dat je soms echt het liefst gewoon met je ogen dicht staat te dansen. En dat je niemand om je heen wil voelen, of zien, of wat dan ook. En dan alleen maar los gaan. Blij met jezelf en de muziek. Als je nuchter bent dan zou ik dat niet zo snel doen. Terwijl ik dan ook heel erg van die muziek kan genieten. Maar dat is de drugs, dat komt daar gewoon door.” (Interview Anneloes, p. 243)

“Absoluut. Gewoon.. En dan doel ik eigenlijk gewoon op xtc. Dat vind ik echt een toegevoegde waarde op zo'n groot techno-feest. Gewoon het gevoel. Het apathische wat je er eigenlijk van wordt. Dat vind ik juist heel erg fijn erbij. Gewoon gefocust op de muziek. Natuurlijk is dat liefdesgevoel er niet elke keer. Dat wordt steeds minder hoe vaker je het gebruikt. Maar je blijft er heel relaxed onder, en nuchter onder. Je blijft nadenken. Maar het is gewoon een soort tunnel waar je in zit, en als je niet wordt gestoord kan je daar drie uur in blijven staan. (...) En ja, dat is de toegevoegde waarde. Je kan al je energie, alles laat je los, je gaat er helemaal in door. Dat is heel fijn. Een veel fijnere manier dan alcohol en ook andere drugs. (...) Ja, het geeft me niet een ander gevoel zodat ik anders naar de muziek ga luisteren. En xtc doet dat wel. Heel simpel. Dus ja, dat zal ik voorlopig nog wel blijven doen op feesten.” (Interview Joeke, p. 63)

Het bovenstaande antwoord van Joeke geeft ook gelijk een belangrijk motief voor het gebruiken van drugs weer, namelijk het langer door kunnen gaan. Veel respondenten geven daarom aan drugs boven alcohol te prefereren vanwege het feit dat zij van drugs minder snel moe worden. Dat drugs een versterking zijn op de beleving van techno-muziek kan in sommige gevallen ook als negatief worden ervaren. Het gebruiken van drugs zorgt ervoor dat de muziek soms minder bewust mee wordt gemaakt. Dit komt doordat men door het gebruiken van drugs soms met anderen dingen bezig is zoals praten, rondlopen of zitten.

Hoewel voor de meeste respondenten opgaat dat het gebruik van drugs op techno-feesten als versterking kan dienen op de beleving van de muziek is dit geen allesbepalende factor. Voor veel respondenten geldt dat hoewel drugs ervoor kunnen zorgen dat de muziek op een positievere manier beleefd kan worden, deze er niet voor zorgen dat de muziek beter gaat klinken. Deze kan nog steeds op dezelfde manier ervaren worden, ook als er geen drugs

aan te pas komen:

“Ja, het is gewoon een kick, gewoon die drugs kick, that’s it. Het is niet dat.. Ja, natuurlijk wordt de muziek lekkerder of wat dan ook. Je gaat gewoon lekker dansen, je voelt je lekker. En dat is gewoon heerlijk. Maar ja, echt dat techno-muziek er beter door is, nee dat niet. Ik kan er nog net zo hard van genieten en op los gaan als ik geen drugs op heb.” (Interview Niels, p. 107)

Naast het feit dat drugs een versterking zijn op de beleving van techno-muziek geven de respondenten aan dat het gebruiken van drugs op techno-feesten bijdraagt aan de positieve sfeer die heerst onder het publiek. De drugs zorgen er volgens hen voor dat men vriendelijker, liever en socialer wordt. Er heerst daardoor geen sfeer van agressie en seksualiteit, iets wat vrouwelijke respondenten aangeven juist fijn te vinden:

“Maar net als wat ik zeg.. Met elkaar. Je maakt zo makkelijk contact met andere mensen zonder dat mensen er gelijk wat achter denken, snap je? Ik kan op techno-feesten gewoon met jongens praten zonder dat diegene gelijk irritant gaat doen. Komt ook door de drugs natuurlijk. Maar ik vind dat juist fijn.” (Interview Sophie, p. 22)

Drugs zorgen volgens de respondenten niet alleen voor een versterking van het gevoel en de beleving van de muziek, maar zorgen er in zekere mate ook voor dat de muziek begrepen kan worden. Zoals eerder aangegeven klinkt techno-muziek voor buitenstaanders vaak als een koud en eentonig geluid. De meeste respondenten geven aan ditzelfde te hebben ervaren. Het gebruiken van drugs lijkt voor veel respondenten een manier te zijn om de complexiteit van techno-muziek te begrijpen en daarmee te waarderen:

“Want nu, als ik nu naar een feestje ga en ik gebruik niet, wat niet zo heel vaak voorkomt, maar als het gebeurt dan vind ik het ook leuk. Omdat je het snapt. Je snapt die muziek, je snapt waarom het tof is. En als je dat nog niet hebt gedaan dan denk je: ‘ja, dit is eigenlijk super saai of zo’. Toen vond ik het echt saai. Maar nu snap ik het gewoon. Klinkt raar eigenlijk.” (Interview Lisa, p. 143)

Dat techno-muziek door het gebruiken van drugs beter begrepen kan worden kan volgens de respondenten deels verklaard worden door de snelheid in de muziek. Het hoge aantal beats per minuut dat zorgt voor een hoog tempo in de muziek leent zich ideaal voor het energieke

en opwekkende gevoel dat drugs teweeg brengen. Veel respondenten geven hier ook het verschil aan tussen de commerciële house-muziek en techno-muziek. Doordat house volgens hen een muzikaler en vrolijker karakter heeft kan deze muziek beter begrepen worden zonder het gebruik van drugs dan het geval is bij techno-muziek. Dat het gebruik van drugs op techno-feesten er niet alleen voor zorgt dat de muziek beter begrepen kan worden is ook van invloed op de waardering die de respondenten hebben voor techno-muziek wanneer zij geen drugs gebruiken. Dit gaat ook op voor de respondenten die zich nog niet zo lang in de techno-scene bevinden:

“Het voelt voor mij niet als een verloren avond als ik niet iets heb gebruikt. Ik vind het alsnog fantastisch. En de muziek komt net wat meer.. Alsof het voor jou geschreven is als je daar staat. Nee, maar ik.. Zonder drugs heb ik het ook echt fantastisch naar m’n zin.” (Interview Lotte, p. 128)

“Het is echt niet zo dat ik.. Dat als ik aan de drugs wil, ik dan naar een techno-feest ga en dat ik verder niks met techno heb. Dat is het niet. Ik vind het ook leuk om het thuis te luisteren en er dan van te genieten. Gewoon zonder drugs.” (Interview Nina, p. 162)

Dat drugs een toegevoegde waarde zijn op de beleving van techno-muziek wordt beaamd door de meeste respondenten. Maar op de vraag of techno-muziek op techno-feesten op dezelfde manier beleefd kan worden zonder drugs te gebruiken, dan blijkt het antwoord eerder nee dan ja. Hoewel een deel van de respondenten aangeeft de muziek op techno-feesten op dezelfde manier te beleven zonder drugs, duiden zij wel aan dat het gebruik van drugs een voordeel kan zijn in het langer doorgaan op feesten. Dit blijkt voor sommige respondenten die zich al langer in de techno-scene bevinden een heikel punt. Zij geven aan het juist lastig te vinden om techno-feesten te bezoeken zonder drugs te gebruiken omdat zij bang zijn het anders niet zo lang vol te kunnen houden:

“Ik moet ook wel zeggen dat ik dat vroeger wel had gekund, maar dat ik tegenwoordig bang ben.. Dat ik echt bang ben van.. Nee, dan hou ik het straks niet vol. En dan kan ik er niet zo van genieten als op andere momenten.” (Interview Jeroen, p. 28)

“Ja, maar ik zal het niet snel doen hoor [lacht]. Dan ben je daar en dan denk je: ‘ja, het is toch leuker met, weet je’. Het kan wel want je begrijpt het wel, maar ja.. Waarom zou je het niet doen?” (Interview

4.2.5. Sfeer

De sfeer op techno-feesten wordt door de fans als zeer vrij, fijn en open ervaren. Dit is volgens hen wel te relateren aan het drugsgebruik. Doordat het merendeel van het publiek op techno-feesten drugs gebruikt heeft dit het effect dat men vriendelijker en socialer wordt. Er heerst daardoor geen agressieve sfeer en 'haantjesgedrag'. De afwezigheid hiervan wordt door de respondenten in vergelijking met andere feesten als zeer positief ervaren:

"In het vrije sfeertje. Je wordt niet scheef aangekeken als je aan de drugs zit bijvoorbeeld. Je wordt door iedereen vrij gelaten in hetgeen wat je doet. Iedereen is gemoedelijk, en dat straalt die sfeer wel uit. Gewoon een open sfeer. Niks kijk mij nou. Gewoon gezellig." (Interview Frans, p. 12)

Tevens lijkt er sprake van een soort wederzijds begrip onder het publiek, juist wanneer mensen geen drugs op hebben. De respondenten geven aan dat wanneer zij geen drugs op hebben op een techno-feest, zij juist wel de solidariteit tonen naar mensen die wel drugs op hebben. Doordat zij zelf weten wat voor fijn gevoel drugs geven heerst er een vorm van respect onder het publiek waarin iedereen elkaar in zijn waarde laat. Dat men elkaar aanstoot of er wel eens drinken over iemand heen valt is daardoor niet erg en is iets dat 'kan gebeuren'. Respondenten geven aan dat dit wederzijdse begrip ervoor zorgt dat er een fijne sfeer op techno-feesten hangt:

"Misschien omdat iedereen meemaakt wat jij op dat moment zeg maar meemaakt. En iedereen weet hoe het is. En iedereen weet hoe het is als het fout gaat. Want daar gaat het wel deels om waarom die sfeer ook zo fijn is. Mensen die op die avond niet gebruiken zijn vaak wel mensen die het wel hebben gedaan, dus die weten wat er aan de hand is. Dus als iemand in één keer tegen je aan begint te lullen dan weten mensen wel vaak waarom het is. Of als iemand ineens een aai over je bol geeft, een kerel die twee meter lang is. En als je dat doet op een ander feestje, dan word je raar aangekeken of dan krijg je gelijk een stoot tegen je hoofd aan. En hier is het van: 'Ga je goed? Ja, het gaat goed'. En dan ga je verder." (Interview Tom, p. 84).

Onder de respondenten is sprake van een verdeeldheid over de vraag wat voor hen meer van betekenis is, het bezoeken van een feest voor de muziek of de sfeer. Hoewel muziek

voor de fans vrijwel altijd de belangrijkste factor is in het bezoeken van een feest, geven zij aan wel steeds meer feesten te bezoeken omwille van de sfeer. Shoeless wordt hier vaak als voorbeeld aangedragen. Op dit feest wordt veel aandacht besteedt aan de aankleding en uitstraling van het feest zelf. De line-up wordt zelfs na afloop van het feest pas bekend gemaakt. Dit voorbeeld laat zien dat sommige feesten niet zozeer worden opgezet voor de muziek, maar juist voor de sfeer en beleving die deze wenst uit te dragen. Respondenten die zich nog maar kort in de scene bevinden geven aan dat zij eerder een feest zullen uitkiezen voor de sfeer dan voor de muziek. Doordat zij nog geen smaak en muzikale voorkeur hebben kunnen ontwikkelen weegt de sfeer en het sociale contact voor hen zwaarder dan de muziek:

“Bijvoorbeeld een Shoeless, dat niks met een techno-feest te maken heeft. Dat is eigenlijk veel meer een hippie-bedoeling naar mijn omschrijving (..) die veel gezelliger is, veel intiemer, waar veel meer liefde bij komt kijken. De veel gezelligere aspecten van kunst en dergelijke komen er bij kijken en dat vind ik heel erg leuk. Dat heeft helemaal niks te maken met techno-feesten als Awakenings, waarin het puur commercieel is. Waarbij je het alfabet voorbij ziet komen en elke letter staat voor een bepaald soort techno. Dus zo belangrijk vind ik het niet. Want ik kies nog liever een leuk en gezellig feestje ergens in een oud pand, waar allemaal verschillende dj’s draaien en waar het er allemaal leuk en relaxt aan toe gaat, dan een Awakenings op hetzelfde moment. Dus ik kies dan altijd nog dat gezelligere feestje.” (Interview Jeroen, pp. 29-30)

“Nou, ik denk.. Ik denk op dit moment toch de sfeer. Ik moet toch wel heel eerlijk toegeven dat ik nog niet zo heel lang naar techno-feestjes ga. Dus ik ben nog niet echt heel erg bekend met de dj’s, en al die namen. (...) Maar op dat moment dan ben je met vrienden. En dan.. Ja, dan maakt de muziek me niet zo heel veel uit.” (Interview Sophie, p. 21)

Samenvattend is te stellen dat het eerste techno-feest voor de respondenten van grote waarde is geweest in de verdere beleving en ervaring van zowel de muziek als de techno-scene. Techno-muziek blijkt voor velen dan ook niet te voldoen aan de verwachtingen die zij hier voorafgaand aan hadden. Het publiek, de locatie, het drugsgebruik en de sfeer zijn factoren die de techno-scene volgens de fans zo kenmerkend en aantrekkelijk maken.

4.3. Deel uit willen maken van de scene

De reden waarom fans deel uit willen maken van de techno-scene uit zich niet alleen in bovenstaande beschreven kenmerken van de muziek en de scene, maar is deels te verklaren door de aantrekkingskracht die deze elementen voor de fans hebben. Daarnaast spelen vrienden een rol in het uitdragen van dit beeld en het uiteindelijke toetreden tot de scene.

4.3.1. Rol van vrienden

Vrienden blijken een zeer belangrijke rol te spelen in de beleving die de respondenten hebben van techno-muziek en techno-feesten. Vrijwel alle respondenten geven aan het bezoeken van techno-feesten een collectieve beleving te vinden. Vrienden zijn daardoor voor de meesten respondenten van grote invloed in hoe leuk zij een techno-feest ervaren. Het merendeel van de ondervraagde fans geeft daarbij aan dat de vrienden waarmee zij naar techno-feesten gaan wel goede vrienden zijn. Het contact met deze vrienden loopt dan ook vaak buiten het bezoeken van techno-feesten om.

De meeste respondenten geven aan met techno-muziek in aanraking te zijn gekomen door vrienden of familie die hen hierover hebben verteld. Slechts een enkeling heeft de muziek zelf ontdekt. Vrienden zijn daardoor een belangrijke factor in het toetreden tot de techno-scene. Of het gemakkelijk is om in de techno-wereld terecht te komen, daarin verschillen respondenten van mening. De groeiende populariteit van techno-feesten brengt een grote mate van zichtbaarheid met zich mee waardoor het makkelijker wordt om feesten op te zoeken. Dit zorgt er wel weer voor dat het moeilijker wordt om terecht te komen bij de leukste feestjes. Zoals de respondenten aangeven is het dan wel van belang wie je vrienden zijn, en wat voor connecties zij hebben binnen de techno-scene:

“Ja, wel om de leuke feestjes te pakken denk ik. Want je hebt inderdaad ook nu in die AAN=AAN groep op Facebook.. [online community voor een select aantal leden, AcvdB] Dan merk je ook dat er een dude is die elke keer dingen post van.. Hoe heette dat nou? Iets in Amsterdam.. Beats nog wat. Dan staan er wel wat leuke namen, maar je weet van tevoren dat het niet een speciaal feestje is of zo. En dat het heel mainstream is. Je merkt dan ook dat bijna niemand erop reageert. Je weet van tevoren al wat voor publiek daar op af komt. En in die zin heb je wel bepaalde feesten waar niet iedereen van af weet. En waar je van tevoren weet ok, hier komt tof publiek op af. En dat zijn voor mij meer de echte techno-feestjes dan inderdaad die ‘deephouse-STRAF_WERK-Pleinvrees-achtige’ feestjes [STRAF_WERK en Pleinvrees zijn Amsterdamse deephouse-feesten, AcvdB]. Dat is niet een echte techno-scene.”

(Interview Leo, p. 235)

“Nee, je komt niet makkelijk in die wereld denk ik. Je moet vrienden hebben denk ik die daar van houden, die je er over vertellen. Wat vaker gebeurt is dat zij met heel veel passie vertellen over hun beleving daarin. Ik denk dat het daar deels door komt dat er drugs bij komt kijken. En daardoor wordt de ervaring (...) er zal altijd in naar voren komen dat de beleving versterkt wordt. Het wordt alleen maar fijner, en meer liefde, dat soort dingen, en de personen die dat op die manier ervaren zullen aan hun eigen vrienden ook vertellen wat.. hoe gaaf het is! En dat je het een keer meegemaakt moet hebben.” (Interview Jeroen, p. 27)

Zoals hierboven in het voorbeeld van Jeroen naar voren komt is dat het uitproberen van drugs veelal de reden is om uitgenodigd te worden voor een techno-feest. Het zijn vaak de fijne en goede ervaringen die vrienden hebben met het gebruiken van drugs op techno-feesten, en daardoor hun vrienden uitnodigen en aanmoedigen om ook eens mee te gaan naar een techno-feest. Dat het gebruiken van drugs op techno-feesten steeds populairder wordt zorgt ervoor dat vrienden elkaar in sommige vriendengroepen gaan opstoken. Hier komt in sommige gevallen een zekere mate van groepsdruk bij kijken:

“Het is inderdaad wel een punt dat je aansnijdt waar wel een beetje kritiek op is. Want kunnen mensen wel zonder? Ja, ik denk het wel maar omdat het zoveel gebeurt.. Snap ik ook wel dat het vervelend is voor anderen die het niet doen. Iedereen doet het, dus ja, dan doe ik ook maar mee. Snap je. Het is wel lastig. Je moet wel sterk in je schoenen staan, zeker als je jong bent. Ik bedoel, daar zou ik zelf misschien ook wel bang voor zijn geweest. Dat weet ik niet. Ik heb het altijd wel interessant gevonden.” (Interview Joeke, p. 66)

Dat vrienden een belangrijke rol spelen in het bekend maken met en toetreden tot de techno-scene wordt door vrijwel alle respondenten bevestigd. Het toenemende drugsgebruik binnen de scene zorgt er ook voor dat vrienden binnen hun eigen vriendengroepen bepaalde rollen dienen aan te nemen. Doordat vrienden al ervaring hebben met het gebruik van drugs dienen zij voor de nieuwkomers een voorbeeldfunctie aan te nemen:

“Nee, dat merk je wel. Tenminste dat was misschien wel die vriendengroep en niet zozeer de vreemde mensen, maar er wordt wel voor elkaar gezorgd. Zeker als het je eerste keer is. Dan houdt iedereen het

een beetje in de gaten, dan zorgt iedereen dat er genoeg water is. En ijsjes. Vooral ijsjes [lacht]. En als je zo wordt behandeld dan ga je zo ook anderen mensen behandelen.” (Interview Tom, p. 84)

Een ander punt dat centraal staat in de rol die vrienden spelen in de betekenisgeving van de respondenten aan de techno-scene is het sociale aspect. De collectieve beleving van het gebruiken van drugs, en tevens het effect dat het teweeg brengt, zorgt ervoor dat makkelijk contact kan worden gelegd met vreemde mensen. Het is met name voor de respondenten die nog niet zo lang in de techno-scene zitten een belangrijke reden om er deel van uit te willen maken. Het ontmoeten van nieuwe mensen en het maken van nieuwe vrienden is voor hen van belang en uit zich in de manier waarop zij techno-feesten beleven. De open en welkome sfeer zijn voor hen een belangrijk punt van aantrekkingskracht. Dit gaat meer op voor de fans die zich nog niet zo lang in de techno-scene bevinden:

“Nou, ik merk toch wel de sociale contacten de laatste tijd. Doordat ik naar techno-feestjes ga heb ik toch heel veel nieuwe mensen leren kennen. En dat is juist eigenlijk alleen maar leuk. En dan heb je bijvoorbeeld weer een feestje, ‘oh ga je daar ook naar toe? Ja, wij gaan daar ook naar toe’. En dan ga je eigenlijk automatisch omdat allerlei bekenden er naar toe gaan, en dan is het één groot feest.” (Interview Sophie, p. 18)

4.3.2. Techno-feesten: ups en downs

Wanneer gekeken wordt naar de frequentie waarop techno-feesten bezocht worden dan komt naar voren dat de meeste respondenten zeker maandelijks of vaker techno-feesten bezoeken. Hoewel de behoefte om techno-feesten te bezoeken aanwezig is, is deze wel afhankelijk van een aantal factoren. Zo geven sommige respondenten aan vaker techno-feesten te bezoeken rondom vakanties of feestmaanden zoals december of festivals in de zomer. Maar ook andere factoren spelen hierin een rol zoals school, werk en geld:

“Ligt eraan hoeveel geld ik heb. Als ik het geld er voor heb dan ben ik elk weekend in Perron of Toffler [clubs in Rotterdam, AcvdB]. Dat wel. (...) Ja, ik mis het wel als ik een tijd geen techno-feest heb gehad. Dan gaat het echt kriebelen. Laatste harde techno-feestje was ook wel weer.. Twee weken geleden of zo. Ja, dat is dan al lang weet je wel [lacht]. Dan heb ik al zoiets van ‘oh, man ik heb weer zin om keihard te gaan’.” (Interview Niels, p. 118).

De behoefte om techno-feesten te bezoeken gaat vaker op voor de respondenten die nog niet zo lang deel uitmaken van de techno-scene. Dit kan verklaard worden aan de hand van de term 'fomo': *the fear of missing out*. Dit houdt in dat er veel techno-feesten bezocht worden omdat anders gevreesd wordt dat er een leuke avond of een leuk feest gemist moet worden:

"Ja, nodig.. Niet echt, maar soms wel. Het is niet dat ik niet zonder zou kunnen, maar ik zou niet zonder willen. Ik moet soms iets doen. Dat heb ik ook heel lang gehad, maar probeer dat nu iets minder te hebben. Dat je iets moet doen. Soms ben je gewoon moe of zo, weet je. Ik heb dan ook van: 'ik moet iets doen want anders heb ik dit weekend niks gedaan'. Wat heb ik dan gedaan dit weekend, alleen gewerkt of zo? En soms wil je sommige feestjes niet missen." (Interview Lisa, p. 145)

Sommige respondenten die al wat langer in de scene zitten geven aan minder snel de behoefte te hebben om veel techno-feesten te bezoeken. De ervaring die zij in de jaren hebben opgedaan heeft hen selectiever en kritischer gemaakt in het uitkiezen van feestjes. Daarentegen geven sommige respondenten wel aan dat zij juist door hun ervaring soms moeite hebben om techno-feestjes af te slaan. De fear of missing out is voor hen dan ook van toepassing:

"Ik vind dat ik sowieso te veel feest. Maar ik ben de laatste tijd echt wat rustiger geworden. Maar ik ging soms elke week naar Perron en zo. En op een gegeven moment is het ook niet meer speciaal weet je wel. Dan is het van: 'oh, wat gaan we doen vanavond?' 'Ja, weet niet, we gaan wel naar Perron'. Of we gaan wel naar een feestje en dan gewoon drugs gebruiken. Ik ben daar wel een beetje klaar mee hoor. Ik vind het nog steeds leuk, maar ik wil wel meer uitzoeken waar ik heen ga of zo. Niet dat het vrijdagavond is en vanaf m'n werk naar huis loop en denk 'oh, ik ga gewoon even langs Perron. Dat schiet niet op. Dat maakt het niet meer speciaal.'" (Interview Lisa, p. 141)

Zoals hierboven in het voorbeeld van Lisa is beschreven spelen drugs een rol in de mate van invloed dat het bezoeken van techno-feesten heeft op het dagelijks leven van de respondenten. De behoefte om techno-feesten te bezoeken kan gerelateerd worden aan het gebruiken van drugs. Zo geven sommige respondenten aan behoefte te hebben om 'helemaal los te gaan' wanneer zij een tijdje geen techno-feesten hebben bezocht zoals duidelijk werd in het voorbeeld van Niels.

Het gebruiken van drugs op techno-feesten heeft voor sommige respondenten een negatieve invloed op het dagelijks leven, zoals het vaker vrij moeten nemen van werk of school. De meeste respondenten geven aan wel eens te maken hebben gehad met de nasleep van het gebruik van drugs. Drugs hebben het effect dat men meer energie krijgt en daardoor langer door kan gaan op feesten. Dit heeft vaak slaapgebrek, ook wel aangeduid als 'plafonddienst' tot gevolg, waardoor men in de dagen na het bezoeken van een feest langer moet bijkomen:

"Ja, op mijn uitgaansleven sowieso. Dat ik voornamelijk naar house- en techno-feestjes ga. Op mijn normale leven ook wel in die zin dat je twee, drie dagen brak bent [lacht]. Of zeker één of twee dagen na zo'n feestje nog steeds brak bent. En inderdaad dat je het in die zin ook wel in moet plannen. Maar dat is denk ik met iedereen die echt goed uitgaat. Dat hoeft niet per se aan techno-feestjes te liggen. Maar daarbij, als je veel drugs gebruikt, ga je wel langer door." (Interview Leo, p. 229)

"Nou, het is wel intensiever dan gewoon een avondje stappen ja. Het is wel, zoals nu na Bungalup [meerdaags festival, ACvdB], dan moet ik wel twee dagen vrij nemen. Dat trek ik anders echt niet om weer achter de computer te gaan zitten [lacht]. Dus in die zin is het misschien negatief, dat je langer nodig hebt om bij te komen. Maar ik weet niet of dat heel erg negatief is, of dat het waard is." (Interview Anneloes, p. 241)

Hoewel de meeste respondenten benadrukken weet te hebben van het feit dat drugs een negatieve invloed op het dagelijks leven kunnen hebben, geven zij aan dat dit voor hen nauwelijks van toepassing is. Zo geven de meeste respondenten juist aan het bezoeken van techno-feesten als een positieve invloed te zien op hun dagelijks leven, waar het gebruik van drugs vaak los van staat. Voor het merendeel van de respondenten geldt dat het gevoel dat techno-muziek opwekt op techno-feesten ervoor zorgt dat er juist even geen rekening gehouden hoeft te worden met alledaagse dingen zoals school en werk. Voor anderen hebben techno-feesten ervoor gezorgd dat zij nieuwe mensen hebben leren kennen en nieuwe vrienden hebben gemaakt:

"Want als ik daar op zo'n avond sta. Het is iets puur lichamelijks. Het is iets wat fucking chill voelt. En niet eens de drugs. Gewoon de muziek. Het is een super chille avond. Je denkt nergens meer aan behalve de muziek. Het is voor mij zo'n pure vorm van ontspanning. Gewoon even los. Leeg. En het is

denk ik meer de muziek en het stappen dan de drugs die dat doet. Dus in die zin.. Ja, ik denk dat.. Nodig. Ik kan dat ook op een ander manier doen. Ik kan ook meer gaan sporten of zo. Ik denk dat dát hetzelfde effect heeft. Maar voor mij is die techno.. Het werkt gewoon.” (Interview Lotte, pp. 130-131)

“Nou, ik denk dat ik door techno-feestjes wel heel veel nieuwe mensen heb leren kennen. Vrienden heb gemaakt. En het is wel.. Techno heeft het wel een beetje overgenomen ook qua muziek wat ik thuis luister. Ik zet nu steeds vaker een setje op Soundcloud [online audioplatform, AcvdB] op dan dat ik iets van een bandje of zo ga luisteren. Terwijl vroeger luisterde ik dat veel meer.” (Interview Anneloes, p. 240)

4.3.3. Proces van ervaring

Hoe lang iemand zich al in de techno-scene bevindt heeft invloed op de manier waarop techno-muziek wordt ervaren. Dit uit zich in wat een proces van ervaring wordt genoemd. Dat techno-muziek in het begin voor velen klinkt als een koud, donker en monotoon geluid komt ook overeen met de ervaring van de respondenten. Dit staat in directe relatie met smaak en waardering. Voor veel van de respondenten begint techno-muziek dan ook met vraagtekens boven het hoofd. Hoe langer je in de scene zit, des te meer je (je eigen) smaak zal ontwikkelen. Dit betekent ook dat er waardering geuit kan worden over de muziek:

“Omdat.. Je raakt gewoon meer ervaren in dat genre van die muziek. En je wordt gewoon kieskeuriger. Terwijl de eerste keer was het überhaupt allemaal nieuw voor me. Dus dan ja, iets was heel simpel was kon toen ook heel goed zijn. En dan was ik me überhaupt geen eens zo bewust van de verschillen. Terwijl je nu veel meer denkt: ‘oh ja, dat is wel een ander genre dan dat ene wat ik net heb geluisterd.’ En je wordt je gewoon veel bewuster van.. En kritischer denk ik op de muziek. Dat heb ik tenminste. Maar het is niet zo dat ik maar één genre leuk vind of zo. Je krijgt gewoon veel meer smaak. Die ontwikkel je.” (Interview Dennis, p. 48)

Voor de respondenten die zich nog niet zo lang in de techno-scene bevinden is het dan ook logisch dat zij nog in de ontdekkingsfase zijn. Deze jonge fans geven aan nog geen eigen stijl en smaak te hebben ontwikkeld rondom techno-muziek en daarom juist zoveel mogelijk feesten bezoeken.

“Toen vond ik het te eentonig. En ja, ik weet niet. Ik had eigenlijk nog helemaal niks met techno. Ook met dj’s, ik wist niet welke nu goed waren. En toen zeiden die vriendinnen van: ‘er is een leuk feestje’.

Toen ging ik wel mee. En nu ben ik wel meer aan het kijken van: welke dj's komen er. Zodat ik muziek kan opzoeken als ik het niet weet.” (Interview Laurien, p. 208)

Het ontwikkelen van een eigen smaak kan volgens de ondervraagde fans het beste op festivals. Festivals bieden voor hen een scala aan van meerdere artiesten en specifieke muziekstijlen, iets waar men anders niet zo snel mee in aanraking zou komen. De respondenten die zich al langer in de techno-scene bevinden geven aan nu op een andere manier naar techno-muziek te luisteren. Door het steeds vaker bezoeken van techno-feesten hebben zij een eigen smaak binnen techno-muziek weten te ontwikkelen waardoor ook op een andere manier naar de muziek geluisterd kan worden. Hierdoor wordt de muziek op een veel kritischere manier beleefd en ervaren. Zoals eerder besproken in paragraaf 4.1. blijkt techno-muziek een geluid te zijn dat men moet leren luisteren:

“Je luistert nu veel meer. Je kent veel meer nummers. Nu luister je het op het een andere manier. Met een bepaald gevoel. Dat voel je soms gelijk, dan zit je gelijk weer in de vibe van zo’n feest. Je zit er dan gelijk helemaal in. En in het begin dan hoorde je het. Je hoorde het wel, maar je luisterde niet echt. Nu luister je er echt naar. Dan luister je naar de verschillende tonen, de snelheid. Dit nummer is dan wat minder, te weinig afwisseling. En het andere nummer vind je hartstikke goed. Terwijl voor een ander, die de muziek niet kent, klinkt het allemaal hetzelfde. Ga jij maar eens naar Hollandstalige muziek luisteren, dat klinkt voor jou als één pot nat. Terwijl een fan dat heel verschillend vindt.”
(Interview Iris, p. 184)

Concluderend is te stellen dat de kenmerkende factoren van de techno-scene; het publiek, de locatie, het drugsgebruik en de sfeer, tezamen de aantrekkingskracht vormen voor fans om toe te treden tot de techno-scene. Vrienden spelen hierin een belangrijke rol, omdat zij volgens de ondervraagde fans degene zijn die hen kennis hebben laten maken met de muziek en de feesten. De behoefte om (veel) techno-feesten te bezoeken is bij de meeste, en dan met name de respondenten die zich kort in de scene bevinden, aanwezig. Velen zijn zich daarbij wel bewust van de nasleep van het lange feesten en het gebruiken van drugs. Het bezoeken van techno-feesten lijkt eerder een positieve ervaring te zijn, waarin het feest voor de fans beschouwd wordt als een ‘uitlaatklep’ of een vorm van ontspanning. Ook geldt dat hoe langer men zich in de techno-scene bevindt, des te kritischer en selectiever deze wordt in zijn of haar muzieksmaak en het uitkiezen van feesten. Fans die zich sinds kort in de

scene bevinden bezoeken feesten daardoor eerder voor de sfeer dan voor de muziek, iets wat voor sommige respondenten die zich langer in de scene bevinden als vervelend kan worden ervaren.

4.4. Commercialisering van de techno-scene

Voor de ondervraagde fans blijkt commercialisering binnen de techno-scene een belangrijke rol te spelen in de beleving en ervaring hiervan. Hoewel de meningen over de invloed van commercialisering van de techno-scene verschillen, wordt duidelijk dat commercialisering van de techno-scene in relatie staat met het aantrekken van een jonger publiek en meer gebruik van drugs.

4.4.1. De relatie tussen commercialisering van de techno-scene, jonger publiek en drugs

De meeste respondenten geven aan dat de techno-scene in Nederland steeds groter en commerciëler wordt. Zoals eerder gesteld is de nieuwsgierigheid naar het gebruiken van drugs een van de voornaamste redenen om toe te willen treden tot de techno-scene. Hoewel een klein deel van de respondenten aangeeft al eerder drugs te hebben gebruikt, blijkt het overgrote deel voor het eerst drugs te hebben gebruikt op een techno-feest. De hoge aanwezigheid van drugs binnen de techno-scene is volgens de fans ook te verklaren door de populariteit hiervan. De respondenten leggen hierbij vrijwel direct een relatie met de commercialisering van de techno-scene. Het feit dat de techno-scene steeds meer populariteit geniet onder een steeds groter publiek komt volgens de respondenten vanwege de populariteit van drugs, en omgekeerd. Techno-feesten bieden de perfecte plek om drugs te gebruiken en te ervaren:

“Maar ik denk dat techno commercieel is geworden door de opkomst van het gebruik van drugs. Dat weet ik eigenlijk wel zeker. Want ik denk dat veel mensen niet naar techno gaan voor de muziek, maar het grote gedeelte van het publiek naar feestjes gaat om een pilletje of MDMA te gebruiken, of weet ik veel wat.” (Interview Tristan, p. 191)

Het feit dat drugs en het gebruik ervan tegenwoordig zo populair is onder jongeren heeft tot gevolg dat techno-muziek en de daarbij behorende techno-scene ook steeds populairder wordt. Zoals eerder gesteld door de fans leent techno zich vanwege het tempo als de ideale

muziek om drugs te gebruiken en daarmee te beleven. Het energieke gevoel dat drugs opwekken kan men kwijt in het hoge en snelle tempo van techno-muziek. Het is daarom logisch dat wanneer men drugs wil gebruiken, dit gebeurt op een plek waar dit het best tot zijn recht komt:

“Ik heb zo lang house geluisterd, vanaf een jaar of veertien. Weet je. Je gaat er op een gegeven moment uit. En je wordt chagrijnig van de mensen die daar zijn omdat ze zo vervelend zijn. Vroeger was ik ook zo, maar nu ga je naar een feestje toe omdat je het gewoon naar je zin wil hebben, en leuke muziek wil horen. En techno kan je daar bij helpen. Natuurlijk ook het tempo dat in techno ligt is ook wel ideaal voor drugs.” (Interview Tristan, p. 192)

“Maar je gaat niet aan de drugs en thuis naar rock-‘n-roll luisteren. Nee, dan ga je naar een feestje waar dat bij hoort.” (Interview Dennis, p. 50)

De stijging en populariteit van drugs onder jongeren hebben volgens de respondenten tot gevolg dat er steeds meer plekken komen waar dit gebruikt en beleefd kan worden. Hierdoor ontstaat er een groter aanbod van techno-feesten, met als gevolg dat de techno-scene zich steeds verder uitbreidt. Wat vrijwel alle fans opmerken is dat er volgens hen wel een duidelijk onderscheid gemaakt moet worden in wat er precies met commercialisatie van techno bedoeld wordt. Zo zegt het merendeel van de respondenten dat techno-muziek niet snel commercieel zal worden, omdat het een te specifieke muzieksoort is. Daartegenover geven ze aan dat de techno-feesten wel steeds commerciëler worden door de populariteit van drugs:

“Maar het zal niet snel in de Top-40 komen. Dan kom je al snel bij de wat rustigere varianten. Het is gewoon te hard en te duister om een groot publiek aan te trekken. En binnen de techno zijn ook allemaal verschillende stromingen. Naja... Nee, de muziek zelf zal niet commerciëler worden. Het is gewoon populair. Ook in combinatie door de drugs. Tuurlijk.” (Interview Joeke, p. 65)

De fans geven aan dat door de stijgende populariteit van drugs op techno-feesten een steeds groter en jonger publiek toegang krijgt tot de techno-scene. Doordat drugs een groot onderdeel zijn van techno-feesten, en deze steeds meer populariteit genieten, is er een grotere interesse en nieuwsgierigheid ontstaan naar het gebruiken van drugs en daarmee de

techno-scene. Volgens de fans heeft dit tot gevolg dat er een steeds jonger publiek op techno-feesten afkomt:

“Ja, dat komt door het feit dat die jongeren drugs willen gebruiken. En als je praat over drugs dan praat je over techno. (...) Maar zo’n techno-feest is gewoon een opstap voor jongeren om drugs te gebruiken. Dus vandaar dat die jongeren ook steeds jonger worden. Omdat drugs tegenwoordig gewoon erg populair zijn. Ik bedoel iedereen weet ervan. Ik weet ervan.” (Interview Nina, p. 164)

Dat de techno-scene door de populariteit van drugsgebruik een steeds jonger publiek trekt wordt door de respondenten verschillend opgevat. Enerzijds geven de oudere respondenten die al wat langer in de techno-scene zitten aan het logisch te vinden dat techno-feesten een steeds jonger publiek trekken, simpelweg doordat zij ouder worden. Wel geven deze respondenten aan op te merken dat de techno-scene groter wordt, vooral vanwege het feit dat jongeren op een steeds jongere leeftijd drugs gebruiken:

“Ja, maar dat kan ook liggen aan dat ik ouder word. Ja, ik weet het nooit zo goed. En het komt misschien ook wel doordat het wat commerciëler wordt. Snap je wat ik bedoel? Ik heb het idee, slaat misschien helemaal nergens op hoor.. Maar ik heb het idee dat drie jaar geleden, toen ik naar Awakenings ging. Dan was ik echt best wel jong daar. Soort van.. Ja, mensen kwamen daar echt voor de muziek. En heb nu wel het idee dat het nu zo is van, oh, iedereen gaat wel naar een techno-feestje, iedereen doet het.” (Interview Lisa, p. 147)

Sommige respondenten, en dan met name de respondenten die zich al langer in de scene bevinden, geven aan dat het jongere publiek op techno-feesten vooral onwetend is. Dit komt volgens hen vanwege het feit dat een steeds jonger publiek techno-feesten bezoeken om drugs te ervaren, in plaats van het beleven van de muziek. Het gebrek aan (muzikale) kennis dat heerst onder dit publiek wordt door sommige respondenten als vervelend ervaren. Dit gaat vooral op voor de respondenten die zich al langer in de techno-scene bevinden:

“Dus wat mensen gaan doen, voor mijn gevoel hoor, denk ik zelf.. Ze zoeken gewoon feesten op waarbij ze drugs kunnen gaan gebruiken. En waar merk je dat nou aan? Een feest waar je dan naar toe gaat, als afgelopen zaterdag bijvoorbeeld; Blawan in Perron. Ik had het er nog met een vriend van me

over. Ik durf te zweren dat de helft niet weet wie Blawan [Engelse techno-dj, AcvdB] is.” (Interview Jeroen, p. 32)

“Aan drugs wordt heel dat techno gekoppeld. Bij die nieuwe mensen zeg maar. Doet me een beetje denken aan die dubstep-scene, weet je wel. Dat kwam toen ook een klein beetje op, en is toen helemaal gehypet. Iedereen ging aan de dubstep. Ik ook trouwens hoor, ik liep ook achter het meutje aan [lacht]. Maar ik snap best wel dat het voor die mensen die dat echt vette shit vonden, verpest dat het gewoon.” (Interview Niels, p. 107)

Dat techno-feesten een steeds jonger en breder publiek trekken, zorgt ervoor dat sommige respondenten zich terug trekken van bepaalde feesten. Dit ondanks een goede programmering van de muziek. Zo geven sommige respondenten die al wat langer in de scene zitten aan de Rotterdamse Rave [Rotterdams techno-feest, ACvdB] in de toekomst niet meer te bezoeken. De hoge aanwezigheid van jongeren die met drugs bezig zijn in plaats van met de muziek beweegt hen er toe om andere feesten te bezoeken. De ervaring die de respondenten in de jaren hebben opgedaan zorgt er voor dat zij, mede door de komst van een jonger publiek, steeds selectiever feestjes uitkiezen:

“Ik merk het wel aan mezelf dat ik feesten daardoor steeds meer laat liggen. STRAF_WERK bijvoorbeeld. Dat vond ik echt heel leuk. Maar na de laatste keer dat ik daar was geweest dacht ik, nee het hoeft voor mij niet meer. Het publiek wordt steeds jonger. Ik vind dat dan niet meer leuk. Ga ik inderdaad liever naar een Bungalup.” (Interview Anneloes, p. 246)

Hoewel de meeste respondenten beamen dat er een steeds jonger publiek afkomt op techno-feesten voor de drugs in plaats van de muziek, hoeft dit niet in alle gevallen opgevat te worden als een negatief verschijnsel. Sommige respondenten die zich al langer in de scene bevinden zijn zich bewust van het feit dat een jonger publiek aanwezig is simpelweg vanwege het feit dat zij ouder worden. Ze kunnen zich daarbij goed verplaatsen in het opkomende publiek door te reflecteren op henzelf:

“Kijk, ik kan heel vrolijk worden van iemand die op een techno-feestje staat en naar me toekomt en zegt van: ‘hé, dat is m’n eerste keer’. Daar kan ik van genieten. Want ik kan me verplaatsen in zijn eerste keer als ik weer terug denk aan mijn eerste keer. Ik weet wat hij voelt. Ik stoort me daar niet aan.

Ook geen jonger publiek. Dat is gewoon het opkomende publiek. (...) Ja, want je kan er wel boos om worden. En je irriteren aan iedereen. Maar waar moeten ze dan beginnen? Dan hebben ze niks. Dan kunnen ze er nooit mee in aanraking komen. Mijn eerste keer was ook wennen. Ik wist ook niet wat voor houding ik me moest geven. Maar je leert het vanzelf. Ja. Dat is echt zo.” (Interview Tristan, p. 197)

Opvallend in de antwoorden van de ondervraagde fans die zich al langer in de scene bevinden is het feit dat de commercialisering van de scene ervoor heeft gezorgd dat zij kritischer en selectiever zijn geworden in het uitkiezen van feestjes. Het grote aanbod van feesten biedt de mogelijkheid om zelf een feest uit te kiezen dat aansluit bij de eigen behoefte:

“Daar word je ook verwend en lui van. Ik ga niet meer naar een feest in Amsterdam als dezelfde dj volgende week in Rotterdam draait. Terwijl vroeger draaide die nog alleen maar op dat ene feestje in Amsterdam. En dat was dan het enige feest in de maand. Ja, dan ga je wel. Maar dat is niet meer zo. (...) Met ADE [Amsterdam Dance Event; het grootste meerdaagse EDM-festival ter wereld, ACvdB] bijvoorbeeld. (...) Alle grote namen die daar draaiden had ik al gezien. Eigenlijk had dat niet uit moeten maken, want ze draaien allemaal goed en ik kan er nog steeds naar toe. Maar dan gaan de andere dingen meetellen. Weer naar O20, het is duur, heel jong publiek, toeristen. Gewoon massa’s mensen. Dat houdt me dan tegen. Vroeger zou ik gewoon naar ADE gaan, ik ben daar al eens geweest. Maar dat doe ik niet meer. Ik heb ze al gezien, in mijn eigen stad! Dus daarin is het echt veranderd. Het was drie jaar geleden echt niet zo. Echt niet.” (Interview Joeke, pp. 64-65)

Zoals eerder opgemerkt zijn vrijwel alle respondenten het er over eens dat de leeftijd waarop drugs gebruikt wordt op techno-feesten, mede door de opkomst van commercialisering, steeds jonger wordt. Dit wordt ook beaamd door de respondenten die zich kort in de techno-scene bevinden. Zo baart het de respondenten enige zorgen dat de leeftijd waarop drugs worden gebruikt steeds lager wordt. Vooral de oudere respondenten geven aan zich zorgen te maken over dit verschijnsel en bestempelen dit in sommige gevallen als een maatschappelijk probleem. Een verklaring die hier volgens sommige fans voor gegeven kan worden is dat het wonen in de stad ervoor zorgt dat jongeren gemakkelijker in aanmerking komen met drugs. Een andere verklaring is het feit dat er geen taboe (meer) heerst op het onderwerp:

“Nou, wat je nu ziet. Tenminste, wat men mij vertelt, is dat het publiek een stukje jonger wordt. Dat mensen het eerder ontdekken. Met mij had het meer te maken met het feit dat ik van een dorp naar de stad verhuisde. Op dat moment kom je daar meer mee in aanraking, met die dingen, dan dat je in een dorp woont. Dus als je jong bent en je bent 16, 17 jaar en je woont in de stad dan kom je daar sneller mee in aanraking.” (Interview Tom, p. 97)

“Ja, alles wordt steeds vroeger. Ook alcoholgebruik. Ik heb nu ook dat ik mensen zie en denk, drinken die nu al alcohol? Ja, ik weet niet wat dat is. Ik denk dat het ook wel gewoon.. Het gaat allemaal gewoon makkelijker. Drugs is ook een onderwerp dat meer ter sprake komt, dat is eigenlijk normaal geworden. Terwijl dat vroeger helemaal niet was.” (Interview Laurien, p. 210)

4.4.2. Rotterdam als techno-stad

De respondenten geven aan dat er wel degelijk een techno-scene aanwezig is in Rotterdam. Hoewel de perceptie van wat een scene is verschilt per respondent komt naar voren dat de techno-scene in Rotterdam volgens de fans zeker leeft en groeit. Sommige bestempelen Rotterdam, meer dan Amsterdam, als een stad waar de techno-cultuur leeft. Dat Rotterdam zich als stad leent voor de techno-cultuur komt volgens de fans voort uit de identiteit die het uitdraagt; een industriële stad die weet van aanpakken.

“Rotterdam is wat harder, wat.. Ja, de industrie zit gewoon hier. Het is hier gewoon ruiger, niet lullen maar poetsen [lacht]. Gewoon lekker beuken! En in Amsterdam is het allemaal wat meer rustiger, meer deephouse, house. Daar heb je ook wel goede beukavonden hoor, maar ik denk dat het toch meer in Rotterdam leeft. Daar zal je ook wat meer techno-dj's vandaan zien komen.” (Interview Frans, p. 9)

Maar zo geven de meesten ook aan, Amsterdam herbergt wel het techno-walhalla van Nederland; de Westergasfabriek. Volgens de respondenten ligt het verschil in de scènes van Rotterdam en Amsterdam bij het feit dat Amsterdam, mede door het toerisme, een breder en meer divers publiek trekt. Mede daarom is de house-scene groter in Amsterdam. De respondenten geven daar ook het verschil in publiek aan:

“Ik vind Rotterdam in dat opzicht eigenlijk leuker. Ik heb het idee dat in Rotterdam, de mensen die daar komen, de muziek gewoon super vet vinden. En dat maakt het eigenlijk niet zo heel veel uit wat

voor t-shirt je aan hebt. En in Amsterdam is het veel meer.. Weet niet, is gewoon helemaal hip daar. Meisjes met van die bloemetjes in de haren. Ja, is ook leuk hoor, die mensen hebben het ook naar hun zin. Maar dat is meer de scene dan de muziek heb ik het idee. Ja, dat zie ik wel.” (Interview Lotte, p. 132)

De opkomst van Rotterdamse clubs als Toffler, Perron en BAR worden door de respondenten als een positieve bijdrage gezien in het uitdragen van de techno-cultuur in Rotterdam. Perron wordt door sommige respondenten zelfs benoemt als de ‘ravebunker’. Ook concepten als de Rotterdamse Rave, Modular en Strictly Techno dragen volgens de fans bij aan het uitdragen van de techno-cultuur in Rotterdam.

Het bovenstaande samengevat geeft aan dat het commercieel worden van techno-muziek en daarmee de techno-scene volgens de fans in relatie staat tot het toetreden van een steeds groter en jonger publiek op techno-feesten. Dit is volgens de respondenten te verklaren doordat het gebruik van drugs steeds populairder wordt. Techno-feesten blijken voor veel jongeren een plek te zijn om drugs uit te proberen. Dat de techno-scene groter wordt, wordt door sommige respondenten opgevat als een positief verschijnsel; er is een groter aanbod van feesten waardoor de keuze steeds vaker bij de consument komt te liggen. Aan de andere kant vatten sommige respondenten dit verschijnsel negatief op; de techno-scene trekt een steeds onwetender publiek aan, waardoor de nadruk op feesten eerder ligt op het gebruiken van drugs dan op het beleven van de muziek. Hoewel de perceptie van wat een scene precies is verschilt onder de respondenten zijn allen het er over eens dat de techno-scene in Rotterdam zeker leeft en groeit. De identiteit en het karakter dat Rotterdam uitstraalt leent zich, zeker in vergelijking met Amsterdam, meer voor de techno-cultuur.

4.5. Authenticiteit

De respondenten benadrukken de eerder genoemde kenmerken van de techno-scene als factoren van aantrekkingskracht om authenticiteit aan toe te kennen. Zij kennen hierin authenticiteit toe aan de muziek zelf, de dj en de scene.

4.5.1. Authenticiteit van techno-muziek

Authenticiteit als begrip laat zich door de respondenten pas goed zien wanneer een

vergelijking wordt gemaakt met andere muzieksoorten. De authenticiteit van techno-muziek wordt door de respondenten bestempeld in termen als 'echt' en 'rauw'. De complexiteit van tonen en klanken die techno-muziek juist anders maken dan het toegankelijke house, daarin schuilt voor veel respondenten de kracht en authenticiteit van techno-muziek. Een belangrijk onderscheidend gegeven hier is het gebruik van een climax. Deze is in house-muziek heel erg aanwezig. Hoewel techno-muziek een zekere opbouw dient te hebben is een eis hiervoor dat wanneer deze climax eenmaal bereikt is, deze niet meer mag stoppen:

"Dat het gewoon door blijft gaan, de hele tijd. En ik vind ook bijvoorbeeld een goede techno-set, als dat mij overkomt, dan weet ik dat het echt een goede set is.. Dat de climax niet weg gaat. En misschien heb je dat ook ergens wel, maar eigenlijk niet. Je hebt telkens het idee dat je denkt: 'what the fuck, ik word gewoon telkens overrompeld door een gigantische climax en die verdwijnt op de een of andere manier niet'. En die verdwijnt wel, maar je hebt het niet door. De muziek gaat zoveel meer door dan bijvoorbeeld met house." (Interview Dennis, p. 56)

De constante aanwezigheid van een climax in techno-muziek staat volgens de fans in relatie met het gebruik van drugs. Het gebruiken van drugs heeft volgens hen dan ook een opbouwend effect. Eenmaal aangekomen bij de climax, het moment waarop diegene werkelijk onder invloed is van drugs, gaat deze niet meer weg. Het is daarom van belang dat de muziek afgestemd is op het gevoel van de gebruiker. Een belangrijke eis hierbij is dat techno-feesten volgens het merendeel van de respondenten moeten voldoen aan een goede programmering. Dj's moeten in de juiste volgorde geprogrammeerd worden, van zacht naar hard. Het maakt daarbij niet uit of de headliner (de hoofdact) van een bepaald feest halverwege moet draaien, zodra de dj die na hem komt maar harder draait. Dit opdat de opbouw van de muziek overeenkomt met de opbouw van het drugsgebruik van de bezoekers. Als dit niet gebeurt dan kan dit een negatief effect hebben op de gebruiker en de ervaring die hij of zij op dat moment heeft:

"Als je weer te veel drugs hebt gebruikt moet de muziek wel goed zijn. Anders wordt je chaggo, maakt niet uit hoe gezellig het is. Had ik laatst. Was met Clouds [Engels dj-duo, ACvdB]. Had ik heel veel van verwacht, maar dat viel heel erg tegen. Ik had er toen wel een soort van op geanticipeerd dat zij heel hard zouden gaan draaien, en ik wilde daar klaar voor zijn. Ik had toen al best wat bij genomen. En toen ging ik dus.. Je gaat dan best wel hard. Je wilt heel graag. En dan valt de muziek tegen. Dan kan je

dus die extra energie die je krijgt niet kwijt. En dat is heel vervelend. Dan kan je maar beter naar huis gaan.” (Interview Tom, p. 82)

Opmerkelijk is dat de jongere respondenten aangeven nog geen bepaalde bewustwording te hebben van wanneer techno-muziek voor hen ‘echt’ klinkt. Het gebrek aan een ontwikkeling van een eigen smaak zorgt ervoor dat er gewoonweg nog niet voldoende kennis is opgedaan in wat zij wel en niet leuk vinden aan techno-muziek.

4.5.2. Authenticiteit van de dj

Wanneer de respondenten spreken over wat een dj authentiek maakt dan geeft vrijwel iedereen aan dat deze zijn eigen stempel moet hebben. Een eigenzinnige vorm van herkenning. Dit kan vooral bewerkstelligd worden wanneer de dj zelf platen produceert. Dit zorgt volgens de fans voor een stijging van zijn authenticiteit:

“De beste dj’s hebben altijd de beste platen. Zij krijgen alle topnummers doorgestuurd. En dat maakt het heel authentiek. Als je bijvoorbeeld de Berlijnse techno opzoekt. Die paar lui van dat label. De beste daarvan, Ben Klock, Fengler, Dettman, die maken dat dan.. Die draaien authentiek die sound. En dan ook nog eens het beste. En dan weet ik dat ik vanavond naar een veel vetter iets ga luisteren omdat die gasten produceren, remixen, krijgen de beste platen. Dat is dan een pure techno-avond. Drumcode [Zweeds techno-label van dj Adam Beyer, ACvdB] in de Gashouder [synoniem voor Westergasfabriek, ACvdB] weet je, je moet er van houden, maar dan weet je wel dat je drie uur lang met de beste platen en dj’s helemaal los staat te gaan. Dan ben je naar die authentieke stijl, die stijl van techno aan het luisteren. Dat maakt het voor mij al heel authentiek. En dat is gewoon anders dan de wat mindere dj’s die dat wat minder hebben, de wat meer makkelijkere plaatjes draaien. Hoewel de goede dj’s dat ook doen hoor, dat kan je niet ontkennen. Maar de kracht van een dj is door af en toe er een bekende plaat door heen te beuken.” (Interview Joeko, p. 73)

Daarbij kan de authenticiteit van een dj volgens de respondenten stijgen wanneer een dj een live-set in plaats van een dj-set draait. Bij een dj-set maakt een dj gebruik van vooraf gekozen, soms al in elkaar gemixte platen, waardoor er tijdens zijn set weinig fout kan gaan. Met een live-set wordt gebruik gemaakt van echte vinyl platen die ten tijde van het optreden ter plekke worden gemixt. Dit draagt volgens respondenten bij aan de ‘echtheid’ van een dj. Doordat de kans op fouten bij een live-set groter is dan bij een dj-set, zal de dj meer respect van het publiek verdienen dan wanneer hij een dj-set draait. Wanneer een dj

gebruik maakt van live-sets dan is er ook sprake van een grotere interactie tussen hem en het publiek, doordat het publiek op dat moment meemaakt wat hij op dat moment aan het produceren is. Een ander aspect dat sommige respondenten aandragen in de authenticiteit van een dj is zijn uiterlijk vertoon. Daarbij geven de fans aan dat een vorm van respect naar de dj toe zich uit in de manier van opstellen in een zaal. Liefhebbers zullen altijd met het gezicht naar de dj toe staan. Mensen die vooraan staan en liever kletsen of niet dansen worden door de respondenten als vervelend ervaren:

“Wat ik altijd heb.. Je bent een goede dj als mensen weten hoe je gezicht eruit ziet. Surgeon weet ik hoe die eruit. Een Jeff Mills, weet je wel. Allemaal van die gasten, die hebben zo’n typische kop. Die blijven je bij. Dat is niet voor niets. Net zoals Blawan, die blijft je ook bij. Als je die wel eens hebt zien draaien, die geeft zo’n indruk als die dan bezig is en zo. En ja, dat vind ik belangrijk. Je moet gewoon echt je eigen ding neer zetten. Ook de eerste Awakenings heb ik Ricardo Villalobos gezien. Dat is zo’n fucking waus jongen. Zo homo als wat, met zo’n sjaaltje. Staat ie helemaal strak van de coke zo af en toe wat te draaien. Draaide overigens wel echt een kut set, maar ondanks dat het een kut set was heb ik toch twintig minuten naar die gast staan kijken. Hij is echt gewoon een personage. Dat vind ik super tof. Echt leip.” (Interview Niels, p. 122)

4.5.3. Authenticiteit van de techno-scene

Publiek, locatie, drugs en sfeer zijn de vier kenmerkende factoren voor de techno-scene. Deze vier factoren zijn niet alleen de punten van aantrekkingskracht voor de fans maar zijn tegelijkertijd ook de kenmerken waaraan zij de authenticiteit van de scene toekennen. Deze elementen tezamen zorgen voor een complete belevenis van de techno-feesten en daarmee de scene:

“De mensen, de muziek, de omgeving. De sfeer.. Alles is veel leuker, aardiger, gemoedelijker op techno-feestjes. Iedereen is lekker met zichzelf bezig. Maar toch ook weer met elkaar. Het boeit niet hoe je er uitziet.. Wat voor kleding je aan hebt of zo. Mensen zijn daar echt niet mee bezig. Maar net als wat ik zeg.. Met elkaar. Je maakt zo makkelijk contact met andere mensen zonder dat mensen er gelijk wat achter denken, snap je? Ik kan op techno-feesten gewoon met jongens praten zonder dat diegene gelijk irritant gaat doen. Komt ook door de drugs natuurlijk. Maar ik vind dat juist fijn. Je wil niet weten hoe ik er soms bij loop bijvoorbeeld. Helemaal aan het zweten, haar ontploft [lacht]. Zo hoef je er in de Beurs [Rotterdamse club voor studenten, ACvdB] niet bij te lopen bijvoorbeeld. Maar op techno-feestjes kan dat gewoon.” (Interview Sophie, p. 22)

De vier factoren waaraan authenticiteit voor de techno-scene wordt toegekend komen bij de respondenten vooral tot uitdrukking wanneer zij een vergelijking maken van techno-feesten met andere feesten, zoals duidelijk wordt in het bovenstaande antwoord van Sophie. Daarnaast zorgen publiek, locatie en drugs tezamen voor de fijne sfeer die er volgens de fans op techno-feesten hangt. Het roept een gevoel op van saamhorigheid en vriendelijkheid onder het publiek. De sfeer is daarmee een van de redenen waarom fans het zo aantrekkelijk vinden om zich continu in die scene te bevinden. Het voelt voor de meeste respondenten dan ook als ‘thuis komen’:

“Ja, je voelt je thuis. Je voelt je echt thuis. Iedereen is aardig. (...) Het is allemaal heel relaxt. Iedereen is in z’n element. Je bent er allemaal voor één ding, en dat is om te feesten. Het is gewoon heel relaxt. Rustig, iedereen uit z’n dak. Gewoon gezellig. Ja. Dat is gewoon de sfeer. Gewoon top. En daarom ga ik ook naar techno-feesten.” (Interview Tristan, p. 196)

“Bijvoorbeeld wel zoiets als Blender [club en cocktailbar in Rotterdam, AcvdB], dat vind ik af en toe gezellig. Al zal ik daar van m’n leven niet elke week komen. Dat is af en toe gezellig. Maar dan heb je af en toe wel dat ik er sta en denk: ‘Ja, wat nu?’ En bij techno heb je dat gewoon niet. Je staat in een donker hol, niemand ziet je. Het maakt niet uit. Je komt binnen en het is van begin tot eind gewoon goed. Hersenloos bijna. Je stapt naar binnen en je doet gewoon 2,3,4,5 uur lang waar je zin in hebt. En je stapt naar buiten en denkt: ‘zo, lekker’. Dat is het denk ik gewoon. Helemaal vrij. Het vrije gevoel. Techno is vrijheid. Zo voel ik het.” (Interview Iris, p. 188)

Concluderend is te stellen dat authenticiteit binnen de techno-scene volgens de ondervraagde fans wordt toegekend aan de vier kenmerkende factoren; publiek, locatie, drugsgebruik en sfeer. Het zijn deze factoren die de techno-scene volgens de fans niet alleen aantrekkelijk maken, zij zorgen ook dat deze scene zich hierdoor onderscheidt van andere muziekstijlen en bijbehorende scenes. Techno-muziek zelf onderscheidt zich volgens de fans van het commerciële house door een continue climax. Een dj wordt als authentiek beschouwd als hij dit kan waarmaken, en daarbij zijn eigen stempel op de muziek kan drukken.

5. Conclusie

De Nederlandse techno-scene is het laatste decennium flink gegroeid. 'Raven', en daarbijkomend het gebruiken van drugs, lijkt voor veel jongeren de aantrekkingskracht te zijn van het bezoeken van techno-feesten (Weber 1999; Goulding 2002). Omdat raves in het verleden veel negatieve media-aandacht hebben gekregen zijn deze illegale feesten verplaatst naar een legale club-cultuur (Thornton, 1996). Dit heeft ervoor gezorgd dat de term rave zijn betekenis de laatste jaren heeft verloren. Rave is vervangen door de term dance dat meerdere muziekgenres omvat als house, garage, drum 'n bass en techno (Measham et al. 1998).

De stijgende populariteit van techno-muziek naar de mainstream contrasteert met de underground die de techno-scene wenst uit te stralen (Thornton, 1997, p. 191). Ondanks dat de illegale raves vrijwel verdwenen zijn lijdt de hedendaagse techno-scene tot op zekere hoogte aan het stigma dat drugsgebruik bijdraagt aan het gevaarlijke en onverantwoorde gedrag van de jongeren die zich in deze scene bevinden. Het gefragmenteerde beeld van de Nederlandse techno-scene met enerzijds het (gevaarlijke) gebruik van drugs en anderzijds een steeds commerciëler muziekgenre roept de vraag op wat deze scene aantrekkelijk maakt voor jongeren. Door middel van vijftien interviews met Nederlandse fans van techno-muziek is in dit onderzoek antwoord gegeven op de onderzoeksvraag:

Hoe geven Nederlandse fans betekenis aan techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene?

De term subcultuur zoals opgesteld door het CCCS blijkt ook voor dit onderzoek een achterhaald begrip. Het CCCS gaat uit van de relatie tussen stijl en klassenachtergrond van jongeren. Peterson en Bennett (2004) stellen ook dat het idee van het CCCS ervan uit gaat dat jongeren binnen een subcultuur één identiteit dienen uit te dragen. Het alternatieve concept scenes, voortkomend uit het begrip subcultuur, kan het gedrag van fans beter verklaren.

In studies naar de commercialisering van de rave-cultuur worden voornamelijk de authentieke waarden van deze cultuur onderzocht. Hier ligt de focus van dit verschijnsel vooral op motieven voor het gebruiken van drugs op deze feesten (Ter Bogt et al. 2002). Daarbij concentreren onderzoekers zich op de rave-cultuur, maar maken hierin geen

onderscheid tussen muziekgenres. Raves kunnen daardoor net zo goed house-feesten zijn. Voor fans ligt hierin echter wel een groot verschil. Dit onderzoek toont aan dat er wel degelijk een verschil is in de betekenis die fans toekennen aan techno-muziek en house-muziek.

5.1. Resultaten

De eerste deelvraag van dit onderzoek is hoe Nederlandse fans techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene ervaren. Uit de gesprekken met de fans komt naar voren dat techno-muziek vooral een energiek en dansbaar gevoel dient op te wekken. De fans zien techno-muziek in hun omschrijving eerder als een vorm van expressie; een 'energiek gevoel, losgaan en jezelf kunnen zijn'. Om deze reden beluisteren en beleven de fans de muziek liever op techno-feesten dan thuis. De beleving van muziek wordt op techno-feesten beïnvloed door andere factoren als geluid, licht, publiek en drugs. De beleving van techno-muziek is volgens de fans daardoor onlosmakelijk verbonden met het bezoeken en ervaren van techno-feesten.

De fans beschouwen het eerste techno-feest als een van de meest waardevolle ervaringen in hun (verdere) beleving van zowel techno-muziek als de scene. De nieuwsgierigheid naar het gebruiken van drugs en de muziek blijkt voor de meeste respondenten de belangrijkste reden om toe te treden tot de techno-scene. De fans benadrukken een viertal factoren die voor hen kenmerkend zijn voor de techno-scene en de positieve beleving die zij hieraan toekennen. Dit geeft een andere verklaring op de deelvraag waarom fans deel uit willen maken van de scene.

Ten eerste wordt het publiek dat techno-feesten bezoekt getypeerd als open, vriendelijk en sociaal. Mede door het gebruiken van drugs heerst er geen agressieve en seksuele sfeer, iets wat vooral door de vrouwelijke respondenten als positief wordt ervaren. De fans stellen dat het publiek op techno-feesten vooral dient uit te stralen dat zij het feest bezoeken voor de muziek.

Ten tweede draagt locatie bij aan de versterking van de beleving van de muziek op techno-feesten. Geografische locatie is daarbij belangrijk. De fans geven aan eerder techno-feesten te bezoeken wanneer deze in de buurt zijn. Redenen als geld, werk en school wegen hierdoor minder zwaar dan wanneer besloten wordt een feest buiten Rotterdam op te

zoeken. Daarnaast is de locatie van de club zelf voor de meeste respondenten van belangrijke waarde. Een club moet volgens hen voorzien in de beleving die fans willen ervaren; ongestoord los kunnen gaan en jezelf kunnen zijn. Factoren als omvang, interieur, licht en geluid dienen bij te dragen aan die beleving waarin vooral een gevoel van verlies van tijdsbesef belangrijk is.

Een derde kenmerk van de techno-scene is het gebruiken van drugs op techno-feesten. Het gebruiken van drugs op techno-feesten voorziet volgens de fans in de behoefte om een wereld in te stappen waarin alledaagse zorgen even vergeten kunnen worden. Voor de meeste fans geldt dan ook dat het gebruik van drugs, en dan met name xtc, de beleving van de muziek versterkt. Maar zo geven zij ook aan, de muziek gaat er niet per se beter van klinken. De muziek wordt net zoveel gewaardeerd wanneer deze beluisterd wordt zonder drugs. Hoewel het gebruik van drugs volgens de meeste van hen geen slechte invloed heeft op het dagelijkse leven geven vooral de respondenten die zich al langer in de scene bevinden aan het moeilijk te vinden om techno-feesten te bezoeken zonder drugs te gebruiken. Als reden hiervoor geven zij aan bang te zijn het feesten anders niet vol te kunnen houden.

Het vierde en laatste kenmerkende element van techno-feesten is volgens de respondenten een combinatie van de voorgaande factoren die zich uit in de sfeer die heerst op techno-feesten. Deze wordt als zeer open, vrij en fijn ervaren. Het voorziet in de behoefte om 'los te kunnen gaan' en jezelf te kunnen zijn, iets wat volgens de ondervraagde fans vaak niet bewerkstelligd kan worden op commerciële feesten. Voor de ondervraagde respondenten die zich nog niet zo lang in de techno-scene bevinden is sfeer, eerder dan muziek, de belangrijkste factor voor het bezoeken van een feest. Dit komt simpelweg door het feit dat zij nog geen eigen smaak en muzikale voorkeur hebben ontwikkeld. Dit geeft tevens aan dat de beleving van techno-muziek volgens de fans gezien moet worden als een proces van ervaring. Techno-muziek is volgens hen een muzieksoort die men moet leren luisteren en waarderen. Het gebruiken van drugs, dat volgens hen aansluit op het ritme en de snelheid van de muziek, helpt om de complexiteit van de muziek te snappen.

De respondenten merken op dat de techno-scene zowel in Nederland als in Rotterdam steeds groter en commerciëler wordt. Dit komt volgens hen door een stijgende populariteit in het gebruiken van drugs onder een steeds jonger publiek. Dat de scene steeds commerciëler wordt pakt voor de respondenten zowel positief als negatief uit. Enerzijds

betekent een grotere scene een groter aanbod van feesten, fans kunnen daardoor feesten uitkiezen die aansluiten bij hun behoeftes. Een negatieve bijkomstigheid van de commercialisering van de techno-scene is dat deze steeds vaker een publiek trekt dat de prioriteit meer bij het gebruiken van drugs lijkt te hebben dan het beluisteren en beleven van de muziek. Dat de techno-scene commercieel wordt betekent volgens de fans niet dat daarmee de muziek commercieel wordt. Volgens de fans blijft techno-muziek een te specifieke muzieksoort om door iedereen leuk gevonden te worden en zal daardoor niet snel opgenomen worden in de mainstream.

De derde deelvraag van dit onderzoek is opgesteld om te achterhalen wanneer er volgens fans sprake is van authenticiteit in zowel techno-muziek als de Rotterdamse techno-scene. Bovenstaande kenmerken, het publiek, locatie, drugs en sfeer vormen tevens de factoren waar fans authenticiteit aan verlenen binnen de techno-scene. Deze factoren maken de muziek en de scene niet alleen aantrekkelijk om tot toe te treden of aan deel te willen nemen, maar onderscheidt zich hierin ook van andere muziekstijlen en bijbehorende scenes. Techno-muziek dient volgens de fans, in tegenstelling tot de commerciële house, toe te werken naar een continue climax. Dit komt overeen met het gebruiken van drugs waarin ook (lichamelijk) wordt toegewerkt naar een climax. De dj vervult hier een belangrijke rol en wordt als authentiek beschouwd wanneer hij het publiek naar deze climax kan tillen. Ten slotte geeft de algehele sfeer, beïnvloed door drugs, publiek en locatie, de techno-scene volgens de fans haar magische uitstraling. De fans benadrukken dat de techno-scene een plek biedt waar zij ongegeneerd los kunnen gaan en drugs kunnen gebruiken zonder te worden veroordeeld, iets wat volgens hen op commerciële feesten wel gebeurt.

Concluderend kan gesteld worden dat techno-muziek en techno-feesten volgens de fans onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. De beleving van de muziek wordt op techno-feesten (anders dan thuis) beïnvloed door factoren als locatie, licht, publiek en het gebruiken van drugs. Het zijn de techno-feesten waar de muziek beleeft en ervaren wordt. Het publiek, locatie, drugs en sfeer blijken voor de fans de belangrijkste kenmerken voor de techno-scene. Het zijn ook deze kenmerken die voor de fans niet alleen de aantrekkingskracht vormen in het deel uit willen maken van de techno-scene maar waar zij ook authenticiteit aan toekennen.

5.2. Discussie

In tegenstelling tot subculturen die stellen dat er een eenduidige identiteit uitgestraald dient te worden, gaan scenes uit van een vloeiende ruimte waar individuen meerdere identiteiten kunnen aannemen. Dit geldt ook voor de ondervraagde fans die aangeven zeker niet altijd en alleen maar techno-feesten te bezoeken. Scenes kunnen lokaal, translokaal of virtueel (online) van aard zijn (Bennett, 2000). Maar zo stelt Bennett (2000) ook, 'local' duidt niet alleen een afgebakende geografische locatie aan, maar ook de verschillende discoursen van het individu. Een lokale plaats is subjectief van aard, en per individu kan het verschillen hoe deze de lokale cultuur en de muziek beleeft. Dit lijkt ook op te gaan voor de ondervraagde fans, waarin de meningen over wat een scene precies is verschillen.

De voornaamste reden voor het uitvoeren van dit onderzoek ligt in het feit dat wetenschappelijke onderzoek uit gaat van rave-cultuur of rave-scene dat meerdere muzikale subgenres omvat. Hoewel in de meeste literatuur naar voren komt dat raves zijn ontstaan vanuit de house-muziek, heeft deze zich door de jaren heen opgesplitst in verschillende subgenres van deephouse tot aan hardcore (Maesham et al. 1998). In wetenschappelijk onderzoek blijken house- en techno-muziek te vallen onder dezelfde noemer; raves, dance of EDM. Hoewel de kenmerken die de ondervraagde fans aandragen voor de techno-scene (publiek, locatie, drugsgebruik en sfeer) in zekere zin overeenkomen met de pijlers die andere wetenschappers gebruiken voor 'algemene raves' dient hier wel een verschil in te worden gemaakt. Veel van de ondervraagde fans geven aan deze kenmerken in house-muziek en daarmee de house-scene op een heel andere wijze te beleven en ervaren dan de techno-scene. Dit onderzoek laat zien dat de verschuiving van de oorspronkelijke raves naar de club-cultuur juist zou een betere afscheiding zou moeten aangeven in deze subgenres.

Veel literatuur rondom rave-cultuur gaat uit van de oorspronkelijke raves van de jaren negentig en de verplaatsing hiervan naar de club-cultuur. Echter, in dit onderzoek zijn alleen respondenten benaderd die kennis hebben van de hedendaagse club-cultuur. Geen van de respondenten heeft weet van de oorspronkelijke (illegale) raves uit de jaren negentig. Wanneer respondenten die zich al langer in de scene bevinden praten over 'vroeger' dan gaat dit terug van vier tot tien jaar, toen de raves al allen tot de (commerciële) club-cultuur behoorden. De fans die zich al langer in de scene bevinden geven vrijwel allen aan dat de techno-scene commerciëler is en wordt. Dit komt overeen met het feit dat dit opgaat voor

veel muzikale subculturen die stijgen in populariteit (Richard & Kruger, 1997; Thornton, 1996). De fans benadrukken dat er een steeds jonger publiek afkomt op techno-feesten, iets wat overeenkomt met de afscheiding van generaties, zoals Anderson (2009) stelt. Mede door de media is een beeld ontstaan van de rave-scene waarin openlijk en gemakkelijk drugs gekocht en gebruikt kan worden (Weber, 1999). Dit komt overeen met de toestroom van een steeds groter en jonger publiek dat voornamelijk de reden heeft om techno-feesten te bezoeken omwille van het gebruiken van drugs en minder voor het beleven van de muziek (Van de Wijngaart et al., 1997).

Hoewel Weber (1999) in zijn studie vooral de onrust van de oorspronkelijke 'scene-insiders' over het toetreden van een steeds jonger publiek tot de scene weergeeft, blijkt dit voor sommige van de ondervraagde fans die zich al langer in de scene bevinden niet altijd op te gaan. Sommigen van hen zien het juist als een natuurlijk proces dat er meer jonge mensen tot de techno-scene toetreden, simpelweg doordat zij ouder worden. Anderen zien commercialisering juist als een positief effect opdat dit meer gerichte feesten biedt die aansluiten bij hun eigen wensen en behoeftes. Wel zijn alle ondervraagde fans het er over eens dat het publiek op steeds jongere leeftijd begint met drugs gebruiken, en snappen hierbij de maatschappelijke onrust die dit teweeg brengt (McRobbie & Thornton, 1995; Ter Bogt et al., 2002).

Authenticiteit van techno-muziek laat zich volgens de fans zien wanneer een vergelijking wordt gemaakt met (commerciële) house-muziek. Dit komt overeen met de notie dat authenticiteit zich binnen muzikale culturen vooral laat zien wanneer het zich ergens tegen afzet (Thornton, 1996). Uit dit onderzoek is naar voren gekomen dat techno-muziek en techno-feesten vrijwel onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Het zijn de techno-feesten waar de muziek, mede door de invloed van andere factoren (licht, publiek, drugs), beleefd en ervaren wordt. Fans verlenen daardoor ook authenticiteit aan de techno-scene en niet alleen aan techno-muziek. In onderzoek naar andere muziekgenres waar authenticiteit ook onderzocht is lijkt dit minder op te gaan. Hierin wordt voornamelijk de authenticiteit van de muziek en de artiesten besproken. Zo zijn oprechtheid en geloofwaardigheid belangrijke waarden die fans van rock-muziek aan artiesten toekennen (Peterson, 1997). Waar een artiest vandaan komt blijkt van belangrijke waarde voor fans van zowel country-muziek als hiphop (Peterson 1997, Armstrong 2004). Voor de fans in dit

onderzoek zijn deze waarden van minder belang.

5.3. Reflectie en vervolgonderzoek

In dit onderzoek is geprobeerd om uitspraken te doen over de Rotterdamse techno-scene. Hoewel er in de interviews uit is gegaan van de Rotterdamse techno-scene zijn er ook vergelijkingen gemaakt met andere steden en de Nederlandse techno-scene in zijn algemeenheid. Afgevraagd kan worden of deze punten wel voldoende belicht zijn en of de onderzoekspopulatie een correcte weergave is van techno-fans in Nederland. Vanwege de tijd en ruimte die aan dit onderzoek is vastgesteld zijn er alleen fans benaderd die zich in en rondom de Rotterdamse techno-scene bevinden. De uitkomsten van dit onderzoek zijn te beperkt om uitspraken te kunnen doen over de algehele Nederlandse techno-scene. Dit omdat alleen fans uit (en rondom) Rotterdam zijn geïnterviewd. De meningen die respondenten hebben over de Rotterdamse techno-scene hoeven niet te gelden voor techno-scenes in andere steden. Daarnaast zijn er te weinig respondenten geïnterviewd om representatieve uitspraken te kunnen doen over de Rotterdamse techno-scene. Vervolgonderzoek zou een langere onderzoeksperiode kunnen beslaan waarbij een groter aantal respondenten geïnterviewd kan worden.

In dit onderzoek staat centraal hoe fans betekenis geven aan techno-muziek en de Rotterdamse techno-scene. Echter, er is alleen rekening gehouden met de factoren geslacht en de duur van het zich in de scene bevinden. In vervolgonderzoek zou ook rekening kunnen worden gehouden met waarden als afkomst en leeftijd om een breder beeld te krijgen van het type 'raver' dan alleen zijn of haar beweegredenen en ervaringen in kaart te brengen, zoals in dit onderzoek het geval is.

Dit onderzoek heeft ook een beperkte tijdspanne. Tijdens de interviews werd al duidelijk dat de Rotterdamse techno-scene een groot aanbod heeft van feesten. Veel feesten breiden zich uit of verplaatsen zich. Dit geeft aan dat de markt van techno-feesten in zowel Rotterdam als de rest van Nederland erg dynamisch is. De informatie en ervaringen die de respondenten in dit onderzoek hebben opgedaan kunnen over enige tijd alweer achterhaald zijn. Het is van belang om deze muziekstijl onder de loep te nemen en deze te blijven 'monitoren'. Volgend onderzoek zou kunnen uit gaan van een langere onderzoeksperiode.

Hoewel de factoren die Weber (1999) en Anderson (2009) benoemen voor de rave-scene in zekere mate overeen komen met de kenmerken die de fans in dit onderzoek toekennen aan techno-muziek, dient hier een beter onderscheid te worden gemaakt. Doel van dit onderzoek is geweest om onderscheid aan te tonen in rave-cultuur en techno-muziek, iets wat onderzoekers tot op heden niet gedaan hebben. Dit onderzoek toont aan dat hoewel de genoemde pijlers vrijwel overeen komen, fans deze factoren anders beleven bij house-muziek. Volgend onderzoek zou dit gebied verder kunnen verkennen.

Hoewel dit onderzoek van te voren niet uit is gegaan van drugsgebruik (en de redenen van gebruik) als thema, geven vrijwel alle respondenten aan dit een belangrijk punt te vinden binnen de techno-scene. Sommige kaarten dit zelfs aan als een maatschappelijk probleem. Juist de toestroom van een steeds jonger publiek in een steeds commerciëler wordende scene roept vragen op over drugs en gebruik hiervan binnen de techno-scene. Zeker wanneer dit een reden kan zijn voor scene-insiders om andere feesten te bezoeken. Vervolgonderzoek zou dit punt dan ook beter kunnen belichten.

Rotterdam is het uitgangspunt geweest binnen dit onderzoek. De respondenten geven aan dat organisaties, clubs en gemeente een belangrijke rol dienen te spelen in het bestaan en behoud van de techno-scene in Rotterdam, vooral nu deze steeds commerciëler wordt. Volgend onderzoek zou de betekenisgeving van de techno-scene dan ook vanuit de productiekant kunnen belichten.

Literatuurlijst

- Adelaars, A. (1991). *Ecstasy: De opkomst van een bewustzijnsveranderend middel*. Amsterdam: In de Knipscheer.
- Anderson, T.L. (2009). Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture. *Sociological Forum*, 24(2), 307-336. doi: 10.1111/j.1573-7861.2009.01101
- Anderson, T.L., & Kavanaugh, P.R. (2007). A Rave Review. *Sociology Compass*, 1/2, 499-519. doi: 10.1111/j.1751-9020.2007.00034
- Armstrong, E. G. (2004). 'Eminem's Construction of Authenticity'. *Popular Music and Society*, 27(3), 335-355.
- Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture*. London: Macmillan Press Ltd.
- Bennett, A. & Kahn-Harris, K. (2004). Introduction. In Bennett, A. en Kahn-Harris, K. (Eds.). (2004). *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (p. 1-18). London: Palgrave/Macmillan.
- Blackman, S. (2005). 'Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism'. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 1-20.
- Boeije, H. (2005). Kwalitatief onderzoek. In 't Hart, H., Boeije, H. & Hox, J. (Eds.). (2005). *Onderzoeksmethoden* (pp. 253-289). Amsterdam: Boom Onderwijs.
- Bogdanov, V. (2001). *All music guide to electronica: the definitive guide to electronic music*. Backbeat Books.
- Brookman, C. (2001). 'Forever Young': Consumption and Evolving Neo-tribes in the Sydney Rave-scene. (Thesis). Geraadpleegd op <http://snarl.org/youth/brookman.pdf>.
- Brown, A., O'Connor, J. & Cohen, S. (2000) Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield. *Geoforum*, 31, 437-451.
- Chaney, D. (2004). Fragmented Culture and Subcultures. In Bennett, A. en Kahn-Harris, K. (Eds.). (2004). *After subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (p. 36-48). London: Palgrave/Macmillan.
- Cohen, S. (1995) Sounding out the city: music and the sensuous production of place. *Trans Inst Br Geogr*, 20, 434-446.

- Corbin, J. & Strauss, A. (1990). Grounded Theory Research: Procedures, Canons, and Evaluative Criteria. *Qualitative Sociology*, 13(1), 3-21.
- Dance. (n.d.). In *Wikipedia*. Geraadpleegd op 6 november 2013, op <http://nl.wikipedia.org/wiki/Dance>
- Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism* (2nd ed.). London: Sage.
- France, A. (2007). *Understanding Youth In Late Modernity*. London: Open University Press.
- Force, W.R. (2009). 'Consumption Styles and the Fluid Complexity of Punk Authenticity'. *Symbolic Interaction*, 32(4), 289-309.
- Glaser, B.G. & Strauss, A. (1967). *Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*. Washington, Sociology Press.
- Grazian, D. (2003). *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, S. & Jefferson, T. (eds.). (1976). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The meaning of style*. London: Routledge.
- Henderson, S. (1999). Drugs and Culture: The Question of Gender. In South, N. (eds), *Drugs: Cultures, Controls and Everyday Life* (pp. 36-47). London: SAGE Publications.
- Hesmondhalgh, D. (1998). 'The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production'. *British Journal of Sociology*, 49(2), 234–251.
- Hill, A. (2002). 'Acid-house and Thatcherism: Noise, the Mob, and the English Countryside'. *British Journal of Sociology*, 53(1), 89–105.
- Hutson, S. (1999). Technoshamanism: Spiritual healing in the rave subculture. *Popular Music and Society*, 23(3), 53-77.
- Kavanaugh, P.R. & Anderson, T.L. (2008). 'Solidarity and Drug Use in the Electronic Dance Music Scene.' *The Sociological Quarterly*, 49(1), 181-208.
- KPMG Special Services B.V. ism ID&T B.V. (2001). Dance in Nederland. De betekenis en impact van dance op de Nederlandse economie en maatschappij: een verkenning. Amstelveen.
- Leyshon, A., Webb, P., French, S., Thrift, N. & Crewe, L. (2005). On the reproduction of the musical economy after the internet. *Media, Culture & Society*, 27(2), 117-209.
- Martin, D.M. (1999). Power Play and Party Politics: The Significance of Raving. *Journal of*

- Popular Culture*, 32(4), 77-99.
- Malbon, B. (1999). Moments of ecstasy: oceanic and ecstatic experiences in clubbing. In K. Gelder (Ed.), *The subcultures reader* (2nd ed.) (pp. 491-509). London: Routledge.
- McLeod, K. (1999). 'Authenticity within hiphop and other cultures threatened with assimilation'. *Journal of Communication*, 49(4), 134-150.
- McLeod, K. (2001). Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities. *Journal of Popular Music Studies*, 13, 59-75.
- McRobbie, A. (1994). *Postmodernism and Popular Culture*. New York, NY: Routledge.
- McRobbie, A. & Thornton, S.L. (1995). Rethinking 'Moral Panic' for Multi-Mediated Social Worlds. *The British Journal of Sociology*, 46(4), 559-574.
- Meyer de, G. & Trappeniers, A. (2007). *Lexicon van de muziekindustrie. Werking en Vaktermen*. Leuven: Uitgeverij Acco.
- Moore, A. (2002). Authenticity as Authentication. *Popular Music*, 21(2), 209-223.
- Muggleton, D. (1997). The post-subculturalist. In Redhead, S., Wynne, D. en O'Connor, J. (Eds.). *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studie*. Oxford: Basil Blackwell.
- Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- Muggleton, D. (2005). From classlessness to clubculture. A genealogy of post-war British youth cultural analysis. *Nordic Journal of Youth Research*, 13(2), 205-219.
- Peterson, R. A. (1997). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Peterson R.A. & Bennett A. (2004). Introducing the scenes perspective, in: Bennett A., Peterson R.A. (Eds.), *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. University of Vanderbilt Press, Nashville, TN.
- Pini, M. (1997). 'Women in the Early British Rave-scene.' In A. McRobbie (Ed.), *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies* (pp. 152-169). Manchester, UK: Manchester University Press.
- Redhead, S. (1990). *The End-of-the-Century Party: Youth and Pop Towards 2000*. Manchester: Manchester University Press.
- Reynolds, S. (1999). *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. New

- York: Routledge Press.
- Reynolds, S. (2012). *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. Soft Skull Press.
- Richard, B. & Kruger, H.H. (1998). Raver's paradise? German youth culture in the 1990s. In: T. Skelton & G. Valentine (eds.), *Cool Places: Geographies of Youth Cultures*. New York/London: Routledge.
- Rietveld, H. (1998). *This is our house. House music, cultural spaces and technologies*. Aldershot: Ashgate
- Roberts, M. (2004). Notes on the global underground: subcultures and globalization. In K. Gelder (Ed.), *The subcultures reader* (2nd ed.) (pp. 575-586). London: Routledge.
- Sandvoss, C. (2005). *Fans: The Mirror of Consumption*. Polity Press: Cambridge and Malden, MA.
- Sextro, M. (Producer) & Wick, H. (Regisseur). (2008). *We call it techno!* [Documentaire].
- Sicko, D. (1999). *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*. Billboard Books
- Shildrick, T. A. & MacDonald, R. (2006) 'In defence of subculture: young people, leisure and social divisions', *Journal of Youth Studies*, 9(2), 125-140.
- Slim, F. & Starr, R. (2013). Eat, Sleep, Rave, Repeat [gezongen door Beardymen]. [Digital Download].
- Solomun, T. (2005). "Living underground is tough": Authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey'. *Popular Music*, 24(1), 1-20.
- Straw, W. (1991). Communities and scenes in popular music. In K. Gelder (Ed.), *The subcultures reader* (2nd ed.) (pp. 469-478). London: Routledge.
- Techno. (n.d.). In *Wikipedia*. Geraadpleegd op 6 november 2013, op <http://en.wikipedia.org/wiki/Techno>
- Ter Bogt, T., Engels, R., Hibbel, B., Van Wel, F. & Verhagen, S. (2002). "Dancestasy": dance and MDMA use in Dutch youth culture. *Contemporary Drug Problems*, 29, 157-181.
- Ter Bogt, T. & Engels, R. (2005). "Partying" Hard: Party Style, Motives for and Effects of MDMA Use at Rave Parties. *Substance Use & Misuse*, 40, 1479-1502.
- Ter Bogt, T. (2000). De geschiedenis van jeugdcultuur en popmuziek. In T. ter Bogt & B. Hibbel (eds.), *Wilde jaren: Een eeuw jeugdcultuur*. Utrecht: Lemma.
- Tetzlaff, D. (1994). 'Music for meaning: Reading the discourse of authenticity in rock', *Journal*

- of Communication Inquiry*, 18(1), 95-117.
- Thornton, S. (1996). *Club Cultures: Music, media and subcultural capital*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Toop, D. (1995). *Ocean of Sound : Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. Londen & New York: Serpent's Tail.
- Van de Wijngaart, G., Braam, R., De Bruin, D., Fris, M., Maalste, N. & Verbraak, H. (1997). *Ecstasy in het uitgaanscircuit: Sociaal-epidemiologisch onderzoek naar de aard, omvang en risico's van het gebruik van XTC en andere uitgaansdrugs op houseparty's*. Utrecht: CVO.
- Weber, T.R. (1999). Raving in Toronto: Peace, Love, Unity and Respect in Transition. *Journal of Youth Studies* 2(3), 317-336.
- Williams, J.P. (2006). 'Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet'. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(2), 173-200.