

Neue Elektronische Musik in Köln:
Szenen, Ströme und Kulturen



Universität zu Köln
Philosophische Fakultät

**Neue Elektronische Musik in Köln:
Szenen, Ströme und Kulturen**

Magisterarbeit

vorgelegt von Bernd Schyma

betreut durch Prof. Dr. Dietrich Soyez
Geographisches Institut

Köln, den 4. Juli 2002

Danke

Britta!

Markus, Timo, Joachim, Belaid, Hannes, Erika,
Rolf-Albert, Dietrich Soyez, Sarah, Matthias,
Joseph und allen Interviewpartnern.
Cover: Frank Dommert

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	6
2 Musik und Geographie	8
2.1 Hintergrund: Die kulturelle Produktion und die Produktion von Kulturen	9
2.1.1 Was ist „Kultur“? Der <i>cultural turn</i> in den Sozialwissenschaften und in der Wirtschaft	9
2.1.2 Vier Denkansätze über kulturelle Produktion: Kulturindustrie, <i>Production-of Culture</i> , <i>Cultural Studies</i> und Felder der kulturellen Produktion	12
2.2 Geographische Zugänge zur Musik	15
2.2.1 Musik, Identität und Geschmackskulturen	16
2.2.2 Globale Musikräume und die Poiesis des Lokalen	19
2.2.2.1 Musik und Kreolisierung	19
2.2.2.2 „Lokales“ Repertoire, lokale Kulturen und die transnationale Musikindustrie	20
2.2.2.3 Unabhängige Musikproduktion und lokale Kulturen	23
2.2.2.4 Musik und der <i>sense-of-place</i>	25
2.2.3 Raum ohne Grenzen? Musikkulturen und Konflikt	26
2.2.4 Stadt und Musik	28
3 Neue Raumkonstrukte für die Geographien der Musik	30
3.1 Theoretische Vorüberlegungen: Konstruktivismus und Poststrukturalismus	31
3.1.1 Radikaler Konstruktivismus	31
3.1.2 Poststrukturalismus und rhizomatisches Denken: „Das Knistern des Unstimmigen“	32
3.2 Vom Netzwerk zur <i>Scape</i> zum flüssigen Raum	36
3.2.1 Castells <i>Network Society</i> und Appadurais <i>Global Flows</i> : Von Strömen und <i>Scapes</i>	36
3.2.2 <i>After Networks</i> : Flüssige Räume	39
4 Methodologie und Methodik	43
5 Neue Elektronische Musik in Köln: Szenen, Ströme und Kulturen	48
5.1 Von der elektronischen zur neuen elektronischen Musik	48
5.2 Neue elektronische Musik in Köln: Die Anfänge	52
5.2.1 Tanzkulturen und Clubkulturen: Die Anfänge der Techno- und Houseszene in Köln	52
5.2.2 Selten gehörte Musik: Hörkulturen um <i>Entenpfuhl</i> und <i>a-Musik</i>	57
5.2.3 Club- und „Groovekulturen“: Groove-Attacke aus Wuppertal	62

5.3 Orte und Ströme der Kölner Szenen und Musikkulturen	64	
5.3.1 <i>Joined Flows</i> und separate Baustellen: 1995 bis heute	64	
5.3.1.1 Vier Läden, zwei Magazine und ein belgisches Viertel	64	
5.3.1.2 Kölns bekanntestes Wohnzimmer oder der <i>sense-of-place</i> im Liquid Sky	70	
5.3.1.3 Was noch verband: das <i>Joined-Festival</i> und <i>Freundlichbaracuda</i>	72	
5.3.1.4 Separate Baustellen: Die Situation heute	73	
5.3.2 Lokale Wahrnehmung im Kontext von globalen Musik- und Medienströmen: Das Beispiel <i>a-Musik</i>	75	
5.3.3 Öffentliche Veranstaltungsorte und die städtische Verwaltung	78	
5.3.4 Aus Ehrenfeld in die Welt: Joseph Suchy und die Bedeutung des Ortes im Zeitalter globaler Musikströme	84	
5.3.5 Globale Ströme aus Köln: einige Beispiele	87	
6 Aussichten und die Ohren der Welten	92	
7 Literatur- und Quellenverzeichnis	94	
Anhang i	Übersichtstafel: Gesprächs- / Interviewpartner	109
Anhang ii	Exemplarischer Leitfaden	110
Anhang iii	Personenindex	112
Anhang iv	Labelindex	115
Anhang v	Glossar	116
Anhang vi	Hörbeispiele (CDs)	121
Erklärung / Copyrightvermerk		123

1 Einleitung

„Neue Deutsche Wellen“ betitelte im Mai 1997 die Londoner Zeitschrift *The Wire*, international renommierte Zeitschrift für experimentelle Musik (Eigenwerbung: „Adventures in modern music“)¹, eine ausführliche siebenseitige Berichterstattung über neue elektronische und experimentelle Musik in Köln und ihre „stars of selten gehörte Musik“ (*The Wire* 159/1997, 19): „[S]eldom heard music ... defines the music policy at Liquid Sky Cologne, a former Persian disco in the centre of this lively city close to the French border“ (ebd.).

Dieser Artikel, der die Arbeit der Kölner Szenen auch international einem größeren Publikum näher bringt, setzt also bereits im Einleitungssatz die Musik in einen geographischen Bezug. Der Verweis auf die Nähe Kölns zur französischen Grenze verwundert, wird aber zunächst nicht weiter erläutert. Denn schon fährt der Chefredakteur von *The Wire*, Rob Young, fort, unzählige weitere seiner Impressionen von Kölner Orten preiszugeben, zu denen ihn seine Recherchen über die Akteure der neuen elektronischen, „selten gehörten“ Musik führten: vom Liquid Sky Club auf der Kyffhäuserstraße geht es zu einem Studio „...on the east side of the rhine, surrounded by piles of industrial debris, giant coils of wire and mountains of forklift pallets“ (ebd., 21). Die Rede ist von den „Kaspar Hauser Studios“ des Musikers Marcus Schmickler, damals noch ansässig auf dem bereits weitestgehend brachliegenden Gelände der Felten-&Guillaume-Kabelwerke in Köln-Mülheim. Schließlich steckt Young die innerstädtische Ausdehnung dieses neuen Musikraumes anhand zentraler Orte ab: „The three main triangulation points for mapping the lie of the city’s musical land are all independent record stores“ (ebd.). Für die Zukunft prognostiziert er:

Now, with electronic music firmly in the mainstream, Germany united, and Europe on the brink of full-scale union, it’s easier than ever for undergrounds to become overgrounds in the blink of an eye. Cologne’s is set to be the next. (ebd.)

Nach dem Aufsuchen einiger dieser Orte sowie einem Abstecher in das Düsseldorfer Studio des Köln-Düsseldorfer Elektronik-Duos *Mouse on Mars*, dem damals wie heute im Independent-Bereich sehr erfolgreichen² Act aus Deutschland, kommt Young zu einer interessanten Schlussfolgerung:

Cologne was badly bombed during this century’s second great catastrophe, and even now the city is undergoing immense reconstruction. Silverized penthouses sit on top of 19th century townhouses like dental caps. [...] The east bank of the rhine glitters with luxury hotels and corporate headquarters. It’s no wonder that such a fervent and unquestioned remixing/recombinant culture is rooted here. (ebd., 24)

Mit diesem journalistischen Kunstgriff begibt sich der Autor wahrscheinlich unwissentlich in die Kinderstube anthropogeographischer Erklärungsmodelle von Friedrich Ratzel und Ellen Semple. Die Herangehensweise des Autors an die Thematik ist also von ihren Ansätzen her zutiefst geographisch: die Musik wird verortet und in direkten Bezug zum Raum gesetzt. Die

¹ Die *Zeit* bezeichnet *The Wire*, die 1997 eine Auflagenstärke von 22000, heute von 27000 gedruckten Einheiten hat, als „Fachblatt für abseitige Musiken aller Art“ (*Zeit Literatur* 03/2002, 76).

² Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der zweite CD-Longplayer „Iaorah Tahiti“ von *Mouse on Mars* bereits im großen englischen Musikmagazin *Melody Maker* 1995 zur Platte des Jahres gekürt wurde, während *Mouse on Mars* in Deutschland erst einige Jahre später auch von einer größeren Öffentlichkeit entdeckt wurde. Dies steht sicherlich auch im Zusammenhang damit, dass *Mouse on Mars* zu der Zeit auf einem englischen Schallplattenlabel veröffentlichten.

Orte, an denen Menschen die Musiken machen, an denen die Musiken produziert und gelebt werden, also Studios, Schallplattenläden, Clubs und Bars, aber auch Architektur und Lebensbedingungen der Stadt werden in direkten Bezug zu der Musik selbst gesetzt.

In journalistischen Darstellungen wird des Öfteren versucht, abstrakte Gegebenheiten greifbarer zu machen, indem Bezüge zu den mit ihnen in Verbindung stehenden Orten und Räumen hergestellt werden. Vor allem im Musikjournalismus ist dies oft der Fall - vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil Orte den mit Worten oftmals nur unzureichend beschreibbaren Musiken konkret fassbare Anhaltspunkte geben sollen. Außerdem bietet der Bezug zu Raum und Ort auch für musikalisch nicht eingeweihte Leser³ viele konkrete Zugangsmöglichkeiten. So kann die Musik im wahrsten Sinne des Wortes bei den Lesern „Platz nehmen“. Und genau dieses „Platz nehmen“ von Musik, das Zusammenspiel von Ort, Raum und Musik bildet einen höchst interessanten Komplex.

Innerhalb dieses Komplexes ist es von Interesse, dass in den journalistischen Darstellungen über die Kölner Szenen der neuen elektronischen Musik (wie ja auch in der zitierten) des öfteren Bezug genommen wird auf diejenigen lokalen Charakteristika und Lebensbedingungen, die dazu beigetragen haben könnten, dass die Kölner Szenen im Bereich der neuen elektronischen und experimentellen Musik seit Anfang der 1990er Jahre eine sehr wichtige Rolle spielen. Diesem Aspekt wird in der vorliegenden Arbeit zwar auch nachgegangen, er steht aber nicht im Mittelpunkt meiner Betrachtungen. Vielmehr interessiert mich, was ebenfalls ein Thema in vielen journalistischen Darstellungen über die neueren Kölner Musikszenen ist. Dort ist immer wieder die Rede vom hohen Grad ihrer „Vernetzung“, jedoch wird diese in den seltensten Fällen genauer hinterfragt und durchleuchtet.

In Bezug auf eine solche „Vernetzung“ hatte ich auf Grund eigener zunächst informeller Beobachtungen und Gespräche tatsächlich den Eindruck gewonnen, dass Köln eine sehr hohe Anzahl vielschichtiger Ströme durchfließt, die mit dem Hören, Erleben und Produzieren von neuer elektronischer Musik verbunden sind. Es scheint, dass vielfältigste Öffnungen, Zugänge und Schleusen nicht nur für eine permanent hohe Dichte von musikalischen Zu-, Durch- und Fortflüssen aus aller und in alle Welt sorgen, sondern auch für den guten Ruf, den das weltweite Wirken vieler Kölner Akteure in unterschiedlichen globalen Musikkontexten hat. Die Verbindungen der Szenen, Kreise und Einzelpersonen innerhalb Kölns und vor allem auch die Verbindungen von Kölner Akteuren mit anderen Akteuren auf der ganzen Welt gehören zu einem teilweise sehr feinädriigen, offenen System von Strömen, welches sich um die gesamte Erde spannt. Hieraus ergibt sich ein neuer Musikraum. Die Frage, die sich hier jedoch stellt, ist, ob man tatsächlich von einem „Netzwerk“ sprechen kann.

Wie ich zeigen möchte, ist der Netzwerkbegriff nicht offen genug, um mit ihm in diesem flexiblen Musikraum zu arbeiten. Denn hier haben wir es mit einem „flüssigen“ Raum zu tun. Anhand dieses Konstrukts, dem flüssigen Raum, möchte ich einige der Ströme, die Köln in ungewöhnlich hoher Dichte, jedoch vielleicht z.T. in Form feinsten und kaum wahrnehmbarer

³ Im weiteren wird der Einfachheit halber lediglich die männliche Endung verwendet. Daraus folgt jedoch nicht der Bedeutungsausschluss der anderen Genderkonstrukte.

Adern und Fließrinnen durchziehen, im wahrsten Sinne des Wortes *erörtern*, sie ein Stück weit begleiten und ihnen nachgehen. Ich möchte zeigen, wo und von wem in Köln Ströme gebündelt, aufgenommen, aufgeteilt oder umgeleitet werden. Ich möchte, um einmal eine Analogie zu physisch-geographischen Flusssystemen aufzugreifen, Strudel, Strudelkessel, Verästelungen und Adern beschreiben, Deltas, Zu- und Entwässerungen lokalisieren, fluide Phasen ausmachen und die Übergänge vom laminaren zum turbulenten Fließen beschreiben.

Besonders interessant sind für mich die Orte, an denen dieser Raum der Ströme sichtbar und hörbar wird. Deshalb stellen sich für mich folgende Fragen:

An welchen Orten geschieht dies? Welche Charakteristika haben diese Orte in Köln, an denen Menschen zusammenkommen und Szenen bilden, an denen Menschen Musikkulturen kreieren und leben und Musikräume gestalten? Wie werden diese Orte durch die Szenen aufgrund der sehr spezifischen Erfordernisse der neuen Musikräume um- oder neugestaltet? Was macht den spezifischen *sense-of-place* dieser Orte aus, wo Menschen kulturelle Identitäten anhand vieler kleiner und großer Rituale erzeugen und leben? Wie entstehen an diesen Orten immer wieder neue Kulturen und wie interagieren diese Kulturen? Welche unterschiedlichen Musikkulturen, also Tanzkulturen, Clubkulturen, Hörkulturen haben welche Erfordernisse an den Raum? Werden diese in Köln zur Genüge erfüllt? Wie werden die an diesen Orten entstandenen Kulturen gepflegt, geteilt und wiederum überall auf der Welt aufgenommen, weitergelebt und weiterentwickelt? Wie werden die von diesen Orten in Köln ausgehenden Musikströme in globale Musikräume eingeführt, wie werden sie dort aufgenommen und weiterentwickelt? Wie werden sie an anderen Orten überall auf der Welt de- und rekonstruiert und in völlig veränderter Form wiederum dem globalen Musikraum zugeführt?

Eine endgültige Antwort auf diese Fragen kann es nicht geben. Ich möchte sie deshalb eher als Leitfragen dieser Arbeit verstanden wissen, anhand derer ich die Orte und Räume der Szenen, Ströme und Kulturen der neuen elektronischen Musik in Köln im übertragenen Sinne kartographieren möchte.

2 Musik und Geographie

Die Geographie ist traditionell eine nahezu exklusiv visuell ausgerichtete Wissenschaft (Kong 1995a, 184; Smith 1997, 503). Hierin läuft die Geographie konform zu vielen anderen Wissenschaften sowie zu allgemeinen Erfassungs- und Wahrnehmungsphänomenen der Moderne: die Priorität liegt auf dem Visuellen (Ingham et al. 1999, 284). Aufgrund dieses Missstandes wurde der Ruf nach der Einbeziehung anderer Sinne in geographische Analysen und Beschreibungen mit den Jahren immer lauter. Er wurde auch sehr wohl vernommen, aber nur zögerlich umgesetzt.

Am ehesten fand eine Auseinandersetzung mit dem Hörsinn, und hier vor allem mit (Popular-) Musik und Klang statt. Wenn sich vereinzelt Geographen erstaunlich früh (z.B. schon in den 1950ern, siehe dazu Lily Kong, 1995, 185-186) an solche Themen herangewagt haben, so

geschah dies eher in einer traditionellen Weise mit nichtsdestotrotz einigen auch heute noch durchaus sehens- (und hörens-!) werten Ansätzen und Ergebnissen⁴. Seit Anfang / Mitte der 1990er Jahre ist ein verstärktes Interesse an geographischen Fragestellungen bezüglich Musik und Klang zu vernehmen, denn langsam wurde sich die wissenschaftliche Gemeinde bewusst, dass „... senses other than sight might contain and construct geographies, which are rather different from those encountered in the visible world“ (Smith 1997, 503-504).

Zunächst kann man aber sehr wohl fragen, ob eine Beschäftigung mit Musik unter geographischer Perspektive überhaupt notwendig ist. Musik ist eines der wenigen wichtigen Elemente in unserem Leben, das noch nicht Thema übermäßiger sozialwissenschaftlicher Reflexionen geworden ist. Schadet man der Musik nicht, wenn man auch sie noch in den geographischen Diskurs einbezieht? Sind nicht schon genug Worte zur Musik gesagt worden, und ist es nicht ein ebenso schwieriges und frustrierendes, weil von vornherein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen wie „Dancing about Architecture“⁵? Wird dadurch die Freude an der Musik und die ihr innewohnende Energie langsam ausgehöhlt oder zumindest geschmälert? Diesen spannenden Fragen kann ich hier nicht weiter nachgehen, aber ich sehe durchaus das Potential von Geographien, die Musik thematisieren, ohne dass sie die Freude an ihr zerstören. In diesem Sinne möchte ich mich den Worten von Leyshon et al. (1995) anschließen: „our intention is not to colonize music for geography through analysis – not least because the recognition of the pleasures of music must be central to any understanding of its power“ (423-424).

2.1 Hintergrund: Die kulturelle Produktion und die Produktion von Kulturen

Das deutlich gestiegene Interesse für den Bereich Geographie der Musik hängt sicherlich auch mit der stark gestiegenen Bedeutung von Medien und kulturellen Gütern für das menschliche Leben und die Ökonomie zusammen. Das wiederum geht einher mit dem inflationären und zunehmend mehrdeutigen Gebrauch des Begriffes „Kultur“ in allen möglichen wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Zusammenhängen. Von daher ist zunächst eine Klärung des Begriffes „Kultur“ vonnöten, wenn man sich aus einem kulturgeographischen Blickwinkel einem Themenkomplex widmen möchte, bei dem ein kulturelles Gut, nämlich Musik, im Mittelpunkt steht.

2.1.1 Was ist „Kultur“? Der *cultural turn* in den Sozialwissenschaften und in der Wirtschaft

In den Geistes- und Sozialwissenschaften hat der Kulturbegriff in den letzten Jahren eine starke Transformation und Erweiterung erfahren. Durch die verstärkte Ausrichtung auf die

⁴ Laut Lily Kong (1995, 185) wurden fünf Hauptbereiche untersucht: 1. Die räumliche Verteilung von musikalischen Formen, Aktivitäten und Akteuren 2. Musikalische Brennpunkte und Diffusion 3. Das Abstecken von Räumen, die gewisse musikalische Eigenschaften teilen. 4. Das Aufspüren des Charakters oder der Identität eines Ortes anhand der von diesem Ort handelnden Musik und seiner Texte, Melodien und Instrumentalisierung, dem allgemeinen Gefühl oder dem sensorischen Eindruck der Musik 5. Die Analyse von Texten in Bezug auf die darin thematisierte Umweltproblematik

⁵ Die Autorenschaft dieses gern benutzten Zitats ist nicht endgültig geklärt. Als Urheber stehen zur Debatte z.B. William S. Burroughs, Elvis Costello, Frank Zappa etc. pp. Mehr dazu unter <http://home.pacifier.com/~ascott/they/tamildaa.htm>

Beschäftigung mit Kulturfragen kann von einem sich gegenwärtig vollziehenden Paradigmenwechsel⁶ gesprochen werden (Lackner und Werner 1999, 24). Mit dieser als *cultural turn* bezeichneten Wende wird

der alte, enge Kulturbegriff („Kultur“ verstanden als eine gesellschaftliche Dimension neben anderen, etwa Wirtschaft, Politik, Wissenschaft etc.) durch einen weiten, anthropologisch fundierten Kulturbegriff ersetzt ..., der als „ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens“ [Max Weber] den Gesamtbestand möglicher Gegenstände geisteswissenschaftlicher Forschung umfaßt. (ebd., 25)

Der neue offene Kulturbegriff umarmt somit alle möglichen von Menschen geschaffenen Lebens- und Ausdrucksformen. Durch das Augenmerk auf die sie schaffenden, sie aushandelnden, sie sich aneignenden, sich über sie und mit ihr austauschenden, sie aktiv verändernden Menschen wird Kultur als im ständigen Wandel befindlich begriffen. Die aus diesem permanenten Wandel entstehenden Kulturen sind gekennzeichnet durch eine große Bandbreite von alltäglichen und nichtalltäglichen Werte- und Haltungsspektren.

Hier ist insbesondere Raymond Williams zu nennen, dessen Überlegungen großen Einfluss auf die weiteren Auseinandersetzungen mit dem Begriff „Kultur“ und dessen Anwendungen genommen haben. Bereits 1958 beschrieb er Kultur wie folgt:

A culture has two aspects: the known meanings and directions, which its members are trained to [and] the new observations and meanings, which are offered and tested. These are the ordinary processes of human societies and human minds, and we see through them the nature of a culture: that it is always both traditional and creative; that it is both the most ordinary common meanings and the finest individual meanings. We use the word culture in these two senses: to mean a whole way of life – the common meanings; to mean the arts and learning – the special processes of discovery and creative effort. Some writers reserve the word for one or other of these senses; I insist on both, and on the significance of their conjunction. The questions I ask about our culture are questions about our general and common purposes, yet also questions about deep personal meanings. Culture is ordinary, in every society and in every mind. (Williams 1993, 6)

Damit wurde die Kultur dem alleinigen Zugriff der künstlerischen Produktion, welche speziellen Wissens bedarf, entzogen und geöffnet für das gewöhnliche alltägliche Leben.

In der vom *cultural turn* erfassten neuen Kulturgeographie wird davon ausgegangen, dass dieses offene, vielschichtige, viel dimensionale Gebilde Kultur „can only be approached as embedded in real-life situations, in temporarily and spatially specific ways“ (Crang 1998, 1). So werden Kulturen konstruiert, „that give meanings to ways of life and produce (and are reproduced through) material and symbolic forms“ (ebd., 2). Es ist durchaus möglich, dass unterschiedliche Kulturen an unterschiedlichen Orten den gleichen Dingen unterschiedliche Bedeutungen zuweisen. Ebenso wie unterschiedliche Kulturen den gleichen Orten unterschiedliche Bedeutungen zuweisen. Wir haben es also hier mit einer Vielheit symbolischer Geographien (ebd., 4) und dem Aushandeln, Aneignen und Definieren von Raum durch das Zuschreiben von Bedeutung anhand kultureller Symbolik und kulturellen Praktiken zu tun.

Die Geographie spielt demnach also eine gewichtige Rolle bei der Konstruktion und Behauptung von Kulturen. Bevor ich darauf näher eingehe, ist es zunächst aber sinnvoll, sich mit der Produktion dieser Symbolik und der Produktionslogik der kulturellen Güter zu beschäftigen, da die Abgrenzungen und Verbindungen der unterschiedlichen Kulturen sehr stark über

⁶ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Einführung der Bezeichnung „Kulturwissenschaften“, die aus dem *cultural turn* hervorgegangen ist. Dieses interdisziplinäre Forschungsfeld bekommt immer größeres Gewicht. So

symbolische Aktivitäten, aber auch materielle Dinge konstruiert werden. Deshalb möchte ich einen kurzen Blick auf einige Aspekte des Feldes der kulturellen Produktion werfen, denn: „Cultural geography must thus include the institutions that keep cultures going“ (ebd., 3).

„Kultur“ und deren Produktion spielt eine zunehmend wichtige Rolle innerhalb des Wirtschaftsgeschehens. Ein offensichtliches Zeichen hierfür ist die seit den 1980er Jahren stark gestiegene Bedeutung der global agierenden Unterhaltungs- und Medienkonzerne und ihrem Firmenumfeld, deren Kerngeschäft die massenhafte Produktion und Distribution „kultureller“ Hard- (Endverbraucher orientierte Unterhaltungselektronik) und Software (Film- und Fernsehproduktion, Tonträger, Printmedien, Computersoftware etc.) ist.

Des Weiteren ist eine zunehmende Ästhetisierung des Alltags (Du Gay 1997, 5), einhergehend mit der wachsenden Bedeutung von Design, Mode und populären Trends in allen nur denkbaren Bereichen zu bemerken. Banalste Produkte, vom Aktiendepot bis hin zur Zahnseide, aber auch vordergründig konsumtionsunabhängige Bereiche – hier seien beispielhaft soziale Bewegungen wie die Globalisierungskritik genannt, wo Naomi Kleins *No Logo* (2000) selbst zum Logo wird – werden „kulturiert“ und auf diesem Wege emotional, symbolisch und materiell aufgeladen, d.h. mit Objekten und Images versehen. Dass eine derartige Entwicklung bedeutende wirtschaftliche Folgen hat, z.B. die sprunghafte Zunahme der Unternehmungen in den Bereichen Design, Marketing, Öffentlichkeitsarbeit, Werbung, Film-, Fernseh- und Musikproduktion, publizierende Medien, Inhalt- und Technologiedienstleistungen, Beratungen etc. ist offensichtlich. Die Produktion von Kultur ist zu einem Schwergewicht im globalen Wirtschaftsgeschehen avanciert.

Dies geht einher mit einem Wandel der Produktions- und Organisationsverhältnisse im „klassischen“ Kulturbetrieb. Damit meine ich sowohl den offiziell etablierten, öffentlich getragenen und subventionierten Kulturbetrieb (Museen, Theater, Oper, Tanz), als auch die unabhängigen, freien Bereiche (allgemeine freie Szenen innerhalb der bildenden Kunst, unabhängige Musikszenen, freie Theater, unabhängige Filmszenen etc.). Auf der einen Seite bringen technologische Fortschritte, z.B. digitale Film-, Video-, Musikproduktions-Technologien, kostengünstiger Zugang zu weltweiten Produktions-, Distributions- und Informationssystemen via Internet, kostengünstiges Desk-Top-Publishing etc., Vorteile in Bezug auf Öffentlichkeitsarbeit, Marketing, Distribution und allgemeine Produktion. Auf der anderen Seite bedeutet die durch die niedrigen Eintrittsschwellen erheblich gestiegene Anzahl kulturproduzierender Akteure auch einen nicht unerheblichen Konkurrenzdruck bezüglich Subventionen und Kunden.

Jedoch ist es wichtig zu betonen, dass Kultur mehr ist als nur ein durch gewisse technische Prozesse oder organisatorische Routinen kreierte Gut oder Produkt:

We need to understand the meanings that are given to both the „product“ and the practices through which the product is made. Culture, thought of more broadly as a way of life and as the actions through which people create meaningful worlds in which to live, needs to be understood as the constitutive context within and out of which the sounds, words and images ... are made and given meaning. (Negus 1997, 101)

wurde neben der Einrichtung vieler Forschungszweige unter diesem Namen z.B. 2001 die geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien gesplittet und in eine kultur- und geisteswissenschaftliche aufgeteilt.

Es ist wichtig, dies im Hinterkopf zu behalten, wenn es im Folgenden um die durchaus ebenso bedeutenden Bedingungen der kulturellen Produktion geht.

2.1.2 Vier Denkansätze über kulturelle Produktion: Kulturindustrie, Production-of-Culture, Cultural Studies und Felder der kulturellen Produktion

Die Mechanismen der kulturellen Produktion haben nicht erst seit dem *cultural turn* Beachtung erfahren. Wohl die ersten sich mit den modernen Produktionsbedingungen und ihren Auswirkungen auf kulturelle Güter beschäftigenden Beiträge sind die an marxistische Kritik anknüpfenden viel zitierten Klassiker: Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ aus den 1930er Jahren (Benjamin 1981) sowie Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Aufsatz „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“ in der *Dialektik der Aufklärung* (Adorno und Horkheimer 1994) aus den 1940er Jahren. Letzterer ist eine scharfe Kritik an der massenhaften Produktion und Reproduktion⁷ kultureller Güter in der modernen Industriegesellschaft. Horkheimer und Adorno prangern den massenverdummenden „Amüsierbetrieb“ (ebd., 144) an, der kulturelle Güter auf ihren Warencharakter reduziert, ihre Unterschiede abschleift, einebnet und dann diese Einheit als Vielfalt verkleidet verkauft. Dabei sehen sie die Rezipierenden als passive, problemlos manipulierbare und in der Masse aufgehende konsumierende Elemente, die von der Maschinerie als sekundäre, aber dennoch wirtschaftlich unentbehrliche, weil sie fütternde, in sie perfekt eingeplante Anhängsel benutzt werden.

Damit begründeten sie den Begriff „Kulturindustrie“, der seither vor allem in englischsprachigen Publikationen als *cultural industry* aber auch in deutschsprachigen Publikationen entweder kommentarlos oder mit jeweils eigenen Deutungen versehen auftaucht. In Deutschland hat der Begriff vor allem im theoretischen Popkulturdiskurs der 1980er und 1990er Jahre, und zwar in seiner engen Bindung an die kritische Theorie Adornos, für einige Aufregung und kritisches Hinterfragen gesorgt. Da der Popdiskurs⁸ stark an die Rezeption und Produktion von (vor allem „alternativer“, „unabhängiger“) Popmusik gebunden ist, widmet er sich vor allem der Frage, inwieweit sich Popmusik in jenes von Adorno schwarz gezeichnete Bild der Kulturindustrie fügt und inwieweit die Ware Pop die ihr gerne unterstellten subversiven Qualitäten nutzt, um durch ihre kulturellen Eigenschaften „die Gesetzmäßigkeiten der reinen Kapitalakkumulation“ (Gurk 1997, 21) anhand von dissidentem Konsum zu durchbrechen. Hier wird also die Frage gestellt, ob bestimmte kulturelle Produkte trotz ihres Warencharakters und ihrer Bindung an die Kulturindustrie aufgrund anderer ihr innewohnenden Qualitäten Medien zur Befreiung von den sie produzierenden Verhältnissen sein können⁹.

⁷ Adorno wurde im US-amerikanischen Exil mit der dort bereits sehr fortgeschrittenen und auf Massenkonsum aufbauenden Medienmaschinerie konfrontiert. Neben einer bereits stark rotierenden Werbemaschinerie beschäftigen sich Adorno und Horkheimer mit Kino, Radio und sogar bereits mit dem Fernsehen und seinen Auswirkungen.

⁸ Ein Großteil der Popdiskurs-Autoren stammt aus dem Umfeld der in den frühen 1980er Jahren gegründeten Musikzeitschrift *Spex*, die aus einem Punk beeinflussten „Gegenkultur“-Umfeld erwachsen ist und sich neben „alternativer“, nicht dem „Mainstream“ folgender Musikkultur auch popkulturtheoretischen Debatten widmete. Die selbsternannte „Zeitschrift für Popkultur“ steht aber seit der Aufgabe ihres unabhängigen Status und dem Verkauf an ein großes Verlagshaus in der Kritik. (siehe hierzu auch: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/ci/nf/64/22.html>)

⁹ Einen interessanten Überblick über diesen Diskurs in Bezug auf Adorno und Horkheimers Begriff bietet Roger Behrens (1997).

Andere bedeutende Ansätze, die sich mit kultureller Produktion befassen, wurden von Richard A. Peterson, dem *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) in Birmingham und Pierre Bourdieu unternommen. Der bislang in der deutschsprachigen Wissenschaftsgemeinde eher mäßig beachtete (Gebesmair et al. 2000, 27), aber in den letzten Jahren wieder verstärkt aufgegriffene *Production-of-Culture*-Ansatz des US-amerikanischen Soziologen Richard A. Peterson aus den 1970er Jahren bezog zum ersten Mal eine Position, von der aus die Kunstwerke oder kulturellen Produkte „weder als Ergebnisse eines einsamen Schöpfungsakts noch als Ausdruck einer ideologisch motivierten Bewusstseinsindustrie betrachtet“ (ebd., 26-27) wurden. Stattdessen richteten sie den Fokus „on the processes by which elements of culture are fabricated in those milieux where symbol-system production is most self-consciously the center of activity“ (Peterson 1976, 672).

Diesem Ansatz folgte eine ganze Reihe von empirisch orientierten Einzeluntersuchungen, die den Prozess von der Produktion zur Konsumtion nachvollzogen. Im Mittelpunkt standen z.B. die Mechanismen von Originalität und Innovation oder die Einwirkung von Technologie, sozialer Organisation und gewisser „*Gatekeeper*“ auf die produzierten Güter, Symbole und deren Produktionsprozess. Des Weiteren wurde der Kontext betrachtet, in denen die Güter benutzt werden, aber auch die Identifikation und Beschreibung zeitlich weiter gefasster zyklischer Trends, innerhalb derer sich Kulturformen über die Jahre verändern (ebd., 676-677).

Die *Cultural Studies* sind ein hinlänglich bekannter und auch in Deutschland oft rezipierter Ansatz in Bezug auf kulturelle Produktion. Der oben erwähnte Raymond Williams ebenso wie andere marxistische und / oder strukturalistische Denker können als Urväter der *Cultural Studies* angesehen werden. Die *Cultural Studies* werden wohl am ehesten mit dem *cultural turn* verbunden, denn ihre Vertreter sahen Kultur konsequent als „*way of life*“. Vor diesem Hintergrund stellten sie erstmals vor allem (jugendliche) „Subkulturen“ der Arbeiterklasse¹⁰ in den Mittelpunkt ihrer Analysen. Dabei wurde vor allem auf distinguierte Stile geschaut, durch die, wie man annahm, sich die jeweiligen „Subkulturen“ in dem Raster aus Arbeiter-, dominierender und kommerzieller Massenkultur neu positionierten.

Der Status der „Subkulturen“ wurde demnach zunächst über die Unterordnung ihrer Klasse und des daraus hervorgehenden Widerstands erklärt. Später wurde der starre Klassenbezug z.B. auf Ethnizität erweitert. Durch die Ausbildung von distinktiven Stilen wurde also Freiraum erobert. Jugend und „Subkultur“ wurden auf diese Weise handlungsstark, produzierend, expressiv, signifikant (Gelder 1997, 83-84). Es ging bei den *Cultural Studies* um Identitätsbildung und darum, dass Handlungen und Dingen spezielle Bedeutungen innerhalb ihrer alltäglichen Benutzung zugeschrieben werden. Es ging aber auch darum, dass bereits von anderen Kulturen, Klassen oder Gruppen mit Bedeutung besetzte Dinge, Handlungen und Orte aus ihrem

¹⁰ Hier wird ersichtlich, wie stark diese britische Richtung mit einem heute sehr starr erscheinenden Klassenbegriff arbeitet. Diese Sichtweise ist aber im räumlichen und historischen Kontext besser zu verstehen, denn im Großbritannien der 1960er Jahre war die Gesellschaft sehr stark von traditionellen Klasseneinteilungen geprägt. Außerdem gab es noch eine sehr große Arbeiterschicht. Die traditionellen *Cultural Studies* sahen jugendliche Subkulturen konsequent als Arbeiterklassen-Phänomen. Diese reine Klassenperspektive wurde zunehmend aufgeweicht.

„eigentlichen“, konventionellen Kontexten herausgelöst werden und mit einer neuen Bedeutung belegt werden¹¹ (Hebdige 1979, 100-112).

Interessant sind die Verbindungen der *Cultural Studies* zu den bisher vorgestellten Ansätzen. Die Vertreter der *Cultural Studies* arbeiten durchaus mit dem von der Frankfurter Schule formierten Begriff der Massenkultur¹² bzw. Kulturindustrie. Jedoch entwickeln sie eine dynamischere Beziehung zwischen dieser und den jugendlichen „Subkulturen“. Denn sie legen die Betonung auf den Widerstand bzw. betonen die aktive Arbeit mit massenkulturellen Inhalten durch konstruierende Aktivität der „Subkulturen“ innerhalb gewisser von ihnen belegter Felder und damit die Aneignung von (Bedeutungs-) Raum.

Der letzte Vertreter, den ich hier exemplarisch für die Beschäftigung mit kultureller Produktion anführen möchte, ist Pierre Bourdieu mit seinen Feldern der kulturellen Produktion. Ähnlich wie die Vertreter des *Production-of-Culture-Ansatzes*¹³, beschreibt Bourdieu, wie die Bedeutung kultureller Güter – und damit meint Bourdieu wiederum „klassische“ kulturelle Güter, also Bücher, Filme, Tonträger etc. – über das Zusammenspiel von Produktionsprozessen und der an der Produktion beteiligten Akteure zu Stande kommt. Reputation kommt nicht über die eine oder andere gute Besprechung in einschlägigen Fachmagazinen, nicht über die Empfehlungen einzelner Personen, Händler, Verleger oder Institutionen und auch nicht über die Summe dieser Einflussnehmer zu Stande, sondern:

...it is the field of production, understood as the system of objective relations between these agents or institutions and as the site of the struggles for the monopoly of the power to consecrate, in which the value of works of art and belief in that value are continuously generated. (Bourdieu 1993, 78)

Bourdieu betrachtet kulturelle Güter also als ein Produkt von Beziehungen, die jedoch nicht rein zufällig miteinander bestehen, sondern bei denen Akteure in irgendeiner bestimmten Form miteinander in Austausch stehen. Er stellt die These auf, dass das kulturelle Produkt (oder das „Kunstwerk“, wie er sagt), „the product of a vast operation of social alchemy jointly conducted, with equal conviction and very unequal profits“ (ebd., 81) ist. An diesem Zitat wird deutlich, dass Bourdieus Theorie durchaus auch Ungleichheiten bezüglich der Nutznießer im Feld der kulturellen Produktion ausmacht. Hier und in vielen anderen Punkten prangert Bourdieu sehr explizit Missstände an. Nicht umsonst galt er zu Lebzeiten als einer der „vehementesten Kritiker der massenmedialen ‚pensée unique‘“ (taz, 26.10.1999), der sich durchaus lautstark in öffentliche

¹¹ Dies ist vor allem in der Punkbewegung sehr stark hervorgetreten. Dinge wurden aus allen nur denkbaren konventionellen Zusammenhängen herausgelöst, mit spezifischen, neuen Bedeutungen belegt und in den eigenen Stil integriert. Als Beispiel sind Trachtenjacken zu nennen, die Punks mit einer eigenen Bedeutung aufluden – allein dadurch dass sie sie trugen, weniger, aber natürlich teilweise auch dadurch, dass die Kleidungsstücke z.T. klischeehaft punkig mit Badges oder Sicherheitsnadeln bestückt wurden oder mit anderen punkassoziierten Kleidungsstücken kombinierten – und sie so in ihren Stil integrierten. Ähnlich wurden Nazi-Symbolik und Nazi-Mode okkupiert und umgedeutet (siehe hierzu auch Teipel, 2001). Auch über die sicherlich vordergründige Provokation hinaus hatte das alles sehr wohl etwas mit der Aneignung und Umdeutung von Bedeutungsraum, mit dem Umkrempeln und der Politisierung des Alltags zu tun. Hier ist unbedingt auch die Aneignung und Umdeutung von Orten zu nennen, auf die in Kapitel 3 noch näher eingegangen wird.

¹² Bevor sie den Begriff Kulturindustrie einführten, hatten Adorno und Horkheimer anstelle dessen in Entwürfen mit dem Begriff Massenkultur gearbeitet. Diesen verwarfen sie jedoch, da Massenkultur ihnen zu sehr nach aus den Massen selbst hervorgehende Kultur klang und Assoziationen an eine gegenwärtige Gestalt von Volkskunst weckte (Kausch 1988, 84).

¹³ In diesem Zusammenhang sei Howard Becker genannt, der in seinen *Art Worlds* (1982) einen Bourdieu-ähnlichen Zugang wählt.

Debatten rund um die Folgen der massenmedialen Profitlogik und in den „Kampf der Kunst gegen ihren Warencharakter“ (ebd.) auch außerhalb der Akademie einschaltete.

In dem diese Arbeit betreffenden Themenfeld sind ganz besonders die Gedanken Bourdieus bezüglich der Orte der kulturellen Produktion wertvoll, mit der ich die Ansätze zur Analyse und Betrachtung der kulturellen Produktion abschließen und das Feld für Geographie und Musik freigeben möchte:

As is seen more clearly in avant-garde painting than anywhere else, ... a sort of sense of social direction, is indispensable in order to be able to navigate in a hierarchically structured space in which movement is always fraught with the danger of losing class, in which places – galleries, theatres, publishing houses – make all the difference (e.g. between „commercial porn“ and „quality eroticism“) because these sites designate an audience which, on the basis of the homology between the field of production and the field of consumption, qualifies the product consumed, helping to give it rarity or vulgarity. (Bourdieu 1993, 95, Hervorhebungen im Original)

2.2 Geographische Zugänge zur Musik

Aus geographischer Sicht gibt es unterschiedlichste Wege, über die man sich dem Themenkomplex nähern kann. Ingham et al. (1999) richten in ihrer Studie über nordenglische House-Partys in brachliegenden Industriegebäuden ihr Augenmerk auf einige aus geographischer Perspektive besonders interessante Merkmale von Musik und Sound. Sie betonen nicht nur die „place-related qualities of sounds, but also ... the role of sound in creating and defining particular spaces“ (Ingham et al. 1999, 286). Bestimmte von ihnen der Musik und dem Sound zugeschriebene Eigenschaften, wie z.B. deren potentielle Grenzenlosigkeit, deren dynamische und fluide Naturen (ebd., 299-300) sowie deren transformatives und transgressives Potential (ebd., 289) sind es, die sie eine äußerst spannende Rolle bei der sozialen Konstruktion von Raum spielen lassen:

Only through the study of sound in place ... (an intertwined, scattering, splintering dynamic, which is indefinable yet distinctive) and the social and political tensions that sounds (within and beyond space; displaced; misplaced) may create, can we truly begin to understand the full potential of sonorous geographies. Tensions over the uses of space, over the creation and dissolution of spaces, and over the overlapping of differently bounded spaces are elements of geographical study to be more enthusiastically explored, not wished away. (ebd. 1999, 300)

Hier stellen sich also Fragen um Aneignung, Verteidigung und Aushandeln von Räumen und Orten sowie deren Grenzen, bei denen die Bedeutungszuschreibung durch Musik eine entscheidende Rolle spielt.

Darüber hinaus ist die Rolle, die Musik bei der sozialen Konstruktion von subjektiven und kollektiven Identitäten spielt, von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit. Die Konstruktion dieser Identitäten läuft über musikalische Inhalte, über die mit der Musik verbundenen Intertexte (bestimmte Verhaltens- oder Konsummuster oder sonstige außermusikalische Stilelemente) oder aber auch über die Orte musikalischer Aktivitäten (Kong 1995a, 192-193): „[Music] creates a flexible space in which identities can be lived, experienced, shaped and altered“ (Smith 1997, 523).

Durch ihre speziellen Eigenschaften ist die Musik im Stande, uns aus Orten herauszulösen, um uns entweder zeitweilig ortlos existieren zu lassen oder aber uns neu zu verorten: „We all hear music we like as something special, as something that defies the mundane, takes us „out of ourselves“, puts us somewhere else“ (Frith 1996a, 275). Es scheint also so zu sein, dass Musik bei

der Konstruktion unseres *sense of place* nicht zu unterschätzen ist. Die unerlässliche Funktion der Musik bei den von Anthony Giddens beschriebenen Prozessen der Relokalisation oder des Wiedereinbettens¹⁴ betont Martin Stokes (1994):

The musical event, from collective dances to the act of putting a cassette or CD into a machine, evokes and organises collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity. (ebd., 3)

Hier kommt die Verbindung zwischen dem Lokalen und Globalen ins Spiel: Wie wird in einer globalisierten Welt und innerhalb globalisierter Produktions- und Konsumtionsmechanismen die Musik im Lokalen rekonstruiert? Und gibt es überhaupt noch so etwas wie lokale Musikszene? Wenn ja, welche Rolle spielen die lokalen Musikszene im globalen Geschehen? Kommt es noch zu der Konstruktion eines lokalen Musikstils innerhalb der globalisierten Strukturen der Musikproduktion? Inwiefern haben sich die Produktionsstrukturen vor allem des musikalischen Undergrounds aufgrund von Globalisierungstrends in allen nur denkbaren Bereichen verändert? Ist eine schleichende Homogenisierung der Musiken zu beobachten, oder ist im Gegenteil die Herausbildung neuer, differenzierter und heterogener lokaler – von globalen Einflüssen zwar durchaus inspirierten, aber nicht homogenisierten – Stile zu beobachten? Welche neuen Räume entstehen durch die veränderten Produktionsbedingungen? Die Liste der Fragen ließe sich noch unendlich fortsetzen.

Deutlich wurde bisher, dass das Musikmachen, Produzieren und Konsumieren sowohl soziale und kulturelle als auch ökonomische Prozesse beinhaltet. Diese sind untrennbar mit der Konstruktion und Rekonstruktion von Raum und Orten verbunden. Es scheint also, dass Musikgeographien eine höchst komplexe Dynamik entwickeln. Inwieweit die Musik aber, wie oft behauptet, eine Schlüsselfunktion für die Exploration, Affirmation und Identifikation von sozialen Beziehungen und die Konstruktion von Raum (siehe u.a. Smith 1997, 523) besitzt, kann hier nicht endgültig geklärt werden.

Im Folgenden möchte ich dennoch auf einige der oben aufgeworfenen Fragen und Themenkomplexe näher eingehen. Dass dies nicht mehr als ein Anschneiden gewisser Zusammenhänge sein kann, versteht sich in diesem Rahmen von selbst. In jedem Fall möchte ich einen Beitrag dazu leisten „... to explore the often discontinuous and disjunctive qualities of place that are in many ways opened up by appealing to a more broadly defined sensory environment“ (Ingham et al. 1999, 284).

2.2.1 Musik, Identität und Geschmackskulturen

Identität und Musik, so scheint es, hängen untrennbar miteinander zusammen. Man denke nur an die Abgrenzungs- und Zugehörigkeitsmechanismen, die spontan und unreflektiert in den Sinn kommen, wenn man z.B. Teenager-Fankulturen, massenkulturelles Bildungsbürgertum oder auch gegenkulturelle und andere soziale Bewegungen imaginiert. Oder man denke an die einzigartigen emotionalen Erlebnisse, die sicherlich jeder von uns mit speziellen Musiken verbindet und die so ein Grundstoff für unsere individuelle Identitätsbildung darstellen. Die herausragende Rolle von

¹⁴ Das „reembedding“ ist laut Giddens ein notwendiger Prozess, um unser Herausgelöstsein aus Orten und die Trennung von Ort und Raum, beides Konsequenzen der Moderne, zu kompensieren. (Giddens 1990, 88)

Musik bei der Herausbildung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden sowie der Konstruktion von kollektiven und individuellen Identitäten sticht also zumindest bei einer solchen spontanen Reflexion hervor.

Halten diese spontanen Eindrücke jedoch auch einer tiefer gehenden Analyse stand? Die Anzahl akademischer Studien, die sich mit (populärer) Musik und Identität bzw. sozialen Gruppen beschäftigen, ist mittlerweile ins Unzählbare gewachsen. Jedoch ist in den meisten Fällen davon ausgegangen worden, dass die Musik Menschen, Gruppen und Szenen schlicht reflektiert und repräsentiert (Frith 1996b, 108), oder dass sie ein feststehendes Merkmal dieser Gruppen ist. Die wechselseitige Beeinflussung und Transformation von Musik und den sozialen Gruppierungen, die De- und Rekonstruktion von Werten, Ansichten und Einstellungen vor und während der musikalischen Performanz und Produktion oder auch die unterschiedlichen Konsumtions- und Rezeptionskontexte und wiederum deren Einfluss auf die Musik wurden weitestgehend außer Acht gelassen. Musik selbst wurde nicht als *sozialer Prozess* gesehen. Jedoch wurde in den letzten Jahren auch in diesem Bereich einiges neu gedacht. Vor allem Simon Frith hat mit seinen Arbeiten zu dem Thema eine wichtige Vorreiterposition eingenommen:

My point is not that a social group has beliefs which it then articulates in its music, but that music, an aesthetic practice, articulates in itself an understanding of both group relations and individuality, on the basis of which ethical codes and social ideologies are understood. [It] ... is not that social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities ... but that they only get to know themselves *as groups* ... through cultural activity, through aesthetic judgement. Making music isn't a way of expressing ideas; it is a way of living them. (Frith 1996b, 110-111, Hervorhebungen im Original)

Die Konsequenz liegt auf der Hand: „[W]e need to reverse the usual academic argument: the question is not how a piece of music, a text, ‚reflects‘ popular values, but how – in performance – it produces them“ (Frith 1996a, 270).

Was aber ist es, das die Bedeutung der Musik für Identitätsprozesse ausmacht? Ist es die direkte, einzigartige emotionale Intensität, mit der Lieder, Rhythmen (ebd., 273) und Klänge in unser Leben und unsere Körperlichkeit einbezogen werden? Oder ist es die Direktheit, mit der wir durch das Hören und Fühlen von Musik Werturteile abgeben können, ohne Umwege sagen oder fühlen können: Das ist gut und das ist schlecht? Oder vielleicht so, dass die Musik individuelle Erlebnisse in eine kollektive Identität einfügt, ohne sie darin aufzulösen? Oder lässt uns Musik durch Handlungen und Erfahrungen ganz *real* (und auch körperlich) die durch die Musik *fantasierten* Ideale der Identität¹⁵, also idealisierte Selbstkonzepte und idealisierte soziale Welten (ebd., 274), erfahren? Es sind sicherlich viele unterschiedliche Erfahrungen, die bei der Identitätsbildung durch und mit Musik eine Rolle spielen, denn „[m]usic constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives“ (ebd., 275).

Einiges deutet also darauf hin, dass Musik untrennbar mit individueller und kollektiver Identität verbunden ist. Und oftmals ist es der gemeinsame Geschmack, aus dem dieses kollektive Gefühl von Identität erwächst (Bennett 2000, 50). Anhand unterschiedlicher musikalischer Genres könnte es also möglich sein, Rückschlüsse auf kollektive

¹⁵ Laut Simon Frith (1996a) ist Identität immer ein Ideal: es ist immer das, was oder wie wir sein möchten, nicht wie oder was wir sind (ebd., 274).

Identitätsbildungsprozesse zu ziehen: „Once we start looking at different genres we can begin to document the different ways in which music works materially to give people different identities, to place them in different social groups“ (Frith 1996a, 275). Jedoch sind mit dem musikalischen Genrebegriff einige Schwierigkeiten verbunden, da Genres nichts weiter als Etiketten sind, die als das Produkt eines komplexen Zusammenspiels von musikalischen, ideologischen und im Marketing angesiedelten Kräften angesehen werden können (ebd., 84). Ich möchte daher nicht den Weg über musikalische Genres gehen, sondern stattdessen einen kurzen Blick auf die Prozesse der Ausbildung des Musikgeschmacks werfen, um zu sehen, wie die daraus hervorgehenden Geschmackskulturen zu Stande kommen.

Laut Andreas Gebesmair (2001) findet der Umgang mit Musik anhand unterschiedlicher Strategien statt, die jedoch nicht bewusst auf ein Ziel zulaufen, sondern eine Konsequenz einer Vertrautheit mit der Lebenswelt sind und sich für eine Anwendung in Alltagssituationen sinnvoll erwiesen haben (Gebesmair 2001, 57). Dabei unterteilt er in „Hörstrategien“, die auf persönlichen Genuss abzielen, und „soziale Strategien“, in denen die Musik als Mittel zur Identifikation oder Ausgrenzung eingesetzt wird (ebd., 62-63). Die sozialen Strategien der kulturellen Distanzierung in Bezug auf *Identifikation* haben mit der Gruppenzugehörigkeit¹⁶ zu tun, in Bezug auf *Ausgrenzung* dagegen mit Distinktion im Sinne Bourdieus (ebd., 74-75). Innerhalb der sozialen Strategie wird also Geschmack zur Ressource, zum kulturellen Kapital, anhand dessen man „als Teil einer Klasse auf der Basis eines Lebensstils klassifiziert“ (ebd., 70). An dieser Stelle verbindet sich Geschmack mit den *politics of identity*, denn: „When we select our personal and group musical preferences, we take an implicit stand on competing interests of taste, control, and power“ (Real 1996, 5).

Dieser politische Aspekt von Geschmack streift die von Geroge H. Lewis (1992) entwickelten Dimensionen, anhand derer er musikalische Geschmackskulturen ausmacht. Er identifiziert insgesamt drei dieser Dimensionen: die politische, die ästhetische und die demographische Dimension (ebd., 144-145). Dieser „demographischen“ Dimension räumt er die wichtigste Bedeutung der drei musikalischen Geschmacksdimensionen ein. Er beschreibt sie anhand von Nachbarschaften und deren Bedeutung für das Aufeinandertreffen und Vermischen und damit die Identitätsbildung der unterschiedlichen Geschmackskulturen. Als Beispiel führt er die Punk- und New-Wave-Bewegung im Londoner Stadtteil Soho Ende der 1970er Jahre an und behauptet, dass „those living elsewhere would have little or no opportunity to experience or become involved in ... these cultures“ (Lewis 1992, 144). Ob dem in diesem speziellen Fall wirklich so ist oder nicht¹⁷ hängt ganz davon ab, wie man diese Kulturen definiert: ob man nun die lokalen Punk Zirkel vor Ort in Soho meint oder die über unterschiedlichste Kanäle weltweit verbreiteten

¹⁶ Damit ist alles gemeint vom konkret definierbaren Freundeskreis über lediglich durch mediale Vermittlung existierende Szenen bis hin zu wissenschaftlich abstrakten Lebensstilgruppen.

¹⁷ Hier sei noch einmal auf Teipels *Verschwende Deine Jugend* (2001) hingewiesen. Dort gibt es unterschiedliche Darstellungen, wie die Punk- und New-Wave-Bewegung, die tatsächlich im Londoner Stadtteil Soho ihre erste wahrnehmbare Verortung anhand unterschiedlicher mit Punk assoziierter Geschäfte und Treffpunkte erfuhr, seine Entsprechung in deutschen Städten hatte. Es wird ersichtlich, dass „deutscher“ Punk und New Wave jedoch viel mehr war als nur eine aufgekochte Version der Londoner Bewegung, die sich z.T ohne direktes und genaues Wissen davon entwickelte und ganz eigene Stile hervorbrachte. An anderer Stelle wird jedoch von einigen Musikern betont, wie wichtig es für ihre künstlerische Weiterentwicklung war, nach London zu gehen und dort vor Ort zu leben, sich dort umzuhören und umzusehen.

Geschmackskulturen des Punk und New Wave. Die dieser Frage zu Grunde liegende Problematik von globalen Musikräumen und lokalen Szenen sind in der vorliegenden Arbeit von Interesse.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Geographie eine herausragende Rolle bei der Entwicklung von Geschmackskulturen und Identität durch Musik zugesprochen wird. Sei es dadurch, dass innerhalb einer gemeinsamen Tradition oder Legendenbildung eine Szene „both produces and reproduces a collective history in which place images are central“ (Hollows and Milestone 1998, 95), oder dadurch, dass sich differenzierte Geschmackskulturen an identitätsstiftenden Orten herausbilden. Es deutet in jedem Fall einiges darauf hin, dass die Musik innerhalb der Konstruktion von Identität untrennbar mit einer ihr eigenen Geographie verbunden ist:

What makes music special – what makes it special for identity – is that it defines a space without boundaries. Music is the cultural form best able to cross borders – sounds carry across fences and walls and oceans, across classes, races and nations – and to define places: in clubs, scenes, and raves, listening on headphones, radio, and in the concert hall, we are only where the music takes us. (Frith 1996b, 276)

2.2.2 Globale Musikräume und die Poiesis¹⁸ des Lokalen

2.2.2.1 Musik und Kreolisierung

Marshall McLuhans Vision vom *Global Village* hat mittlerweile durch eine Überstrapazierung des Begriffs den Charakter eines Klischees bekommen. Jedoch kann kaum abgestritten werden, dass wir in einer Welt leben, in der die Konstruktion von Räumen und Orten stark von den Prozessen der Globalisierung geprägt ist. Es ist sicherlich nicht so, dass wir, wie so oft befürchtet, in einer kulturell homogenisierten Welt leben, in der die Besonderheit des Lokalen keine Rolle mehr spielt. Im Gegenteil, das Potential und die Bedeutung der Lokalität und lokaler Kulturen ist mittlerweile zu einem höchst wichtigen Fokus in der Globalisierungsdebatte geworden. Denn wo die Befürchtung einer „McDonaldization“ (Ritzer 1993) der Gesellschaft durchaus in einigen Bereichen ihre Berechtigung hat, so gibt es im gleichen Zuge eine Rückbesinnung auf die einzigartigen Qualitäten des Lokalen. Diese muss nicht so reaktionär sein, wie sie vielleicht im ersten Moment klingen mag.

Es gibt durchaus Stimmen, die die zahlreichen transnationalen Verbindungen und den regen Austausch kultureller Güter und kultureller Informationen verbinden mit einer Zunahme von Vielfalt und Heterogenität von Kulturen. In diesem Zusammenhang sind die Prozesse, die Ulf Hannerz mit dem aus der Linguistik entlehnten Begriff „Kreolisierung“ bezeichnet hat, ein wertvolles Arbeitsmittel.

Kern der kreolen Kulturen ist für Hannerz eine „combination of diversity, interconnectedness, and innovation, in the context of global center-periphery relationships“ (Hannerz 1996, 67). Durch das Zusammenfließen unterschiedlichster kultureller Strömungen, von denen keine als homogen oder „essentiell“ bezeichnet werden kann, entstehen neue, so genannte kreole Kulturen.

¹⁸ Poiesis (gr.): Machen

The diversity in question involves a mostly rather recent confluence of separate and quite different traditions; set in global context, this tends to mean that they have their historical roots in different continents. ... this does not mean that these formerly separate cultural currents in themselves have been „pure,“ or „homogenous,“ or „bounded“. (ebd.)

Hannerz geht von mehreren sich zeitweilig überlagernden kulturellen Kontinua aus, auf denen die unterschiedlichsten kulturellen Mischvarianten zwischen den Polen der Kulturen eines Zentrums und jenen einer weitest entfernten Peripherie oszillieren. Es bleibt zu betonen, dass durch die Zentrum-Peripherie-Situation durchaus auch von Ungleichheitsverhältnissen ausgegangen werden kann, da die Kulturen der Peripherie dem Zentrum gegenüber zumeist in Bezug auf soziale Macht und auch materiellen Ressourcen benachteiligt sind: „The creole continuum has a built-in political economy of culture“ (ebd.). Auf der anderen Seite sind die kulturellen Prozesse der Kreolisierung genauso wenig „merely a matter of a constant pressure from the center toward the periphery, but a more creative interplay“ (ebd., 68).

Bei allem dem Konzept der Kreolisierung innewohendem Potential möchte ich einräumen, dass die sehr starr erscheinenden Begriffe Zentrum und Peripherie und auch jener des endlichen Kontinuums sicherlich problematisch sind und einer genaueren Definition bedürfen, die in diesem Rahmen nicht zufrieden stellend geleistet werden kann. Auch der enge begriffliche Bezug zu jenen kreolen Kulturen, die aus der Sklaverei in der neuen Welt hervorgegangen sind, lässt eventuell konzeptionelle Missverständnisse im Hinblick auf „Kreolisierung“ aufkommen. Kreole Kulturen schlicht als das Ergebnis der Vermischung von Kulturen im Sinne von „Ethnien“ zu sehen, würde Hannerz' Verständnis von Kreolisierung bei weitem nicht gerecht werden.

Für meine weiteren Ausführungen möchte ich also ganz explizit und nach meinem Verständnis durchaus in Übereinstimmung mit Hannerz voraussetzen, dass es bei Kreolisierung selbstverständlich um mehr geht als die Entstehung neuer Kulturformen und Kulturen durch die Vermischung von ‚Ethnien‘. Ich denke, ich bewege mich durchaus innerhalb Hannerz' Begriffsverständnis, wenn ich z.B. urbane Musikkulturen, deren Musiken durch die Vermischung gewisser ästhetischer und stilistischer, keiner ‚Ethnie‘ oder deren Musiktraditionen zuzuordnenden Merkmale entstanden sind, als kreole Kulturen verstehe. Hier möchte ich an das in Kapitel 2.1.1 bereits erwähnte vielschichtige Konstrukt von Kultur als „*a way of life*“ erinnern. Ebenso denke ich, dass Hannerz Konzept durchaus Raum für eine radikale Sichtweise von Kreolisierung in dem Sinne bietet, dass letzten Endes alle Kulturen in irgendeiner Weise kreole Kulturen sind. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen scheint mir das Konzept der Kreolisierung sehr gut geeignet zu sein, um die Konstruktion von Orten und Raum in einer globalisierten Welt besser verstehen zu können.

2.2.2.2 „Lokales“ Repertoire, lokale Kulturen und die transnationale Musikindustrie

Die Position lokaler bzw. regionaler Musiken in einer von einer stark globalisierten Musikindustrie beschallten Welt wurde schon des Öfteren thematisiert. Befürchtungen, einheitliche angloamerikanisch geprägte Popmusik kolonisiere und überdecke langfristig „endogene“ lokale und regionale Musiken, standen dabei im Mittelpunkt. Die Diskussion darum ist zumeist eingebettet in Analysen der Produktionsstrukturen der Musikindustrie (siehe u.a. Smudits 1998, Lovering 1998). Der Musikmarkt wurde aus unterschiedlichen Gründen früher als

andere Sparten der kulturproduzierenden Industrie globalisiert und unterliegt mehr noch als andere Märkte für kulturelle Güter (z.B. im Vergleich mit dem teilweise nationalstaatlich geregelten Film- und Fernsehsektor) den Mechanismen der freien Marktwirtschaft (Smudits 1998, 43). Die Globalisierung des Musikmarktes spiegelt sich in den transnationalen Strukturen der fünf den Weltmarkt beherrschenden Musikkonzerne. Universal Music (Santa Monica, USA, Mutterkonzern: Vivendi Universal SA, Frankreich), Sony Music Entertainment (New York City; Mutterkonzern: Sony, Japan), Warner Music Group (New York City, Mutterkonzern: AOL Time Warner, USA), Bertelsmann Music Group (New York City, Mutterkonzern: Bertelsmann AG, Gütersloh) und die EMI Group (London, UK) verkaufen gemeinsam mehr als drei Viertel aller weltweit verkauften Tonträger und besitzen Hunderte von aktiven Labels überall auf der Welt.

Die Diskussion um „lokales“, d.h. „heimisches“ Repertoire spielt bei den Konzernen eine wichtige Rolle. Obwohl angloamerikanische Produkte immer noch große Teile des weltweiten Markts dominieren (IFPI Deutschland 2001, 44) hat sich der relative Marktanteil „heimischen“ Repertoires, also die Produktionen der in den jeweiligen Ländern und Regionen lebenden Künstler mit Verträgen bei den dort ansässigen Labels, in nahezu allen Regionen der Welt bis auf Afrika und Lateinamerika innerhalb der letzten 10-15 Jahre beständig vergrößert. Im weltweiten Durchschnitt stieg sein relativer Anteil von 58% in 1991 auf 68% in 2000 (IFPI 2001, 16). Dies ist Anlass genug für die IFPI, Verband und einflussreiche Vertreterin einer großen Anzahl wirtschaftlich bedeutender internationaler Tonträgerhersteller, diese Bedeutungssteigerung als „one of the recording industry’s major global trends of the decade“ (ebd.) zu feiern. Für die derzeit in einer weltweiten wirtschaftlichen Krise befindliche Musikindustrie scheint „lokales“ Repertoire mehr zu sein als nur ein Hoffnungsschimmer, denn mit dem wirtschaftlichen Potential von „lokalem“ Repertoire wird bereits auf nationaler¹⁹ wie internationaler Ebene kalkuliert: „As local repertoire develops and begins to thrive, individual territories can then look to export music across international borders“ (IFPI 2001, 9).

Aber auch über die wirtschaftlichen Strategien hinaus nutzt die Musikindustrie die Steigerungsrate und bettet sie in die Debatte um kulturelle Diversität im globalen Kontext ein. Im Zuge der eigenen Imageverbesserung und sich durchaus der Diskussionen um die Homogenisierung musikalischen Repertoires durch die Strategien ihrer Industrie bewusst, schreibt sie sich die Steigerung auf die eigenen Fahnen und lobt ihr Engagement für die Entwicklung lokaler Kulturen. Dazu der Vorsitzende des internationalen Dachverbands IFPI:

The recording industry in the past decade has emerged as a major investor in local culture worldwide. The industry continues to develop creative talent in all regions and countries of the world, and it is contributing more than ever to the success of local artists and to the development of national music cultures. (<http://www.ifpi.org/site-content/press/20010906.html>)

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der bereits etwas abgegriffene Werbeslogan der BMG: „Act local, think global!“²⁰ (sic!) und auch die Firmenphilosophie von Vivendi Universal, dem Mutterkonzern von Universal Music:

¹⁹ Im Jahreswirtschaftsbericht 2001 der deutschen Landesgruppe der IFPI ist die Rede von „hohen Beträgen“, die von der Musikwirtschaft in heimisches Repertoire investiert werden (IFPI Deutschland 2001, 44).

²⁰ Hiermit wirbt Bertelsmann auf den Internetseiten ihrer deutschen Musikdivision der BMG (<http://live.bmg.de/company/de/>).

We recognize and value our multicultural background as a company. We draw on this wealth of diversity as a unique strength to preserve, promote and protect the rich cultural character of countries, communities and local regions. We value the variety of our dynamic content, which represents our heritage and the world's cultural diversity, and we strive to deliver competitively superior services to local markets. (http://www.vivendiuniversal.com/vu2/en/who_we_are/who_we_are.cfm)

Inwieweit es wirklich zu einer Diversifizierung der lokalen Märkte und/oder einer Homogenisierung durch das internationale Repertoire der *Mega-Acts* kommt, bleibt weiterhin genauer zu klären. Einige interessante Ergebnisse bietet die bereits erwähnte Studie von Gebesmair et al. (2000). Ein Trend ist auf jeden Fall die Wahrnehmung von Nischenmärkten und die Reaktion auf tendenziell gestiegene lokale Nachfragen seitens der Musikindustrie (ebd., 202). Damit einher geht eine flexible Spezialisierung der marktbeherrschenden Industrie, d.h. Diversifizierung des Repertoires mit der Folge organisatorischer Restrukturierung.

Die Bildung kleiner, künstlerisch mehr oder weniger unabhängiger Untersektionen und Departments²¹ der Musikkonzerne ist an der Tagesordnung. Inwieweit dies jedoch zu einer wirklichen Diversifizierung des Repertoires in den einzelnen Ländern und Regionen führt, steht auf einem anderen Blatt. Einerseits wird durch die organisatorische Trennung zwischen internationalem und lokalem Repertoire der Einstieg lokaler Acts in den internationalen Bereich immer schwieriger. Dadurch fristen einige Acts und zum Teil ganze Genres eine dauerhafte Nischenexistenz, da sie aufgrund mangelnder Marketing- und Promotiontätigkeit nur marginal außerhalb des ihr von der Industrie zugeordneten Marktsegment wahrgenommen werden können (ebd. 202-203). Andererseits können einige wirtschaftlich benachteiligte Länder und Regionen nicht an der Diversifizierung durch das internationale Repertoire teilnehmen, da sich die massenhafte Bestückung dieser Märkte für die Industrie als nicht rentabel erweist (ebd., 204). In jedem Fall darf die fortschreitende Diversifizierung über eines nicht hinwegtäuschen: Trotz gesteigerter angebotsmäßiger Vielfalt beschränkt sich der Massenkonsum immer stärker auf das gleiche schmale Segment der internationalen *Mega-Acts* (ebd.)

Was die Musikindustrie mit den Begriffen „heimisches“ bzw. „nationales“ oder „lokales“ Repertoire meint, wurde oben erwähnt. Jedoch soll dieser eindeutig marktorientierte Blick nicht über die einer solchen Konstruktion zu Grunde liegenden kulturellen Prozesse hinwegsehen lassen, welche bei der Entwicklung lokaler Musiken und lokaler Musikräume in Zeiten fortschreitender Globalisierung und stark gestiegenen interkulturellen Kontakten ablaufen. Kulturelle Güter, also auch Sounds und Musik, die als heimisch, authentisch, indigen, endogen national oder lokal bezeichnet werden, stellen vor dem Hintergrund der Kreolisierung bereits immer ein „product of cross-fertilization“ (Rutten 1999) dar. Mehr noch, alle lokalen Kulturen haben schon immer alle möglichen Arten von interkulturellem Kontakt gepflegt und, ein permanenter Wandel ist ihnen immanent. Von daher ist es ausgesprochen problematisch, von einer „indigenen“, „heimischen“ oder „lokalen“ Kultur zu sprechen. Einen guten Überblick über die Diskussion des Begriffes ‚heimische‘ Musik bietet Smudits (1998, 44-47).

²¹ Ein Beispiel aus Köln ist die Gründung des mittlerweile wieder geschlossenen Labels Harvest seitens der EMI Deutschland, das auf den Hype und die gestiegene Nachfrage nach neuer elektronischer Musik aus Köln reagierte.

2.2.2.3 Unabhängige Musikproduktion und lokale Kulturen

Eine besonders interessante Rolle in Bezug auf die Produktion und Distribution lokalen Repertoires spielen die von den großen Musikkonzernen und dem Rest der marktbeherrschenden Industrie weitestgehend unabhängigen Produktionssegmente, um die es ja auch in dieser Arbeit zum großen Teil gehen soll. Damit sind kleine und mittelgroße Firmen gemeint, auch „Minors“ genannt, die unabhängig von den „Majors“ (der den Großteil des Marktes beherrschenden transnationalen Konzerne und die an ihre Herstellungs- und Distributions-Netzwerke angeschlossenen Firmen) eigene Produktions- und Distributionsstrukturen entwickelt haben.

Vor allem in den 1980er und 1990er Jahren waren die unabhängigen Strukturen nahezu untrennbar mit der aus dem Punk hervorgegangenen Independent- (kurz: Indie) Szene verbunden, bei der es sich um ein Geflecht aus kleinen Schallplattenfirmen, -Vertrieben und assoziierten Medien, Agenturen und Fans handelte. Der Mythos Indie besagt, dass dabei nicht wirtschaftliche Ziele im Vordergrund standen, sondern die Vision von musikalischer und künstlerischer Freiheit und Autonomie (Gruber 1996, 7). Man kann die Indie-Szene auch als Bewegung bezeichnen, denn es ging sehr stark um Dissidenz und Abgrenzung zu Mainstream-Kulturen, was mit einem entsprechenden antikapitalistischen und konsumkritischen Ethos und (Lebens-) Stil verknüpft war.

Auch hat „Indie“ fast schon den Charakter einer musikalischen Genrebezeichnung (siehe Glossar bezüglich unterschiedlicher Genrebezeichnungen und anderer Begriffserklärungen) angenommen, was jedoch schwierig ist, weil man „Indie“ nicht klar an stilistischen Merkmalen festmachen kann, sondern vielmehr an den Produktionsmerkmalen (oftmals raue, z.T. bewusst dilettantische Produktion, die aus der Not nicht vorhandener High-Tech-Produktionstechnik eine Tugend, sprich: einen eigenen Stil und eine eigene Ästhetik machte) und wie gesagt darüber hinaus an den Indie-spezifischen Herstellungs- und Vermarktungsmechanismen. Darüber sollte nicht vergessen werden, dass es Indie-Labels selbstverständlich auch darum ging, die Musik auf dem freien Markt zu verkaufen. Da die transnationalen Konzerne nur einen bestimmten, aber dafür massenhaften Musikmarkt abdeckten, mussten schlicht eigene Strukturen geschaffen werden, um die Nischenmärkte zu bedienen.

In den 1990er Jahren verlor die Indie-Szene jedoch aus unterschiedlichen Gründen zunehmend an Bedeutung. Einige Gründe hierfür sind sicherlich die Anpassung der Strukturen der Majors an neue Marktbedingungen (siehe oben bezüglich der flexiblen Spezialisierung), zunehmende Kommerzialisierung (nicht nur hervorgerufen durch eine „Kolonisierung“ des Indie-Sounds und dem Abwerben von Indie-Bands und dem Aufkaufen von Indie-Labels durch die Majors), das Aufkommen anderer, z.T. durchaus mit an Indie-Strukturen erinnernden Produktions- und Distributionsmechanismen arbeitenden Szenen (z.B. Hip-Hop-, House- oder Technoszenen), sowie die musikalische Weiterentwicklung einiger Indie-Produzenten und der Annäherung der Indie-Konsumenten an andere Musiken (wie z.B. an Techno oder generell die der neuen elektronischen Musik). Negus (1992) spricht nach dem Ende der „Romance of Independence“ (ebd., 16) nun von einem Neben- und manchmal auch Miteinander von Majors und Minors.

Unter den Minors gibt es nun und innerhalb der unterschiedlichsten Musikszenen und Genres in großer Anzahl die aus der Indie-Bewegung bekannten Produktions- und Distributionsnetzwerke. Diese tauchen zum großen Teil in keiner IFPI-Statistik bezüglich der Repertoireentwicklung auf. Wie noch in Kapitel 4 zu sehen sein wird, ist es in diesem Segment noch viel problematischer von „heimischem“ oder „lokalem“ Repertoire zu sprechen. Aufgrund zum Teil über Jahrzehnte aufgebauten und gepflegter transnationaler Produktions-, Distributions- und Vermarktungsstrukturen tragen die unabhängigen Segmente zu einem nicht zu unterschätzenden Anteil an der Diversifizierung des musikalischen Repertoires weltweit bei.

Aber auch an der Entwicklung und Verbreitung von allen möglichen anderen, d.h. nichtmusikalischen lokalen Kulturen haben diese Segmente einen entscheidenden Anteil. Denn oftmals sind die unabhängigen Musikszenen nicht nur in lokalen Szenen verwurzelt, sondern es bestehen Verbindungen zu allen möglichen anderen lokalen Kulturen. Hannerz unterscheidet vier miteinander im Zusammenspiel befindliche organisatorische Rahmen, in denen Bedeutungen und bedeutungsvolle Formen und damit Kulturen durch soziale Interaktion konstruiert und zirkuliert werden: „state“, „market“, „form of life“ und „movement frames“ (Hannerz 1996, 69).

Innerhalb der vielen kleinen Szenen und Zirkel der von der Industrie unabhängigen Musikkulturen spielt meines Erachtens im Gegensatz zur konzerngeleiteten Musikindustrie nicht der im Markt aktive Austausch die Hauptrolle, sondern jener kulturkonstruierende Austausch, der vor allem im „form of life frame“ aktiv ist. Mit diesem Rahmen ist der Alltag, das „framework of great personal intimacy“ (ebd.) gemeint, das alle persönlichen *face-to-face*-Beziehungen beinhaltet und die „characteristic kind of circulation of meaning in households, work places, neighborhoods and so forth“ (ebd.) bestimmt. Meines Erachtens ist ein Großteil des Potentials dieser unabhängigen lokalen Musikkulturen in diesem „form of life frame“ angesiedelt, wird in diesem und aus diesem heraus konstruiert und wirkt wiederum auf diesen ein. Durch die eigenen und selbst geschaffenen Produktionsbedingungen und -strukturen, die vor Ort ihren Ursprung haben und in den örtlichen Bedingungen fest verankert sind, sind die lokalen Musikkulturen untrennbar mit anderen örtlichen Kulturen verbunden.

Bei aller Betonung auf dem Lokalen möchte ich noch einmal die Verbindung mit der Globalität und Transnationalität herausstellen, die ein wesentliches Merkmal jener unabhängigen Musikkulturen sind, um die es hier gehen soll. Hier kommt es zu einer Überkreuzung der globalen, transnationalen und lokalen Umstände. Will Straw hat dies für die Szenen der alternativen Rockmusik, die zu einem gewissen und nicht zu unterschätzenden Grad auch mit den Szenen der neuen elektronischen Musik verwandt oder organisatorisch strukturell verbunden sind, so ausgedrückt:

In their reliance on small-scale infrastructures of production and dissemination, these spaces are rooted deeply within local circumstances [...but the] aesthetic circumstances which dominate local alternative terrains are for the most part those of a musical cosmopolitanism wherein the points of musical reference are likely to remain stable from one community to another. (Straw 1997, 499)

2.2.2.4 Musik und der *sense-of-place*

Was bei aller Diskussion um lokale Musikkulturen und „heimische“ oder lokale Musiken von vornherein ausgeschlossen oder zumindest oftmals vergessen wird, ist die Re- und Dekonstruktion vor Ort. Zwar bringt Musik auf der einen Seite einen mehr oder weniger ortsunabhängigen Anteil stabiler Werte und Bedeutungsmuster mit – zur Verdeutlichung möchte ich aber noch einmal Straws Ausführungen zu den Szenen der alternativen Rockmusik zitieren:

[T]he relationship of different local spaces of activity to each other takes the form of circuits, overlaid upon each other, through which particular styles of alternative music circulate in the form of recordings or live performances. The ability of groups and records to circulate from one local scene to another, in a manner that requires little in the way of adaption to local circumstances, is an index of the way in which a particularly stable set of musical languages and relationships between them has been reproduced within a variety of local circumstances. (Straw 1997, 499)

Dennoch ist es ja nicht so, dass Musik an einem Ort mit lokaler Bedeutung aufgefüllt und an einem anderen eins zu eins konsumiert wird: „Popular Music’s relationship with the local has rather less to do with being a local ‚product‘ than with the way in which ... musical products are appropriated and reconstructed within the context of a given locality“ (Bennett 2000, 60). Denn die „Parameters of meanings [are] defined, stage managed and quietly contested by organizers and musicians in the micro politics of the bar sessions“ (Stokes 1994, 16) und außerdem im Wohnzimmer, auf der Straße oder an allen beliebigen Orten, an denen die Musik gehört wird. Es lohnt sich also, einmal näher auf die Prozesse im Lokalen zu schauen.

Bei aller Beachtung der Globalisierung und der durch sie veränderten Vorzeichen für die Konstruktion von (kreolen) Kulturen ist nicht zu vergessen, dass sich Kulturen immer noch an Orten manifestieren. Die Kulturen mögen nicht territorial gebunden sein, aber dennoch werden diese Kulturen von Menschen an Orten gelebt. Gemeinsame Orte der Kulturen werden konstruiert über Gemeinsamkeiten, über die mit dem Teilen, dem Austausch und der Konstruktion kultureller Formen gemachten Erfahrungen, oder über die Abgrenzung zu anderen Formen, die man wiederum gerade *nicht* teilen oder austauschen möchte (Featherstone 1993, 176). Zwischen den vielen so entstandenen Orten und ihren von Gemeinsamkeiten geprägten lokalen Kulturen bestehen Beziehungen, und durch diese Beziehungen werden neue Räume konstruiert.

Diese Räume und Orte und damit auch die sie konstruierenden globalen und lokalen Kulturen durchlaufen ständige Transformationen. So sind die Transformationen der Orte von den vielfältigen lokalen Eigenheiten geprägt, u.a. von den lokalen kulturellen Kontexten, Eigenarten und Ritualen, die wiederum z.T. stark von der gemeinsam konstruierten Geschichte dieser Orte beeinflusst sind und durch die ein kollektiver *sense-of-place* entsteht (ebd., 177-178). Darüber hinaus ist die Konstruktion dieser Orte stark vom globalen, transkulturellen und transnationalen Austausch geprägt, bei dem kulturelle „Inhalte“ an diesen Orten de- und rekonstruiert werden. Denn durch diese Prozesse werden wiederum die Kontexte, Eigenarten und die Geschichte des Ortes verändert. Die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Orten, den lokalen Kulturen und dem ortlosen kulturellen Fluss macht die Konstruktion des neuartigen Raums aus, auf den ich noch zu sprechen kommen werde.

In diesen Zusammenhängen spielt Musik eine eigene Rolle. Musik ist erstens sehr stark ortsgebunden, da der jeweilige Ort, an dem Musik geschieht, entscheidend ist für die unwiederbringbare und damit einzigartige Qualität der musikalischen Aufführung, die wiederum Voraussetzung ist für die gleichzeitig vor Ort stattfindende De- und Rekonstruktion der Musik. Dabei ist es egal, ob dies eine Aufführung in Form des Abspielens einer vorher aufgenommenen Musik ist, oder ob sie anhand welcher Instrumente auch immer direkt und in Echtzeit gemacht wird. Musik ist zweitens vollkommen ortsungebunden, da sie, wie schon erwähnt, grenzenlose, grenzüberschreitende und nicht eindeutig zu verortende Eigenschaften und ortsungebunden de- und rekonstruierbare Bedeutungsmuster besitzt. Musik ist also drittens an den Orten, zwischen den Orten und im Raum zugleich. Sie kann an einem Ort gemacht und an einem anderen gehört werden, sie trägt die Eigenheit von gewissen Orten in sich und ist gleichzeitig offen für die Eigenheiten unendlich vieler anderer Orte, an denen sie – vielleicht sogar zeitgleich – geschieht, konsumiert, erfahren, de- und rekonstruiert wird.

All diese Qualitäten machen es daher höchst interessant, globale Musikräume und ihre unterschiedlichen örtlichen Manifestationen zu betrachten. Musik wird im globalen Kontext im Lokalen gemacht, verändert dabei das Lokale oder verhilft dem Lokalen überhaupt erst zu seiner Existenz. Und in diesem Lokalen wird wiederum die in den globalen Fluss eingebrachte Musik erzeugt.

2.2.3 Raum ohne Grenzen? Musikkulturen und Konflikt

Wie bereits erwähnt, hat Musik und musikalische Aufführung mit der Konstruktion und Öffnung von Räumen zu tun. Musik, so scheint es, hat die Kapazität, neue Räume zu kreieren oder die Bedeutung oder Funktion bereits existierender Räume zu verändern (Ingham et al. 1999, 287). Dies wird z.B. deutlich bei den Geographien des Karnevals. Im Karneval spielt Musik eine übergeordnete Rolle bei der Konstruktion und Aushandlung von Raum. Die karibische Karnevalkultur im Londoner Stadtteil Notting Hill und bei der sogenannten Caribana in Toronto, Kanada, sind beispielsweise sehr stark – stärker auch noch als z.B. deutsche Karnevalkulturen – von (populärer) Musik geprägt. Gerade in Notting Hill spielen die Reggae-, Dub- (siehe Glossar) und Dancehall-Sound-Systems eine wichtige Rolle bei der symbolischen Aneignung von Raum. Wichtig ist hierbei, dass der Karneval, also die musikalische Aufführung auf der Straße, im öffentlichen Raum stattfindet: „... Carnival ... *takes place*, literally, in a world apart, ... on the streets of Notting Hill, not in the bourgeois space of conventional theatre“ (Jackson 1988, 225; Hervorhebung im Original). Die musikalische Darbietung an Karneval kann als Mittel interpretiert werden, durch den Karneval temporäre Kontrolle über den öffentlichen Raum zu gewinnen²² (Jackson 1992, 133).

Eine dem karibischen Karneval nicht unähnliche Variante sind die zeitgenössischen Technoparaden, die mittlerweile in vielen Großstädten auf der Welt stattfinden. Die seit 1989 stattfindende *Love Parade* in Berlin kann in diesem Bereich als stilprägend angesehen werden. Die

²² Die symbolische Schlüsselübergabe z.B. im institutionalisierten Kölner Karneval ist ja auch ein sehr bildhaftes Beispiel für die Übergabe des öffentlichen Raums an „die Jecken“.

Aneignung, Produktion und permanente Transformation von Raum ist ein wichtiges Merkmal der zeitgenössischen Tanz- und Clubkulturen, aus denen die *Love Parade* erwachsen ist:

Music of different sorts is opening up spaces of sociality where groups of people can come together in particular ways with different social norms – about gender and sexual roles, about alcohol and other drugs, about night and day. The fleeting, fragmented geography of club cultures presents a newly emerging and constantly changing sonic landscape. (Crang 1998, 93)

Dabei kommt es immer wieder zu Konflikten, denn die Musik findet an Orten statt und besetzt damit Räume mit einer bestimmten Bedeutung. Diese Bedeutung wird unter Umständen von anderen nicht geteilt. Eine berühmte Definition von Schmutz oder Dreck ist, dass er „matter out of place“ ist (Mary Douglas zitiert in Ingham et al. 1999, 295). In einem übertragenen Sinne wird genauso in vielen Fällen auch Musik von denjenigen definiert, die jene dem Raum durch die Musik zugeteilte Bedeutung nicht teilen. Deutlich wird dies an Konflikten um Musik, die von Partys und Veranstaltungen ausgeht: „Music out of place is noise, and noise is a legally recognised form of nuisance“ (Ingham et al. 295).

Ein gutes Beispiel hierfür ist das fluide Muster der oftmals illegalen Partykultur in der Frühphase der Acid House- und Technokultur (siehe Glossar) in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren. Hier möchte ich noch einmal die bereits erwähnte Studie von Ingham et al. (1999) über Partys in brachliegenden Industriegebäuden und -geländen bei Blackburn in Nordengland ansprechen. Sehr passend finde ich die Einbettung der an immer wieder neuen Orten auftauchenden Partykultur in das Konzept der temporären autonomen Zone (TAZ) von Hakim Bey:

The TAZ is like an uprising which does not engage directly with the State, a guerilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself to re-form elsewhere/elsewhen, before the State can crush it. Because the State is concerned primarily with Simulation rather than substance, the TAZ can "occupy" these areas clandestinely and carry on its festal purposes for quite a while in relative peace. [...] As soon as the TAZ is named (represented, mediated), it must vanish, it will vanish, leaving behind it an empty husk, only to spring up again somewhere else, once again invisible because undefinable in terms of the Spectacle. The TAZ is thus a perfect tactic for an era in which the State is omnipresent and all-powerful and yet simultaneously riddled with cracks and vacancies. (Bey 1991, 50; Internet-Dokument, Sonderzeichen im Original)

Bei der TAZ geht es um einen anderen Raum als um den im Karneval, weil hier Raum, der zunächst den Kontrollmechanismen des Staates entgeht, besetzt und mit eigener Bedeutung gefüllt wird. Er wird nur temporär aufrechterhalten und aufgelöst, bevor der Staat zugreifen kann. Es ist also keine direkte Aneignung von öffentlichem Raum wie im Karneval, sondern eine sehr flüchtige, flexible Raumaneignung.

Temporäre autonome Zonen dieser Art sind auszumachen in der Ende der 1980er Jahre entstandenen neuen Partykultur, bei der House Musik im Mittelpunkt stand. Diese definierte sich – nicht nur im Norden Englands – vor allem auch über die Orte ihrer Partys:

The new configuration of the technologies of the 12" dance single, DJ equipment, and [the drug] Ecstasy had a dramatic impact on the local landscape and soundscape. This new configuration permitted the transformation of industrial warehouses into the venues for acid house parties. Briefly – usually for one night only – void spaces became venues, thus creating new spaces that were oriented around the aural; temporary autonomous zones that existed in a fleeting space-time of their own. (Ingham et al. 1999, 291)

Aus unterschiedlichsten Gründen formierte sich gegen die Partys eine Opposition aus Polizei, Anwohnern, den Besitzern der Industriegelände, den Medien und lokalen Politikern (ebd., 295).

Die kulturellen Wertekonflikte manifestierten sich als Kämpfe um die Kontrolle von Musikräumen und die durch die Musik de- und rekonstruierten Bedeutungen der Orte. In den z.T. drastischen Aktionen zwecks – im wahrsten Sinne des Wortes – Stilllegung der Musikräume spiegeln sich eine ganze Reihe von kulturellen Konflikten wider. Die Versuche, durch die Zerschlagung von Musikräumen auch gleichzeitig als andersartig, fremd und in irgendeiner Form bedrohlich empfundene Musik-, Tanz- und Drogenkulturen zum Schweigen zu bringen, zeigt das gewaltige Potential, das der Musik immanent ist: „Music is a form of public display which the state and other groups have an interest in controlling for obvious purpose of self promotion“ (Stokes 1994, 18).

Dies zeigt sich auch in Lily Kongs (1995b) Studie über die in Singapur staatlich aufoktrozierte Konstruktion nationaler Identität durch Popmusik und den Widerstand dagegen. Beides, also ideologische Hegemonie und Widerstand wird hier durch Musik ausgeübt.

Aus all dem wird ersichtlich, dass „[i]ndeed, musical consumption has proved to be both a particularly distinctive and enduring medium for the collective reconstruction of public space“ (Bennett 2000, 64).

2.2.4 Stadt und Musik

Kultur und kulturelle Produktion spielt eine immer wichtigere Rolle für die Transformation der Wirtschaftsstruktur und Images von Städten (Hall 2001, 162). Aber auch für das alltägliche menschliche Leben in Städten gewinnen sie immer mehr an Bedeutung. Die Produktion von Images, Symbolen und Stil macht einen sich ständig vergrößernden Teil der urbanen wirtschaftlichen Aktivitäten aus. Dadurch kommt es zur Ausbildung neuartiger Formen von Urbanität, urbanen Lebensstilen und Konsummustern (Helbrecht 1998). Auch der gestiegene Konsum kultureller Güter bleibt nicht ohne Folgen: „The growth of cultural consumption (of art, food, fashion, music, tourism) and the industries that cater to it fuel the city's symbolic economy, its visible ability to produce both symbols and space“ (Zukin 1995, 2). Darüber hinaus bietet Kultur und die Orte, an denen Kultur konsumiert wird, immer öfter den Rahmen und sozialen Kontext für geschäftliche Begegnungen. Damit sind diese Orte eine zeitgenössische demokratischere und zugänglichere Nachfolgevariante der *Business-Men's Clubs* vergangener Zeiten (ebd., 13). Hieraus kann die Bedeutung für die Entwicklung der Wirtschaftsstruktur der Städte und der mit ihr verbundenen regionalen und globalen Ökonomien abgeleitet werden. Aber auch für das psychosoziale Wohlbefinden der in den Städten lebenden oder der sie aufgrund der kulturellen Angebote besuchenden Menschen spielt die Kultur eine herausragende Bedeutung.

Für die Produktion von Musik sind die Agglomerationsvorteile in Städten lebensnotwendig. Denn zeitgenössische (Pop-) Musik ist zum größten Teil ein urbanes Kulturphänomen. Zum einen ist die allgemeine Infrastruktur der Städte (also vielfältige und spezialisierte Dienstleistungen, leichter Zugang zu Produktions- und Informationsressourcen, gute Verkehrsanbindung) und ihre dichten Produktionsnetzwerke eine notwendige Arbeitsbedingung für die Musikproduktion. Zum anderen sind die spezialisierten sozialen und künstlerischen Kontakte, die in großen Städten durch die hohe Dichte unterschiedlichster *communities* und

Szenen und ihrer unterschiedlichen Treffpunkte leicht geknüpft werden können (Scott 1997, 325), oftmals ein entscheidender Faktor u.a. für die Geschmacksbildung und damit für die Qualität von Musik. Denn „[e]ach of these communities represents a node of location-specific interactions and emergent effects ... in which the stimulus to cultural experimentation and renewal tends to be high“ (ebd.). Die urbane Umwelt mit ihren Clubs, Bars und anderen Veranstaltungsorten und Treffpunkten ist also essentiell für das Testen und Ausprobieren der Musik, die gemeinsame Geschmacksbildung (Scott 1999, 1974-1975) und die Entwicklung gemeinsamer Ideen, Zielvorstellungen und Projekte.

Ebenso wichtig für die Musikproduktion in Städten ist, dass die Musik über die Stadt, in der die Musik produziert wird, einen besonderen Ruf oder ein besonderes Image bekommen kann – z.B. weil die sie produzierende Künstlerin in dieser Stadt lebt oder auch weil das Label, auf dem die Musik veröffentlicht wird, in dieser Stadt seinen Sitz hat: „... the reputation and authenticity of cultural products (qualities that often provide decisive competitive advantages in trade) are sometimes irrevocably tied to particular places“ (ebd.). Der „look and feel“ (ebd.), oder besser der „*sound and feel*“ einer Stadt oder einer bestimmten Musikszene dieser Stadt, ist also entscheidend für den Ruf und das Image eines Musikproduktes. Dies sieht man u.a. daran, dass

[some] music papers ... are more likely to focus upon ‚local scenes‘ because of their concern with notions of authenticity. The linking of particular artists with particular places identifies them with roots and presents them as real people embodying artistic integrity and honesty, rather than glitzy stars representing an unreal world of glamour, commerce and marketing strategies. (Cohen 1994, 118)

Ein aktuelles Beispiel im popkulturellen Mainstream sind z.B. die „City Shows“ des Musikersenders *Vivaplust*²³, bei denen es um die Doppelrolle der Städte zwischen globalem Trendsetting und lokaler Verortung bzw. lokalen Szenen geht.

Ein letzter Punkt, den ich hier nur kurz ansprechen möchte, ist die Rolle, die lokale Musikszene für die Stadtentwicklungspolitik spielen. Besonders anschaulich sind die Beispiele der von der Deindustrialisierung besonders betroffenen Städte im englischen Norden, in denen in einigen Fällen (Pop-) Musik der Motor des Wandels sein sollte (Brown et al. 2000; Hudson 1995). Im Zuge des Strukturwandels in den 1980er Jahren wurde die städtische Aufwertung und Regenerierung von ehemaligen Industriestädten in England, wie auch beispielsweise im Ruhrgebiet, eng mit der Kulturindustrie verknüpft. Kunst und Kultur schienen ein Garant für ein besseres Image, höhere Lebensqualität und wirtschaftliches Wachstum zu sein. Ein Hauptanliegen in den 1980er Jahren war daher in England die Gründung von so genannten *Cultural Quarters* (im weiteren CQs), die jedoch nicht wie ihre us-amerikanischen Pendanten konsum- sondern produktionsorientiert waren (Brown et al. 2000, 439).

In beiden Städten wurden die CQs um lokale Musikszene herum gegründet. Die aus Sheffield stammenden Post-Punk-Bands *ABC*, *Cabaret Voltaire*, *Human League* und *Heaven 17* waren international erfolgreich, jedoch wirkte sich dieser Erfolg nicht positiv auf die lokale Musikindustrie aus. Die besagten Bands hatten Verträge bei Londoner Major-Labels, und die Aufnahme-, Produktions- und Auftrittsmöglichkeiten waren schlecht (ebd.). Die städtische

²³ Hier werden im Wechsel die popkulturellen Ereignisse in den Städten Hamburg, Berlin, Köln, London und Los Angeles präsentiert.

Verwaltung engagierte sich mit kleinem städtischem Budget und gründete in *public-private-partnership* mit einigen Firmen, z.B. auch gemeinsam mit der Band *Heaven 17*, in einem leer stehenden Gebäudekomplex das *Cultural Industry Quarter* (CIQ), bestehend aus einigen Aufnahme- und Filmstudios, einem Besucher- und Bildungszentrum für Popmusik, einem Café und einer sogenannten *Workstation*, welche die Möglichkeit für kulturproduzierende Firmen in Gründung beinhaltete, billige Räume anzumieten. In einigen Belangen war das CIQ sehr erfolgreich, jedoch nicht darin, einen großen lokalen Musiksektor zu kreieren (ebd., 444). Interessant ist aber z.B., dass eines der nunmehr weltweit renommiertesten und wirtschaftlich erfolgreichsten Labels neuer elektronischer Musik, *Warp Records*, seine ersten Räume in der dortigen *Workstation* angemietet hatte, dann jedoch bald umzog und irgendwann auch in London Quartier bezog (ebd.).

Mit Manchesters *Northern Quarter* (NQ) wollte man ebenso an die erfolgreiche Tradition der Bands aus Manchester (u.a. *Joy Division*, *New Order*, *The Smiths*, *Take That* und *Oasis*) anknüpfen und neben dem künstlerischen auch den wirtschaftlichen Erfolg durch Musik nach Manchester holen. Hier gestaltet sich die Situation allerdings etwas anders als in Sheffield, da durch einige auch international bekannte und mit einigen der Bands assoziierten Labels (*Factory*) und Venues (*Hacienda*) und die in diesen Umfeldern operierenden Szenen bereits einige sehr aktive Netzwerke und Zirkel in der Stadt aktiv waren (ebd. 441). Diese starken Grundstrukturen, kombiniert mit dem letzten großen international beachteten und gefeierten musikalischen Trend in Manchester, dem so genannten „Madchester“, halfen in den 1990ern Manchester neu zu promoten und die Stadt zu regenerieren. So gibt es (allerdings kaum zu belegende) Zahlen, die besagen, dass durch „Madchester“ eine Steigerung der Anzahl der Studierenden in der Stadt von 25% zu beobachten war. Das NQ spielte dabei jedoch nur eine untergeordnete Rolle (ebd. 443).

Aus all dem in Kapitel 2.4 Gesagten kann ersehen werden, dass Musik und Raum einen sehr verschachtelten Komplex aus hybrider Identitätsbildung, Raumkonstruktion, dem *Sense-of-Place*, Bedeutungszuschreibung, Macht und Konflikt sowie wirtschaftlichen Faktoren und Stadtentwicklung bilden. Ich möchte deshalb dieses Kapitel mit einem nicht zusammenfassenden, sondern im Gegenteil weiterführenden Zitat von Kian Tajbakhsh schließen, das sehr gut zu dem fluiden Charakter der Musik der durch sie möglichen vielschichtigen Identitätsbildung und musikalischen Raumkonstruktion in der Stadt passt:

The city, as I have treated it here, is not so much a territory or a place as it is a promise, a potential, built on ethics of respect for the hybrid spaces of identities. If city air can still make us free, this is no longer the liberation of a previously concealed individuality, but, paradoxically, it is the freedom to glimpse our own hybridity, our own contingency. (Tajbakhsh 2001, 183)

3 Neue Raumkonstrukte für die Geographien der Musik

Doch welcher Raumbegriff liegt eigentlich allen diesen Geographien der Musik zu Grunde? Den Darstellungen in Kapitel 2 ist zu entnehmen, dass dies ein sehr offener, neuartiger Raumbegriff sein muss. Mit diesem wird bereits seit einiger Zeit in der neuen Kulturgeographie²⁴

²⁴ Die „neue“ Kulturgeographie ist eher auf Sozialtheorie ausgerichtet denn auf Biologie oder Geschichte und setzt sich damit bewusst von der traditionellen Kulturgeographie ab. Trotz einiger Kontinuitäten wurde Carl Ortwin Sauer's „ökologisches“ Kulturkonzept abgelöst von der Idee, dass Kultur in den sozialen Beziehungen von

gearbeitet. Raum wird nicht mehr als rein geometrische Fläche gesehen, die mit bedeutungsvollen Objekten und Subjekten zu füllen ist (Jones and Natter 1999, 241), sondern als soziales Produkt. Alle Subjekte und Objekte und die Beziehungen zwischen ihnen, und auch die Menschen, die Geographien beschreiben bzw. entwerfen, haben einen Anteil an der Produktion und sozialen Konstruktion dieses Raums. Raum ist also kein stabil fixiertes Raster, sondern lose und aushandelbar, sozial konstruiert und damit nicht fest an essentielle soziale Identitäten oder an einen essentiellen Raumbegriff gebunden (ebd., 243).

Wie es zu diesem neuen Raumbegriff kommt und in welcher Form er auch in der vorliegenden Arbeit Einzug findet, steht im Mittelpunkt des folgenden Kapitels. Zunächst aber erachte ich es als notwendig und hilfreich, einige dem zu Grunde liegende erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Positionen und Philosophien voranzustellen und diese nicht nur in Beziehung zu dem Raumbegriff zu setzen, sondern auch allgemein zu meinem weiteren Vorgehen. Denn bereits auf diesem theoretischen und abstrakten Level stechen einige direkte Anknüpfungspunkte und Querverbindungen zum Themenkomplex Musik und Raum heraus. Daher macht – auch wenn die Theorien in ihren Grundzügen bereits bekannt sein dürften – ein kurzer Überblick, versehen mit ersten Querverweisen, durchaus Sinn.

3.1 Theoretische Vorüberlegungen: Konstruktivismus und Poststrukturalismus

3.1.1 Radikaler Konstruktivismus

Wenn die Sinne aktive Fähigkeiten sind, dann folgt daraus, daß wir die Farben machen, indem wir sehen; die Geschmäcke, indem wir schmecken; die Töne, indem wir hören; das Kalte und Heiße, indem wir tasten.

Giambattista Vico²⁵

Im radikalen Konstruktivismus wird davon ausgegangen, „daß alles Wissen ... nur in den Köpfen von Menschen existiert und daß das denkende Subjekt sein Wissen nur auf der Grundlage eigener Erfahrungen konstruieren kann. [...] ... alle Arten der Erfahrung sind und bleiben subjektiv“ (Glasersfeld 1997, 22).

Dies besagt also, dass es keine objektiven Erfahrungen, keine objektive Realität, keine Existenz außerhalb und unabhängig von den Handlungen des erkennenden Organismus gibt. Die Bezeichnung „Organismus“ wird deshalb verwendet, weil der radikale Konstruktivismus zu großen Teilen auf den kognitions- und systemtheoretischen Überlegungen der Neurobiologen Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela fußt, die davon ausgehen, dass Kognition ein biologisches Phänomen ist, bei dem das lebende System als „Beobachter“ im Mittelpunkt steht (Maturana 2000, 24-26). Das lebende System ist ein in einem geschlossenen kausalen Kreisprozess organisiertes „selbstreferentielles System“ (Maturana 2000, 26), also eines, das sich selbst produziert und erhält. Durch ihre eigene Struktur determinierte Systeme dieser Art werden von Varela und Maturana als „autopoietische Systeme“ bezeichnet. Vereinfacht gesprochen,

Produktion und Reproduktion begründet liegt. Diese einflussreiche Wende spiegelt den allgemeinen Kollaps des Bezuges auf Metatheorie und Essentialismus in der Humangeographie (Johnston et al. 1994, 111-113).

²⁵ Frei zitiert nach Glasersfeld 1998. Originalzitat von 1710 aus: Vico, Giambattista (1858): *De antiquissima Italorum sapientia*. Neapel: 1858. Kapitel VII, §3.

findet innerhalb dieser mit „Autonomie“ (Varela 1987, 119) ausgestatteten geschlossenen²⁶ Systeme die Konstruktion von Wissen, dem Selbst, den Anderen, der Welt und der „Wirklichkeit“ statt, deren ontische Existenz somit als nicht gegeben angesehen wird. Dieser Prozess ist ein Wechselspiel aus Erleben, dem Abstrahieren von Erlebtem, dem Zuschreiben von Eigenschaften, Fähigkeiten und Funktionen sowie Kategorienbildung aufgrund von bereits gemachten oder auch nicht gemachten Erfahrungen (Glaserfeld 1998, 34-36). Wahrnehmung, Erkenntnis und Kognition sind kreative Tätigkeiten, da das Objekt als Folge des Handelns entsteht: „Ein Bild, das wir sehen, ist nicht weniger das Ergebnis eigener Handlungen, als ein Bild, das wir malen, ein Loch, das wir graben, oder ein Haus, das wir bauen“ (ebd., 29). Demnach ist der radikale Konstruktivismus eindeutig eine Theorie des Wissens und nicht des Seins (ebd., 34).

Die Bedeutung des Gesagten für wissenschaftliche Herangehensweisen ist leicht ersichtlich. Es gibt keine einzige letztgültige Erklärung für alles, sondern unterschiedlichste, unendlich viele Erklärungsvarianten. Dies hat entsprechende Folgen für das Nachdenken über menschliches Miteinander, da das Individuum

nicht in einem Universum, sondern in einem Multiversum lebt, d.h. in verschiedenen, gleich legitimen ... Erklärungsrealitäten, und daß in diesem Multiversum voneinander abweichende Erklärungen eine Einladung darstellen, in verantwortungsbewußter Weise über menschliche Koexistenz nachzudenken, und keinesfalls eine verantwortungslose Negierung des Mitmenschen. (Maturana 2000, 236)

Dieses Multiversum der Erfahrungs- und Erklärungsrealitäten „... [is] necessarily structured by space and time and the other categories derived from these“ (Glaserfeld 1984, 29-30). Ich möchte versuchen, einige Spektren dieses Multiversums, also unterschiedlichste Standpunkte, Handlungsweisen, Wahrnehmungen und Erfahrungen, im Hinblick auf neue elektronische Musik in den sie strukturierenden zeitlichen und vor allem räumlichen Kontexten darzustellen. Dies kann nur innerhalb der Grenzen meiner individuellen kognitiven Konstrukte geschehen.

Dass die Allgemeingültigkeit und Vollständigkeit meiner Ausführungen starken Einschränkungen unterliegt, möchte ich deutlich machen an dem Prinzip der lokalen Blindheit an einem bestimmten Punkt auf der Retina des Auges, dem „blinden Fleck“. Heinz von Förster (1999, 26) führt ihn als anschauliches Beispiel der Prinzipien der Konstruktion von Wirklichkeit an. Da diese Blindheit vorhanden ist, aber nicht wahrgenommen wird, gilt der Grundsatz: „Wir sehen nicht, daß wir nicht sehen“ (Förster 1999, 26).

3.1.2 Poststrukturalismus und rhizomatisches Denken: „Das Knistern des Unstimmigen“²⁷

Der Poststrukturalismus steht in sehr enger Beziehung zum Strukturalismus. Beiden gemein ist die Annahme, dass Sinn nicht durch das Subjekt, sondern durch Sprache zu Stande kommt. Sowohl Strukturalismus als auch Poststrukturalismus konzentrieren sich dabei auf die interne Relation der sprachlichen Strukturelemente (Münker und Roesler 2000, 5). Sukzessive wurden die

²⁶ Natürlich sind diese notwendigerweise offen für materiellen und energetischen Austausch, aber die daraus möglicherweise folgenden Zustandsänderungen, also jeweiligen Anpassungen aufgrund ihrer (sich ständig wandelnden) Struktur bestimmen sie selbst. In diesem Sinne haben die Systeme keinen In- oder Output, sind also autonom (Roth 1987, 259).

²⁷ Michel Foucault (zitiert nach Münker et al. 2000, XI)

Errungenschaften der Linguistik des frühen 20. Jahrhunderts²⁸ mit Hilfe der „strukturalistischen Methode“ (Lévi-Strauss)²⁹ oder der „strukturalistischen Tätigkeit“ (Barthes)³⁰ in den 1950er Jahren auf unterschiedlichste Bereiche der Kulturwissenschaften ausgeweitet (Münker et al. 2000, 28). Der Poststrukturalismus wandte sich vor allem gegen die starre Sichtweise der Strukturalisten die Sprache als abgeschlossenes System mit einer mehr oder weniger festen Anordnung der Elemente innerhalb einer Struktur um ein Zentrum ansehen, über die man mit strukturalistischen Herangehensweisen *universelle* Gültigkeit der Gesetze menschlichen Denkens und Handelns ableiten könne. Die Ansicht, dass den bedeutungstiftenden Strukturen der Sprachen ein darüber hinaus weisender, höherer Sinn zu Grunde liegt, wurde verworfen. Im Poststrukturalismus wird durch die Abwesenheit eines Zentrums alles zum Diskurs: „Die Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche“ (Derrida 1990, 117). Die Idee der Struktur wird radikalisiert, indem behauptet wird, dass nichts eine Grenze, ein Zentrum oder eine absolute Ordnung hat, sondern dass alles Struktur ist – offen, nicht restlos berechenbar, unkontrollierbar und immer in Bewegung, in permanentem Wandel, ohne Relation zu definierten Fixpunkten. Der Poststrukturalismus bezeichnet also im Gegensatz zum Strukturalismus keine wissenschaftliche Methode, sondern vielmehr eine Philosophie (Münker et al. 2000, 28), in der alles zu Text³¹ mit einer unendlichen Vielzahl von Lesemöglichkeiten wird.

In diesem Zusammenhang entwickelte Derrida das Verfahren der Dekonstruktion, das jedoch nicht als Methode misszuverstehen ist:

Dekonstruktion soll nämlich gerade keine allgemeine Methode sein, sie ist vielmehr ein bewegliches, sich jeweiligen Kontexten anpassendes Lesen (Handeln), das auf diese Art eine Alternative zum totalisierenden Zugriff allgemeingültiger Methoden entwickeln will. (Engelmann 1990, 27)

²⁸ Hier ist vor allem Ferdinand de Saussure zu nennen und die aus seinen Überlegungen hervorgegangene strukturale Analyse, bei der Sprache in kleinste bedeutungstragende Einheiten, die Zeichen (bestehend aus Lautbild und Vorstellung), zerlegt wird. Die Zeichen müssen, um deren Bedeutung bestimmen zu können, miteinander in Relation gesetzt werden. Nur durch die dabei hervortretende Verschiedenheit kann die Bedeutung des Zeichens bestimmt werden. Also beruhen die Mechanismen der Sprache vollkommen auf dem Gegensatz, der Verschiedenheit der Zeichen. Was immer ein Zeichen von den anderen unterscheidet, konstituiert es (Saussure 1964, 101-122).

²⁹ Claude Lévi-Strauss wandte die strukturale Analyse innerhalb der strukturalistischen Anthropologie von den 1950ern an, um vermutete unbewusste universelle Prinzipien des Denkens und Handelns freizulegen, die die gesamte Menschheit teilt und in ihrem „kollektiven Unterbewusstsein“ verankert sind, z.B. das Bedürfnis der Formulierung des Gegensatzes von Natur und Kultur. Diese universellen Prinzipien werden auch gedacht, aber begrifflich differenziert in Realität umgesetzt, z.B. bei der indigenen Bevölkerung Südamerikas durch Mythen. Die ordnende Struktur der Mythen ist also laut Lévi-Strauss der angesprochene Gegensatz von Natur und Kultur. Sie wurde freigelegt, in dem die Mythen in Analogie zur sprachlichen Analyse in kleinste Einheiten zerlegt und diese miteinander in Bezug gesetzt wurden. (Münker et al. 2000, 7-10).

³⁰ Der frühe Roland Barthes weitete die Methode auf Alltagsgegenstände aus. Exemplarisch macht er die Mode zum Untersuchungsgegenstand und wendet die „strukturalistische Tätigkeit“ an, indem er die Bedeutung untersucht, die der Mode in der Sprache (z.B. in Modemagazinen) zugeschrieben wird. So macht er die Mode zu nichts als Text, anhand dessen er ihre Bedeutung erliest. Damit wird die Sprache endgültig zur Grundlage des Sinns und nicht mehr nur ein Modell, wie noch z.B. bei Lévi-Strauss. Außerhalb der Sprache existiert kein Sinn. Dies kann bereits als Hinwendung zum Poststrukturalismus gedeutet werden (Münker et al. 2000, 14-15).

³¹ Der Poststrukturalismus geht, Bezug nehmend auf die Semiotik, also die Theorie und Analyse der Zeichen und deren Signifikanz, davon aus, dass alles, also alle Erscheinungen des sozialen und kulturellen Lebens, zu Text wird. Die Zeichen werden gelesen im Hinblick auf ihre Bedeutung z.B. bei der Positionierung und Herausforderung von Machtpositionen, Status, dem Wirken des Selbst in der Gesellschaft, Ausgrenzung, dem Abstecken von selbstbestimmten Räumen etc. Außerdem wird untersucht, *wie* den Zeichen Bedeutung zugeschrieben wird, wie die Bedeutung in den Texten konstruiert wird (als Texte gelten dann literarische, wissenschaftliche oder journalistische Texte, alle Arten von Dokumenten, Werbeanzeigen, Bildern, Tönen, Gesprächen, körperlichem Verhalten usw.). Dieser erweiterte Textbegriff geht also weit über die reguläre Vorstellung eines konventionellen geschriebenen oder gesprochenen Textes hinaus (siehe dazu auch Fußnote 9).

Hieraus wird ersichtlich, dass jeder Text in einer Kontextsituation steht, d.h. „... er ist vielfältigen Einflüssen ausgesetzt, die sich in ihm in einer Weise kreuzen und mischen und zur Geltung bringen, die ihn zu einem vielschichtigen Gebilde machen“ (ebd., 31). Das heißt auch, dass er in einer Vielzahl von Varianten gelesen werden kann. Hier besteht wiederum die Gefahr, Kontexte zu vereinfachen. Um ein möglichst offenes, differenziertes Lesen von Texten zu ermöglichen, stellt Derrida die Regel auf, dass die Lesenden Achtung für den Anderen haben sollen und dessen Recht auf

Differenz in seinem Verhältnis zu den anderen, aber auch in seinem Verhältnis zu sich. [...] ... des Rechtes auf Irrtum, ja auf Verwirrung, [...] ... auf eine Geschichte, auf eine Verwandlung seiner selbst und seines Denkens, das sich nie zu Homogenem totalisieren oder reduzieren lässt. [...] Achtung dessen, was in jedem Text heterogen bleibt. (Derrida, zitiert nach Engelmann 1990, 28)

Durch die Gespräche, die ich mit einigen Akteuren der neuen elektronischen Musik in Köln geführt habe, bekam ich einen kleinen Einblick in das unendlich weite Spektrum der Meinungsvielfalt, das Mosaik individuellen Erlebens und Interpretierens, die jeweils ganz eigenen Qualitäten vieler persönlicher Geschichten, die mannigfaltigen Kontexte, vor deren Hintergrund sich ein höchst differenziertes „Multiversum“ in Zeit und Raum entfaltet. Allein schon durch die Individualität der jeweiligen Aussagen, ganz abgesehen von den anderen in diese Arbeit einfließenden Texten mit ihren wiederum eigenen Qualitäten und Aussagen, drängt es sich nahezu auf, Derridas Regel beim Lesen in Betracht zu ziehen. Ich möchte versuchen, sie als die gültige Hauptregel beim Arbeiten mit den Texten zu beachten.

Des Weiteren möchte ich einige Aspekte des radikal horizontalen Denkens von Gilles Deleuze und Felix Guattari als poststrukturalistischen Schlüssel für diese Arbeit vorstellen. Aus einigen Gründen erachte ich die Ideen von Deleuze und Guattari hierfür als besonders gut geeignet. Zum einen bietet das von ihnen entwickelte und als Einleitung ihren *Tausend Plateaus* (Deleuze und Guattari 1992 [1980]) vorangestellte „Rhizom“³² ein Denkmodell, das die schon angesprochene Mannigfaltigkeit und Vielheit des Denkens in seiner ganzen Bandbreite beschreibt. Es ist ein „azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne General [...] und wird einzig durch die Zirkulation von Zuständen definiert“ (ebd., 36). Es ist ein offenes, überall zugängliches System, das überall unterbrochen werden kann und sich überall fortsetzt. Diese Offenheit des Denkens (und damit des Schreibens) vergleichen sie mit den – nicht nur aus geographischer Perspektive interessanten – Prinzipien der Kartographie, denn: „Schreiben hat nichts mit Bedeuten zu tun, sondern damit, Land – und auch Neuland – zu vermessen und zu kartographieren“ (ebd., 14). Die Karte wird so zum wichtigen Teil des Rhizoms und gleichzeitig zu einer Analogie dessen:

Die Karte reproduziert kein in sich geschlossenes Unterbewußtes, sie konstruiert es. [...] Die Karte ist offen, sie kann in all ihren Dimensionen verbunden, zerlegt und umgekehrt werden, sie kann ständig neue Veränderungen aufnehmen. Man kann sie zerreißen oder umkehren; sie kann sich Montagen aller Art anpassen; sie kann von einem Individuum, einer Gruppe, einer gesellschaftlichen Organisation angelegt werden. Man kann sie auf eine Wand zeichnen, als Kunstwerk konzipieren oder als politische Aktion oder Meditationsübung begreifen. [...] Eine Karte hat viele Zugangsmöglichkeiten im Gegensatz zur Kopie, die immer nur „auf das Gleiche“ hinausläuft. Bei einer Karte geht es um Performanz, während die Kopie immer auf eine angebliche „Kompetenz“ verweist. (ebd., 24)

³² Dieser Begriff ist eine Analogie zum gleichnamigen botanischen Begriff. Das (botanische) Rhizom ist ein spezielles unterirdisches Wurzelsystem, welches mit seinen Verästelungen unterschiedlichste Formen annehmen kann, sich in alle Richtungen ausbreiten kann.

Mit dem von Deleuze und Guattari zur Verfügung gestelltem Werkzeugkasten des Denkens werde ich mich an das Kartographieren des Themenkomplexes „Neue elektronische Musik in Köln“ wagen. Auch der Bezug zur Musik selbst wird von Deleuze und Guattari schon in diesem Einleitungskapitel ihrer *Tausend Plateaus* explizit hergestellt, in dem sie sie als ebenfalls rhizomatisch beschreiben (ebd., 22-23). Im weiteren Verlauf der *Tausend Plateaus* wird immer wieder auf die Musik Bezug genommen. Dies werde ich an gegebener Stelle immer wieder aufnehmen. Überhaupt nimmt die Auseinandersetzung mit Künstlern, künstlerischen Ausdrucksformen und ästhetischen Fragen einen großen Teil im Werk Deleuzes ein (Münker und Roesler 2000, 127), da Kunst neben Wissenschaft und Philosophie für ihn eine der drei großen Formen des Denkens ausmacht (ebd., 128). Auch seine zahlreichen Verweise auf „sub“- und gegenkulturelle Strömungen stehen in engem Zusammenhang mit dem rhizomatischen, anarchischen, chaotischen, befreienden und radikal offenen, sowohl von Segmentierungs- als auch von Deterritorialisierungslinien durchzogenen Gefüge. Ein Gefüge, das aus miteinander durch feine Stränge verbundenen Plateaus besteht.

Diese expliziten „sub“-kulturellen Verweise sind sicherlich ein Grund, warum Deleuze, aber auch andere Poststrukturalisten schon in unzähligen wissenschaftlichen, aber auch journalistischen Beschreibungen und Analysen unterschiedlicher Qualität von vor allem pop- und „sub“-kulturellen Thematiken als Vorbilddenker zitiert wurden. Und Deleuze selbst hat den Startschuss dazu gegeben, und zwar ganz explizit, indem er sagt: „RHIZOMATIK = POP-ANALYSE“ (ebd., 40. Hervorhebung im Original). Ein weiterer Grund ist aber wohl auch, dass der Poststrukturalismus zu einer Art Mode-Philosophie geworden ist und entsprechendes Ansehen genießt. All das ändert jedoch nichts an den nicht zu leugnenden hohen Qualitäten seiner innovativen Denkansätze. Meine Ausführungen werden kein popkultureller Diskurs mit den ihr eigenen Herangehensweisen werden (siehe Kap. 2.1.2). Das würde der Thematik nicht gerecht werden, da diese sicherlich nicht nur popkultureller Art ist.

Denn mich interessiert neben dem schon Angeführten die poststrukturalistische Bezugnahme auf den Kontext und auf den steten Fluss, auf die permanente Bewegung und die Rolle, die Ort und Raum darin spielen. Die Stromsysteme, um die es in meiner Arbeit auch gehen soll, haben meines Erachtens eindeutig rhizomatische Eigenschaften. Zu dieser Überzeugung bin ich allerdings über den Umweg der Beschäftigung mit Netzwerkstrukturen gelangt, die ich den Organisationsformen und den sozialen Milieus der neuen elektronischen Musik unterstellt habe. Im Laufe der weiteren Arbeiten stieß ich dabei auf immer stärkere Widersprüche und Ungereimtheiten, so dass es schließlich notwendig war, den klassischen Netzwerkbegriff von einigen ihn allzu starr und exklusiv machenden Zuschreibungen zu lösen und schließlich mit einem fluiden und rhizomatischen Begriff der Räumlichkeit von Beziehungen zu ersetzen.

Da ein Verständnis hierfür jedoch nur über den Netzwerkbegriff und einige seiner Implikationen zu verstehen ist, möchte ich den Weg von den Netzwerken zu einem nicht-hierarchischen, fluiden Raumbegriff beschreiben. Ich möchte dort beginnen, wo Deleuze und Guattari ihre *Tausend Plateaus* eröffnen, nämlich am Ende ihrer Einleitung:

Die Mitte ist eben kein Mittelwert, sondern im Gegenteil der Ort, an dem die Dinge beschleunigt werden. Zwischen den Dingen bezeichnet keine lokalisierbare Beziehung, die vom einen zum anderen geht und

umgekehrt, sondern eine Pendelbewegung, eine transversale Bewegung, die in die eine *und* die andere Richtung geht, ein Strom ohne Anfang oder Ende, der seine beiden Ufer unterspült und in der Mitte immer schneller fließt. (ebd., 41-42, Hervorhebungen im Original)

3.2 Vom Netzwerk zur *Scap*e zum flüssigen Raum

3.2.1 Castells *Network Society* und Appadurais *Global Flows*: Von Strömen und *Scapes*

Manuel Castells beschreibt eine neue räumliche Logik, die aufgrund der bekannten, die Gesellschaft und Wirtschaft weltweit transformierenden Ereignisse eingetreten ist. Er nennt dies den Raum der Ströme (Castells 1989, 126). Castells geht davon aus, dass durch digitale Informationstechnologien globale Informations- und Entscheidungsnetzwerke entstehen, die traditionelle Organisationsmodelle ablösen. Gesellschaftliche Strukturen werden von dieser neuen Netzwerklogik zutiefst durchdrungen, so dass in unterschiedlichsten Bereichen, z.B. Produktion, Erleben, Macht und Kultur tief greifende Veränderungen stattfinden (Castells 2000, 500).

Die daraus hervorgehende neue gesellschaftliche Ordnung bezeichnet er als „*Network Society*“ (Castells 2000). In der Netzwerkgesellschaft sind Ströme nicht einfach nur Elemente sozialer Organisation. Die Ströme von Informationen, Entscheidungen, Kapital, Technologie, organisatorischer Interaktion, Bildern, Klängen und Symbolen sind Ausdruck und materielle Form dessen, was unser wirtschaftliches, politisches und symbolisches Leben *dominiert* (Castells 2000, 442). So werden unter anderem auch die Eigenschaften von Orten über den Austausch von Strömen im Netzwerk definiert.

Castells' Raum der Ströme besteht aus mindestens drei Schichten. Die erste Schicht ist der Kreislauf elektronischen Austauschs, darunter fallen Telekommunikation, Datentransfer und Übertragungssysteme. Die technologische Infrastruktur ist also essentiell für den Aufbau der Netzwerke und eine Neudefinition des Raums (ebd., 442-443).

Die zweite Schicht besteht aus hierarchisch organisierten Knotenpunkten und Schnittstellen. Knotenpunkte sind Orte, an denen sich um Schlüsselfunktionen des Netzwerks eine Vielzahl von dem Netz zuarbeitenden und in ihm operierenden Aktivitäten ausbildet. Schnittstellen sorgen für eine problemlose und gleichmäßige Interaktion aller am Netzwerk beteiligten Elemente. Knotenpunkte und Schnittstellen manifestieren sich an Orten, die den Erfordernissen der im Netzwerk verarbeiteten oder entwickelten Dienste oder Produkte entsprechen. Welche Position ein jeder dieser Orte in der Hierarchie des Netzes einnimmt, hängt von seinen spezifischen sozialen, kulturellen, physikalischen und funktionalen Charakteristiken ab (ebd., 443-445). In dieser Schicht drückt sich also klar die auf Zentren ausgerichtete hierarchische Ordnung der Netzwerke aus, die später noch zur Disposition steht.

Die dritte Schicht bezieht sich auf die räumliche Organisation der das Netzwerk dominierenden Eliten. Diese haben spezielle Erfordernisse und Ansprüche an den Raum, der sie umgibt, z.B. abgeschlossene und gesicherte Privaträume (u.a. *gated communities*) oder auch speziell auf sie zugeschnittene Arbeits-, Kultur-, Unterhaltungs- und Entspannungsumgebungen. Diese Räume sind laut Castells symbolisch abgetrennte Bereiche, wo durch einen speziellen, global uniformen Lebensstil die Zugehörigkeit zu inter-persönlichen Mikro-Netzwerken signalisiert

wird. Hier werden viele wichtige, das gesamte Makro-Netzwerk beeinflussende Entscheidungen gefällt (ebd., 445-448).

Bei der Übertragung von Castells' Ansatz auf den Themenkomplex, um den es hier gehen soll stößt man zunächst auf einige Hindernisse. Castells' Grundlage ist die informationsintensive globale Wirtschaft, deren Kontrollzentren ein Netzwerk aus miteinander verwobenen Firmen koordinieren, managen und bei Bedarf anpassen und erneuern (ebd., 409). Darauf basiert der Raum der Ströme. Die relevanten Ströme gehen von der avancierten, kapitalintensiven, größtenteils unternehmensbezogenen Dienstleistungsökonomie aus. Meine Arbeit handelt nicht von Netzwerken oder Dienstleistungen dieser Art.

Weiterhin spricht Castells davon, dass die Ströme Ausdruck dessen sind, was unser Leben *dominiert* und dass sie „... a strategic role in shaping social practices and social consciousness *for society at large*“ (ebd., 442) spielen. Bei den Strömen, die ich beschreiben werde, handelt es sich vordergründig nicht um solche, die die sozialen Praktiken eines Großteils der Gesellschaft bestimmen. Jedoch deutet bei genauerer Betrachtung einiges darauf hin, dass gewisse der von mir thematisierten Ströme durchaus Einfluss haben auf soziale Praktiken eines Großteils der Gesellschaft, z.B. bei der langfristigen musikalischen Geschmacksbildung.

An diesen ersten Beispielen wird bereits deutlich, dass einige quantitative und qualitative Transformationen notwendig sind, um Castells' Überlegungen in meinem Anwendungskontext einsetzen zu können. Zur Verdeutlichung dieser Transformationsprozesse möchte ich ein weiteres, etwas näher liegendes Beispiel bringen. Vor dem Hintergrund von Castells' dritter Schicht des Raums der Ströme kann man einige Aspekte der räumlichen Organisation von Management-Eliten der globalen Wirtschaft durchaus mit denen der global agierenden Akteure der neuen elektronischen Musik aus Köln vergleichen. Die spezifischen Anforderungen, die die jeweiligen Akteursgruppen an Orte haben, sind zwar von unterschiedlicher Qualität, besitzen aber ein ähnliches Grundmuster. Es ist selbstverständlich, dass Orte, die über eine gewisse Symbolik Identifikation stiften und so eine verbindende, gute, anregende und entspannte Arbeits- und *Gathering*-atmosphäre schaffen, in beiden Gruppen durchaus erwünscht sind. Darüber hinaus gibt es in beiden Gruppen einen sehr speziellen organisatorischen und technischen Standard, der auf Dauer notwendig ist, um auf hohem Niveau agieren zu können. Auch tritt an diesen Orten durchaus eine Symbolik zu Tage, innerhalb derer über gewisse Codes die Zugänge zu einzelnen Bereichen erschlossen werden können. Jedoch weisen die jeweiligen Ansprüche und die Arten der Symbolik und Zugangscodes als auch die Ansprüche an die Orte z.T. extreme Unterschiede qualitativer Art auf, die noch zu beschreiben sind.

Auch Castells' Begriff der Ströme erfordert noch einige Präzisierungen, Erweiterungen und Anpassungen, um hier mit ihm arbeiten zu können. Hier möchte ich kurz auf Arjun Appadurai eingehen, der ebenfalls einen Raum der „*global flows*“ beschreibt (Appadurai 1996). Die Ströme sind maßgeblicher Ausdruck des Prozesses der Enträumlichung, der „eine der zentralen Kräfte der Moderne“ (Appadurai 1998, 13) ist und „... in dem Geld, Waren und Personen einander rast- und ruhelos um die Welt jagen“ (ebd., 15). Dabei geht er auf einige Bereiche der Ströme sehr konkret und explizit ein. So bezieht er ausdrücklich Menschenströme mit ein, die für meine

Arbeit von zentraler Bedeutung sind. Dies möchte ich besonders betonen, da sonst der Eindruck entstehen könnte, es handele sich nur um abstrakte, von Maschinen oder Menschen induzierte Ströme.

Appadurai beschreibt fünf Hauptdimensionen globaler kultureller Ströme: „ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, financescapes and ideoscapes“ (Appadurai 1996, 33). Diese „Scapes“, deren Suffix durchaus beabsichtigte Assoziationen zum klassischen „Landscape“-Begriff weckt³³ sind Bausteine für seine „...*imagined worlds*, that is, the multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe“ (ebd., 33, Hervorhebung im Original). Diese wachsende Bedeutung der „Imagined Worlds“ führt laut Appadurai u.a. zu einer neuen Form der Auseinandersetzung um Raum und Macht:

[M]any people live in such imagined worlds (and not just in imagined communities) and thus are able to contest and sometimes even subvert the imagined worlds of the official mind and of the entrepreneurial mentality that surround them. (ebd., 33)

Von besonderem Interesse sind hier zum einen die „ethnoscapes“, also nicht an bestimmte Räume gebundene, mobile Gruppen und Individuen: „... sie verfügen über ein Bewußtsein ihrer eigenen Geschichte und sind keineswegs kulturell homogen“ (Appadurai 1998, 11). Zum anderen sind die „mediascapes“³⁴ von Relevanz „... as they help to constitute narratives of the Other and protonarratives of possible lives, fantasies that could become prolegomena to the desire for acquisition and movement“ (Appadurai 1996, 36). Die Heterogenität und vor allem die Unterschiede bei der Konstruktion ihrer Bedeutung an unterschiedlichen Orten ist bei diesen *Scapes*, die durchaus ihre Entsprechung in den von mir thematisierten Strömen finden, von großer Wichtigkeit:

The various flows we see – of objects, persons, images, and discourses – are not coeval, convergent, isomorphic, or spatially consistent. They are in ... relations of disjuncture. By this I mean that the paths or vectors taken by these kinds of things have different speeds, axes, points of origin and termination, and varied relationships to institutional structures in different regions, nations, or societies. Further, these disjunctures themselves precipitate various kinds of problems and frictions in different local situations. (Appadurai 2000, 5)

Hier kommen wir wieder zurück zu lokalen Situationen und Kontexten, die laut Appadurai eine große Rolle bei der Konstruktion und Dekonstruktion der enträumlichten Ströme spielen. Dieser Punkt spielt auch eine herausragende Rolle bei den von mir beschriebenen Strömen und wird an anderer Stelle noch genauer beleuchtet.

Lassen Sie mich kurz meine Überlegungen bezüglich der Netzwerke und Ströme rekapitulieren: Der anhand von Castells hier angeführte Netzwerkbegriff und seine Implikationen lassen sich nur mit Hilfe von Transformationen, Erweiterungen und Verschiebungen an die hier relevante Thematik anpassen. Die graduelle Auflösung, Öffnung, Verschiebung und Deterritorialisierung von einigen eingrenzenden und totalisierenden Voraussetzungen des Netzwerkbegriffs führt geradewegs zu einem flüssigeren Raumbegriff, wie z.B. dem Scape-

³³ „The suffix -scape allows us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes. [...] [They] also indicate that these are not objectively given relations that look the same from every angle of vision but, rather, they are deeply perspectival constructs, inflected by the historical, linguistic, and political situatedness of different sorts of actors“ (Appadurai 1996, 33).

³⁴ „Mediascapes refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information ... and to the images of the world created by these media.“ (Appadurai 1996, 35).

Begriff, den ich hier, wie es scheint, problemloser anwenden kann. Die sich aufdrängende „flüssigere“ Betrachtungsweise leitet sich aber nur aus einer Beschäftigung mit eben diesem Netzwerk-Begriff ab. Um also mit dem Begriff des „flüssigen Raums“ an Szenen, Ströme und Kulturen neuer elektronischer Musik in Köln heranzutreten, muss der Netzwerkbegriff genau hinterfragt werden. Dem möchte ich mit den weiteren Ausführungen gerecht werden.

3.2.2 After Networks: Flüssige Räume

Betrachtet man innerhalb des Themenkomplexes „Neue elektronische Musik in Köln“ zunächst oberflächlich die Organisation wirtschaftlicher Transaktionen und die damit verbundenen sozialen Interaktionen, kann man schnell den vordergründigen Eindruck bekommen, man könne sie ohne große Mühe anhand jenes Netzwerkkonzepts erklären, das mit Hilfe neuerer sozialwissenschaftlicher Ansätze entwickelt wurde. Dieses auf Erkenntnisse der Institutionen-Ökonomie zurückgreifende und um eine soziologische Perspektive³⁵ erweiterte Konzept wird als soziales Netzwerk bezeichnet. Darunter

soll ... eine eigenständige Form der Koordination von Interaktionen verstanden werden, deren Kern die *vertrauensvolle Kooperation* autonomer, aber interdependenter ... Akteure ist, die für einen begrenzten Zeitraum miteinander zusammenarbeiten und dabei auf die Interessen des jeweiligen Partners Rücksicht nehmen, weil sie auf diese Weise ihre partikularen Ziele besser realisieren können. (Weyer 2000, 11, Hervorhebungen im Original)

Man könnte nun hingehen, und das Beziehungsgeflecht anhand einer formalen Netzwerkanalyse erfassen und / oder an Interorganisations-Netzwerken die zielgerichtete Koordination von Akteuren analysieren, um anhand bestimmter Merkmale eine Einordnung in die Systematik aus symmetrischen, regionalen oder strategischen Netzwerken, Innovations- und Diffusionsnetzwerken oder Mischformen daraus vorzunehmen³⁶. Dass ich auf diesem Weg jedoch der Thematik nicht gerecht werde, möchte ich anhand einer Debatte um den Netzwerkbegriff innerhalb einer bestimmten Theorie der sozialen Netzwerke, nämlich der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) zeigen.

Wie im Weiteren noch deutlicher wird, könnte die ANT eine besonders gut geeignete Netzwerk-Theorie sein, um sie auf den Themenkomplex anzuwenden. Jedoch stößt man dabei auf einige grundlegende Schwierigkeiten, die nicht so sehr mit dieser einen Netzwerk-Theorie als vielmehr mit dem allgemeinen Netzwerkbegriff zu tun hat. Bevor ich nun mit der Darstellung der ANT und ihrer Debatte um den Netzwerkbegriff beginne, möchte ich noch einmal explizit betonen, dass der Dreh- und Angelpunkt die Kritik am allgemeinen Netzwerkbegriff ist. Deshalb kann man die Debatte und die Begriffskritik unmittelbar auf alle anderen Netzwerk-Theorien übertragen.

Die ANT wurde etwa Mitte der 1980er Jahre entwickelt, ursprünglich gedacht als Konzept zur Erklärung wissenschaftlicher und technologischer Innovationen (Schulz-Schaeffer 2000, 187). Die ANT geht davon aus, dass diese ein Resultat der Verknüpfung heterogener Komponenten zu Netzwerken sind (ebd., 188). Ein wichtiger Punkt dabei ist, dass die ANT alle lebenden *und*

³⁵ Die soziologische Perspektive bezieht vor allem auch norm- und wertorientierte, kommunikative, strategische und solidarische Handlungstypen mit ein (Weyer 2000, 11).

³⁶ Näheres zu den einzelnen Netzwerktypen bei Weyer (2000).

nichtlebenden sozialen, technischen und natürlichen Entitäten als Akteure in die Netzwerkbildung miteinbezieht. Die Eigenschaften und Verhaltensweisen aller an der Netzwerkbildung beteiligten Akteure, Artefakte und der Natur sind „Gegenstand und Resultat der wechselseitigen Relationierungen im Netzwerk“ (ebd.). Diese explizite Einbeziehung der Dinge in die Entstehung und Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Zusammenhänge ist es, die die Erklärungsmöglichkeiten durch ANT für alle anderen Bereiche außerhalb von Wissenschaft und Technik ausmacht (ebd., 208). Deshalb wird sie verstärkt auf viele andere Bereiche ausgeweitet³⁷.

Jedoch führte der inflationäre, oftmals sehr leichtfertige und teilweise unpassend angewendete Gebrauch der ANT und des Begriffs „Netzwerk“ zu Abflachung, Abschleifung und Zentrierung der von seinen Begründern mit Absicht offen belassenen Eigenschaften (Latour 1999, 15). Einer dieser federführenden Vordenker der ANT, Bruno Latour, kritisiert vor allem die mit der Beschreibung des Internets und der neuen Kommunikationstechnologien aufgekommene Selbstverständlichkeit, mit der der Netzwerkbegriff gebraucht wird:

At the time, the word network ... clearly meant a series of *transformations* – translations, transductions – which could not be captured by any of the traditional terms of social theory. With the new popularization of the word network, it now means transport *without* deformation, an instantaneous, unmediated access to every piece of information. That is exactly the opposite of what we meant. What I would like to call „double click information“ has killed the last bit of the critical cutting edge of the notion of network. I don't think we should use it anymore at least not to mean the type of transformations and translations that we want now to explore. (Latour 1999, 15-16, Hervorhebungen im Original)

Ist es also wirklich notwendig, den Netzwerkbegriff ganz zu verwerfen? Was kommt danach? Um diesen Fragen nachzugehen, ist es sinnvoll, den Netzwerkbegriff genauer zu hinterfragen und weiter in den Problembereich vorzudringen.

Der aus semiotischen Ideen hervorgegangene Grundgedanke der Netzwerkmetapher war aus einer Verschiebung des wissenschaftlichen Fokus entstanden. Statt von intentionalen Subjekthandlungen auszugehen, stellte man die von Hierarchien und Zentren befreiten strukturellen Beziehungen in den Mittelpunkt (Hetherington and Law 2000, 127). Der Netzwerkgedanke geht davon aus, dass alles auf Relationen, die zwischen Akteuren bestehen, und eine um diese Relationen herum angeordnete Struktur beruht.

An diesem Punkt setzt die Kritik um den Begriff an. Konkret kritisiert wird, dass der Begriff ausschließt, dass sich irgendetwas außerhalb der durch die Netzwerkstrukturen geordneten Relationen abspielt, bzw. dass er alles in die Ordnung der durch Differenz konstituierten Relationen einschließt. Denn hier ist die Theorie in einer strukturalistischen Ausweglosigkeit: Es wird eine mehr oder weniger feste Anordnung der Elemente innerhalb einer geschlossenen Struktur beschrieben, die auf ein alles erklärendes und bestimmendes Bedeutungszentrum verweist. Das eigentlich als offen, grenzenlos und azentrisch charakterisierte Netzwerk hat Grenzen und ein neues Zentrum kreiert, eine neue Meistererzählung inklusionistischer Art: „... a system of thought that can colonize all areas – to incorporate, order, and unify all things“ (Lee and Brown 1994, 780).

Durch die Einbindung in eine starre Ordnung der Relationen bleibt kein Raum außerhalb, kein Raum für das Andere, kein Außen irgendeiner Art. Dadurch wird ein ganz wichtiger Aspekt

³⁷ Z.B. bei: Gomart und Hennions (1999): „A sociology of attachment: music amateurs, drug users“.

ausgeblendet, denn: „This empty space ‚in between‘ the networks, those *terra incognita* are the most exciting aspects of ANT because they show the extent of our ignorance and immense reserve that is open for change“ (Latour 1999, 19, Hervorhebung im Original). Geht man noch einen Schritt weiter, erkennt man, dass sich die der Erodierung und Befreiung eines festen Raumbegriffs verschriebene ANT durch die starre Netzwerk-Topologie selber ad absurdum führt: „The notion of the network is itself a form – or perhaps a family of forms – of spatiality: ... it imposes strong restrictions on the conditions of topological possibilities“ (Law 1999, 7). Es macht beinahe den Eindruck, als hätte die ANT so viel Erfolg mit der Beschreibung einer neuen Räumlichkeit gehabt, dass sie sich ihre eigenen Ausgangsintentionen einverleibte und sich damit selber in den Schwanz biss: „[It is] [s]uccessful to the point where *its own topological assumptions have been naturalized*. Which ... has had the effect of limiting the conditions of spatial and relational possibility“ (ebd., 8, Hervorhebungen im Original).

Auf diesen Einwänden fußen wiederum andere Bedenken. In der Anwendung der Theorie bemerkten Kritiker einen teilweise streng hierarchischen Top-Down-Effekt der beschriebenen Netzwerkbeziehungen. Darüber hinaus führt die allzu starre Protokollierung von Netzwerkkonfigurationen und die Standardisierung mancher Beziehungsmuster zu Benachteiligung bzw. sogar zur Exklusion des Anderen und dessen, was nicht klar innerhalb der z.T. sehr grob gerasterten Netzwerkstrukturen fassbar ist: „... focusing on the crossroads of the network’s many highways ignores a significant amount of more pedestrian traffic. In fact these masses are neither silent nor do they necessarily feel reduced to silence“ (Lee and Brown 1994, 787). Das bedeutet den billigend in Kauf genommenen Ausschluss von potentiellen Akteuren aufgrund von im Vorhinein gemachten und dann der Thematik übergestülpten Annahmen. In den meisten Fällen ist es jedoch so, dass damit aber nicht die Akteure ein Problem haben. Lediglich die Betrachtenden, also die Forschenden haben das Problem, weil sie sich durch starre Vorannahmen verschließen für etwas, das in jedem Fall eine weiterführende Erkenntnis verspricht. Vielleicht hat dieses „konzentrierte Weghören“ vieler Forscherinnen und Forscher mit einem grundlegenden theoretischen Fehlverständnis der ANT zu tun. Dazu noch einmal der Vordenker der ANT, Bruno Latour:

It was never a theory of what the social is made of, contrary to the reading of many sociologists who believed it was one more school trying to explain the behaviour of social actors. For us, ANT was simply another way of being faithful to the insights of ethnomethodology: actors know what they do and we have to learn from them not only what they do, but how and why they do it. It is us, the social scientists, who lack knowledge of what they do, and not they who are missing the explanation of why they are unwittingly manipulated by forces exterior to themselves and known to the social scientist’s powerful gaze and method. (Latour 1999, 19, Hervorhebungen im Original)

Ein weiterer Kritikpunkt ist eine Einebnung und Ausblendung von Unterschieden bei Akteuren, trotz oder vielleicht gerade aufgrund des vielfachen Beschwörens von deren Heterogenität: „...yes, we are all heterogeneous engineers, but heterogeneity is quite different for those that are privileged and those that are not“ (Law 1999, 5). Durch die Konzentration auf Relationen kommt es also zur Einebnung von individuellen Unterschieden: „To produce an identity between actants is to allow one to speak for or represent the other. It is to engineer a situation in which to all intents and purposes, there is no pragmatic difference between them“ (Lee and Brown 1994, 783). Insgesamt also sammelt sich die geäußerte Kritik um den Vorwurf

der eingrenzenden und geschlossenen Zentrierung und Homogenisierung, der allzu groben Simplifizierung, Abschleifung und Ausgrenzung von Bedeutungskomplexen. Ist das alles die Schuld des Netzwerkbegriffs und des daraus resultierenden „... managerial, Machiavellian, demiurgic character of ANT“ (Latour 1999, 16)?

Was nun? Was, wenn wir wirklich die Konsequenzen ziehen und uns vom Begriff des Netzwerks in bestimmten Zusammenhängen lösen? In jedem Fall ist ein lautes Echo auf diese kritische Debatte zu vernehmen. Es hallt der Ruf aus allen möglichen Richtungen nach flexibleren, topologisch komplexeren, dehnbaren, flüssigeren Beschreibungen und Begriffen; nach solchen, die über den Raum der reinen Beziehungsmuster hinausweisen und das Andere und das Ungewisse miteinbeziehen (Hetherington and Law 2000, 128).

Insgesamt gehen diese Forderungen eines Denkens „*after networks*“ also in die Richtung des von Deleuze und Guattari geforderten fluiden, rhizomatischen Denkens. Dementsprechend steht der *fluide* Charakter des sozialen Raums wie auch der beschriebenen Objekte im Zentrum des Interesses:

Sometimes, we suggest, neither boundaries nor relations mark the difference between one place and another. Instead, sometimes boundaries come and go, allow leakage or disappear altogether, while relations transform themselves without fracture. Sometimes, then, social space behaves like a fluid. (Mol and Law 1994, 643, Hervorhebungen im Original)

Ich möchte der fluiden Raumvorstellung hier Platz einräumen, weil ich in der Anwendung dieses Raumbegriffs die Möglichkeit erahne, Ähnlichkeiten und Unterschiede, sich ergänzende oder einander abstoßende, parallel existierende oder miteinander verbundene, einander infiltrierende oder umlaufende, also alle denkbaren und nichtdenkbaren Formen von Objekten und Elementen und deren Beziehungen in diesem Raum gleichzeitig existent werden zu lassen. Fluiden Raum besitzt diese Offenheit, denn:

Sometimes fluid spaces perform sharp boundaries. But sometimes they do not – though one object gives way to another. So there are mixtures and gradients. And inside these mixtures everything informs everything else – the world doesn't collapse if some things suddenly fail to appear. [...] In a fluid space it's not possible to determine identities nice and neatly, once and for all. Or to distinguish inside from outside, this place from somewhere else. Similarity and difference aren't like identity and non-identity. They come, as it were, in varying shades and colours. They go together. [...] A fluid world is a world of mixtures. Mixtures can sometimes be separated. But not always, not necessarily. (Mol and Law, 659-660)

Ich denke, das Konstrukt des fluiden Raums bietet jene Flexibilität und Geschmeidigkeit, die ich benötige, um mich dem Themenkomplex in angemessener Form zu nähern.

For in a network things that go together depend on one another. If you take one away, the consequences are likely to be disastrous. But in a fluid it isn't like that because there is no obligatory point of passage; no place past which everything else has to file; no panopticon; no centre of translation; which means that every individual element may be superfluous. (ebd., 661)

Aber selbst die Anwendung des fluiden Raumkonzepts birgt Gefahren, obwohl es auf den ersten, bzw. durch den von mir hier präsentierten Blick so erscheinen mag, als sei es der Schlüssel zu allem. Denn natürlich ist der fluide Raum kein allgemeingültiges Konstrukt, kein alles anziehender Pol. Eigentlich ist er gar nicht zu fixieren, schon gar nicht mit Worten. Genauso wenig wie das von Deleuze und Guattari beschriebene Rhizom, das als so etwas wie ein „Pate“ oder „Ahne“ des fluiden Raums angesehen werden kann. Es würde sich selbst widersprechen und in sich zusammenfallen, würde man es als neue Meistererzählung betrachten. Das Rhizom,

genau wie der fluide Raum, kann weder gebändigt oder gefesselt werden, auch nicht an sich selbst, noch kann er etwas bändigen. Dies anzunehmen birgt eine Gefahr:

No doubt we need to be wary of their [Deleuze's and Guattari's] romanticism, to avoid the idea that freedoms and productivities are located in boundlessness and boundlessness alone. In the breaking of names and fixed places. Yes, there are dangers in lionizing that which cannot be fixed. (Law 1999, 2)

Vor allem anzunehmen, dass sich „das Soziale“ ganz einfach in flüssige Form oder in „flüssigen Raum“ gießen lässt, wäre ein simplifizierender Fehlschluss. Nichtsdestotrotz bietet die Betrachtung des Raums als flüssiger Raum mit den oben aufgezeigten Eigenschaften ein weites Feld ohne Diskontinuitäten. Einhergehend mit der Übernahme des flüssigen Raumbegriffs hier und jetzt zu behaupten, dass der Netzwerkbezug „falsch“ oder „schlechter“ ist als jener des flüssigen Raums, wäre ein Schritt zurück. Im Gegenteil: Der Begriff des flüssigen Raums kam ja nur über die Auseinandersetzung mit dem Netzwerkbezug zu Stande. Ich möchte also im weiteren Vorgehen mit anderem Vokabular an die *ursprüngliche* Idee der Akteur-Netzwerk-Theorie anknüpfen:

It is simply a way for the social scientists to access sites, a method and not a theory, a way to travel from one spot to the next, from one field site to the next, not an interpretation of what actors do simply glossed in a different more palatable and more universalist language. (Latour 1999, 20-21)

Die ungewisse Dynamik, die einer sozialen Konstruktion von flüssigem Raum unterliegt, verlangt nach einer reflektierteren, im wahrsten Sinne des Wortes feinsinnigeren und vielsinnlicheren Herangehensweise an Raum und Ort. Die Beschäftigung mit dem Potential von Klang und Musik und deren Rolle bei der Konstruktion von Raum ist aus genau diesem Verlangen erwachsen. Aus all diesen Gründen ist der flüssige Raum für diese Arbeit das gültige Raumkonstrukt.

4 Methodologie und Methodik

Es ist an der Zeit, das Ganze bisher Gesagte einer kritischen Hinterfragung zu unterziehen. Ich bin mir durchaus darüber im Klaren, dass zuweilen der Verdacht aufkommen kann, bei meinen Vorüberlegungen handelt es um theoretische „Schwerindustrie“. Es besteht die Gefahr, der schon so viele Studien in den Sozialwissenschaften erlegen sind, nämlich mit überfrachteten theoretischen Konzepten die Nuancen, Feinheiten, Eigenheiten, Widersprüchlichkeiten und Unterschiede der im Mittelpunkt stehenden Menschen und ihrer Werke platt zu drücken. Ich teile Paul Feyerabends Bedenken, die er gegen theoretische Ansätze – hier am Beispiel der Konfliktforschung – hegt:

The theoretical approach does use understanding, but not the understanding of the parties concerned. Special groups, philosophers and scientists among them, study the conflicting values, arrange them in systems, provide guidelines for the resolution of conflict – and that settles the matter. The theoretical approach is conceited, ignorant, superficial, incomplete and dishonest. (Feyerabend 1987, 25)

Leider ist hier kein Raum, um auf Feyerabends dezidierte Argumentationsführung diesbezüglich weiter einzugehen, die eventuelle Vorwürfe, seine Aussagen seien nichts weiter als Polemik, restlos entkräften. Jedoch macht es Sinn, Feyerabends Gedanken bezüglich Methodik und Methodologie noch einen Schritt weiter nachzuvollziehen.

Paul Feyerabend spricht in der Einleitung zu seinem 1975 erstveröffentlichten Werk *Wider den Methodenzwang* (1999) von der Mannigfaltigkeit, dem Inhaltsreichtum, der Vielseitigkeit, Lebendigkeit und „Vertracktheit“ des menschlichen Lebens, die auch nicht von den besten Methodologen in ihrer Gänze nachvollzogen werden kann (ebd., 13). Dies ist eine Sichtweise, die heutzutage wohl schon von einem Großteil der wissenschaftlichen Gemeinde geteilt wird. Er zitiert Herbert Butterfield und beschreibt die von vielen „Zufällen, Verbindungen und merkwürdigen Kollisionen von Ereignissen“³⁸ geprägte menschliche Geschichte und bringt dies mit der Komplexität des menschlichen Daseins und der Unabwägbarkeit der Folgen seiner Handlungen in Verbindung. Deshalb zweifelt Feyerabend zutiefst an, „daß die naiven und biedereren Regeln, von denen sich viele Philosophen und auch viele Wissenschaftler leiten lassen, ein solches ‚Labyrinth von Wechselwirkungen‘ auflösen können“ (ebd., 14). Er kommt zu dem Schluss,

daß eine erfolgreiche *Teilnahme* an einem solchen Vorgang nur einem rücksichtslosen Opportunisten möglich ist, der an keine bestimmte Philosophie gebunden ist und jede gerade geeignet erscheinende Methode anwendet. (ebd., Hervorhebung im Original)

Im Feld der kulturellen Produktion und der Künste schlägt sich dieses „Labyrinth von Wechselwirkungen“ ganz besonders deutlich nieder. Mehr noch, in Feyerabends Gedankenkomplex ist die Verbindung von Kunst und Wissenschaft und die Wichtigkeit libertärer Subkulturen für den Erkenntnisgewinn im Kern enthalten:

Man kann das, was man die Freiheit des künstlerischen Schaffens nennen könnte, *erhalten und voll ausnützen*, nicht als Fluchtweg, sondern als notwendiges Mittel zur Erkenntnis und vielleicht sogar Veränderung der Eigenschaften der Welt, in der wir leben. Die dabei verwendeten Alternativen sollten sich zu vollständigen Subkulturen ausbilden können, die nicht mehr auf Wissenschaft und dem Rationalismus beruhen. Diese Übereinstimmung des Teils (des einzelnen Menschen; der kulturellen Gebilde, denen er angehört) mit dem Ganzen (umfassenderen Gesellschaften; dem Raumschiff Erde), des rein Subjektiven und „Willkürlichen“ mit dem Objektiven und Gesetzmäßigen ist eines der wichtigsten Argumente für eine pluralistische Methodologie. (Feyerabend, 1999, S.69, Hervorhebungen im Original)

Ich möchte mich mit Feyerabends Gedanken bezüglich einer Pluralität der Sichtweisen im Rücken in dieses Labyrinth aus Wechselwirkungen begeben. Denn nur so sehe ich eine Möglichkeit, mich dem Komplex dieses spezifischen lokalen Wissens zu nähern:

We may conclude that there exists no scientific argument against using or reviving non-scientific views or scientific views that have been tested and found wanting, but there do exist (plausible, but never conclusive) arguments in favour of plurality of ideas, unscientific nonsense and refuted bits of scientific knowledge included. This further supports the idea of local knowledge. (Feyerabend 1987, 36)

Bei Kultur handelt es sich ja um so etwas wie „kollektive Subjektivität“ (Alasuutari 1995, 25). In diesem Sinne möchte ich mich dem Ideal der „Einheit von Gegenstand und Methode“ (Danielzyk und Helbrecht 1989, 108) zu nähern versuchen.

Aufgrund des bislang gesagten bezüglich der von Verwerfungen und Zersplitterungen gekennzeichneten Realitäten erscheinen einige Methoden der qualitativen Sozialforschung besonders gut geeignet zu sein, um „in den Splittern des Alltags, an den Brüchen der Gesellschaft“ (ebd., 111) nach Spuren zu suchen. Zunächst einmal ist es vonnöten, meine persönliche Position innerhalb des Themenfeldes neue elektronische Musik in Köln zu klären. Bereits seit einigen Jahren nehme ich an den unterschiedlichsten Varianten dieser Segmente des

³⁸ Butterfield, Herbert (1966): *The Whig Interpretation of History*. New York. Zitiert in Feyerabend 1999, 13.

Kölner Kulturlebens teil. Zunächst seit Anfang der 1990er als interessierter Beobachter anhand von persönlichen Erzählungen und Artikeln in Fan- und anderen Musikzeitschriften, dann seit ca. 1993 verstärkt als regelmäßiger Konsument und Fan einiger Musiken, z.B. bei privaten Treffen, öffentlichen Aufführungen, Partys, Konzerten oder sonstigen Veranstaltungen und auch als gelegentlicher, aber dennoch regelmäßiger Kunde in Plattenläden. Dies wird ergänzt durch eine weitere aktive Beteiligung in Form visueller Tätigkeiten im Umfeld des Labels Staubgold seit Ende 1997. Man kann also durchaus von teilnehmender Beobachtung sprechen. Wichtig dabei ist, dass ich erst in den letzten Jahren diesen Teil meines Alltags verstärkt aus einer geographischen Perspektive betrachte; zunächst jedoch, ohne mir bewusst zu sein, dass dies einmal zur Thematik einer wissenschaftlichen Arbeit werden sollte.

Die Literatur bezüglich der qualitativen Sozialforschung betont das angeblich bei der teilnehmenden Beobachtung auftauchende Dilemma aus Identifikation und Distanz. So stellt Lamnek fest:

...teilnehmende Beobachtung geht nur, wenn der Forscher Identifikation mit und Distanz zu der untersuchten sozialen Wirklichkeit gleichzeitig herstellen kann. Dies ist aber, und deshalb ist der Begriff des Dilemmas angebracht, nicht möglich, weil die beiden Momente gegenläufig sind: bei voller Identifikation gibt es keine Distanz und vice versa. (Lamnek 1995, 315)

Aus diesem Dilemma gibt es keinen Ausweg (ebd., 317), und dessen bin ich mir vollends bewusst. Jedoch möchte ich noch einmal auf die bisher angesprochenen erkenntnistheoretischen Überlegungen hinweisen und betonen, dass ich der Ansicht bin, sowohl die Begriffe „wissenschaftliche Distanz“ als auch „Identifikation mit Forschungsobjekten“ sind äußerst problematisch und in jedem Fall kritisch zu hinterfragen. Hier möchte ich mich Verena Meier anschließen, die feststellt: „Wir sind weder Insider noch Outsider bei so genannter qualitativer Forschung“ (Meier 1989, 156).

Überhaupt sind einige von Meiers Überlegungen zu ihren eigenen Feldarbeiten, bei denen sie über Jahre auch anhand von aktiver Mitarbeit das Leben von Frauen im südalpinen Berggebiet dokumentierte, sehr erhellend. Bezüglich der Diskussion um teilnehmende Beobachtung möchte ich einige ihrer Überlegungen wiedergeben, mit denen ich mich, natürlich übertragen auf mein Thema, bei meiner eigenen Feldarbeit in einer ähnlichen Weise konfrontiert sah:

Solches Zusammenkommen wollte ich dokumentieren: zum Beispiel die Ausstellung mit den Frauen über ihr Leben im Tal, oder den neuen Lokalmarkt, wo sich Einheimische und Fremde treffen und nicht nur Waren austauschen; [...] Doch vor allem auch die Orte und Rhythmen von Zusammenarbeit im Alltag wollte ich aufsuchen im Beobachten, Hinhören und Mitarbeiten, und dann gemeinsam mit den Betroffenen weiterverarbeiten und neugestaltet an die Öffentlichkeiten tragen. (ebd., 152)

Und im Feld, bin ich da Freundin oder Forscherin? Wie gehe ich um mit den ungeheuerlichen Geschichten, den ungeheuerlichen Bildern...? Für die Vertraute sind das faszinierende Geschenke, für die Forschende Daten, mit denen verantwortungsvoll umzugehen so schwierig ist. (ebd. 156)

Bei dieser Arbeit bin ich auch immer wieder auf Grenzen gestoßen. Sie haben sich im Feld als „ungutes Gefühl“ und überraschende Blockaden geäußert: das Gefühl der Intrusion – die Kamera dann nicht hervorheben zu können, wenn es die spannendsten Bilder gegeben hätte, das Gefühl des Verwirrt- oder Erschlagenseins nach einem Gespräch, der Geschmack sinnlosen Sammelns, das Aufschieben gewisser Besuche, das Nicht-formulieren-Können brennender Fragen...(ebd.)

Obwohl ich mir darüber im Klaren bin, dass hier offensichtlich von zwei gänzlich unterschiedlichen Lebenswelten mit jeweils ganz eigenen Charakteristika und Problemen die

Rede ist, kann ich die von Meier beschriebenen Empfindungen während der Feldarbeit vollends bestätigen.

Für das bei dieser Arbeit im Mittelpunkt stehende Feld des Produzierens, Erlebens, Rezipierens und Konstruierens von Musik ist das Geschichtenerzählen, das Plaudern, der informelle Austausch und auch der Klatsch ein ganz wichtiger Aspekt. Neben den durch die in meinen Alltag eingebetteten nicht aufgezeichneten geführten Gesprächen in Clubs, Bars, Schallplattenläden und auf Sofas in privaten Wohnzimmern, die immer wieder auch für mein Thema wichtige Bereiche streiften und ohnehin im normalen Plauder- und Gesprächston verliefen, versuchte ich diesem auch im Rahmen der separat geführten narrativen, unstrukturierten und offenen Interviews gerecht zu werden. Bei diesen Expertengesprächen war ich bemüht, so weit wie möglich an das Ideal eines normalen, alltäglichen Gesprächs heranzurücken.

Obwohl ich bei nahezu allen Gesprächen einen Leitfaden vorbereitet hatte, wurde dieser mit zunehmender Dauer der Gespräche immer unwichtiger. Denn der assoziative Charakter der Gespräche führte in den meisten Fällen von alleine und vielleicht aufgrund der bewusst gestalteten Offenheit zu den dem Gesprächspartner – und damit auch mir – wichtig erscheinenden und ihn in irgendeiner Weise berührenden Themen. Drohte das Gespräch sich jedoch allzuweit von der Hauptthematik zu entfernen, versuchte ich durch leichte Kurskorrekturen wieder dorthin zu gelangen. Jedoch ging ich dabei sehr behutsam vor, da ich nach einiger Zeit die Erfahrung machte, dass die mir zunächst als eher abwegig erscheinenden Äußerungen letztendlich notwendige „Umwege“ waren. So wurden Dinge angesprochen, die notwendig für das Verständnis einiger zentraler Umstände waren und vermutlich bei strikter Einhaltung und Abhaken des Leitfadens niemals zu Tage getreten wären.

Dazu anmerken möchte ich, dass es sich aufgrund meiner Vorgeschichte nicht um eine „reine“ Form der z.B. von Lamnek (1995, 70-74) beschriebenen narrativen Interviews handelt, da ich nicht „völlig ohne wissenschaftliches Konzept über die Themenbereiche des Interviews (im Idealfall jedenfalls) in die Datenerhebung“ (ebd., 74) eingetreten bin. So hatte ich z.B. die bereits erwähnte und so oft in den journalistischen Darstellungen des Themas zitierte „Vernetzung“ der Szenen im Hinterkopf und versuchte z.T. auch bewusst über spezielle Nachfragen, „Zurückspiegelung“, „Ad-hoc-Fragen“ usw. (ebd., 76) Informationen darüber zu erhalten. Zum Teil arbeitete ich auch mit Techniken des fokussierten Interviews (ebd., 79-81), so etwa, indem durch Nachfragen und Aufforderung zur „retrospektiven Introspektion“ (Spöhring 1995, 165) bestimmte Erlebnisse (z.B. spezielle Konzerte) oder ein fokussiertes Objekt (z.B. einen Zeitungsartikel) von den Gesprächspartnern reflektiert wurden. Jedoch wendete ich diese Techniken nur im Zusammenhang des vorher gelaufenen Gesprächs an und nicht isoliert, d.h.: wenn sich Nachfragen dieser Art aus dem natürlichen Gesprächsverlauf ergaben und man gemeinsam ohnehin auf ein gewisses Thema gestoßen war. Somit handelt es sich bei den von mir geführten Interviews um eine offene Mischform unterschiedlicher Interviewarten mit dem Schwerpunkt auf Narrativität.

Die insgesamt 15 Interviews, deren Dauer zwischen 30 Minuten und fünf Stunden lag (im Durchschnitt ca. zwei Stunden), wurden auf Tonträgern aufgezeichnet, anschließend transkribiert und inhaltlich analysiert.

Außerdem führte ich eine Befragung per E-Mail bei sämtlichen mir bekannten Kölner Schallplattenlabels für neue elektronische bzw. experimentelle Musik im Hinblick auf Umsatz- und Auflagenhöhen durch. Aufgrund des eher dürftigen Rücklaufs und der diesbezüglich ohnehin schon durch die Gespräche und Interviews erhaltenen Informationen, sind die dadurch gewonnenen Daten im Einzelfall nicht unerheblich, für eine repräsentative statistische Auswertung allerdings unbrauchbar.

Des Weiteren führte ich Inhaltsanalysen bestimmter Artikel in einigen Musik- und Fanzeitschriften (z.T. anhand von Online-Archiven) sowie einigen überregionalen Tages- und Wochenzeitungen durch. Bei einigen bedeutenden Zeitschriften ging ich dabei chronologisch und systematisch vor (d.h.: nahezu vollständige Auswertung der gesamten in Frage kommenden Jahrgänge der Zeitschriften). Nahezu vollständig ausgewertet wurden die Zeitschrift *De-Bug*, *Spex* und *Intro*, indem ich die Kölner Akteure betreffenden Artikel und Tonträgerrezensionen auf die Themenschwerpunkte „Raum“, „Ort“, „Köln“ und „Vernetzung“ hin analysierte. Aufgrund nicht optimaler Zugriffsmöglichkeit konnte das wichtige englischsprachige Musikmagazin *The Wire* nicht vollständig herangezogen werden. Jedoch wurde ein Großteil der die Kölner Szenen und Akteure betreffenden Artikel des Magazins analysiert. Weiterhin erfolgten nahezu eine komplette Durchsicht und Auswertung der entsprechenden Artikel der Kölner *Stadtrevue*, des deutschen Fanzines *Harakiri* und des amerikanischen Fanzines *angbase*. Die Fanzines *House Attack* und *Bad Alchemy* wurden genauso wie die Musikmagazine *Jazzthetik*, *Groove* und *Frontpage* sowie andere Fanzines je nach Verfügbarkeit und z.T. bei weitem nicht vollständig durchgesehen. Viele dieser Artikel konnten nicht als direktes Zitat in die Arbeit eingebunden werden, sie bilden jedoch einen wichtigen Wissenshintergrund, vor dem diese Arbeit verfasst wurde. Im Bereich der überregionalen Zeitungen erfolgte eine Durchsicht und Auswertung anhand von Datenbanken bei der *Zeit* (1994-2001), der *Süddeutschen Zeitung* (1994-2002) und der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (2001-2002).

Weiterhin wurden die Homepages diverser mir durch meine Recherchen bekannten Labels, Vertriebe, Booking-Agenturen und sonstiger Kölner und weltweiter Akteure gesichtet und ausgewertet. Darüber hinaus standen mir einige durch unterschiedliche Akteure zugetragene interne bzw. unveröffentlichte Berichte, Konzeptpapiere und ähnliches Material zur Verfügung. Nicht zu vergessen sind natürlich Tonträger, Flyer usw., die ebenso als Quellen dienten.

Die Verschiedenheit der Sprachen dieser unterschiedlichen Materialien und meine erkenntnistheoretischen Vorüberlegungen machen die narrative Form notwendig, in der ich nun meine Ergebnisse nachvollziehbar in einem vielleicht nicht durchgängig konventionellen, aber dennoch wissenschaftlichen Rahmen präsentieren möchte.

5 Neue Elektronische Musik in Köln: Szenen, Ströme und Kulturen

5.1 Von der elektronischen zur neuen elektronischen Musik

Für ein Verständnis von neuer elektronischer Musik ist der Kontext aus Technologie- und Kunstgeschichte, in den sie eingebettet ist, eine notwendige Voraussetzung. Deshalb ist es sinnvoll, zumindest die Geschichte der elektronischen Musik, aus der sich die neue elektronische Musik u.a. entwickelt hat, schlaglichtartig zu beleuchten (vgl. auch CD 1, Teil 1 in Anhang vi).

Elektronische Musik ist durch den Zusammenfluss von Innovationen aus mindestens zwei Bereichen geprägt: zum einen durch technologische bzw. technische Innovationen, zum anderen durch teilweise revolutionäres Um- und Neudenken im künstlerischen Bereich. Der technologische Bereich ist durch die Entwicklung neuartiger Instrumente auf elektrischer Basis bestimmt³⁹. Ein bedeutender Meilenstein in diesem Bereich ist die Entwicklung des ersten, damals noch lochstreifengesteuerten, Synthesizers Mitte der 1950er Jahre. Mit dem Synthesizer wurde „die Überwindung der Begrenzungen traditioneller Musikinstrumente auf der Klangfarben-Ebene durch die Schaffung vollständig neuer Tonkomplexe und deren Kombinationen“ (Ruschkowski 1998, 201) ebenso möglich wie Kompositionen anhand der Programmierung dynamisch modifizierter Töne. Bei der Weiterentwicklung analoger Synthesizer sind vor allem die Amerikaner Robert Moog und Donald Buchla (ebd., 109-135), sowie die englische Firma EMS zu nennen (ebd. 143-145). Für den ab den 1970er Jahren existierenden globalen Synthesizer-Massenmarkt sind vor allem die Anbieter aus Japan relevant (z.B. die Firmen Roland, Yamaha und Korg), später auch die diese japanische Massenmarkt-Strategie übernehmenden US-Firmen (z.B. E-mu und Ensoniq) (ebd., 141-143; 147).

Neben analogen Weiterentwicklungen bei Bandmaschinen und Mischpulten sind die mit der Digitalisierung einhergehenden Innovationen bedeutend. Beispiele hierfür sind das (Sound-) Sampling (ein digitales Verfahren zur Speicherung von Klängen), die Entwicklung von digitalen Synthesizern und Sequenzern (Steuereinheiten für Synthesizer, um Tonparameter zu kontrollieren), das MIDI-System, (die Möglichkeit, elektronische Instrumente digital miteinander zu verbinden) und schließlich die Software-Varianten der Synthesizer und Sequenzer (Ruschkowski 1998).

Wie technische Neuerungen dieser Art über die künstlerischen Auseinandersetzungen damit ausschlaggebend für die mit elektronischer Musik assoziierten neuen Klänge und Kompositionstechniken wurden, kann man am Beispiel des Tonbands nachvollziehen. So wird seit Mitte des letzten Jahrhunderts die Verwendung des Tonbands und die Möglichkeit des Schneidens, Klebens und Collagierens von Klängen als Mittel des musikalischen Ausdrucks benutzt, u.a. zu hören in den Kompositionen der Amerikaner Morton Feldman und John Cage⁴⁰.

³⁹ Meilensteine in der Frühgeschichte der elektronischen Musik sind die Entwicklung des „Dynamophone“, auch „Telharmonium“ (Erfinder: Thaddeus Cahill, New York, um 1900), des „Ätherophons“ (Erfinder: Lew Termen, St. Petersburg, 1919), des „Sphärophons“ (Jörg Mager, Donaueschingen, 1925), das „Ondes Martenot“ (Maurice Martenot, Paris, 1920er Jahre), das „Trautonium“ (Friedrich Trautwein, Berlin, 1930), der „Sackbut“ (Hugh Le Caine, Kingston, Ont., Kanada, 1945) (Ruschkowski 1998).

⁴⁰ Cages' erste Tonbandkomposition ist *Imaginary Landscape No. 5* von 1952, bei der die Klänge von 42 Jazzschallplatten zerteilt und neu zusammengefügt wurden (ebd., 192). Eine noch frühere Komposition von Cage ist auf der CD 1 (Stück Nr. 1) im Anhang vi zu hören.

Die von der Künstlergruppe um Cage und auch anderen US-amerikanischen Gruppen entwickelte Musik wurde unter dem Namen „Music for Tape“ oder „Tape Music“ bekannt. Amerikanische Minimal Music⁴¹ ist ein direkter Abkömmling der Tape Music. Diese repetitive Musik ist ein bedeutender Einfluss für viele experimentelle Rock- und Popmusiken seit den 1960er Jahren bis heute (siehe u.a. Mertens 1983, 10).

Aus künstlerischer Sicht ist die „Emanzipation des Geräuschs zum musikalisch gestaltungswürdigen Objekt“ (Ruschkowski 1998, 207) von großer Bedeutung, die vor allem durch den italienischen Futurismus – hier ist besonders Luigi Russolos (1885-1947) 1913 proklamierter *Bruitismo*⁴² zu erwähnen – zu einem radikaleren Musikverständnis führte⁴³. Zu diesem Musikverständnis bekannte sich auch der als Ingenieur für Fernmeldetechnik ausgebildete und bei seinem Arbeitgeber, dem französischen Rundfunk, im Schallarchiv mit Tönen und Geräuschen experimentierende Pierre Schaeffer (1910-1995), der als großer Komponist und Begründer der *Musique concrète*⁴⁴ in die Musikgeschichte eingegangen ist. 1943 begründete Schaeffer in Paris den Club d'Essai, eine Forschungsstelle für radiophone Kunst⁴⁵, von der u.a. auch der 1928 in Mödrath bei Kerpen geborene Karl-Heinz Stockhausen angezogen wurde. Stockhausen war 1952 nach Paris gekommen, studierte bei dem Komponisten Olivier Messiaen (1908-1992) und wurde von der im Club d'Essai gemachten *Musique concrète* beeinflusst (ebd., 208).

In Deutschland steht der Terminus „elektronische Musik“ in einem sehr engen Zusammenhang mit Köln und wurde von dem Bonner Phonetiker und späteren Mitgründer des Kölner Studios für elektronische Musik, Werner Meyer-Eppler, Anfang der 1950er Jahre vorgeschlagen (ebd., 228). Damit meinte er eine bestimmte Art des Komponierens mit technischen Hilfsmitteln, wie z.B. Sinustongeneratoren, Rauschgeneratoren, Filtereinrichtungen und Magnettonbändern (ebd., 235). Ziel der Kompositionstechnik, so der Kölner Komponist Herbert Eimert 1954, war es, „neue künstlerische Gestaltungsideen, die aus dem Klang selbst, dem eigentlichen musikalischen Material entstehen sollten“, zu entwickeln (ebd., 230).

Eimert (1897-1972) war Anfang der 1950er Jahre Leiter des Nachtprogramms des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) und gründete 1951 das Kölner Studio für elektronische

⁴¹ Zu den wichtigsten Komponisten amerikanischer Minimal Music gehören Terry Riley (*1935), La Monte Young (*1935), Steve Reich (*1936) (vgl. Stück 3 auf CD 1) und Philip Glass (*1937).

⁴² Die Geräuschmusik wurde proklamiert in Russolos Manifest ‚L’arte die rumori. Manifesto futuristico‘ vom 11.3.1913: „It is necessary to break this restricted circle of pure sounds and conquer the infinite variety of „noise sounds“ [...] We Futurists have all profoundly loved and enjoyed the harmonies of the great masters. Beethoven and Wagner have shaken our nerves and hearts for many years. Now we are satiated by them, and we take greater pleasure in ideally combining the noises of trams, explosions of motors, trains and shouting crowds than in listening again, for example, to the ‚Eroica‘ or the ‚Pastorale‘“ (<http://www.futurism.org.uk/manifestos/manifesto09.htm>).

⁴³ Aber auch die ungewöhnlichen Kompositionen Arnold Schönbergs (1874-1951) und Eric Saties (1866-1925) gelten als Einflüsse für moderne avantgardistische und zeitgenössische experimentelle Musik.

⁴⁴ „Als musikalisches Ausgangsmaterial der *Musique concrète* dienten alle mit dem Mikrophon auffangbaren Schallereignisse, ob Blätterrauschen oder Autolärm, D-Zug-Dröhnen oder Grillenzirpen. Der musikalische Wert eines Klanges wurde nicht von seiner Herkunft abgeleitet“ (Ruschkowski 1998, 211). Diese Alltagsgeräusche wurden elektroakustisch verfremdet oder „denaturiert“ und anschließend durch Tonbandcollagen in kompositorischer Absicht neu zusammengefügt (Batel und Salbert 1985, 9). In dieser Art komponierten neben Schaeffer u.a. auch Pierre Henry (*1927), Pierre Boulez (*1925) und Olivier Messiaen (1908-1992).

⁴⁵ Unter „radiophoner Kunst“ verstand man eine akustische Form, die die klanglichen Bedingungen der Rundfunkübertragungen bereits in die Konzeption von Musik miteinbezog (Ruschkowski 1998, 209).

Musik, das 1952 seinen Betrieb aufnahm (ebd., 237). Nach und nach nutzen immer mehr junge Komponisten das Studio. 1953 stellte Karl-Heinz Stockhausen dort seine erste elektronische Komposition, die *Studie I*, fertig⁴⁶. Auch leitete Stockhausen das 2. Kölner Studio für elektronische Musik, das in den 1960er Jahren gegründet wurde. Parallel dazu entstanden auf der ganzen Welt, zumeist an Universitäten Studios für elektronische Musik⁴⁷, an denen mit Klängen experimentiert wurde.

In den 1960er Jahren wurde der Massenmarkt für elektronische Musik entdeckt. Durch Synthesizer elektronisch erzeugte Klänge fanden vor allem bei psychedelischer Rockmusik⁴⁸, oder dem so genannten Electronic- oder Space-Rock (siehe, wie bei allen weiteren Genrebezeichnungen, Glossar) der späten 1960er und frühen 1970er Jahre ihre Anwendung (vgl. z.B. Stück 5 auf CD 1 in Anhang vi). Dieses musikalische Neuland in der Rockmusik betraten auch die international äußerst erfolgreichen deutschen „Krautrock“-Bands. Die Kölner Band Can ist eine dieser Bands. Zwei ihrer Gründer, Holger Czukay (vgl. Stück 6&7 CD 1 in Anhang vi) und Irmin Schmidt, waren ehemalige Studenten von Stockhausen (Cope 1996, 51).

Die in dieser Zeit ebenso erfolgreiche, aber nicht eindeutig dem Krautrock zuzuordnende Band Kraftwerk aus Düsseldorf arbeitete nahezu ausschließlich mit elektronischen Sounds; mehr noch, sie stellten die Maschinen in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens und sprachen ihnen explizit einen großen Teil der Autorenschaft zu (siehe u.a. Porschardt 1997, 32). Ebenso ausschließlich mit Elektronik waren einige der im experimentellen wie kommerziellen Popbereich tätigen Produzenten der 1970er Jahre (z.B. Brian Eno [Nr. 12 / CD 1 in Anhang vi], Jean-Michel Jarre, Giorgio Moroder, Vangelis) höchst erfolgreich. Und auch in den Industrial-Szenen, die in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren entstanden, spielte elektronische Klangerzeugung eine wichtige Rolle.

In Belgien entwickelte sich Industrial zu Electronic Body Music, von der viele deutsche Techno-Produzenten und DJs der 1990er beeinflusst waren (Anz und Meier 1995, 15). Aus der Punk-, New-Wave- und New-Romantic-Bewegung (siehe Glossar) heraus entstand der stark britisch geprägte Synthie- und Elektropop der 1980er. Parallel dazu gab es in Deutschland vor allem in den weniger populären und kommerziell weniger erfolgreichen, weil experimentelleren

⁴⁶ Ein anderer äußerst wichtiger zeitgenössischer Komponist in diesem Zusammenhang ist der in Buenos Aires geborene „Multimedia“-Künstler und Komponist Mauricio Kagel (*1931). Von 1969 bis 1975 leitete er die Kölner Kurse für Neue Musik und ist seit 1974 Professor für Musiktheater an der Kölner Musikhochschule. Kagel hatte 1954 in Argentinien von Pierre Boulez, der dort auf einer Tournee war, über das Studio in Köln gehört, wollte ursprünglich mit einem französischen Stipendium zu Boulez nach Paris, was er jedoch nicht erhielt. Mit einem DAAD-Stipendium ist er schließlich 1957 nach Köln gekommen (http://www.beckmesser.de/neue_musik/kagel/int-d.html).

⁴⁷ darunter die bedeutenden kanadischen Studios an der University of Toronto von 1959 (UTEMS) und 1964 an der McGill University in Montreal. An dem letztgenannten bekundeten viele bekannte Komponisten Interesse. Anfragen, dort arbeiten zu dürfen, kamen u.a. von Edgar Varèse und Mauricio Kagel (ebd., 110). Für den künstlerischen Ausbau des Studios war R. Murray Schafer verantwortlich. Schafer wurde in den 1970er Jahren bekannt wegen des weltweit Aufsehen erregenden World-Soundscape-Projektes, dass er an der Simon Fraser University in Vancouver initiierte (Stück 8 / CD 1 in Anhang vi) mehr zu den Soundscape-Projekten unter <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>.

⁴⁸ Die Verbindung mit Psychedelik kommt sicherlich auch durch die oft als „sphärisch“, „kosmisch“, „hypnotisch“, oder „meditativ“ beschriebenen Klänge der elektronischen Musik zu Stande. Damit sind wohl die neuen Klangbilder der Synthesizer in Verbindung zu bringen, die mit dem traditionellen Rock-Idiom brachen: „Die neue Möglichkeit,

Bereichen der Neuen Deutschen Welle einige Projekte, die auf elektronische Klangerzeugung setzten (z.B. der aus Düsseldorf stammende Pyrolator oder DAF [Deutsch Amerikanische Freundschaft]).

Auch Stile wie Disco und Funk in den 1970ern, Reggae, Dub und Dancehall seit den 1970ern, Hip-Hop und Electro seit den 1980ern, die Ende der 1980er kreierten amerikanischen House- (Chicago) und Techno- (Detroit) Stile, ihre europäischen Pendanten, die wiederum daraus resultierenden Techno- und House-Stile der 1990er Jahre sowie electronic listening- und viele weitere Stile sind von elektronischen Sounds und mit populärer elektronischer Musik assoziierten Produktions- bzw. Kompositionstechniken geprägt⁴⁹.

Wenn im Weiteren von „neuer elektronischer Musik“ gesprochen wird, so soll klar sein, dass es sich nicht um *einen* bestimmten Stil oder *ein* bestimmtes Genre handelt. Das Spektrum reicht von tanzbaren Musiken wie z.B. Minimal Techno, House oder Drum'n'Bass über melodiose elektronische Popmusik (mit oder ohne Gesang) bis hin zu flächenhaften, ambienten Musiken, krachigen improvisierten Soundexperimenten und krautrockartiger Musik. Es sollte klar sein, dass die Stile nicht eindeutig voneinander abgegrenzt werden können und dass viele kreole Formen bestehen. Gemeinsamkeiten bestehen eher in der Art der Produktion, denn fast alle der Musiker arbeiten in irgendeiner Form mit Hard- und/oder Softwarevarianten von Mischpulten, Effektgeräten, Synthesizern, Samplern oder sonstigen elektronischen Geräten.

Um die Handhabung zu erleichtern, möchte ich dennoch den Begriff „neue elektronische Musik“ benutzen (im weiteren NEM). Jedoch muss ich einräumen, dass hier selbst der Begriff „elektronisch“ irreführend sein kann, da zwar der Großteil der Musiken in irgendeiner Form wie zumindest zum Teil „elektronisch“ (d.h. mit den oben erwähnten Mitteln) produziert ist, es aber durchaus auch sein kann, dass zunächst überhaupt nicht „elektronisch“ erscheinende Merkmale in der Musik dominieren.

Die Gemeinsamkeit der Kölner NEM, um die es hier gehen soll, liegt also trotz ähnlicher Produktionsmethoden weniger im stilistischen oder musikalischen Bereich. Sie liegt eher in Ähnlichkeiten bezüglich der Organisation ihrer Szenen und vor allem in der damit verbundenen Geographie begründet. Denn zum einen sind fast alle dieser Szenen nicht von der Musikindustrie dominierten Strukturen abhängig. Es handelt sich also hier im weitesten Sinne um musikalische Underground-Kulturen. Die Szenen, die diese Kulturen leben, agieren in einem eigenen Umfeld und Markt. Deshalb sind die Gemeinsamkeiten auf gemeinsamen Marktplätzen oder an gemeinsamen Orten zu finden. Denn die unterschiedlichen Musiken und Stile werden z.T. über die gleichen Vertriebe an die gleichen Läden verkauft. Außerdem finden Konzerte, Partys oder sonstige Veranstaltungen an den gleichen Orten statt. Damit sind alle Szenen Teil der gleichen „sonoric landscape“ (Crang 1998, 92). Ich möchte damit deutlich machen, dass es eben nicht *die*

beliebig lang aushaltbare Einzeltöne langsamen klanglichen Veränderungen zu unterwerfen, zeigte eine starke Affinität zur ‚zerfließenden Formlosigkeit‘ des Psychedellic Rock“ (Ruschkowski 1998, 137).

⁴⁹ Hier sei auf die zentrale Bedeutung der DJs bei einigen dieser letztgenannten Stile hingewiesen. Die DJs mischten verschiedene Platten ineinander und schufen somit z.T. völlig neue Stücke. Auch wurden die Platten während des Auflegens mit der Technik des Mischpults und manuell am Plattenspieler bearbeitet, so dass musikalische Effekte entstanden, die selbst mit elektronischen Instrumenten und anderen Geräten in der Frühphase dieser Stile (z.B.

Szene der NEM in Köln gibt, sondern viele kleine Szenen, die zwar ihr eigenes Profil haben, aber eben doch z.T. aufeinander Bezug nehmen und miteinander vor allem über Orte und Räume verbunden sind.

5.2 Neue elektronische Musik in Köln: Die Anfänge

Das zuletzt Gesagte impliziert, dass die Geschichte der NEM in Köln notwendigerweise eben nicht *eine* sein kann, sondern aus vielen unterschiedlichen Strängen besteht. So haben alle Szenen, die es heute in Köln gibt, ihre eigene Geschichte. Aus Gründen der leichteren Hantierung ist es jedoch angebracht, die unterschiedlichen Stränge grob zusammenzufassen. Das kann am besten anhand einer künstlichen Trennung in Bezug auf die kulturellen Herangehensweisen an NEM geschehen. Man kann so eine Trennung in Tanz- bzw. Clubkulturen und Hörkulturen vornehmen. Um diese Kulturen und die damit verbundenen kulturellen Formen und Handlungen gründeten sich die Szenen. Im Folgenden möchte ich einen kurzen Abriss über die Anfangsphase dieser aus den unterschiedlichen Kulturen hervorgegangenen Szenen bieten.

5.2.1 Tanzkulturen und Clubkulturen: Die Anfänge der Techno- und Houseszene in Köln

Eine erste Annäherung spätererer Technoprotagonisten in Köln findet Mitte der 1980er im Post-NDW-Band-Umfeld statt. Wolfgang Voigt (siehe hier wie bei allen weiteren Namen das Personenverzeichnis), später „internationaler Technosuperstar“ (Lazimbat 1995), „Gott des letzten großen Techno-Hypes“ (Kösch 1995, 50) und wichtiger Teilhaber des weltweit renommierten Kölner „Technoimperiums“ *Kompakt*, probte Mitte der 1980er als Schlagzeuger der Kölner Post-NDW-Band *Flammende Herzen* im Keller des besetzten Stollwercks in der Kölner Südstadt. Dort lernte er den später ebenso international erfolgreichen Produzenten Jörg Burger (*1962) kennen, der ebenfalls einen Proberaum im Stollwerck besetzt hatte (Schergel 2002). Diverse Kollaborationen von Voigt und Burger waren die Folge.

Der kleine Rave-Club auf dem Hohenzollernring, zunächst geführt von Leuten aus dem Umfeld des *Spex*-Magazins, war ab 1988 der Treffpunkt für (Acid- / Chicago-) House und (Detroit-) Techno (siehe Glossar), Tänzer, Fans und DJs. Die erste Acidparty veranstaltete dort 1988 nach eigenen Angaben⁵⁰ Gregor Luttermann (*DJ Rootpowder*), heute Inhaber des *Formic*-Vertriebs und Schallplattenladens. Auch die heute noch deutschlandweit aktiven Kölner DJs Claus Bachor und Roland Casper⁵¹ (vgl. CD 1, Anhang vi) legten dort nach dem Ausstieg der *Spex*-Mannschaft auf. Kontakte zur Kölner EMI machten es möglich, dass dort auch einige der Begründer des immens einflussreichen Chicago House⁵² auflegten. Zwei Jahre lang, bevor es von einem Kölner Versicherungskonzern gekauft und in einen Aktenkeller umgewandelt wurde, war das „Rave“ Anziehungspunkt für die deutsche Acid-House-Szene und frequentiert von durchaus

Disko in den 1970ern) noch nicht realisiert werden konnten (Porschardt 1997, 237). Der DJ wurde seit den späten 1960er Jahren mehr und mehr zum „Musik-Musiker“ (ebd., 15) und „Künstler zweiten Grades (ebd., 16).

⁵⁰ <http://www.techno.de/frontpage/95-05/formicrec.html>

⁵¹ <http://www.angelbooking.com/artists/rolandcasper.html> und

<http://www.club-lefonque.de/hauptseiten/news/Artistinfo/b/bachor.htm>

prominentem Elektronik-Musikerpublikum⁵³. Auch für Wolfgang Voigt war der Rave-Club 1988 der Ort seiner „Initiation“ mit dem typischen „Acid“ Sound des Roland-TB303⁵⁴ (vgl. Nr. 16, CD 1 in Anhang vi), was sein weiteres Schaffen grundlegend beeinflusste (Kösch 1995, 48).

Um 1990 öffnete dann der Space Club und erlangte schnell überregionale Bekanntheit im Acid-House-Boom: „Ganze Busladungen Raver reisten aus Frankfurt und dem Ruhrgebiet an, und so wurde bald in Blättern wie Frontpage Köln in einem Atemzug mit Berlin und Frankfurt genannt“ (Lazimbat 1995). Der Space Club wurde später zum Warehouse (Wilhelm-Mauser-Straße in Bickendorf) und als solcher „zum Epizentrum der westdeutschen Technoscene“ (ebd.). Neben seinen Resident DJs (z.B. Mate Galic, später Moderator des Magazins „Housefrau“ bei VIVA-TV) kam so auch der „Inbegriff des DJs“ (Anz et al. 1995, 278) und Besitzer des „Techno Mekkas“ (ebd.), des Frankfurter (Main) Clubs „Omen“, Sven Väth, regelmäßig nach Köln, um dort aufzulegen (Lazimbat 1995). Aber trotz des Booms wurde an anderer Stelle weniger kommerziell gearbeitet. Ein wichtiges DJ Sound System (siehe Glossar) der Anfangsphase ist das „Sirius Sound System“ von den *Spex* Redakteuren Hans Nieswandt und Dirk Scheuring zu nennen, das laut *De:Bug* Ende der 1980er

„alternative Clubbing“ in Köln eingeführt hat, womit er viele andere Soundsystems wie Cosmic Orgasm oder Elevator⁵⁵ inspirierte. Er definierte die klassischen Warehousepartys um, weg vom Soul, hin zum House. (*De:Bug* 23/1999)

Wie schon gesehen, war diese erste Club- und Partyphase für viele Kölner Protagonisten der Ausgangspunkt für ihre späteren Aktivitäten. Benno Blome, Labelmanager und Inhaber des in Köln gegründeten, aber nun in Berlin ansässigen Technolabels *Sender*, beschreibt die Anfangsphase in Köln so:

Bei uns gab es damals, so 89 ging das los, in Köln die ersten reinen Technoclubs wie den Space Club, der dann später zum Warehouse wurde, oder wir sind Sonntags nach Düsseldorf in den Ratinger Hof. Space Club und Warehouse in der Anfangsphase waren eine DER Locations in dem Zeitraum, wahrscheinlich nicht nur in Deutschland. Das war die absolut prägendste Zeit für mich, ich genoss das Nachtleben, war aber noch nicht selbst kreativ tätig. (http://www.ouk.de/issue_35/sender.html)

Bis 1990 wurde nur sehr wenig Acid House in Köln produziert. Zwar waren die oben erwähnten Musiken in der Stadt zu hören, doch die Wurzeln lagen woanders – und wurden begierig erkundet. Dazu Jörg Burger: „Da gab es plötzlich eine Musik, die alle Gesetzmäßigkeiten des Pop außer Kraft setzte! Wir sind sofort nach London gefahren und haben uns das intensivst angesehen“ (Schergel 2002). Jedoch war der Boom um Acid House bald vorbei. Das eröffnete Anfang der 1990er laut Burger die Türen für die Entwicklung einer eigenen musikalischen Techno-Handschrift (ebd.).

⁵² So legte z.B. Marshall Jefferson, einer der „original Innovators in Chicago House“ (Bogdanov et al. 2001, 269) im Rave auf (<http://www.techno.de/frontpage/95-05/formicrec.html>).

⁵³ Dazu Luttermann: „Kraftwerk [international höchst erfolgreiche Elektronik-Supergruppe aus Düsseldorf] gehörten auch zum Publikum und haben immer vor den Boxen getanzt“ (<http://www.techno.de/frontpage/95-05/formicrec.html>).

⁵⁴ Interessant ist, dass die Produktion des TB-303, 1982 auf den Markt gebracht als Begleitbassmaschine für die Rhythmusmaschine Roland TR-606, eingestellt wurde, weil die Sounds nicht an ihr Ziel heranreichten, wirkliche Bassläufe zu simulieren. Erst nach diesem Flop wurde der 303 ein Riesenerfolg, weil durch eine spezielle Kombination des eingebauten Filters und Sequencers um 1987 der typische Acid Sound kreiert wurde (<http://www.tb-303.org/info/history.asp>).

Um 1990 begann aus dem Acid House entstandenes Techno „zeitgleich in den USA, England und auf dem Kontinent“ (Anz und Meyer 1995, 21) aus den Underground-Szenen heraus an die Oberfläche zu dringen. In Deutschland ging es 1991 vor allem in Frankfurt und Berlin los. Gerade Berlin bot aufgrund der vielen nach der Wende brachliegenden Gebäude und Gelände ideale Möglichkeiten (ebd.) für das Einrichten unzähliger temporärer autonomer Technozonen (bezüglich der temporären autonomen Zone, TAZ, siehe Kap 2.2.3).

Auch die Kölner Techno- und House-Protagonisten hatten sich durch Acid House gefunden und fingen um 1991 an, in den unterschiedlichsten Konstellationen und unter zahlreichen Pseudonymen auf unzähligen vor allem selbst gegründeten Labels selbst produzierte Acid-Tracks zu veröffentlichen. Zu den frühesten dieser Labels gehören die 1991 von Voigt und Burger ins Leben gerufenen Labels *Trance Atlantic* und *monoCHROME*⁵⁶. Burger und Voigt gründeten gemeinsam mit den bereits erwähnten und stark vom Electro der 1980er geprägten Gregor Luttermann und Andreas Bolz (*Bolz Bolz*) – die letzten beiden hatten sich wiederum beim Plattenkauf in dem ehemaligen kleinen Kölner Plattenladen „Score“ getroffen (*De:Bug* 42/2000) – die Acid-Formationen *Dog Star Man* und *Formicla 4*. Unter diesem Namen veröffentlichten sie Tracks auf ihren eigenen Labels (*Trance Atlantic*), aber auch auf einem Frankfurter (*Hype*) sowie einem belgischen Label (*PBI*) und hatten erste Live-Auftritte in Berlin, Hamburg, Bern und natürlich Köln (ebd.).

An dieser Stelle sei einmal angemerkt, dass der Großteil der Veröffentlichungen im 12inch, also Maxisingle-Format auf Vinyl erschien. Dies hängt damit zusammen, dass diese Produktionen nahezu ausschließlich für den Clubbetrieb, also für DJs gedacht waren, die die Tracks flüssig, untrennbar und jedes Mal neu ineinander übergehen ließen und so die Grundlage für lange Tanz- und Clubnächte schufen. Die Auflagen bewegten sich ungefähr zwischen 500 und maximal 2000 Stück.

Voigt und Burger lernten über Andreas Bolz auch die damals in Frankfurt/Main ansässigen Produzenten Cem Oral (*Jammin Unit' / Air Liquide*) und Ingmar Koch (*1966) (*Dr. Walker / Air Liquide*) kennen, wovon Letzterer zu einem der umtriebigen Kölner Protagonisten mit weit reichenden Verbindungen werden sollte. Die Techno-Achse Köln–Frankfurt wurde im Jahr 1992 fest etabliert. Ergebnis des regelmäßigen wechselseitigen Pendelns zwischen Frankfurt und Köln (*De:Bug* 37/2000a, Schergel 2002) war die so genannte „Brotherhood of Structure“: unzählige auf diversen Labels veröffentlichte Techno-Projekte und eine hohe Anzahl in dieser Zeit entstandener Labels⁵⁷, auf denen auch einige andere befreundete Produzenten, vor allem aus dem Rhein-Main-Gebiet veröffentlichten. Gleichzeitig veröffentlichten Voigt, Burger und Koch solo oder gemeinsam auf dem Frankfurter Avantgarde-Technolabel *Force Inc.*⁵⁸, welches von Achim

⁵⁵ Der Elevator Club (als Partyreihe, nicht als feste Örtlichkeit) wurde von den bereits erwähnten Claus Bachor und Gregor Luttermann im Schlachthof Ehrenfeld betrieben.

⁵⁶ http://home.snafu.de/circonium/music/voigt_91.html

⁵⁷ Z.B. *Structure*, *Blue*, *SubTone*, etc., siehe <http://bs.inutero.net/> und http://home.snafu.de/circonium/music/voigt_92.html

⁵⁸ „Viele der ersten Force Inc.-Platten wurden im Ausland als Kultplatten gefeiert“ <http://www.techno.de/frontpage/94-09/Interview.html>. Szepanskis Labelpolitik wandte sich bewusst gegen die kommerzialisierte Massen-Rave- und Technokultur, die er als „Freizeitknast“ (*The Wire* 146/1996) bezeichnete.

Szepanski betrieben wird und das bereits kurze Zeit nach seiner Gründung 1991 in den USA und England zu einem der wichtigsten Technolabels Deutschland zählte.

1993 ergibt sich schließlich aufgrund der vielfältigen Verbindungen in der Techno Community die Möglichkeit, eine Filiale des Underground-Techno-Franchising-Unternehmens *Delirium* (dessen Muttergeschäft in Frankfurt a.M. ist) zu eröffnen. Jörg Burger, Wolfgang Voigt, sein Bruder Reinhard, ebenfalls Techno-Produzent, und Jürgen Paape, Kölner Techno-Gestalt und Produzent der ersten Stunde, nehmen die Gelegenheit wahr und eröffnen das *Delirium* als Laden und Versand auf der Gladbacher Straße (M. Mayer, 07.03.2002). Das *Delirium* war jedoch keine klassische Franchising-Kette⁵⁹. 1997 gab es Läden in Frankfurt, Hamburg, München, Stuttgart, Chemnitz und Köln, doch waren dies in Bezug auf technostilistische Schwerpunkte sehr unterschiedliche Läden ohne große Kooperationen untereinander (ebd.).

An der eigenen stilistischen Ausrichtung ihres *Delirium*-Ladens sieht man, dass die Kölner also trotz Ketten- und allgemeiner deutschlandweiter und internationaler Szeneanbindung von Anfang an einen eigenen Weg gingen. Dies führte 1998 auch zu einer Abspaltung von der *Delirium*-Kette. Bedeutender als diese Abspaltung ist allerdings die Ausprägung eines eigenen Techno-Stils, den man, allerdings erst später, speziell mit Köln verbindet – nämlich dem *Minimal Techno*. Die Entwicklung dieses reduzierten Techno-Stils lässt sich jedoch bis in die Anfänge des Technos in Köln zurückverfolgen. Hier hat wohl schon der Stil des Auflegens, also welche Platten von den DJs wie ineinander gemischt wurden, eine eigene Kölner Handschrift vorgeprägt:

Das entstand wahrscheinlich auch deswegen, weil Köln eben auch so ein bisschen ein Inseldasein hatte. Also die Präferenzen lagen immer so ein bisschen anders als in anderen Städten, z.B. Cosmic Orgasm mit ihrem Breakbeat- Ding, die haben Breakbeat anders aufgelegt als die Leute im Milk in Mannheim. Genauso klang Acid hier anders als im Chicago House, haben die auch anders aufgelegt damals als die Leute in Frankfurt. Es war immer so ein bisschen reduzierter, vielleicht auch ein bisschen anders von der Groove-Thematik. Und so hat sich das dann nach und nach herauskristallisiert. (M. Mayer, 07.03.2002)

1991 beginnt dann das *Cosmic Orgasm* Sound System um die DJs Sascha Kösch und Riley Reinhold Techno-, House- und Break-Beat-Partys zu organisieren. Neben seinen DJ-Aktivitäten schrieb Kösch damals für die renommierte Kölner Popkultur- Musikzeitschrift *Spex* und das Technomagazin *Frontpage* aus Berlin und ist heute Chefredakteur des etablierten Berliner Elektronik-Szene-Magazins *De:Bug*. Reinhold war damals ebenfalls bei *Spex* und *Frontpage*, gehörte zum inneren DJ-Kreis um das bereits erwähnte Frankfurter Label *Force Inc.*, ist heute Betreiber des Kölner Techno-Labels *Trapez* und Mitarbeiter bei *Kompakt*. Das *Cosmic Orgasm* Team organisierte z.T. halblegale Partys an den unterschiedlichsten Orten, oftmals in den brachliegenden Industriehallen im Rechtsrheinischen (vor allem im „Kunstwerk“ auf dem Gelände der KHD an der Deutz Mülheimer Str.) oder auch schon mal in besetzten Häusern (H.S. Ziegler, 08.02.2002), wie z.B. am Barbarossaplatz (Jo Zimmermann, 21.02.2002) . Unter anderem durch das stilistisch sehr offene und teilweise sehr krachige Auflegen (z.B. brachiales Zersplittern der Tracks durch extrem schnelles Drehen der Platten per Hand) spielten die *Cosmic-*

⁵⁹ Das Franchising Modell im Underground-Techno-Bereich war durchaus beliebt. So gab es das *Hard Wax* mit Läden in Berlin, Dresden und Saarbrücken (House Attack Nr.12 1997, 49). Auch zur *Hard-Wax-Crew* und hier vor allem zu Susanne Kirchmayr (*Electric Indigo*), die wegen Techno von Wien nach Berlin gezogen war (Anz et al. 1995, 260), bestanden und bestehen Kontakte (M. Mayer, 07.03.02).

Orgasm-Partys eine herausragende Rolle bei dem Zusammenführen und Vermischen unterschiedlicher Szenen und Musikkulturen in Köln (siehe Kap 4.2).

Kurz sei hier angemerkt, dass, wie schon in Kapitel 2.2.3 erwähnt, die Nutzung brachliegender Industriegebäude ein Hauptmerkmal der Acid-House- und Techno-Szenen in der Anfangsphase war. Achim Szepanski beschreibt dies für Frankfurt so: „[G]uerrilla events at strange locations, without all the tricks and special effects that you get at normal discos“ (*The Wire* 147/1996). In Köln ergaben sich durch die Aufgabe von industriellen Produktionsstandorten Möglichkeiten für die Techno Community vor allem in Deutz (KHD-Gelände), Nippes bzw. Ehrenfeld (Schlachthof) und Bickendorf (Wilhelm-Mauser-Straße) oder im Rheinauhafen (Rhenania). Es scheint, dass sich aus der Kombination des Charmes dieser Orte, gepaart mit den durch die Musik und auch z.T. durch die bei den Partys konsumierten Drogen hervorgerufenen Erregungszustände, ein wichtiges Empfindungsbild des *sense-of-place* dieser Anfangsphase zeichnen lässt:

Eine wundervolle, aufregende Zeit, jedes Wochenende fährt man mit einem schlecht kopierten Flyer in der Hand durch irgendwelche Industriegebiete, hört bald schon die Bässe, und ist endlich an dem Ort angekommen, an den man hingehört, da wo sich alle treffen, die dasselbe fühlen: diese unwiderstehliche Anziehungskraft der Four-To-The-Floor-Bassdrum. (Lazimbat 1995)

Das Zusammenkommen von Techno-Strömen aus unterschiedlichsten Richtungen bildet also in Köln flüssige Techno-Räume, die ganz konkret an bestimmten Orten, z.T. nur von kurzer (wie z.B. bei den einzelnen *Cosmic-Orgasm-Partys*), z.T. aber auch von längerer Dauer (z.B. der *Delirium-Laden*) Platz nehmen. Die eigene Qualität dieser Orte und die mit den Orten verbundene Art und Weise, wie Techno in Köln gelebt wird, ziehen einige Techno-Fans, Aktivisten und DJs an, denen der „Techno-Rummel“ und die bereits etwas starren Strukturen der Szene in Berlin und auch Frankfurt nicht zusagt. Michael Mayer, später „einer der bekanntesten und populärsten House-DJs von Köln“ (De:Bug 04/1997a), außerdem *Kompakt*-Teilhaber, beschreibt seine Motivation, von Offenbach nach Köln und nicht nach Berlin zu ziehen so:

Der Partyansatz, den man in Köln hatte, auch früher, mit den ganzen Industrielocations, die es damals gab, das war schon alles sehr, sehr nett und brauchbar, während in Berlin schon alles so verhärtet war – viel mehr Ellenbogen. So ein bisschen, ein bisschen (zögert), ja schroffer von der ganzen Atmosphäre her. Das hat natürlich auch seine Faszinationen, aber als Lebensstandort, Lebensmittelpunkt hab ich mich mit Köln doch eher identifizieren können. (M. Mayer, 07.03.02)

Außerdem hatte diese eigene Qualität der Orte und vielleicht auch das „Überschaubare an Köln“ (De:Bug 4/1997) den Nebeneffekt, dass ein Teil der Kölner Szene dem Abdriften eines anderen Teils der deutschen Szene in das kommerzielle Massenphänomen Techno, das 1994 vor allem in Berlin kulminierte, nur zusah. Kölns Techno-Protagonisten waren plötzlich – ungewollt – Underground (Kösch 1996, 49-50). Auf diese Position wurde vor allem *Mike Ink* (Wolfgang Voigt) festgelgt. Seine trotzige Antwort war: „Ich will kommerziell sein“ (ebd.) und führte geradewegs in die Entwicklung eines sehr eigenen, neuen und klaren minimalen, trotzdem nicht sonderlich „kommerziell“ anmutenden Sounds. Voigts Sound hat später viele Technoproduzenten weltweit beeinflusst und einen großen Anteil an dem späteren Hype um Köln. Sein Sound wurde oftmals als *der Kölner Sound* schlechthin angesehen.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass durchaus schon in dieser Acid- und frühen Techno-Phase äußerst wichtige Verbindungen in andere Städte und Länder bestanden und bereits

verschiedenste technospezifische *senses-of-places* konstruiert wurden. Die Kontakte vor Ort waren Auslöser und Anknüpfungspunkte nicht nur für das Bekanntwerden mit neuen Musiken, sondern auch für die Verbindungen über Köln hinaus. Der Aufbau der Techno-Landschaft in Deutschland war in vollem Gange und Köln mittendrin. Denn die Kölner Acts hatten sicherlich einen großen Anteil daran, dass Acid House von in Deutschland lebenden Produzenten auch in den Mutterländern von House und Techno ernst genommen wurden. Auch war diese erste Phase sehr wichtig für die weitere Entwicklung der NEM aus Deutschland, denn über den Respekt für Acid House aus Köln, Frankfurt und Berlin wurden die Türen geöffnet für die Akzeptanz weiterer Spielarten neuer elektronischer Musik. Nicht genug betonen kann man, dass die Geschehnisse in Köln immer in die deutschlandweite Underground-Technoszene eingebettet waren. Die wichtigste Verbindung war sicherlich jene nach Frankfurt zum Umfeld des *Force Inc.*-Labels.

5.2.2 Selten gehörte Musik: Hörkulturen um *Entenpfuhl* und *a-Musik*

1987 begann der Köln-Bayenthaler Schüler Frank Dommert (*1968) experimentelle Musik, die er auf seinem Label *Entenpfuhl* veröffentlicht, auf Kassetten in alle Welt zu verschicken und wirkt so mit in der weltweiten experimentellen (Industrial-) Underground-Kassetten-Szene⁶⁰ (F. Dommert, 14.02.2002). Aufgrund der fehlenden etablierten Vertriebsmöglichkeiten für die von Dommert produzierte und veröffentlichte Geräuschmusik der zweiten und dritten Generation im Noise und Industrial-Kontext knüpfte er selber Kontakte zu unterschiedlichen unabhängigen Labels und Mailorder-Versendern im In- und vor allem Ausland (ebd.). Die Geschäfte liefen oftmals in Form des für die Kassettenszene typischen Tauschhandels.

Im Inland hatte er schon sehr früh Kontakte zu dem in experimentellen Kunstkreisen international renommierten Frankfurter Labels *Selektion*⁶¹, zu *Walter Ullbricht Schallfolien* in Hamburg⁶², zu dem Mailorder-Versand *Priapismus Software* des Münchener Franz Liebl⁶³ (ebd.) und auch nach Berlin (Ziehn 1996, 109). Im Ausland bestanden Kontakte in die Schweiz zum *Schimpfluch*-Label von Rudolf Eb.er, heute in Japan lebender und vor allem dort bekannter

⁶⁰ Seit ihren Anfängen Ende der 1970er Jahre war die Kassetten-Szene ein loser internationaler Verbund von Leuten, die mit geringem finanziellen Aufwand selbst produzierte oder generell unveröffentlichte Musik, die sie interessant fanden, auf zunächst selbst kopierten Kassetten in kleinen Auflagen verbreiteten. Der Reiz daran war der geringe Kostenaufwand, Unabhängigkeit bei der Produktion durch Do-it-Yourself und vor allem der Spaß an der Kommunikation, die durch den selbstorganisierten und auf Tauschhandel basierenden Vertrieb stattfand: „Wir haben unheimlich viele Cassetten getauscht. Vielleicht 40% der Cassetten, die wir rausgegeben haben“ (Roger vom Selektion-Label zitiert in Bassenge 1983, 218).

⁶¹ <http://www.selektion.com>

⁶² Dieses Label wurde ebenso wie der immer noch existierende Schallplattenladen Unterm Durchschnitt von dem Dichter, Klang- und Aktionskünstler Ulli Rehberg, der wiederum eng mit dem frei schaffenden Hamburger Komponisten und Klangforscher Asmus Tietchens (*1947) zusammenarbeitet. Letzterer studierte bereits in den 1960ern elektronische Musik in Hamburg und lehrt seit 1990 an der FH Hamburg im Fachbereich Gestaltung die Fächer Soundscape, Klangforschung und Kommunikationsdesign. (siehe <http://www.haw-hamburg.de/fh/campus/fbcampus/g/ieind.html> und <http://www.tietchens.de>)

⁶³ Liebl ist heute Inhaber des „Aral-Stiftungslehrstuhls für strategisches Marketing“ an der Universität Witten Herdecke und diplomierte parallel zu seiner Mailorder-Zeit mit einer dieser Tätigkeit von der Thematik her nicht unähnlichen Arbeit über Telekommunikationsnetzwerke (<http://notesweb.uni-wh.de/wg/wiwi/wgwiwi.nsf/ContentByKey/EDRR-57KKF6-DE-p>).

Geräusch- und Aktionskünstler⁶⁴, in die USA zum *RRR*-Label und -Mailorder⁶⁵, in Italien zum *AGN*-Label und in Frankreich zum *Odd Size*-Label (F. Dommert, 14.02.2002). Außerdem war auch schon während dieser frühen Phase in Japan das Interesse für *Entenpfuhl* Tapes groß (ebd.).

Am wichtigsten in dieser Anfangsphase jedoch war wohl der Kontakt zu Christoph Heemann und Achim Flaam vom Aachener Label *Dom* (ebd. und G. Odijk, 22.01.2002), deren Veröffentlichungen im Industrial-Bereich vor allem im Ausland (vor allem USA und Japan) auf größeres Interesse stießen⁶⁶ (Ziehn 1996, 107). Aufgrund der geringen Distanz waren gegenseitige Besuche leicht möglich, und so bekam Dommert z.B. auch die Möglichkeit, im Studio von *Hirsche nicht aufs Sofa* (kurz: *HNAS*), dem Bandprojekt der beiden Aachener, gemeinsam mit ihnen eine Single⁶⁷ (Frank Dommert und *HNAS*, 1987) für deren Label *Dom* aufzunehmen (Ziehn 1996, 107). Die umfangreichen Plattensammlungen mit ungewöhnlichen und „abseitigen“ Musiken und die große Hörerfahrung der beiden älteren Aachener fachte das bereits vorhandene Interesse der jüngeren Kölner an ebensolchen Musiken in nicht zu unterschätzendem Maße an (F. Dommert, 14.02.2002 und G. Odijk, 22.01.2002).

Die „jüngeren Kölner“, das ist der Freundeskreis, der sich um die gemeinsamen musikalischen Interessen und Vorlieben einiger Kölner, unter ihnen Frank Dommert, gebildet hat. Denn Dommert findet in der Jahrgangsstufe seiner Schule, dem Kölner Humboldt-Gymnasium „mit Musikzweig“ (so die Eigenwerbung, dazu jedoch Odijk am 22.01.02: „...aber das war eigentlich egal“) schon sehr früh einige Geleichgesinnte: Georg Odijk (* 1969 in Bonn), heute Inhaber des für die diese Szene zentralen Plattenladens, Vertriebs und Labels mit weltweitem Renommee, *a-Musik*, Carsten Schulz, heute u.a. beim Studio für akustische Kunst beim WDR und Musiker (*C-Schulz*) und Marcus Schmickler (* 1968), heute Produzent, Musiker und Komponist.

⁶⁴ Unter dem Pseudonym *Runzelstirn und Gurgelstock* veröffentlicht der „Art-bruit-Schamane“ (Achim Wollscheidt vom Label Selektion über Eb.er) Eb.er (*1967) seit Mitte der 1980er Jahre Tonträger auf seinem *Schimpfluch*-Label. Für seine monatliche Radiosendung „Psychic Valley“ erhielt er 1989 den Radiokunstpreis in Montreal und organisierte Satellitenkonzerte zwischen der Schweiz, Russland und den USA (WDR 3, 04.05.2002). Siehe auch <http://zeni.free.fr/musique/rudolf.htm>

⁶⁵ *RRR* ist ansässig in Lowell, MA und immer noch aktiv. Siehe <http://brainwashed.com/rrr/>

⁶⁶ In Deutschland blieben in dieser Zeit die mittlerweile in Sammlerkreisen hoch gehandelten Veröffentlichungen nahezu unbeachtet. Zum einen gab es nur sehr wenig andere Labels, die im Bereich experimentelle Geräuschmusik veröffentlichten, zum anderen kann schon gar nicht von einer deutschlandweit, sich gegenseitig beeinflussenden und direkt zusammenarbeitenden „vernetzten“ Szene gesprochen werden (Ziehn 1996, 107). Laut Christoph Heemann gab es neben *Dom* und dem bereits erwähnten Frankfurter *Selektion*-Label nur noch das Hamburger Label *Walter Ulbricht Schallfolien* (zitiert ebd.) um die Klangkünstler Uli Rehberg und Asmus Tietchens, die sich mit dieser Art von Musik beschäftigten.

⁶⁷ Ziehn beschreibt die mit Cut-Up- und Collagetechniken produzierte Musik von *HNAS* als „humoristisch-verschroben“ (1996, 109). Auch Dommerts frühe Musik waren collagierte Aufnahmeexperimente (F. Dommert, 14.02.02). Vielfach wurde mit einfachen und einfachsten Mitteln produziert. Oftmals mit Vierspurrecordern und allen nur denkbaren Klangquellen. Weniger das Instrument, vielmehr der ungewöhnliche Klang steht dabei im Mittelpunkt. Dabei geht es, ähnlich wie z.B. auch bei der *Musique concrète* oder auch der *Minimal Music* und wohl auch wie bei der *Soundscape*-Bewegung (auch wenn bei Letzterem der ökologische Grundgedanke überwiegt, was hier keine sehr große Rolle spielt) um einen neuen, „bewusst unbewussten“ Umgang mit der Wahrnehmung von Geräuschen und Klängen. Aber nicht nur die Musik und die musikalische Haltung, auch die Namen der Labels, Projekte, Bands oder die Titel der Platten erinnern mit ihrem dada-ähnlichen Humor – z.B. hießen die *Dom*-Sublabels *Bartwuchs* und *Elchklang*. Plattentitel waren z.B. „Küttel im Frost“, „Im Schatten der Möhre“, „Abwassermusik“, oder „10. Hose Horn“ – an die Avantgardebewegungen des frühen letzten Jahrhunderts. Und schaut man sich viele der Werke der bislang – auch der in den Fußnoten – erwähnten Künstlergruppen im Gesamten (also alles an Akustik, Musik, Optik, Aktion, Wort etc.) an, so kann man durchaus von einer zeitgenössischen Avantgarde mit Schwerpunkt auf – im weitesten Sinne elektronischer – Klangerzeugung sprechen.

Dommert und Odijk begannen gemeinsam ihr Interesse an ungewöhnlicher Musik durch gemeinsames Hören und den damit verbundenen sozialen Aktivitäten weiter auszubauen (G. Odijk, 22.01.2002). Mittlerweile veröffentlichte Dommert auch Schallplatten – 1991 z.B. auch die erste Platte des Amerikaners Jim O'Rourke⁶⁸, für den er darüber hinaus 1990/91 auch einige Konzerte in Köln organisierte und promotete. Über den Tausch mit seinen eigenen Veröffentlichungen hatte Dommert schon einiges an Musik nach Köln geholt, die er dann z.T. wiederum vertauschte bzw. verkaufte (F. Dommert, 14.02.2002). So floss schon recht früh ein kleiner Strom exquisiter, ungewöhnlicher, sowohl konservierter als auch live aufgeführter Musiken aus aller Welt durch Köln. Musiken, die nicht in Köln zu hören gewesen wären, da es weder interessierte Veranstalter, noch solch spezialisierte Plattenläden⁶⁹ gab (G. Odijk, 22.01.2002). Eher fuhren die Kölner zum Plattenkauf nach Düsseldorf und vor allem nach Bonn zum kleinen Industrial-Platten- und Kassettenladen *Normal*⁷⁰ (G. Odijk, 22.01.2002). Auch *Entenpfuhl*-Veröffentlichungen gab es nur in wenigen Läden in Köln zu kaufen.

Zusätzlich fing Odijk und Dommert an, Sammelbestellungen bei Mailordern aufzugeben. Mit der Zeit hatten sich außerdem viele Platten bei den beiden angesammelt, so dass ein reger informeller Privathandel „auf dem Sofa“ entstand. Denn immer mehr Leute kamen, durch Mund-zu-Mund-Propaganda, aber auch durch das gelegentliche Auslegen von Flyern in den spezialisierten Läden im Umland oder durch das Versenden von Flyern und Listen gemeinsam mit den vertauschten bzw. auch verkauften Platten und Kassetten (ebd.). Irgendwann übernahm Odijk immer mehr die Händlerrolle und verkaufte bald auch die von Dommert über *Entenpfuhl* vertauschten Platten und Kassetten (F. Dommert, 14.02.2002). So entstand der Mailorder *a-Musik*, der aber zu der Zeit noch keinen Namen hatte.

Über diese Kreise lernten sie zunehmend mehr Leute kennen. Z.B. Hans-Jürgen Schunk, heute freier Regieassistent beim WDR und Musiker (*Hajsch*), Alexander Kunz und Monika Westphal (G. Odijk, 22.01.2002, F. Dommert, 14.02.2002). Bald wurden erste gemeinsame Musikprojekte und Labels gegründet, auf denen sie ihre eigene Musik veröffentlichen konnten (z.B. *Erfolg, Quiet Artworks*). Und auch viele heutige Kölner Szene-Aktivist*innen saßen damals schon bei Georg Odijk oder Frank Dommert zu Hause auf dem Sofa (G. Odijk, 22.01.2002). So z.B. der heutige *Staubgold*-Labelbetreiber Markus Detmer (F. Dommert, 14.02.2002), der Multiinstrumentalist, ausgebildete Hornist und hauptberufliche Notenkorrektor Harald „Sack“

⁶⁸ Rückblickend erscheint dies sensationell, denn O'Rourke ist heute ein viel beachteter Komponist und Produzent, der neben sehr heterogenen, weil konsequent genreübergreifenden Soloveröffentlichungen auch als 4. Mitglied bei der New Yorker Kult Indie-Noiseband Sonic Youth auftritt. Den Kontakt stellte damals ebenfalls der Aachener Christoph Heemann her.

⁶⁹ Plattenläden, in denen dann und wann mal etwas Interessantes für Odijk zu finden war, waren das *Rockorama*, ein Skinhead-Plattenladen in der Weidengasse, der Cut-Out (also durch Markieren des Covers „entwertete“ Overstock-Platten) des *Saturn* und das *Schallarchiv*. Letzterer Laden wurde vorher unter anderem Namen interessanterweise betrieben von Matthias Becker (vom Label und Studio *Originalton West*), der bereits in den 1980ern eine Reihe von Platten unter dem Titel „Elektronische Musik aus Köln“ veröffentlichte (G. Odijk, 22.01.02, siehe auch <http://www.originaltonwest.de/>).

⁷⁰ Der Normal-Laden in Bonn wurde von Andreas Müller betrieben, der auch das Kassettenlabel *Datenverarbeitung* betrieb (Bassenge 1983, 249). Auf diesem Label hat Müller vom Industrial-Kultpaar „Chris-and-Cosey-Cassetten und so ein Zeug rausgebracht, also auch letztlich schon lange, bevor wir uns damit beschäftigt haben.“ (G. Odijk, 22.01.02). Schon seit mehr als zehn Jahren ist der *Normal*-Plattenladen in Köln (Vogteistraße) und wird von Jochen Sperber geführt.

Ziegler (H.S. Ziegler, 08.02.2002) oder der Musiker Jörg Follert (G. Odijk, 22.01.2002), dessen „Empfindsamkeit des Digitalen“ (FAZ, 08.04.2002) mittlerweile sogar der FAZ eine Erwähnung im Feuilleton wert ist. Außerdem kamen über diese Aktivitäten die Kontakte zu den Bambergern Jan Werner, Felix Randomiz und Joseph Suchy (siehe Kap. 5.3.4) zu Stande.

Über das Musikprojekt *Kontakta*⁷¹, bestehend aus Dommert, Odijk, Schmickler, Schulz, Schunk und Westphal, wurden weitere Kontakte geknüpft. In dieser Konstellation gaben sie Anfang der 1990er Konzerte u.a. in Köln, Hamburg und vor allem Paris (Ziehn 1996, 114). So bekam man Kontakt zu dem Pariser Label *Odd Size*, auf dem *Kontakta* veröffentlichte. Deshalb war die (geräusch-)musikalische Achse Köln-Paris in etwa zwischen 1990 und 1993 drei Jahre lang stark frequentiert.

Auch die Band *Pol* (Schmickler, Christoph Kahse und Schulz) veröffentlichte ihre eklektizistische Rockmusik mit elektronischem Einschlag auf dem französischen Label. Nicht zuletzt deshalb wurde die Musik der Kölner auch wesentlich besser verkauft als in Deutschland (Jo Zimmermann, 21.02.02). Die Musik dieses Kreises erhält also bereits zu diesem Zeitpunkt einiges an öffentlicher Aufmerksamkeit, jedoch nicht in Deutschland:

Obwohl die diversesten Veröffentlichungen der Kölner MusikerInnen selbst in Japan, den USA, Frankreich (u.a.) wohlwollend bis euphorisch aufgenommen werden, gilt auch in diesem Fall der Prophet wieder mal nichts im eigenen Land. (*Stadtrevue* 6/95, S.137).

Über die Musik von *Kontakta* ergeben sich freundschaftliche Verbindungen zu einem *Kontakta*-ähnlichen Bandprojekt in Paris, *Goloka*, und man besucht sich gegenseitig (G. Odijk, 22.01.02). Über die Kölner *Kontakta* Konzerte wurde auch der Kölner Aktionskünstler Jo Zimmermann auf die Gruppe um Dommert, Odijk und Schmickler aufmerksam, der später unter dem Pseudonym *Schlammpeitziger* einige Platten auf dem *a-Musik*-Label und eine Kompilation in Lizenz bei größeren unabhängigen amerikanischen, englischen und japanischen Plattenfirmen veröffentlichen sollte (Schlammpeitziger 2001).

1993 stellte Dommert sein *Entenpuhl*-Label zwischenzeitig ein, da plötzlich die Vorteile der Vinylproduktion in Nachteile umschlugen⁷²:

Da gab's dann allerdings 1992 das, was ich immer die CD-Krise nenne. Das heißt, die CD war da ja schon da, aber die hatte diese Art von Musik oder dieses Netzwerk noch nicht erwischt, und daraufhin brach das ein. Ich hatte ja immer sehr viele Platten nach Frankreich verkauft, und auf einmal wollten die Franzosen kein Vinyl mehr. Obwohl Jim O'Rourke eigentlich ein guter Name war, wollten sie die Platte nicht mehr haben, weil sie das Vinyl nicht mehr so gut verkaufen konnten. Auch in Amerika war das auf einmal ein bisschen schwieriger, alle machten auf einmal CDs, die sind ja auch billiger zu verschicken und auch einfacher zu lagern, gehen nicht kaputt und so weiter, und das war dann auf einmal schon ein bisschen ernüchternd. (F. Dommert, 14.02.02)

Stattdessen konzentrierte er sich auf seine anderen künstlerischen Aktivitäten (Copy Art und Fotografie) und vermehrt auch das Plattenauflegen. Denn wie aus dem bislang Gesagten abzuleiten ist, gab es außer gelegentlichen Konzerten, die ja auch wiederum an unterschiedlichen

⁷¹ Die Idee bei dem Projekt war, mit selbst gebauten „Instrumenten“, bzw. einfachsten Gegenständen (z.B. Espressomaschine, Glastisch, Erbsen, Fahrradsattel), die mit Kontaktmikrofonen elektronisch verstärkt wurden, Musik zu machen, also elektroakustische Musik live und mit unterschiedlichsten Alltagsgegenständen aufzuführen (G. Odijk, 22.01.02).

⁷² Hauptgründe hierfür waren günstige Konditionen bei der Fabrikation aufgrund der durch die CD-Einführung nicht mehr ausgelasteten Presswerke im Westen und der sich neu eröffnenden günstigen Pressmöglichkeiten in

Orten stattfanden, und den Privaträumen, die z.T. als semi-öffentliche Verkaufs- und Vorspielräume genutzt wurden (ebd., G. Odijk 22.01.02), keinen festen Ort, an denen die Musik im öffentlichen Rahmen gehört und erlebt werden konnte. Dies änderte sich mit der DJ-Veranstaltungsreihe „Selten gehörte Musik“, bei der ab September 1994 Dommert und Odijk wöchentlich in der Ehrenfelder Kneipe „L.“ experimentelle und ungewöhnliche, eben „selten gehörte“ Rock-, Pop-, Geräusch- und Avantgardemusik „an der Grenze zu Noise, E-Musik und Neuer Musik“ auflegten (*De:Bug* 01/1997). Zu den Abenden luden sie auch vermehrt Gäste ein, z.B. eine Koreanerin, die asiatische Popmusik auflegte, den *Spex*-Redakteur der ersten Stunde Joachim Ody, ein Spezialist für „Grüne Musik“, „Avantgarde“, „Ambient (alte Schule)“ „Multi Kulti Elektro“ (alles Titel seiner Kolumnen in der *Spex* aus dieser Zeit zwischen 1992 und 1996) und viele weitere, die ihre speziellen Musiken vorstellten⁷³ (ebd.).

Dadurch rückte das bewusste *Musikhören* in der Kneipenkultur sehr nahe an das gemeinsame Trinken, Zusammentreffen und Reden heran. Die Bedeutung des Ortes und dessen Funktion wurde durch die speziellen „Hörmusiken“ erweitert und verändert. Damit hatte das „Kneipen-Djing“ mit spezieller Musik eine Änderung der Ausgehkultur zur Folge. Dass man in eine Bar oder Kneipe ging, um einen bestimmten Sound zu hören, war neu. Selbst das Auflegen in Kneipen und Bars war selten. Die heute in der Kölner Stadtzeitung *Stadtrevue* fest etablierte Veranstaltungsrubrik „Bar Sounds“ gab es damals noch nicht und daran, dass es sie heute gibt, hat die „Selten gehörte Musik“-Reihe sicherlich einen großen Anteil.

Zunächst erfuhr der Abend nur zögerlichen Publikumszuspruch. Ab Sommer 1995 aber gab es plötzlich einen richtigen Popularitätsschub (Dommert 14.02.02). Was war passiert? 1994 fing Georg Odijk an, seinen Versand unter dem Namen *a-Musik* hauptberuflich von der elterlichen Wohnung aus zu betreiben. Jedoch hatte er den Wunsch, den Kunden auch direkt Platten vorspielen zu können, damit diese auch Musiken zu hören bekommen, die sie noch nicht kennen (Ziehn 1996, 112). Eine gemeinsame Wohnungssuche von Odijk mit den Musikern Marcus Schmickler und Jan Werner ergab die Möglichkeit, eine im Souterrain gelegene Wohnung mit integriertem Ladenlokal im Zentrum des belgischen Viertels am Brüsseler Platz zu mieten (G. Odijk 22.01.02). Trotz der nicht optimalen Wohnverhältnisse nahmen sie die Gelegenheit wahr und stellten die Musik damit endgültig im wahrsten Sinne des Wortes in den Mittelpunkt ihres Lebens.

Durch ihre neue Wohnung, in der sie gleichzeitig auch arbeiten, wird ihr Privatraum zu einem Großteil öffentlich. Das öffentliche Ladenlokal und die direkt an das Ladenlokal grenzende WG-Küche wird so zur Anlaufstelle einer internationalen Szene für „selten gehörte Musik“. Diese öffentlich zugängliche Verortung eines Teils ihrer Aktivitäten signalisiert durch den privaten Charakter ein Höchstmaß an Offenheit und Transparenz. Sicherlich auch ein Grund, warum die Öffnung des *a-Musik*-Ladens am Brüsseler Platz in einem gewaltigen Schub nach vorn für die Szene resultiert. Denn in vielen Artikeln, die ab diesem Zeitpunkt über die Szene um den *a-*

ehemaligen „volkseigenen“ Presswerken in Osteuropa. Ein anderer Grund ist die Schallplattensammelkultur, die in diesen Szenen eine sehr wichtige Rolle spielt und die sich fast ausschließlich auf Vinyl bezieht.

Musik-Laden geschrieben werden, wird eben dieser private Charakter, wie noch in Kapitel 5.3.1.1 zu sehen sein wird, z.T. sehr stark in den Vordergrund gestellt.

In jedem Fall erhöht die private Atmosphäre, die in dem Laden vorherrscht, in vielen Fällen auch die Kommunikation. Und das ist durchaus gewollt und hat darüber hinaus sogar Tradition, denn:

Der Plattenladen soll nicht nur als Verkaufsraum, sondern auch als Kommunikationszentrum dienen, wo der Techno-Fan mit der Musik von Luc Ferrari konfrontiert werden kann, wo der studierte Avantgardist alter Schule ihm auferlegte Vorurteile über den Haufen wirft, nachdem er die Vorzüge einer Mille Plateaux-Platte kennen gelernt hat. Ein wenig erinnert a-Musik an ähnlich konzipierte Verkaufsflächen wie „Unterm Durchschnitt“ in Hamburg, „Pure Freude“ in Düsseldorf, „Gelbe Musik“ in Berlin und den Shop von „These Records“ (Ex-„Recommended Records“) in London. (*Stadtrevue* 6/95b)

Bei *a-Musik* ist der Zugang und Umgang mit der Musik ein sehr anderer als jener der in Kapitel 5.2.1 beschriebenen Tanz(musik-) und Clubkulturen der Techno- und Houseszenen. Das bewusste Hören steht bei diesen Musiken viel weiter im Vordergrund als das Tanzen oder der Clubkontext. Bei den Hör-(Musik-)Kulturen liegt die Betonung auf dem – zuweilen vielleicht merkwürdigen, ungewöhnlichen – Geräusch, einer „anderen“ Wahrnehmung von Klängen und dem Freisetzen, oder in Deleuzes Worten, dem „Deterritorialisieren“ von Klängen.

5.2.3 Club- und „Groovekulturen“: Groove-Attacke aus Wuppertal

Nicht in Köln, sondern im Beat-Box-Club in Wuppertal begann die Geschichte von *Groove Attack*. Der firmeninterne Mythos der Anfangstage liest sich so:

Back in the day when club culture was a culture and not a million dollar flyer business, when DJs were music lovers and not pop stars the Beatbox in Wuppertal was the place to be. No matter if you were into rare groove, hip-hop, acid jazz or house music - if you lived in that area - you had no other choice than take the Autobahn to Wuppertal. (<http://www.grooveattack.de/about/history/beatbox/beatbox.php3>)

Die Beat-Box- und späteren *Groove-Attack*-Betreiber holten Musiker und DJs nach Wuppertal, die sonst nur selten in Deutschland zu erleben waren, darunter einige, die mittlerweile in die (Underground-)Popmusikgeschichte⁷⁴ eingegangen sind. Ein Teil der heutigen Belegschaft von Groove Attack war schon in der Beat Box als DJ oder Barpersonal tätig (ebd.). Der 1990 aus diesem Umfeld heraus in Wuppertal eröffnete Plattenladen zog 1992 nach Köln. Dort verstärkten die Betreiber den Import von raren und in Deutschland fast nicht zu bekommenden Platten – fast ausschließlich Vinyl – aus den USA und verkauften diese an befreundete Läden in Deutschland weiter (<http://www.grooveattack.de>). *Groove Attack* war damals spezialisiert in – zunächst meist US-importiertem, später auch in u.a. Deutschland, England und Frankreich produziertem – Hip-Hop, Reggae, Acid Jazz, House, funkigen und souligen Grooves, Afro Beat und heute auch z.B. in Drum'n'Bass (vgl. Glossar) oder NuJazz.

Der Laden in der Neuen Maastrichter Straße, der früher auch den Vertrieb beherbergte, war schon zu Anfangszeiten Anlaufstelle für die mit den oben genannten Stilen in Verbindung stehenden Szenen in Köln und Umland, u.a. auch durch ihr Label *GAP*, auf dem viele Kölner

⁷³ Dies geschah z.B. auch in Form von Specials, bei denen ganz gezielt und fast didaktisch spezielle Musiken vorgestellt wurden, z.B. Japan Noise oder auch mal ein ganzer Abend mit Musik von einer Band (z.B. den Residents).

⁷⁴ Z.B. den durch sein Label Acid Jazz zum Namensgeber dieses Stils gewordenen Londoner Gilles Peterson (Bogdanov et al. 1995, 293) oder den New Yorker Old School Rapper und Hip Hopper mit Klassiker- und „godfather status“ (ebd., 38), Afrika Bambaataa.

veröffentlichen und von Anfang an schon afrodeutsche Acts (z.B. aus Wuppertal) eine wichtige Rolle spielen.

Auch das Kölner Elektronik-Duo *Karma* veröffentlichen hier. Ein Teil von *Karma* ist *Lars Vegas*, der unter seinem bürgerlichen Namen Lars Dorsch Geschäftsführer des *Groove-Attack*-Plattenladens und des Köln/Frankfurter Labels *Spectrumworks* ist. Interessant ist ein Artikel über *Karma* in *De:Bug* (4/1997b), bei dem einige Verbindungen von Ort, Sound und Szenestrukturen thematisiert werden, z.B. zwischen dem Lebensstil in Köln („intim“) und dem Sound der Kölner *Karma* („Kuscheliges, Kissenmusik“):

Musik, um der Großstadt zu entkommen, die man nur machen kann, wenn man nicht wirklich in einer Großstadt wohnt, sondern, wie gesagt, in Köln. [...] In Köln wird Popgeschichte gerne ja nicht nur geschrieben, sondern vor allem auch zu Hause gewohnt, rezitiert und lieb gehabt. Köln ist intim. Gerne naiv, gerne aber auch in seiner Naivität strategisch. (*De:Bug* 04/1997b)

Auch die Bedeutung des unbeschränkten Zugangs zu vielen Musiken, den Dorsch als Plattenhändler und *Groove-Attack*-Mitarbeiter ja unmittelbar hat, und dem Sound *Karmas* wird thematisiert

Und vielleicht führt Karma ihn eines Tages aus dem Plattenladen raus, nur, woher dann der Strom ständig neuer Samples, die er seinem Producer Tom wie kleine wohlschmeckende Häppchen von Ideen vorlegen kann. Wir vermuten mal, das ist ein ausgeklügeltes kybernetisches System, dessen Elemente sich nur langsam verlagern dürfen. Sowie aus Köln trotz aller tragischen, aber gutgemeinten Versuche eben nur langsam eine wirkliche Metropole werden kann. (*De:Bug* 04/1997b)

Der *Groove Attack* Vertrieb ist heute in der Köln-Mülheimer Schanzenstraße auf dem Felten-&Guillaume-Gelände ansässig geworden und mit 40 Mitarbeitern und einem Umsatz von mehr als 2,5 Mio Euro einer der wichtigsten unabhängigen Vertriebe Europas. Neben seiner wichtigen Funktion als großer Vertrieb, bei dem auch einige Kölner Labels untergekommen sind, ist vor allem die Funktion als Sammelbecken der Szenen um „groovige“ Stile wichtig, die sich außerhalb jener Techno- und House-, wie auch jener „Hör“- Musiken um *a-Musik*, befinden. Hierfür spielt der Laden, laut Eigenwerbung „one of Germany's best outlets for hip-hop and any other club-related music from jazz to drum & bass“, als Kristallisationspunkt vor Ort eine wichtige Rolle.

Allen hier in Kapitel 5.2 vorgestellten Musikkulturen gemein ist die Bedeutung der Raumwirkung und Verortung dieser Kulturen. Denn in allen Fällen sind die Orte, an denen die Musikkulturen gelebt werden und an denen die Ströme zusammen- und auseinander fließen, von ebenso entscheidender Wichtigkeit wie flexible, flüssige Räume, die u.a. durch weit über das Lokale hinausgehende Verbindungen, Kontakte und Kooperationen schaffen. Die Geographie der Musiken ist also ein zentraler Faktor für das Gedeihen und die Qualität dieser Szenen, Ströme und Kulturen aus Musik.

5.3 Orte und Ströme der Kölner Szenen und Musikkulturen

5.3.1 *Joined⁷⁵ Flows* und separate Baustellen: 1995 bis heute

Seit Mitte der 1990er war ein rapide gestiegenes öffentliches Interesse an „der Kölner Szene“ zu bemerken, die ja gar keine singuläre war. Trotz aller Heterogenität und der Unterschiede zwischen den Tanz-, Club- und Hörkulturen gab es vor allem von Mitte bis Ende der 1990er Annäherungs- und Vermischungstendenzen, die entscheidend zur heutigen Situation beigetragen haben. Um diese zu erörtern, möchte ich mich entlang einer nicht zu streng gefassten Chronologie von der Frage leiten lassen, unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen an welchen Orten die Szenen, Ströme und Kulturen zusammenkamen, um dann anschließend einen kurzen Ausblick auf die heutige Situation zu werfen.

5.3.1.1 Vier Läden, zwei Magazine und ein belgisches Viertel

Bereits Anfang der 1990er vermischten sich die Szenen bei den Technopartys des *Cosmic Orgasm* Sound System. Diese Partys fanden immer wieder an anderen Orten statt bzw. an solchen, die mit keiner speziellen Szene assoziiert waren. Zum einen erklärt vielleicht dieser flüchtige bzw. neutrale Ortscharakter der Partys, dass die unterschiedlichen Szenen zusammenkamen. Zum anderen aber war sicherlich auch die Musik, die dort aufgelegt wurde, ein Einstieg für viele aus dem *a-Musik-/ Entenpfuhl*-Umfeld in ungewöhnliche neue elektronische Musik aus dem Techno-Kontext: „Das war schon echt sehr gut. War was Neues. So richtig.“ (G. Odijk, 22.01.2002).

Ab Mitte der 1990er Jahre spielte das innerstädtische belgische Viertel eine zunehmend herausragende Rolle. Denn zwischen 1994 und 1995 öffneten dort innerhalb eines Jahres drei neue Schallplattenläden und gesellten sich zu dem auf der Maastrichter Straße 49 ansässigen *Groove-Attack*-Laden. Der *Formic*-Laden, Spezialist für Old (1980er) und New School Electro (siehe hier wie bei anderen Genrebegriffen Glossar), US-House, aber auch alle Spielarten von Techno und House, eröffnete Ende 1994 in der Venloer Str. 27. Der *a-Musik*-Laden eröffnete im Mai 1995 am Brüsseler Platz 10a, und der *Delirium*-Laden zog im Juli 1995 von der Gladbacher Straße in die Brabanter Straße 42. In einem Radius von wenigen hundert Metern befanden sich also mit einem Schlag vier Plattenläden, die fast ausschließlich im weitesten Sinne (neue) elektronische bzw. experimentelle Musik mit jeweils eigenem stilistischen Anstrich verkauften.

Die Läden sind jedoch nicht mit dem klassischen Tonträger-Einzelhandel zu vergleichen. Denn zum einen werden von den Betreibern der Läden in allen vier Fällen auch eine Vielzahl von Labels betrieben. Zum anderen, und das ist noch wichtiger, waren ebenfalls in allen vier Fällen schon zu dieser Zeit Tonträgerversandhandel, also Mailorder, an die Läden angeschlossen, die nach und nach in Vertriebe ausgebaut wurden.

Die nun im belgischen Viertel vorherrschende räumliche Nähe der Szenen ging einher mit einer rapide gestiegenen Anzahl geplanter und zufälliger *face-to-face*-Begegnungen, gepaart mit gegenseitigem Kennenlernen in den jeweiligen Arbeitsumgebungen. Dadurch, dass die Arbeitsorte ja auch häufig mit den privaten Räumen vermischt waren, wurde das gegenseitige

Kennenlernen sicherlich zusätzlich intensiviert. Diese Umgebung sorgt mit der Zeit für das Vertrauensverhältnis, das notwendig ist für den regen Austausch von Ideen, Musiken und diversen Kooperationen.

Ohne ein solches Vertrauensverhältnis wäre ein Miteinander und vor allem auch Nebeneinander wohl kaum möglich gewesen. Denn man darf nicht vergessen, dass es sich bei Plattenläden, bei all ihrer multifunktionalen und in kulturproduzierende *Economies of Scale* des Undergrounds eingebetteten Ausrichtung, immer noch um Einzelhandelsbetriebe handelt. Und im belgischen Viertel gab es ja in direkter Nachbarschaft vier Geschäfte dieser Branche mit sehr spezialisiertem Sortiment, das sich darüber hinaus auch noch innerhalb der Sortimentstiefe z.T. stark überschneidet.

Die jeweils „Anderen“ wurden nicht als Konkurrenz betrachtet, sondern als Mitbewerber. Denn die Vertrauensbasis sorgte für eine besondere Situation. Georg Odijk von *a-Musik* beschreibt dies so:

Es gab immer die Sicherheit, dass man sich gegenseitig nichts wegnehmen will. Das war auf alle Fälle so, auch von allen Seiten, also Kompakt und Formic und Groove Attack. Da war man immer direkt willkommen. Und teilweise wurde man ja sogar auch gefördert. Also, in anderen Städten ist das sicher so, dass der eine nicht verrät, dass um die Ecke noch ein cooler Plattenladen ist, weil du ja hier schön das Geld ausgeben sollst. Und das gab's ja hier nicht, man hat schon die Leute hin und her geschickt. Man wurde von den anderen nicht verheimlicht. Das ist eigentlich ein sehr netter Zustand. (G. Odijk, 22.01.2002)

Ein sehr wichtiger Verbindungsakteur zwischen den Szenen ist der bereits erwähnte Riley Reinhold (DJ *Triple R*) vom *Cosmic-Orgasm*-Team gewesen. Als Reinhold anfang im *Delirium*-Laden zu arbeiten, besuchte er aufgrund der nachbarschaftlichen Nähe sehr oft die anderen Läden und stellte völlig informell Platten und Labels vor, die er interessant fand. So auch das finnische *Sähkö*-Label, welches zwar aus einem Techno-Kontext stammte, aber mit seinen Veröffentlichungen gut in die Lücke zwischen Techno und Geräusch passte:

Und letztlich kamen doch auch viele Kontakte über den Riley zu Stande. Der tischte von Laden zu Laden, und durch seine Arbeit bei der Frontpage und auch Kompakt bekam der ja das ganze Zeug geschickt und machte uns dann auf das *Sähkö* Label aufmerksam: „Da gibt's was komisches, das müsste dich eigentlich interessieren“. Und das habe ich dann auch mal vertrieben, anfangs, also habe ich *Sähkö* an Kompakt verkauft. (ebd.)

Der eigentlich nicht aus dem Techno-Kontext kommende *a-Musik*-Vertrieb verkaufte also Techno-Platten aus Finnland an den Kölner Techno-Laden *Delirium* (heute *Kompakt*-Laden). Die Ströme nahmen nun ihre Wege über unvorhergesehene Kanäle, und die gegenseitige Beeinflussung – das turbulente Fließen – war in vollem Gange. Die jeweils eigenen Kontakte und Strukturen wurden den anderen zur Verfügung gestellt, und vor allem *a-Musik* und *Delirium* / *Kompakt* fingen an miteinander zu kooperieren. Und das ist bis heute so geblieben: Die einen verkaufen (im Laden) bzw. vertreiben (im Versand bzw. Vertrieb) die Platten des anderen, und alle machen gegenseitig aufeinander aufmerksam – und das nicht nur einfach deshalb, weil man sich kennt:

Es kommt schon viel auf den persönlichen Kontakt an, es gibt ja auch keine Verträge oder so. Dann ruft man sich an; hier, neue Platte, findest du sicher grausam, aber mach mal. Und dann macht man halt mal. Teilweise macht man solche Sachen auch aus Solidarität, also z.B. den Vertrieb von manchen Sachen. Also, dass

⁷⁵ „Joined“ ist der Name einer in Kap. 5.3.1.3 näher beschriebenen, sehr erfolgreichen Veranstaltungsreihe, die Mitte der 1990er von unterschiedlichen Szenen gemeinsam veranstaltet wurde und fast schon synonym für die Vermischungstendenzen der Szenen Mitte der 1990er steht.

Kompakt eine Marcus-Schmickler-LP vertreibt, obwohl das jetzt ja nicht so deren Ding ist. Und so manche Staubgold-Veröffentlichung, obwohl da jetzt auch nicht deren Herzblut dranliegt. Aber klar, da ist man sich treu, und macht das halt und versteckt das jetzt auch nicht, oder vergisst das oder lässt das links liegen, und das finde ich ja auch ganz gut so. (G. Odijk, 22.01.2002)

Man könnte vermuten, dass diese heute immer noch vorherrschende unkonventionelle und informelle Art des Geschäftemachens zum einen vielleicht mit einem wie auch immer gearteten Underground- bzw. Indie-Ethos zu tun hat. Ich vermute aber aufgrund einiger Aussagen, dass es darüber hinaus geht. Es scheint, dass hier Leute miteinander handeln, die sich kennen, sich vertrauen und die alle möglichst wenig Zeit und Energie in nerven- und zeitraubende Verwaltungsarbeit stecken möchten, weil der größte Teil der Akteure einen Hobby-, Fan- und vor allem Liebhaberbackground bezüglich der Musik hat und eben keinen primär kaufmännischen. Ein Idealismus, der – nicht nur in der Anfangszeit – stark im Vordergrund stand:

Das funktioniert so, weil der freundschaftliche oder persönliche Aspekt einfach auch stärker ist, als wenn man einfach nur einen, keine Ahnung, einen Blumengroßhandel hat (zögert). Vielleicht ist das da auch gar nicht anders, vielleicht ist das so, wenn Leute zusammenarbeiten, vielleicht bildet sich da häufig auch was Freundschaftliches heraus. Aber ich glaube, gerade im Musikbereich ist das sehr stark vertreten; hier in Köln besonders, weil halt fast alle aus einem idealistischen oder Hobby-Background da reingestartet sind und nicht mit der Vorstellung: Wir gründen jetzt eine Firma und machen jetzt so und so viel Geld und haben uns jetzt das Musikbusiness ausgesucht, weil wir denken, da kann man besonders viel Geld verdienen. Das ist ja schon eine ganz andere Basis, was zu mögen, eine Leidenschaft für irgendwas zu haben und dann versuchen, irgendeinen Dreh zu finden, dass man das immer machen kann und dann möglichst davon leben kann. Das ist, glaube ich, auch so eine gemeinsame Zielmotivation. (M. Detmer, 20.12.2001)

Neben dieser besonderen Art des Miteinanders werden vor allem die räumliche Nähe des Branchenclusters im belgischen Viertel und auch allgemein die kurzen Wege in Köln als ein Grund für den Erfolg der Unternehmungen angesehen, denn so wurde Köln zum Anlaufpunkt für Schallplattenkäufer aus aller Welt. Und das hält bis heute an:

Wenn man in Europa ist und von München nach Hamburg will, dann hält man halt in Köln und geht mal zu a-Musik oder zu Kompakt und Formic oder Groove Attack. Also, da hat sich Köln dann auch mit der Zeit zu so einem Plattenladenmekka entwickelt. Das war ja vorher grausam. Wie gesagt, Anfang oder Mitte/Ende der Achtziger ist man ja eher in eine andere Stadt gefahren, da gab's in Düsseldorf bessere Plattenläden als hier, und jetzt fährt man ja nach Köln, jetzt kommen die Düsseldorfer ja nach Köln, um hier zu kaufen. (G. Odijk 22.01.2002)

Dass das belgische Viertel gerade in der Anfangszeit und wegen der Nähe der Läden für ein extrem schnell erreichtes entsprechend hohes Publikumsaufkommen gesorgt hat, bestätigt auch Frank Dommert:

Wenn der Laden nicht in diesem Viereck zwischen Groove Attack, mit denen wir ja auch geschäftlich gearbeitet haben, Kompakt, Formic und uns gewesen wäre, dann wäre das bestimmt alles anders gewesen. Das merken wir ja sogar hier [am neuen, aktuellen Standort von a-Musik am Kleinen Griechenmarkt], wobei die Entfernungen in Köln ja lächerlich klein sind. Also, da sind wir ja hier schon vom Schuss. (F. Dommert, 14.02.2002)

Eine der wichtigsten gemeinsamen Aktionen von drei der vier Plattenläden im belgischen Viertel war 1998 die Aktion „4 Plattenläden für Graz und Musik aus Köln im Reininghaus“ beim Kunstfestival „Steirischer Herbst“ in Graz. Diese Aktion wurde initiiert von dem Kölner Musiker Justus Köhncke, dem früheren *Spex*-Redakteur Christoph Gurk und vor allem von der Kölner Künstlerin Cosima von Bonin (Gurk 1998). Von Bonin hat schon seit einigen Jahren Kontakt zu Kai Althoff, bildender Künstler und Mitglied der Kölner (Elektronik-) Experimentalrockband *Workshop*, und eben auch zum Grazer Künstler Jörg Schlick (*1952).

In der Präsentationsmappe dieser von *Spex* präsentierten und dokumentierten Aktion nimmt Mitinitiator Christoph Gurk Bezug auf die Situation der Kölner Kunstszene Mitte der 1990er:

[In Köln ist es] in den letzten zwei bis drei Jahren zu einer Bündelung von Kräften gekommen, die kaum zufällig über den Verwertungsbereich des Kunstbetriebs weit hinausreicht. Wertemilieus und Kleinökonomien, die bislang mehr oder weniger voneinander getrennt existierten, nehmen aufeinander Bezug und bilden wechselseitige Bündnisse, ohne daß die Selbstdefinition der beteiligten, meist familiär strukturierten Zusammenhänge an Trennschärfe eingebüßt haben. Die Musikszene hat von diesem Soziotop, wo Kulturkritik, Kneipe, Galerie, Plattenladen, Disco eine bohemistische Allianz mit dörflicher Infrastruktur bilden, am meisten profitiert. (Gurk 1998)

Dieses „Soziotop“ wird 1998 temporär verpflanzt. Vom 23. September bis 20. Oktober präsentieren sich *Kompakt*, *a-Musik*, *Groove Attack*, und der Indie-Schallplattenladen *Normal* (siehe Kap. 5.2.2) von Jochen Sperber für jeweils eine Woche mit entsprechendem Laden-, Live- und DJ-Programm bei dem seit nunmehr 30 Jahren stattfindenden österreichischen „Festival der Neuen Kunst“ (<http://www.steirischerbst.at/Herbst>). Die Aktion wird auch im Nachhinein sehr positiv bewertet: „Das war schon eine der tollsten Aktionen in diesem ganzen [NEM in Köln Mitte der 1990er] Zusammenhang“ (G. Odijk, 22.01.2002).

Aus geographischer Sicht ist diese Aktion höchst interessant, weil eigentlich fest in Köln verankerte Kulturorte aus dem örtlichen Kontext herausgenommen werden und temporär Hunderte von Kilometern weiter südöstlich erneut Platz nehmen. Die von Köln ausgehenden Ströme bilden so eine konkret verortete temporäre Dependence des Kölner Musikraums.

Dass solche Aktionen auch noch weitere Ströme nach sich ziehen können zeigt z.B. die 2001 bei *a-Musik* wiederöffentlichte (das Original ist von 1982) Schallplatte *Diese Wildnis hat Kultur* des Grazer Klang- und Medienkünstlers Jörg Schlick (Schlick 2001). Schlick ist einer der Organisatoren des Steirischen Herbsts, und Georg Odijk lernte Schlick 1998 in Graz kennen. Außerdem veröffentlichte Schlick gemeinsam mit dem Kölner Justus Köhncke, der ja Mitinitiator der Aktion war, die Musik zu Schlicks Projekt beim Steirischen Herbst 2001 *Gleich scheuen Hirschen in Wäldern zu leben* (Schlick/Köhncke 2001).

Doch zurück zum belgischen Viertel: Bis 1999 sitzen hier nicht nur die vier Plattenläden, sondern auch noch zwei für die Szene lokal wie deutschlandweit wichtige Musikmagazine. Das lokale Kölner Kultur- und Stadtmagazin, die *Stadtrevue*, befindet sich auf der Maastrichter Straße 49 direkt neben dem *Groove-Attack*-Laden, und *Spex*, Deutschlands größtes alternatives Popkultur- und Musikmagazin⁷⁶, sitzt bis Anfang 2002 in der Aachener Straße auf Höhe der Brüsseler Straße. Gerade bei letzterem kann man aufgrund der gestiegenen Anzahl der Erwähnungen von Künstlern, die mit den im belgischen Viertel ansässigen Läden und Labels in Verbindung stehen, merken, dass sich etwas getan hat. Frank Dommert erklärt sich das für den Fall *a-Musik* tatsächlich in der Hauptsache mit der Öffnung des Ladens am Brüsseler Platz:

Auf einmal kam ja dann die *Spex* an, die sich ja nie dafür interessiert hat, obwohl ich ja schon acht Jahre aktiv war. Da musste man dann auch nichts mehr machen. Also, man hat einfach die Tür aufgemacht und dann kamen die alle. Aber das hatte natürlich auch noch andere Gründe. Ich glaube auch, weil da so ein internationales Interesse da war. Und dann gab's ja auch [den internationalen Erfolg des Duos mit dem in der *a-Musik*-WG wohnenden Jan Werner] Mouse on Mars. Und auch generell ein Interesse für elektronische Musik. Also, es gab schon viele Sachen auf einmal (F. Dommert, 14.02.2002)

⁷⁶ dessen Auflage sich damals bei ca. 30000 bewegte und heute bei ca. 36000 Einheiten liegt (telefonische Auskunft der *Spex* vom 19.06.2002).

Aber auch im alltäglichen Geschäft erhöhten die kurzen Wege die Dynamik:

Natürlich ist es gut, die Spex in Köln zu haben, weil dadurch die Wege teilweise kürzer sind, weil man in letzter Minute da noch mal schnell [aktuelle Veröffentlichungen] hinbringen kann, und dann wird's halt noch besprochen. Aber auch in Bezug auf den Wirtschaftsstandort ist Spex ein sehr wichtiger Beitrag – und auch [das in der Innenstadt-Nord ansässige] Intro. Das sind ja beides sehr angesehene Zeitschriften in Deutschland. (M. Mayer, 07.03.2002)

Der zuletzt von Michael Mayer angesprochene Punkt Wirtschaftsstandort ist wichtig auch insofern, als dass viele der Protagonisten, die Labels, Vertriebe oder Läden betreiben, auch musikjournalistisch tätig sind. Tobias Thomas, Redakteur bei *Spex*, Mitarbeiter bei *Kompakt*, DJ und Produzent, beschreibt dies als Notwendigkeit:

Ich bin wie so viele Multifunktionalist oder Multiprofessionalist geworden. Man muß eben mehrere Sachen machen, um zum einen einen ausgefüllten Tag zu haben - wenn man das überhaupt möchte -, und zum anderen natürlich auch, um was zu verdienen. Das ist das alte Lied, und das geht eben nicht nur mit *einer* Beschäftigung. Gerade, wenn man merkt, daß man anders ist und das auch bleiben wird. Und daß man eben zwei bis drei DJ-Gigs im Monat braucht, zwei Texte und eine halbe Platte, um zu leben. (Lacht). (Harakiri 9/1999)

Diese „Multiprofessionalität“ der Protagonisten ist ein typisches Merkmal der Underground-Szenen. Allein vom Musikmachen können nur wenige leben, und auch der Verdienst durch den Betrieb von kleinen Labels ist oftmals zu gering. Viele sind gleichzeitig als Musikproduzenten, Screen- oder Sounddesigner, DJs, Mitarbeiter bei Labels bzw. Läden und Vertrieben, in Einzelfällen als Notenkorrektor für große Sendeanstalten oder als professioneller Tänzer und eben als Journalisten bei Zeitschriften, TV- oder Hörfunkanstalten beschäftigt.

Die Tatsache, dass so viele der Kölner Protagonisten auch für die drei deutschlandweit wichtigen Zeitschriften *Spex*, *Intro* und *De:Bug* schreiben, und dort natürlich auch über Acts schreiben, die auf den Labels veröffentlichen, für die sie arbeiten⁷⁷, hat des Öfteren schon zu Diskussionen geführt. Aber auch allein der Umstand, dass Kölner Journalisten über Kölner Musiker schreiben, bereitete städteübergreifende Probleme:

Als Sebastian Zabel Kritik äußerte (siehe Spex 8/96), gab es etwas Knatsch zwischen Spex und [dem Hamburger Label, auf dem auch Kölner Künstler veröffentlichen] Ladomat. Schorsch Kamerun wollte ihm gar an den Kragen, und die normalerweise fest im Sattel sitzende Köln-Hamburg-Connection geriet ins Wanken. In der Tat wurden hier Lado-Produkte von Künstlern aus „unserer Stadt“ zuvorkommender beurteilt. Aber das lag an den Platten selber – und das wiederum an den verschiedenen lokalen Szenen. (Spex 01/1997, 52)

Auf der einen Seite wird die Frage, ob vielleicht ein Standortvorteil für Labels in Köln wegen der räumlichen Nähe zu den beiden wichtigsten deutschen Underground-Musikmagazinen besteht, von *Staubgold*-Labelbetreiber Markus Detmer so beantwortet:

Man kann nicht zwingend sagen, dass jetzt Kölner Acts durch die Kölner Medien automatisch gepusht würden. Das ist also, z.B. im Fall der Spex fast eher so, dass die Medien darauf achten, eben nicht womöglich Hofberichterstattungsorgan von Kölner Szenen zu sein, sondern da genauso kritisch selektieren wie bei Musik, die woanders herkommt. Dadurch besteht also nicht unbedingt ein Standortvorteil. Wenn ich an Spex oder Intro denke: Da wird weniger geklüngelt, als man sich vielleicht so denkt. Also, wenn irgendwie eine Platte schlecht ist, oder es nicht bringt, dann kommt die auch nicht rein, dann kann die noch so sehr aus Köln sein. Das denke ich schon. (M. Detmer 20.01.2002)

⁷⁷ Als aktuelles Beispiel ist die Titelstory in *Spex* über den Kölner Techno-Produzenten Justus Köhncke von Tobias Thomas zu nennen. Köhnkes aktueller Longplayer erschien auf Kompakt, wo Thomas ja auch beschäftigt ist (Spex 06/2002a)

Das wird auch von anderer Seite indirekt bestätigt. So beklagt ein Protagonist die z.T. schlechte Berichterstattung der *Spex*:

Die *Spex* macht also (zögert), was soll ich dazu sagen. Die *Spex*, das find ich mittlerweile total uninteressant. Das ist ja auch was ganz anderes geworden, die können da ja auch [aufgrund des Kaufs durch den Piranha-Verlag] gar nicht frei entscheiden, was sie da tun, die haben jetzt auch ein paarmal so Klöße gebracht, da haben sich halt alle wirklich sehr drüber geärgert. Und klar, irgendwann ist es dann auch gut, da hat man dann auch gar kein Interesse mehr. Aber da hat ja auch ziemlich viel an Personal gewechselt, da ist ja jetzt quasi niemand mehr dabei, der vorher auch dabeigewesen ist.

Trotzdem kann man meiner Ansicht nach davon ausgehen, dass es allein durch den permanenten Informationsfluss vor Ort in den Läden, Bars und Clubs, die ja von allen Akteuren, also natürlich auch von den Journalisten, gleichermaßen frequentiert werden, für Musiker und Labels einfacher ist, im Gespräch und im Gedächtnis und damit in den Medien zu bleiben. Die Vermutung liegt sehr nahe, dass Kölns NEM-Szenen auch deshalb so erfolgreich und bekannt wurden, weil man gemeinsam mit deutschlandweit bedeutenden Medien⁷⁸ vor Ort ist.

Für vieles, das auf einmal ab 1995 passiert ist also das belgische Viertel der Dreh- und Angelpunkt. Und das in- und ausländische Interesse für neue Elektronik aus Deutschland ist auf das Viertel um den Brüsseler Platz fokussiert. So spielt das Viertel eine herausragende Rolle bei der Entwicklung der NEM in Köln.

Dazu beigetragen hat sicherlich auch die gute Erreichbarkeit (z.B. für assoziierte Kölner Musiker wie auch aus aller Welt herbeiströmende Kunden) des belgischen Viertels und seine Lage zwischen den angrenzenden nördlichen und westlichen Stadtteilen, in denen viele der Musiker und DJs wohnen und arbeiten (z.B. befindet sich Marcus Schmicklers Studio seit 1998 in der Altstadt-Nord, die Wohnungen vieler Musiker und DJs in Ehrenfeld oder dem Agnesviertel, Viva, der WDR-Hörfunksender *Eins live* sowie *Intro* sitzen im bzw. nahe am Mediapark etc.).

Im belgischen Viertel selbst sind unterschiedliche Dinge für einige der Akteure von entscheidender Wichtigkeit. Dies zeigt sich in der Betonung auf spezielle Lebensstilmuster, die in den journalistischen Darstellungen der Nachbarschaft in den Vordergrund gestellt werden. Der in den 1990er Jahren im belgischen Viertel wohnende DJ, Teilzeit-Produzent und damalige *Spex*-Redakteur Hans Nieswandt gibt seine eigene Wahrnehmung des Lebensstils im belgischen Viertel in *Spex* so wieder:

[U]nser ureigenes bohemisches Dorf, uns stomping ground, in dessen Grenzen bekanntlich auch noch Groove Attack Industries, der [Modeladen] x-large store, und der [Club/Kneipe] „Stecken“ (alles Maastrichter Str.), a-Musik (Brüsseler Platz), Formic Records (Venloer Str.), die Hobbys-Krabbelgruppe (Antwerpener Str.), unzählige klassische Büdchen, Italiener und Biobäcker, mit etwas Lokal-Kolonialismus auch noch die „Harald-Schmidt-Show“, die [auf Underground-Filme spezialisierte Videothek] Traumathek, viele zum Teil legendäre Privatpersonen ... und viele mehr residieren. Jörg [Burger] und ich selbst leben etwas am Rand dieser Nachbarschaft, nur wenige Häuser voneinander entfernt, verbringen aber einen Gutteil des Tages im stets geschäftigen Dorfkern. Die heimelige, überschaubare Vorstellung der Ecke als hippestes Village (like, groovy, man) drängt sich so dermaßen auf, daß sie nach jahrelangem Aufenthalt in diesem Gemeinwesen oft direkte Auswirkungen auf künstlerische Produktion innerhalb dieser weit überdurchschnittlich von Künstlern durchsetzten Bevölkerung hat. Nicht wenige Residents erbauen sich an dem Privileg, aus dieser kleinen Welt global wirkungsvoll senden zu können. Die Cafés und Plattenläden sind die stets stabilen, treuen Andockstationen für die von ihren Reisen nach New York, Tokio, Los Angeles oder Frankfurt zurückkehrenden professionellen Kulturklubber, DJs, Dozenten, Redakteure, Dandys, Drag Queens, you know who. Dort treffen sie auf ihre mit schlafwandlerischer Präzision gleichzeitig einlaufenden, womöglich mit demselben Flugzeug gelandeten Freunde und Kollegen aus São Paulo, Berlin, Fribourg,

⁷⁸ Nicht zu vergessen sind hier auch der TV-Musiksender *Viva* mit dem „Electronic Beats“-Format, das mittlerweile in *Viva plus* umgewandelte *Viva II* mit dem nicht mehr existierenden „Wah Wah“-Magazin und auch der WDR mit seinen unterschiedlichen Hörfunk-Formaten für spezielle Musik.

Hongkong und Brüssel, die, wie ja der sonst noch verbleibende Rest der Welt auch, heute weniger denn je eine Chance hat, an Köln kulturell vorbeizukommen. Wenn sie nicht aus Köln ist, kann sie nicht ernsthaft elektronisch sein, scheint der aktuelle Konsens bei E-Musik zu sein. (*Spex* 11/1997, 22)

Auch in *Intro* und *De:Bug* wird das Viertel thematisiert

Im Zentrum von Köln steht nicht etwa der Dom, sondern die Pfarrkirche St. Michael - der Mittelpunkt des „Belgischen Viertels“, des momentan mit Abstand hippsten Quartiers für junge, dynamische Mediendienstleister, Künstler und Designer, Musiker und all das Szenevolk, das es sich leisten kann, hier zu wohnen. Wenn nicht, hält man sich hier zumindest tagsüber auf. Wer dem Hype keinen Glauben schenkt, findet zwischen Biobäcker und Waschsalon eine hohe Dichte an Plattenläden und Szenecafés, kölsche Alltagsnormalität und vielleicht auch ein bißchen Klüngel. Vor allem aber das Zentrum einer kleinen, urbanen Siedlung. [...] Was? Du kommst aus Köln? Belgisches Viertel? Cool! Denn hier – nördlich der Aachener Straße und abseits vom hektischen Ring-Betrieb zwischen Rudolf- und Friesenplatz – gibt es all das, was sonst in der Großstadt Mangelware ist: Ruhe, etwas Grün und eine durch die Kriegsbombardierung Kölns untypisch hohe Dichte an stuckbesetzten Altbauten. (*Intro* 03.02.1999)

Im Dreieck zwischen Biobäcker (gesund), Prada-Boutique (teuer) und SPEX-Redaktion (klug) konzentriert sich ein Musikantenlager, das fleissig am Köln-Sound bastelt, der bis in den letzten Winkel der Welt, nicht gerade erfolglos, verschickt wird. (*De:Bug* 37/2000b)

Es gibt aber auch andere Stimmen. So Georg Odijk:

Das belgische Viertel fand ich eigentlich immer doof. Oder nicht interessant. Da hab ich mich auch nie aufgehhalten, außer mal im Sixpack [Bar auf der Aachener Str.], aber da war dann die Grenze. (G. Odijk, 22.01.2002)

Wohnen am Brüsseler Platz findet [Georg Odijk] zwar ganz okay, zog jetzt aber selbst weg. „Hier gibt's zum Beispiel keinen gescheiten Gemüseladen, wo man gut und günstig einkaufen kann. Und Leute treffen? Manchmal gehe ich rüber ins 'Hallmackenreuther', aber doch eher selten. Zu viele Sonnenbrillen-Träger“. Gemeint ist das zwei-etagige Szenelokal an der Südseite des Platzes, dessen Einrichtung im schicken 70er-Jahre-Design inzwischen zum Markenzeichen geworden ist. (*Intro* 03.02.1999)

Hier kreuzen sich also unterschiedliche Lebensstile zwischen Biobäcker, Szenegastronomie und nicht vorhandenem günstigen Gemüseladen, die sich nicht immer ganz vertragen. Wie wichtig trotzdem auch für Odijk die gemeinsame Lebenssituation an diesem Wohn- und Arbeitsort ist, zeigt der Name des musikalischen Projekts der ehemaligen WG von Schmickler, Werner und Odijk: *Brüsseler Platz 10a-Musik*. Denn selbst nach ihrem Auszug aus dem belgischen Viertel besteht das Projekt unter demselben Namen fort.

5.3.1.2 Kölns bekanntestes Wohnzimmer oder der *sense-of-place* im Liquid Sky

Ein weiteres Moment im Vermischungsprozess ist die Eröffnung des Liquid Sky Clubs im Juni 1996 in der Kyffhäuserstraße. Denn: „Die lokale Electronic / Techno-Szene hat [...] abgesehen von Großveranstaltungen in den KHD-Hallen kaum eine Möglichkeit, ihren nicht unerheblichen Output einem lokalen Club-Publikum vorzuführen“ (*Spex* 11/1996, 34). Der eigentlich aus Frankfurt stammende Ingmar Koch (*Dr. Walker*), der ja schon seit Anfang der 1990er mit den Kölnern Wolfgang Voigt und Jörg Burger kooperierte und für kurze Zeit auch mal das Warehouse geleitet hatte (Schergel 2002), war mit seinem *Air-Liquide*-Partner Cem Oral für ein dreiviertel Jahr in New York City und hatte dort die Deutschland-Lizenz für ein Underground-Modegeschäft namens „Liquid Sky“ erworben. Der Kölner Thomas Thorn besuchte ihn in New York, und so entwickelten sie die Pläne, einen Modeladen in Köln zu eröffnen. Nachdem Thorn zurückgekehrt war, mietete er die ehemalige persische Disco unter Kochs Wohnung an, und statt eines Modeladens wurde kurzerhand eine Bar, „eine Art DJ-Kneipe“ (*Spex* 11/1996, 34) eröffnet. Der Name blieb, und so entstand aus einer in New York geborenen Idee und einem in New York entwickelten Namen der „bekannte Kölner Alu-

Bumms“ (*Spex* 6/1999), das Liquid Sky Cologne. So erlangte das von einem – mittlerweile verstorbenen - New Yorker Künstler entwickelte Liquid-Sky-Logo, das „Astrogirl“ durch den Umweg über Köln wiederum weltweite Bekanntheit, u.a. auch in New York.

Das Liquid Sky, der einzige Club, in dem regelmäßig die unterschiedlichsten Spielweisen experimenteller und neuer elektronischer Musik ohne stilistische Beschränkungen aufgelegt werden konnten, wurde zum „Strudelkessel“ der Kölner Ströme. Und das war Programm: „The whole thing here with Liquid Sky is about communication“ sagt Koch in der Zeitschrift *The Wire* (159/1997, 19). Dabei spielt die Atmosphäre des Ortes eine entscheidende Rolle, denn das Liquid Sky hat eine private, fast intime Atmosphäre und wurde – nicht zuletzt aufgrund seiner Einrichtung mit Teppichen, Sofas und vielen z.T. bunt zusammengewürfelten und ironisch akzentuierten altdeutschen bzw. bürgerlichen Wohn-Accessoires als „Kölns bekanntestes Wohnzimmer“ bezeichnet (*De:Bug* 37/2000a). Mit einem interessanten Ergebnis, wie Rob Young von *The Wire* bemerkt: „...the lounge atmosphere promotes interaction, commingling, networking“ (*The Wire* 159/1997, 19).

Wie sah diese Vermischung im Liquid Sky aus? Zum einen hatten fast alle Kölner NEM-Szenen zu dieser Zeit ihren eigenen Abend in dem Club – ohne jegliche inhaltliche Beschränkungen irgendeiner Art. Zum anderen war das Liquid Sky ein Anlaufpunkt für die Plattenladen- und Labelbetreiber aus dem belgischen Viertel zum Austausch nach Feierabend. Dazu einige Stimmen:

Das Liquid Sky hat da ja auch eine recht wichtige Rolle gespielt, weil da sich da letztendlich alle aus ihren Lädchen getroffen haben. Jeder hatte seinen Tag da, wo er auflegen konnte, oder man konnte auch Konzerte machen und da hat sich das dann halt getroffen. So quasi in der Freizeit. (G. Odijk, 22.01.2002)

Ich hab die Leute da gesehen und kennengelernt und mit denen geredet, und das war eigentlich immer eine sehr angenehme Stimmung. Weil es immer klar war, man macht was anderes, man arbeitet in einem ähnlichen Bereich und man wird damit erwachsen, das heißt: man verdient sein Geld damit, oder man professionalisiert sich, und je nachdem arbeitet man sogar zusammen. (F. Dommert, 14.02.2002)

Es gab so eine Phase, in Zeiten, als das Liquid Sky auf dem Höhepunkt war, wo auch gleichzeitig die Clubsituation am schlimmsten war in Köln, aufgrund von Clubschließungen, dass eben das Liquid Sky fast der einzige Raum war, in dem abwegige Musik stattfinden konnte. Dadurch gab's schon so 'ne Zeit des Hardcore Austauschs oder zumindest des gemeinsamen Hardcore-Trinkens (lacht) zwischen den Parteien, z.B. mit a-Musik. Also, jeder hat schon für sich gearbeitet, aber man hat sich dann halt privat öfter im Liquid Sky getroffen. Das war dann auch wirklich privat. Ist nicht so, dass man dann die ganze Zeit überlegt hat, wie man denn jetzt den Sound of Cologne basteln könnte. (M. Mayer, 07.3.2002)

Im Liquid Sky konnte ich eigentlich spielen, was ich wollte und, das fand ich auch sehr wichtig. Auch noch eher als [in der Ehrenfelder Kneipe] „L“. Also ich hab wirklich gespielt, was ich wollte, und das ist mir sehr wichtig als DJ, dass ich da keine Rücksicht nehmen muss. Im „L“ war es am Schluss auch echt schwierig, da kamen dann so Leute aus dem Stadtteil, und die fanden das dann gar nicht mehr gut. Da wurde mir dann auch ein paarmal Prügel angedroht. Und dann haben wir gesagt, okay, da geht das jetzt nicht mehr weiter. (F. Dommert, 14.02.2002)

Diese Einschätzungen zeigen, dass das Liquid Sky ein identitätsstiftender Ort ist, an dem eine szeneübergreifende kollektive Identität gebildet wird und auch ein Refugium, ein geschützter Ort, an dem man die Musik ungestört spielen und hören kann, die an anderen Orten zuweilen als Schmutz oder Dreck angesehen wird. Die identitätsstiftende Funktion von Musik (Kap. 2.2.1) und das Konfliktpotential (vgl. Kap. 2.2.3) von Musik, das durchaus schon mal in Kämpfe um Orte auszubrechen droht, wird, wie im zuletzt angeführten Zitat beschrieben, hier deutlich.

Im Liquid Sky wurden also viele Ideen entwickelt und kommuniziert. Ein ebensolches Liquid Sky „Thekenkonstrukt“ (Stadtrevue 10/97, 141), so Liquid-Sky-Geschäftsführer Thomas Thorn, war das große Kölner Battery-Park-Festival für NEM, das von dem Kreis um die Liquid-Sky-Betreiber Koch und Thorn organisiert wurde. 1997 fand das Underground-Festival erstmalig an zehn aufeinander folgenden Tagen statt, mit gut „zwei Dutzend Veranstaltungen in sieben Kölner Locations“ (ebd.). Das Auswahlverfahren bezüglich der Künstler, das nach dem Motto „persönlicher Geschmack plus persönliche Kontakte plus ‚wer gerade mal im Club vorbeischaut‘“ (ebd.) geschah, zeigt die Wichtigkeit der über Jahre gepflegten Kontakte und außerdem die Bedeutung der nun mit dem Liquid Sky vorliegenden Verortung der Szenekontakte um Koch. Das besondere an dem Battery-Park-Festival war, dass selbst bekannten ausländischen DJs keine Gagen gezahlt wurden, damit dem Publikum für einen sehr niedrigen Eintrittspreis ein qualitativ hochwertiges Programm geboten werden konnte (ebd.). Lediglich Reisekosten und Unterkunft wurden bezahlt (ebd.).

Die ausgeprägten Szenestrukturen und die damit verbundene Solidarität sorgten also dafür, dass in Köln ein besonderer Ausschnitt neuer elektronischer Kultur aus aller Welt gezeigt wurde. Denn so präsentierten z.B. das *Rephlex*-Label des NEM-Superstars *Aphex Twin* aus Großbritannien, das „nicht zuletzt durch seine Internet Aktivitäten weltweit zu einem Begriff“ (Harauer 2001, 29) gewordene Wiener *Mego*-Label und „New York's cult *Serotonin* label“ (<http://www.forcedexposure.com/labels/scandinavia.uk.html>) ihre Künstler der Kölner Öffentlichkeit (Stadtrevue 10/97, 141). Da das Festival trotz aller Kooperationen ein finanzielles Desaster war, wurde es vom Kulturamt der Stadt Köln im darauf folgenden Jahr 1998 mit 40000 DM unterstützt, so dass inklusive Eintritts- und Sponsorengelder mit einem Etat von 100000 DM gearbeitet werden konnte (M. Post, 12.12.2001). Aber auch die unterschiedlichen Kölner Szenen hatten ihre eigenen Abende auf dem Festival, und so wurde das Liquid Sky einmal mehr zur Schaltzentrale des Zusammenflusses unterschiedlicher Ströme der NEM aus Köln und aller Welt.

5.3.1.3 Was noch verband: das *Joined*-Festival und *Freundlichbaracuda*

Im November 1995 fand an drei Tagen (16.-18.11.) zum ersten Mal das *Joined*-Festival im Kölner Kunstwerk (KHD-Hallen) in Köln-Deutz statt. Veranstaltet wurde das „*Joined*“ von Protagonisten aus unterschiedlichsten Kölner Szenen. Zum einen vom „4b“-Team, bestehend aus experimentellen Klang- und Videokünstlern (Frank Schulte, Judith Ruzicka, Georg Odijk, Frank Dommert, Marcus Schmickler, Bernd Friedmann, Elmar, Uli Sigg und Jörg Pfeiffer) zum anderen vom *Cosmic-Orgasm*-Team und noch anderen Protagonisten aus der bildenden Kunst. Diese Vereinigung von Hör-, Tanz- und Clubkulturen in Kombination mit anderen Kulturformen (u.a. wurde Ess- und Teekultur in einem besonders dafür hergerichteten Raum in festlicher Atmosphäre zelebriert) sorgte dafür, dass das erste *Joined* eines der größten und spektakulärsten Events mit Schwerpunkt auf NEM in den 1990ern in Köln wurde.

Diese Mischung aus Party-, Konzert-, Kunst- und kulinarischem Event brachte viele Aktivitäten der Kölner Protagonisten zusammen und sorgte für großes öffentliches Interesse,

und zwar nicht nur in Musik- oder anderen Kunstkreisen (siehe Kunstforum International 1996-1997), sondern auch in der allgemeinen Presse (*Spiegel* 37/1997, *Die Zeit* 29/1996).

Ein weiteres *Joined-Festival* fand 1996 im Stadtgarten statt (5.-6. Juni). Fortgesetzt wurde das Festival unter neuer Veranstalter Regie mit dem Schwerpunkt auf Musik und Bild. Diese „Elektrik Trick“ genannte Festivalreihe, unter der Hauptregie des Kulturamts (Referat für Populärmusik) und Frank Schultes, fand an unterschiedlichen Orten (u.a. auf Schiffen) insgesamt dreimal, im Dezember 1996, Mai 1997 und Dezember 1997, statt.

Die Szenen wurden aber in dieser Zeit natürlich auch durch spezielle Musiken zusammengeführt. Wohl einer der wichtigsten diese Funktion einnehmenden Tonträger ist das Anfang 1996 erschienene Album *Freundlichbaracademeliedgut* von *Schlammpeitziger* (Schlammpeitziger 1996a). Diese aus dem *a-Musik-/Entenpuhl-Umfeld* stammende Veröffentlichung wurde in dem Fanzine *House Attack*, das im *Kompakt- / vormals Delirium-Umfeld* herausgebracht wurde, im Nachhinein als mitverantwortlich für die Lösung einer Krisensituation der Techno- und House-Gemeinde betrachtet (*House Attack* 03/1997). Dazu Jo Zimmermann:

Die mochten das ja irgendwie alle in der Stadt. Und dann schlossen sich die Kreise ja noch viel intensiver. [...] Auf einmal kriegte man ja richtig diesen Superelektronikboom mit, und alle waren mittendrin und alles überschritt sich. Und das war ja letztlich, fand ich, mit die geilste Zeit, wo alles auf einmal ging, alles war möglich und – wow! – das war richtig gut! (Jo Zimmermann, 21.02.2002)

Jo Zimmermann ist sicherlich zu dieser Zeit einer der wichtigsten die Szenen verbindenden Akteure. Seine Tracks wurden von Leuten im Techno- und House-Umfeld gremixt (siehe Glossar) (Schlammpeitziger 1996b), er hatte seinen eigenen Abend im Liquid Sky und verband die Szenen vor allem durch sein Auftauchen auf allen möglichen Partys. Jo Zimmermann ist also ein weiteres Beispiel dafür, welchen entscheidenden Einfluss einzelne Akteure und einzelne Ströme auf das Gesamtgeschehen nehmen können.

Aber auch das war irgendwann vorbei:

Im Liquid Sky hatte ich einen separaten Abend, nicht regelmäßig, aber immer wieder mal, das war immer ganz nett. Da gab's ja nie Geld, aber da durfte man sich dann hemmungslos besaufen. Und das ging dann auch 'ne Zeit lang sehr gut, aber irgendwann, nachdem ich mir das Bein gebrochen hatte, merkte ich: Oh, die sind alle so zehn Jahre jünger als du und deren Konstitution ist erheblich besser, und außerdem: Wenn das in Beinbrüchen endet, dann reicht' s jetzt langsam mal. Und dann hab ich auch schlagartig alle möglichen Dinge abgelehnt, die dazu geführt haben. Die hab ich dann gelassen, und dann war es auch wieder okay. (J. Zimmermann, 21.02.2002)

5.3.1.4 Separate Baustellen: Die Situation heute

Heute hat sich sowohl im Liquid Sky als auch im belgischen Viertel die Situation komplett gewandelt. Das Liquid Sky Cologne auf der Kyffhäuserstraße existiert nicht mehr bzw. unter neuer Geschäftsführung. Die Zeiten, als sich dort Leute aus den unterschiedlichsten Szenen trafen, sind seit einigen Jahren vorbei. Dazu trugen sicherlich zum einen die beengten Räumlichkeiten bei, die in der Anfangsphase der Kommunikation so dienlich waren, und zum anderen auch die fortwährenden Probleme mit dem Amt für öffentliche Ordnung (siehe Kap. 5.3.3), mit denen das Liquid Sky von Anfang an zu kämpfen hatte. Der ehemalige Geschäftsführer des Liquid Sky Cologne auf der Kyffhäuserstraße, Thomas Thorn, bereitet seit einigen Monaten die Öffnung eines neuen, größeren Clubs, in dem auch getanzt werden kann,

unter dem Namen „Liquid Sky Club“ auf der Luxemburger Straße vor. Laut interner Ankündigungen soll der Club im Juli 2002 öffnen.

Und wie sieht es heute im belgischen Viertel aus? Die Situation hat sich stark gewandelt. *a-Musik* sitzt seit Frühjahr 2000 am Kleinen Griechenmarkt 28-30 in einem Viertel, das aufgrund seiner alltäglichen „Normalität“ einen ganz eigenen Charme ausstrahlt und sich sehr vom belgischen Viertel abhebt. Auch *De:Bug* macht sich Gedanken über diesen Standort:

Das *a-Musik* z.B. ist jetzt am Griechenmarkt beheimatet, doch ob man hier eine neue Generation ansiedeln kann oder überhaupt will, bleibt fraglich, da dieses Viertel ungefähr so viel Charme versprüht wie Gelsenkirchen im Winter. Kein Ausgangspunkt für die Zukunft von Techno-Köln? (*De:Bug* 37/2000b)

Diese Frage ist wohl mit Ja zu beantworten, allein schon deshalb, weil *a-Musik* nur eine begrenzte Auswahl an Techno- und Housemusik verkauft. Zwar hat der Standort im belgischen Viertel und die dortige Nähe zur Techno- und House-Gemeinde dazu beigetragen, dass sich *a-Musik* auch verstärkt im Techno-Bereich umsetzt und u.a. Techno-Kunden bedient, jedoch liegt der eigentliche musikalische Schwerpunkt von *a-Musik* woanders. Und für diesen ist der etwas abgesonderte Standort am Kleinen Griechenmarkt vielleicht sogar ein Vorteil:

Die Zeit da am Brüsseler Platz war gut, aber ich fand den Schritt schon sehr wichtig, gerade für den Laden. Weil der sich dadurch schon geöffnet hat, und weil jetzt ja auch der Schwerpunkt mehr darauf gelegt wird, was uns am Herzen liegt. Es geht nicht mehr um die neue Drum'n' Bass Maxi, die es auch woanders gibt, sondern es geht halt darum, einfach eine Auswahl aus möglichst vielen Bereichen anzubieten. Denn es gibt nun mal viele Leute, die einfach auch ganz andere Sachen kaufen. Also Improv oder Jazz oder Neue Musik oder Elektroakustik usw. (F. Dommert, 14.02.2002)

Anzumerken bleibt, dass bei *a-Musik* jetzt *intern* ein ähnliches Firmencluster vorliegt wie damals im gesamten belgischen Viertel. Denn am Kleinen Griechenmarkt 28-30 sitzen zusammen jetzt vier Firmen

1. *a-Musik* (Laden, Label, Versand und Vertrieb)
2. *Sonig* (Label betrieben von Frank Dommert und *Mouse on Mars*)
3. *Supposé*-Label und -Verlag von Klaus Sander (spezialisiert auf Theorie und Philosophie)
4. *Normal Mailorder* von Matthias Gantz (Indie-Großversand)

Diese vier Firmen ergänzen sich sowohl in Bezug auf Programm und Stilistik als auch auf Organisation und (Vertriebs-) Struktur an den unterschiedlichsten Stellen hervorragend (F. Dommert, 14.02.2002 und G. Odijk, 22.01.2002).

Aber auch andere Akteure haben ähnliche örtliche Cluster gebildet. *Kompakt* ist mit den Jahren gewachsen und betreibt in der Brabanter Straße 42 neben Laden, Versand und mehreren Labels seit 1998 auch einen mittelgroßen Vertrieb für NEM (ca. 30 exklusiv vertriebene Labels, zumeist aus Deutschland, viele davon aus Köln). Außerdem sitzen bei *Kompakt* auch die befreundeten Labels *Traum Schallplatten* von Jacqueline Klein und *Trapez* von Riley Reinhold sowie die *Kompakt*-Grafikerin Bianca Strauch. In den *Kompakt*-Räumen wurde bis 1997 das Fan-Magazin *House Attack* hergestellt. Auch die Studios der *Kompakt*-Protagonisten Wolfgang und Reinhard Voigt befinden sich in der Brabanter Straße 42 und bis 1998 auch das Studio von Jörg Burger.

Burger sitzt heute mitsamt Studio und seinen eigenen Labels (*Popular Organization*) in der Vogteistraße in der Altstadt Nord. Dort (ehemals Popdom bzw. Archiv der Musikkomm, Veranstalterin der Popkomm) ist im Übrigen auch das Studio von Marcus Schmickler und bis Anfang 2002 das Büro des Labels *Karaoke Kalk* von Thorsten Lütz. Und auch in der Südstadt hat

sich ein solches Cluster gebildet. Am Agrippinaufer 6 sitzen *Staubgold*, der Indie-Vertrieb *Grand Harbour* von Matthias Gülicher und das Studio des Musikers Timo Reuber.

Die aktuellste Agglomeration in Bezug auf NEM ist noch in Planung. Derzeit bereitet Ingmar Koch die Öffnung des „Zentrums für elektronische Musik Köln“ in einem alten GEW-Umspannwerk in der Kölner Südstadt vor, das denselben Namen trägt wie das große NEM-Festival „Battery Park Cologne“ (siehe Kap. 5.3.1.2). In enger Kooperation mit dem Kulturamt der Stadt Köln (Referat für Populärmusik), das bei der Beschaffung notwendiger Genehmigungen (z.B. bezüglich der Nutzungsänderung) behilflich ist, und dem Köln-Ehrenfelder Architekturbüro B&K+ Brandelhuber, das den Komplex gemietet hat (I. Koch, 19.01.2002), plant Koch dort sechs Studios für elektronische Musik, ein Film- und Fotostudio, drei mit der Szene um Koch verbundene Kölner Design- und Webdesign-Agenturen, mehrere Labels, eine Schule für elektronische Musik und alle möglichen Online-Aktivitäten rund um NEM anzusiedeln (ebd. und www.battery-park-cologne.de).

Und das belgische Viertel? Der *Groove-Attack*-Vertrieb zog im Jahre 2000 auf das Felten-&-Guillaume-Gelände in Köln-Mülheim, während der Laden im belgischen Viertel bleibt. *Formic* zog Anfang 2002 an den Rand des belgischen Viertels in die Engelbertstraße. In Bergisch Gladbach betreibt *Formic* mittlerweile einen Internet-Versandhandel, der *Formic*-Vertrieb wurde Ende 2001 aufgelöst. Im Herzen des belgischen Viertels verbleiben jetzt also nur noch der *Groove-Attack*-Laden und *Kompakt*. *Spex* zog Anfang des Jahres in die Rolandstraße in der Kölner Südstadt. Es hat sich also einiges aufgelöst. Die Zeiten des großen Miteinanders rund um den Brüsseler Platz sind vorbei und trotzdem:

Jetzt fahren ja die Züge in andere Richtungen und trotzdem ist das okay. Ich freue mich, dass ich Michael Mayer und Tobias Thomas kenne und grüße und mal mit denen quatsche. Das ist völlig in Ordnung. Ich mag die auch. Ich find auch gerade was Kompakt da macht, das ist ja schon in Ordnung, also, das ist nun mal Tanzmusik, das ist Dancefloor, das ist ja was ganz anderes, was die da machen, und die machen das auf einem hohen Niveau und die wollen ja auch einfach was ganz anderes als wir. (F. Dommert, 14.02.2002)

Das belgische Viertel ist also nicht mehr der Hauptbahnhof für NEM. Doch die Züge rollen bei weitem nicht langsamer. Im Gegenteil: Die sich mit der Zeit herausgebildeten einzelnen kleinökonomischen Cluster haben die gemeinsamen Zeiten genutzt, um sich in der jeweils eigenen Nische halbwegs sicher und ohne Konkurrenzdruck einzurichten: „Da jeder so seine Ecke gefunden hat oder seine Baustelle, wie man ja gerne auch mal gesagt hat, macht das dann so ‘ne Gemeinsamkeit möglich, ohne dass man das Gefühl hat, es gibt Konkurrenz“ (G. Odijk, 22.01.2002).

5.3.2 Lokale Wahrnehmung im Kontext von globalen Musik- und Medienströmen: Das Beispiel *a-Musik*

Das mediale Interesse an den Kölner Szenen stieg rapide an seit der Öffnung der drei Plattenläden in nächster Nähe im belgischen Viertel. Besonders der innere *a-Musik*-Zirkel stand dabei im Mittelpunkt des Interesses. Das lag sicherlich auch an der globalen medialen Berichterstattung aufgrund des Erfolgs, den einzelne Kölner Musiker aus dem *a-Musik*-Umfeld im Ausland hatten. Von besonderem Interesse ist dabei die von Anfang an vorherrschende Transnationalität der Musikströme, die (Um-)Wege, die die öffentliche Wahrnehmung der Szene

vielleicht aufgrund dieser transnationalen Musikströme nahm, und das Missverhältnis zwischen (globaler) Mediendarstellung und der Wahrnehmung der Akteure vor Ort.

Die Berichterstattung begann mit dem Erscheinen der ersten *Mouse-on-Mars*- (kurz: *MOM*) Langspielplatte *Vulvaland*. Das Köln/Düsseldorfer Duo (Jan Werner und Andi Thoma) war über eine befreundete englische Band bei dem größeren Londoner Indie-Label *Too Pure* unter Vertrag genommen worden. Die Angebote der größeren deutschen Minors, die für *Mouse on Mars* interessant waren, „waren einfach unakzeptabel und bewegten sich zumeist in Richtung Kommerz. *Too Pure* lässt uns die Freiheit, unseren Ideen nachzugehen“ (Jan Werner zitiert in *Intro* 13.08.1995).

Interessant ist, dass die Musik von *MOM* über England zurück nach Deutschland kam. Denn der große unabhängige Minor *Rough Trade* Deutschland, der zunächst kein Interesse an einer Veröffentlichung von *MOM* hatte (Jan Werner zitiert in Schergel 2002), veröffentlichte *MOM* nach dem Erfolg in Großbritannien in Lizenz. Dass transnationale Musikströme dieser Art zu dieser Zeit noch nicht ganz alltäglich waren, zeigt sich in der Berichterstattung:

Natürlich funktionieren [MOM] auch ohne Ort, ohne Lokales, ohne Vermischtes. Ihre Überzeugung vielleicht etwas Ähnliches zu sein wie [die befreundete Band] *seefeel* brachte sie zum *Too-Pure*-Label. Von dort in die englischen Indie-Charts, wo sich Deutsche gerne, aber selten aufhalten, und zu ihrer ersten LP „*Vulvaland*“. Zwischen Köln, Düsseldorf, London und Frankreich ist genug Platz, um sie zu positionieren. (*Spex* 09/1994, 6-7)

Rough Trade Deutschland, unter ihrem neuen Namen *Zomba* von Bertelsmann gekauft (*De:Bug* 12.06.2002), lizenziert und vertreibt auch heute noch die Musik von *MOM* in Deutschland, die mittlerweile auf dem *MOM*-eigenen Kölner Label *Sonig* veröffentlicht wird. Der erste Longplayer des Duos wird in Deutschland wie in England von den großen alternativen Musikmagazinen (*The Wire* und *Spex*, aber auch *Intro*) mit Rezensionen und längeren Artikeln z.T. euphorisch aufgenommen: „Tatsache bleibt [...] daß sich *Mouse on Mars* mit diesem Album sofort in die oberste Liga der Ambient-Musik katapultiert haben“ (*Intro* 21.08.1994, siehe u.a. auch *Spex* 08/1994, *The Wire* 130/1994). Ihr zweiter Longplayer *Iaora Tahiti* (1995) findet bereits Beachtung in großen überregionalen Zeitungen (*Die Zeit* 48/1995, 89)⁷⁹. Wie bekannt *MOM* bereits 1996 war, fiel mir persönlich auf, als ich 1996 in Vancouver, B.C. (Kanada) auf die Kölner Szenen und speziell *MOM* angesprochen wurde und das Elektronik Duo sogar schon ein separates Plattenfach im dortigen lokalen Plattenladen hatten, obwohl sie 1996 noch nicht von nord-amerikanischen Labels lizenziert wurden⁸⁰.

Die Eröffnung des *a-Musik*-Ladens und die ersten Veröffentlichungen des *a-Musik*-Labels 1995⁸¹ fielen mit dem ersten Hype um *MOM* zusammen. Ab 1996 hatten auch die allgemeinen überregionalen Medien von den Vorgängen in Köln gehört, und es erschien eine ganze Reihe von

⁷⁹ Diese und auch viele weitere Besprechungen und Artikel über Kölner NEM in der *Zeit* stammt von der Bremer Journalistin Pinky Rose – die aufgrund ihrer persönlichen Kontakte zu Kölner Szene-Protagonisten – schon sehr früh die NEM aus Köln auch einem größeren allgemeinen Publikum vorgestellt hat.

⁸⁰ http://www.thrilljockey.com/band_popup.html?discg=25

⁸¹ Die erste *a-Musik*-Veröffentlichung (*Microstoria* 1996) war übrigens ebenfalls eine Veröffentlichung von dem in der *a-Musik*-WG lebenden Jan Werner. Diesmal ein Duo mit dem Frankfurter Markus Popp von der Gruppe *Oval*. Diese LP wurde bald von dem Frankfurter Label *Mille Plateaux* veröffentlicht. *Mille Plateaux* ist das auf experimentelle und geräuschhaftere Elektronik spezialisierte Label von Achim Szepanski, der ja auch das bereits in Kap. 5.2.1 erwähnte *Techno-Label Force Inc.* betreibt. „*Init Ding*“ wurde alsbald von dem US-Label *Thrill Jockey* lizenziert.

Fersehdokumentationen und vor allem Zeitungs- und Zeitschriftenartikel über die *a-Musik*-Protagonisten. In diesen Artikeln wurde allerdings so gut wie gar nicht auf die künstlerischen Qualitäten der Kölner Aktivitäten eingegangen, und wenn, dann mit zum Teil erschreckend wenig Sachverstand.

Vielmehr wurde beinahe voyeuristisch die für die Arbeit zu diesem Zeitpunkt so entscheidende private Offenheit der Lebensumstände in den Mittelpunkt gestellt. Der Autor Thomas Jahn z.B. stellt den Kreis um den *a-Musik* Laden in *Die Zeit* (29/1996) als kuriose Künstlergemeinde dar, die mit seltsamen Geräuschen (Titel des Artikels: „Biep, Blubb,; Bumm und Bapp“) an sehr beengten Orten hantiert. Dazu Odijk:

Der „Zeit“-Artikel war schrecklich. Leute, die einen selber nicht kennen und nicht vor Ort sind, finden es [...] wahrscheinlich sogar noch amüsant, daß da über irgendwelches Gemüse in irgendwelchen Gläsern oder über unser Badezimmer geschrieben wird. Aber ich finde das total unwichtig. (Harakiri 8 1997/98)

Und im *Spiegel* (32/1997) wird, wahrscheinlich mit Seitenblick auf seine Leserschaft, auf den akademischen Hintergrund der Musiker und Macher wert gelegt. Dort ist von „Hauptseminarplatten“ (ebd., 167) die Rede und dass der „Klub zur Akademie“ (ebd.) wird.

Diese völlig verkürzten und oberflächlichen, von außen an die Kölner Szenen herangetragenen Darstellungen führten, auch wenn durchaus verstanden wurde, dass die sie publizierenden Medien nun mal selten Einblick in tiefer gehende Zusammenhänge besonders von im weitesten Sinne „Avantgarde“-Kulturen haben, zu einigen heftigen Gegenreaktionen. Die Kölner *Stadtrevue* bezeichnet diesen Artikel in drastischen Worten gar als „offensichtlich verkackte, sozio-musikalische Analyse“ (*Stadtrevue* 9/1997) und kommentiert ironisch: „Jetzt dürfte [die Bedeutung der Kölner Musiklandschaft] auch auf der letzten Hallig klar sein. [...] *Der Spiegel* hievt die lokale Elektronik-Szene durch die popkulturelle Zwischenprüfung“ (ebd.).

Im Dezember 1997 ist der vorläufige Höhepunkt der Berichterstattung in der überregionalen allgemeinen Presselandschaft erreicht. Die *Süddeutsche Zeitung* kürt Köln zur „Hauptstadt der neuen Elektronik:

Wohin man in Köln auch blickt und hört, elektronische Musik wird produziert ohne Ende: gut drei Dutzend Tonträger allein in diesem Jahr. Köln macht Musik ohne viel Worte – nackte, geriffelte Klangmuster von der informativen, kargen Schlichtheit geographischer Linien und Zeichen in einem Atlas⁸². (*Süddeutsche Zeitung* 10.12.1997, 20)

Der Hype um die Kölner Elektronik hatte zwei Seiten. Zum einen wurde von den Protagonisten versucht, die ungenaue Berichterstattung gerade zu rücken:

Na ja, irgendwie werden wir schon relevant sein, weil hier ständig Leute antanzen, bzw. zuerst bei A-Musik anrufen. Ich mache es mittlerweile schon so, daß ich auf die Quellen hinweise [und] über wen man jetzt eigentlich [in Köln] zu berichten hat. Dadurch, daß [a-Musik] von den Medien ein bißchen gehypt wird, wird man zu einer Anlaufstelle: „Das ist jetzt das Zentrum der Kölner Musikszene“. Das sehe ich für mich persönlich oder für die Leute, mit denen ich zu tun habe, eigentlich nicht. Wir sind ein Aspekt hier in Köln, der dazugekommen ist. Das Verbindende ist dann vielleicht auch das Repertoire des Ladens. Stilistisch gibt es eigentlich kaum Grenzen, so daß sich das dann hier alles auch trifft. (G. Odijk in Harakiri 8 1997/98)

⁸² Dieser diesmal etwas abstraktere rhetorische Rückgriff auf die Geographie bei der Beschreibung von Kunst kann man einbetten in einen allgemeineren Zusammenhang zwischen Kunst und Karte. Christine Buci-Glucksmann (1997) interessiert genau diese „Kartographien in der Kunst und der Kunst“ (Buci-Glucksmann 1997, 8, Hervorhebungen im Original). Auch in der mit der elektronischen Musik verbundenen visuellen Kunst wird tatsächlich des Öfteren mit der Ästhetik der Karte (oder auch des Luftbildes gespielt). Hier stechen vor allem die Arbeiten von Frank Dommert heraus. Aber auch andere nehmen eindeutig Bezug auf die Karte.

Dann hat man ja immer versucht, die Dinge wieder gerade zu rücken. Also dass das jetzt nicht so wild ist, und dass die Leute jetzt nicht auf der Straße zu Kompakt-Maxis tanzen, den ganzen Tag, also dass alles eher normal ist. Und dass man auch nicht jeden Freitag mit allen zusammen auf Ecstasy durch die Läden zieht oder so (lacht), also das ist nicht so. (G. Odijk, 22.01.2002)

Zum anderen wird natürlich auch der positive Aspekt des medialen Interesses gesehen:

Klar, es gab da natürlich viele Vorteile dadurch, man konnte viel auflegen, wurde eingeladen hierhin, dahin zum Spielen; das sind natürlich die positiven Effekte gewesen. Durch die Artikel wurden auch andere Leute auf einen aufmerksam und auf den Laden. Dadurch kamen jetzt nicht unbedingt regional mehr, so dass mehr Kölner in den Laden gekommen wären, sondern auch international, dass die Leute halt so antanzten. (ebd.)

Trotz allen Medieninteresses und quantitativ und qualitativ hohen musikalischen Outputs ist der Alltag selbst in dieser Hochphase des medialen Interesses anders, als es vielleicht den Anschein hat. Denn „[e]gal wie groß die Medienpräsenz war, wenn man sich die tatsächliche Publikumsresonanz vor Augen führt, stellt sich der Boom eher bescheiden dar. [...] Die Musik, die in Köln interessant ist, die für den guten Ruf dieser Stadt steht, ist, was Quoten und Verkaufszahlen angeht, irrelevant“ (Stadtrevue HSM 2000, 22). Das bestätigt auch Georg Odijk:

Ich hab dann ja auch schon mal gedacht: für den Medienrummel müsste ich eigentlich viel mehr einnehmen (lacht). Das hab ich letztlich jetzt nicht so gemerkt, das wächst eher langsam, stetig. Was dann aber normal ist. Es ist jetzt nicht so, dass man in Bestellungen ertrinkt und alle wollen jetzt a-Musik-Platten. Aber letztendlich hat's schon einen guten Effekt, weil man dadurch hat man so einen gewissen Status und Ansehen erreicht hat, wobei man selber aber auch gar nicht so genau weiß, wie das aussieht, wie das von außen empfunden wird. (G. Odijk 22.01.2002)

Die globalen Medienströme haben mit all ihrer Diskrepanz zwischen medialer Darstellung und lokaler Wahrnehmung also durchaus Effekte auf den lokalen Alltag. Diese Effekte wirken sich wiederum auf die Ströme aus, die von Köln aus in die Welt geschickt werden. Dies ist eine von vielen typischen permanent in Veränderung befindlichen Schleifen im flüssigen Musikraum der Ströme zwischen Lokalität und Globalität.

5.3.3 Öffentliche Veranstaltungsorte und die städtische Verwaltung

Orte, an denen Musik öffentlich aufgeführt und gehört, zur Musik getanzt und gefeiert werden kann und an denen die Akteure zusammenkommen können, sind essentielle Bestandteile eines jeden Musikraums. Wie wichtig diese Orte für die Entwicklung von Szenen, Strömen und Kulturen sind, wurde schon am Beispiel Liquid Sky deutlich. Aufgrund des hohen Konfliktpotentials von Musik bei der Aushandlung und Besetzung von Räumen gab es aber in der Vergangenheit des Öfteren Auseinandersetzungen mit der städtischen Verwaltung. Auf Seiten der Szenen sind immer wieder Klagen über einen Mangel an wirklich geeigneten Orten zu hören. Und dass, obwohl, wie es zunächst scheint, es einige Orte gibt, an denen die Musik stattfindet.

Das Sixpack in der Aachener Straße 33 ist im Prinzip nahezu durchgängig seit den frühen 1980er Jahren – mit wechselnden Besitzern – *die* Underground-Bar schlechthin (nicht zuletzt, weil sie bis Anfang 2002 in unmittelbarer Nähe der *Spex*-Redaktion gelegen war, die dann allerdings in die Südstadt abwanderte). Dort legt regelmäßig im zwei Wochen-Rhythmus seit Anfang 1999 das *a-Musik*-Team auf. Für das *a-Musik*-Umfeld ist das Sixpack vielleicht momentan der relevanteste Laden: „Das Six Pack ist, glaube ich, momentan schon so der wichtigste Laden, wo alle hingehen, wo sich alle treffen – Spex, Intro, a-Musik – hat also einen hohen Konsensfaktor“ (M. Detmer 20.01.2002). Aber auch alle möglichen anderen Protagonisten der

Kölner NEM legen dort entweder regelmäßig (z.B. das „Tatort“-Team Drum'n'Bass wöchentlich sonntags) oder unregelmäßig auf. Jedoch ist das Sixpack für Konzerte nicht geeignet.

Im Studio 672 im Untergeschoss des Stadtgartens legen jeden Freitag bereits im fünften Jahr Mitglieder des *Kompakt*-„Stamms“⁸³ (M. Mayer, 07.03.2003) Techno und House auf. Das Studio bietet aufgrund seiner Enge für die „Total Confusion“ benannte Partyreihe eine sehr spezielle Atmosphäre:

Ich komm ja viel rum, seh andere Clubs, fühl mich aber nach wie vor im Studio am wohlsten. Da stimmt einfach alles; es ist zwar mit Sicherheit anstrengend, wenn man da regelmäßig verkehrt, auch als Gast. Weil, wenn man da hingehet, heißt es halt entweder mitmachen oder nach Hause gehen. Es gibt nichts dazwischen, weil gar nicht der Platz da ist, um dem zu entweichen. Was aber doch die gute Energie ergibt. Und so kenn ich das eigentlich auch nur hier. (M. Mayer, 07.03.2002)

Außerdem finden im Studio wöchentlich Reggae- und Dancehall- Partys mit dem Kölner „Kingstone“ Sound System statt.

Auch war das Studio 672 von September 1998 bis Oktober 1999 Veranstaltungsort für die Konzertreihe „Klopothek – White Noise Bar“⁸⁴ mit dem Schwerpunkt auf experimentellem bzw. improvisiertem elektronischen Noise. Hierzu wurden renommierte Künstler aus aller Welt⁸⁵ eingeladen, aber auch die Beziehungen zur Kölner Techno-Gemeinde aufgefrischt, in dem das bereits still gelegte *Cosmic Orgasm* Sound System temporär wiederbelebt wurde. Dieses hochkarätige Programm fand jedoch nur sehr geringen Publikumszuspruch und deshalb wurde die „Klopothek“ 1999 eingestellt.

Überall in der Stadt finden in Bars und Clubs Veranstaltungen mit NEM statt, in der Hauptsache sind dies aber DJ-Sets und Partys. Wichtige Orte sind das Elektra am Gereonswall und das Tronic in der Brüsseler Straße. Eine neue größere Party-Venue (siehe Glossar) ist die Essigfabrik im Deutzer Hafen, wo im Sensor Club regelmäßig die von Riley Reinhold organisierten „Kämpfer“ Partys (Minimal House und Minimal Techno) und unregelmäßig andere House- und Dancehall-Partys stattfinden. Konzertveranstaltungen finden ab und zu im Studio 672 oder auch im größeren Stadtgarten statt. Sehr wichtig ist das Gebäude 9 auf dem Deutzer KHD-Gelände, das sowohl regelmäßige Drum-'n'-Bass-Partys („Basswerk“ und „Phonogenic“) veranstaltet als auch größere Konzerte u.a. mit NEM.

Auch werden immer wieder Orte in und um Köln von Musikszenen legal, halblegal oder illegal, temporär oder dauerhaft okkupiert und mit neuer Bedeutung aufgeladen. So gibt es im Sommer seit vielen Jahren Partys und sogar Konzerte am Rheinufer, u.a. des Öfteren im Deutzer Jugendpark nahe der Zoobrücke und auf den Poller Wiesen an der Südbrücke. Besonders eindrucksvoll war die Besetzung von bislang anderweitig genutzten Orten zuletzt im Volkstheater Millowitsch zu beobachten, das am 14. Januar 2002 eine zeitgenössische Version der „Selten

⁸³ Der hier von Michael Mayer eigenhändig für die Kompakt-Szene, in der er selbst eine wichtige Rolle spielt, verwendete Begriff erinnert an das Konzept der „Neotribes“ des französischen Soziologen Michel Maffesoli (1996). Dieser bezeichnet spezielle zeitgenössische, durch kulturelle Handlungen verbundene Gruppen als „Tribes“. Der Begriff wird in soziologischen Analysen vor allem der Techno-Szenen oftmals diskutiert, da angeblich „[a]us der Sicht der Szene-Apologeten ... die Club- und Ravekultur der Prototyp posttraditionaler Tribes“ (Klein 1999, 50) ist. Dies hinterfragt u.a. Klein (1995, 49-50, 164). Interessant ist auch, dass in allen möglichen journalistischen Darstellungen und auch mündlichen Äußerungen gerne von „Familien“ statt von Szenen gesprochen wird (z.B. De:Bug 04/1997b, Gurk 1998 und Jo Zimmermann 21.02.2002)

⁸⁴ organisiert von Felix Klopotek, Frank Dommert, Wolfgang Brauneis, Konrad Feuerstein und Jo Zimmermann

gehörte Musik“-Spontanworkshops aus den 1970er Jahren beherbergte. Diese Workshops waren damals unter Hauptbeteiligung von dem nun u.a. im kanadischen Yukon Territory lebenden Künstler Oswald Wiener (*1935) in Berlin entstanden und sind wohl im Übrigen auch Namenspathe für Dommerts und Odijks DJ-Reihe (siehe Kap. 5.2.2). Dass diese ungewöhnliche Veranstaltung im Millowitsch-Theater stattfinden konnte, kam über die Beziehungen von Alfred Biolek zu Stande, der in der Vermittlerrolle auftrat. So kam es, dass unterschiedliche Generationen renommierter experimenteller Musiker (u.a. Wiener, Wolfgang Müller, Marcus Schmickler) zusammen in der volkstümlich anmutenden Kulisse ein Konzert mit humoristischem Avantgarde- und 1970er-Freak-Out-Anstrich praktizierten. Bei solchen besonderen Ereignissen zeigt sich sehr anschaulich, wie die aus der ganzen Welt zusammenkommenden Musikströme Kölner Orte mit neuer Bedeutung auffüllen und so überraschend umdefinieren können.

Bei einigen Veranstaltungen kann es also durchaus Programm sein, dass ungewöhnliche Musik an Orten gemacht wird, die eigentlich eine ganz andere Funktion oder Bedeutung haben. Bei anderen Events aber geschieht dies nur deshalb, weil es ein Defizit an vollends geeigneten Orten gibt. Dies trifft vor allem für weniger kommerziell ausgerichtete Veranstaltungen zu, bei denen kein großes Publikum zu erwarten ist. Zwar werden kleinere Konzerte im experimentellen / improvisierten Elektronik-Bereich des öfteren im Loft in Ehrenfeld (Wißmannstraße) veranstaltet, das sonst für bestuhlte Konzerten im Free-Jazz- und Improv- bzw. Neue-Musik-Kontext bekannt ist. Außerdem finden – wahrscheinlich nur temporär – seit April Konzerte im Kulturbunker Mülheim statt, die von Till Kniola organisiert werden. Temporär deshalb, weil die Zukunft des Kulturbunkers als alternativer Veranstaltungsort nicht gesichert ist.

Doch finden aufgrund des Mangels an anderen Möglichkeiten immer mehr Konzerte zwischenzeitlich auch in Galerien statt, z.B. in der Galerie Rachel Haferkamp und im Kontor Ausstellungs- und Projektraum am Gereonswall, der u.a. organisiert wird von Wolfgang Brauneis (*a-Musik*) und derzeit so etwas wie die Nachfolge der „Klopothek“-Abende im Studio darstellt. Auch seien hier die Konzerte im leer stehenden *a-Musik*-Laden nach dem Umzug zum Kleinen Griechenmarkt genannt. Der Laden wurde aufgrund von Schwierigkeiten mit der Weitervermietung kurzerhand zum Veranstaltungsort. Hier spielten – unentdeckt vom Ordnungsamt – über einige Monate im Herbst 2000 viele mit *a-Musik* befreundete Künstler aus dem In- und Ausland. Da diese Orte eigentlich nicht auf Musikveranstaltungen dieser Art ausgerichtet sind, stellen sie zwar sehr reizvolle Zwischenlösungen dar, versprechen aber – nicht zuletzt aufgrund mangelnder finanzieller Ausstattung – keine langfristige Linderung des Mangels an wirklich geeigneten Orten.

Aber auch im Bereich der größeren Tanzpartys gibt es immer wieder Bedarf an neuen Orten. Zuletzt wurde dies deutlich, als das leer stehende und sich kurz vor dem Abriss befindende Josef-Haubrich-Kunstforum am Neumarkt von dem Designer-Team „Soupculture“ kurzerhand in einen Club („Countdownclub“) umgewandelt wurde. Das Programm des Clubs bewegte sich zwischen Lesung, Filmevent, Themenabend, Tanzparty und Konzert (siehe www.soupculture.de) und fand, nicht zuletzt aufgrund der hohen Attraktivität des weitläufigen und sehr

⁸⁵ z.B. aus Japan, den USA und ganz Europa

atmosphärischen Forums, großen Zuspruch in unterschiedlichen Szenen. Auch das zwischenzeitlich ungenutzte ehemalige British Council am Neumarkt wurde als Club genutzt. Der große Zuspruch, den solche temporären Lösungen finden, zeigt nicht nur, dass es für diese dynamischen Szenen notwendig ist, immer wieder neue Orte zu haben. Es zeigt vor allem, dass es wohl einen Mangel an interessanten, anregenden, gut gelegenen und gut ausgestatteten atmosphärischen Orten gibt. Und trotz der attraktiven eigenen Dynamik sind neben diesen immer wieder auftauchenden Zwischenlösungen auch Orte gewünscht, mit denen man längerfristig planen kann.

Der Mangel an vollends geeigneten Orten ist also immer noch ein Problem in Köln, und die Klagen darüber sind in aller Munde. Jo Zimmermann sieht das so:

Es gibt die ganzen festen Institutionen, die was machen, wie Kompakt sich da im Studio festgesetzt hat – das sind ja alles komplett sichere Sachen geworden. Aber das liegt ja auch viel an der Stadtpolitik, die einfach nichts zulässt. Es geht ja auch vieles einfach nicht. An Räumen, und wenn man die hat, hast du direkt die [Polizei] da stehen und so weiter, wie der neue Liquid Sky Club, der überhaupt nicht aufmachen kann, weil der so viele Schwierigkeiten hat, weil die [Ämter] denen so viele Knüppel zwischen die Beine werfen. Ne Scheiss-Taktik fahren die da. Mit alternativen Geschichten ist auf jeden Fall nicht viel her. (Jo Zimmermann, 21.02.2002)

Ein nicht geringer Anteil daran wird dem Amt für öffentliche Ordnung der Stadt Köln zugeschoben. Probleme der NEM-Szenen mit dem Ordnungsamt haben bereits Tradition. So schloss das Ordnungsamt im März 2000 den Liquid Sky Club für mehr als sechs Monate, wegen – so die offizielle Begründung - Lärmbelästigung. Es kursiert aber auch der Verdacht, dass die Schließung und die Probleme, die das Liquid Sky immer wieder hat, u.a. mit einer restriktiven Anti-Drogen-Politik der Stadt zu tun hat:

Da hat man so 'ne Perle [den neuen Liquid Sky Club auf der Luxemburger Straße] vor der Haustüre liegen und es passiert nichts [weil er nicht öffnen kann]. Ganz klar, das Liquid Sky [auf der Kyffhäuserstraße] hatten sie ja auch irgendwann zugemacht und [...] wenn der Name [Liquid Sky] nur fällt bei der Stadt, vermute ich, dann machen die schon alle Klappen dicht. Ich glaube, die haben mehr Angst vor Ecstasy als vor Bin Laden oder sonst irgendwas. (Jo Zimmermann, 21.02.2002)

Ebenso schränkte das Ordnungsamt während der Hochphase der großen Elektronik-Festivals und Partyreihen wie z.B. dem Battery-Park-Festival und den „Elektrobunker“-Partys Ende der 1990er, vor allem die Partykultur immer mehr ein. Mit entsprechenden Reaktionen in den Szenen:

Spätestens seit dem muss die Stadt erkannt haben, woran es den Menschen in Köln fehlt: an Ausgehmöglichkeiten, wo getanzt werden darf! Daß das Ordnungsamt der Stadt Köln nun auch das Rhenania gezwungen hat, um 1.00 Uhr die Musik abzustellen und das Kunstwerk bis Ende des Jahres keine Techno-Veranstaltungen mehr machen will, führt zu einem für die Stadt peinlichen Mangel an Ausgehmöglichkeiten. (De: Bug 17/1998)

Im Spagat zwischen Medienmetropole und Ausgehrealität längst verbucht: Die guten Clubs sind eher außerhalb der Stadtgrenzen anzutreffen (file under [Düsseldorfer] Ego Bar, U-Club), getanzt wird, außer in urigen Eckkneipen, höchstens am Wochenende. [...] Und ausschließlich an der Intention der Clubbetreiber liegt die Misere leider auch nicht. Immer wieder gern und oft: Ordnungsamt mit Anweisungen nach bayerischer Lebensart mit Lizenz zum inkonsequenten Partyabbruch. Reicht suspekt definiertes Naturschutzgebiet [bei Partys unter freiem Himmel] nicht aus, findet sich sicher ein Nachbar [wie beim Liquid Sky] ... (De:Bug 19/1999, 28)

Die Diskussion um entsprechende Ausgehmöglichkeiten in Köln ist demnach spätestens seit der ersten Hochphase der NEM zu einem großen Thema geworden. In einem Leitartikel berichtete die *Stadtrevue* bereits 1997 (*Stadtrevue* 09/1997b) über diese Misere:

Es gibt nicht einen Tanzvenue, der Musik und Lebensgefühl der Szene – die MacherInnen und KonsumentInnen eines weit verzweigten Elektronik-Undergrounds zwischen Avantgarde, Minimal Techno, Hip-Hop und Drum'n'Bass repräsentiert. [...] Und wer wissen will, was in Köln in Sachen neuer Popmusik los ist, kommt an einem Donnerstagnachmittag zwischen 15 und 20 Uhr – sagen wir mal bei einem entspannten Trip durch einige Plattenläden – u.U. mehr auf seine Kosten als an einem Wochenende zwischen 23 und vier Uhr morgens. (ebd., 45)

Sicherlich sind die straffen und wenig flexiblen städtischen Reglements bei den Konzessionierungen hier ein Hauptübel. Denn allein schon die strikten Auslegungen der Stadt bei Konzessionen für die Betriebsarten „Schankwirtschaft“ und „Vergnügungsgaststätte“⁸⁶ bereitet den Boden dafür, dass die Betreiber die notwendigen Konzessionen nicht bekommen, um die in allen NEM-Kulturen notwendigen DJ-Sets stattfinden zu lassen bzw. dass sie für umfangreiche Schallisolierung sorgen müssen (ebd.). So wird dann „ein Liquid Sky [damals ohne Vergnügungsgaststätten-Konzession] wie ein x-beliebiges Bistro behandelt“ (R. Niemczyk zitiert ebd., 47). Dieser Zustand hält bis heute an und neue Konzessionen für Diskotheken zu bekommen, ist beinahe unmöglich:

Ja, das steht und fällt mit dem Ordnungsamt. Das ist ja momentan Fakt, dass man keine neue Konzession kriegt, also nur in bestehend konzessionierte Läden reingehen kann. Also wenn irgendwo 'ne Disco pleite macht, dann kannst du da rein. Aber du kannst jetzt nicht irgendwo einen tollen Raum auf tun und da einfach einen Club reinbasteln, so wie das teilweise noch heute in Berlin funktioniert, wenn's niemanden stört. Da sind die dann halt teilweise extrem regressiv und schließen auch eher Läden, als dass die irgendwas neues zulassen. (M. Mayer, 07.03.2002)

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die sehr laxe Handhabung der städtischen Ordnungspolitik bei einzelnen von der Stadt mitgetragenen und durch punktuell extensive deutschlandweite Medienöffentlichkeit dem Stadtimago zuträgliche Großevents, wie z.B. dem Popkomm-Festival oder größeren Paraden (*Stadtrevue* 9/1997b).

Aber es gibt noch ein grundlegendes Problem als die strikte Ordnungspolitik. So ist die mit fortgeschrittenem Strukturwandel einhergehende Wirtschafts- und Stadtentwicklungspolitik in Bezug auf Aufwertung, Umnutzung, Sanierung und Regenerierung vor allem von brachliegenden Industriegeländen oder un- bzw. untergenutzten Gebäuden spätestens seit Mitte der 1990er Jahre in Köln für die Szenen zum Problem geworden. Deshalb sind selbst vom Zugriff des Ordnungsamts zunächst befreite, weil halblegale Veranstaltungen, schwer zu organisieren, da es einfach an geeigneten Räumen mangelt:

In jeder anderen deutschen Großstadt – Berlin sowieso, aber auch Hamburg, Frankfurt etc. – hast du immer noch Grauzonen, also Fabrikhallen, besetzte Häuser, legale oder halblegale Sachen. Aber Köln ist derart total saniert und kontrolliert und befriedet, daß es das alles nicht mehr gibt. (Ö. v. Felbert zitiert ebd., 45)

In diesem Zusammenhang sind auch die immer restriktiveren Bestimmungen bezüglich des Anbringens von Plakaten zu nennen. Die öffentlichen Orte, an denen umsonst und frei Ankündigungen aufgehängt werden können, werden zunehmend von der Stadt kommerzialisiert. Die hohen Preise, die selbst für unattraktive Plakatflächen wie jene an Bahnunterführungen genommen werden, sind für weniger kommerziell ausgerichtete Veranstalter-Teams nicht zu überwindende Barrieren.

⁸⁶ Als „Vergnügungsgaststätte“ werden alle Bars bezeichnet, in denen sich zwei Schallplattenspieler und ein nicht näher definiertes Kontingent an Schallplatten befindet. Denn dann geht das Ordnungsamt davon aus, dass hier ein DJ Musik auflegt und ein DJ generell „zum Tanz animiert“ (telefonische Auskunft vom Ordnungsamt der Stadt

In diesem gesamten Themenkomplex spielt das Referat für Populärmusik des Kulturamts der Stadt Köln eine Rolle. Dessen Leiter, Manfred Post, entstammt selber jenen Jazz-Szenen der Stadt, die Köln „in den 80ern und in der ersten Hälfte der 90er [zu] Deutschlands bedeutendste[r] Jazzmetropole“ (*Stadtrevue HSM* 2000, 22) gemacht haben. Post war zu dieser Zeit bei der „Initiative Kölner Jazzhaus“ Geschäftsführer (M. Post, 12.12.2001) und weiß um die Notwendigkeit geeigneter Freiräume, Spielorte und Clubs. Er sieht es als eine seiner Hauptaufgaben „Räume zu schaffen“ (ebd.). Auf der anderen Seite muss er auch die Stadt vertreten, „die natürlich dann auch dafür sorgen [muss], dass Anwohner ihre Nachtruhe haben“ (ebd.).

Das Referat für Populärmusik in der Person von Manfred Post unterhält gute Beziehungen zu einem Teil der NEM-Szenen und hat durchaus schon in einigen Fällen (siehe Kap 5.3.1.2) dazu beigetragen, Ströme zusammenzuführen und einzelne Ströme zu befördern. Ein Beispiel hierfür sind die „Sound-of-Cologne“-CD-Compilations mit Musik aus den unterschiedlichsten Szenen Kölner NEM, die das Kulturamt unter Mitarbeit von einigen Szeneprotagonisten in den Jahren 1998 (Various Artists 1998) und 2000 (Various Artists 2000) veröffentlicht hat, um „die Vielfältigkeit darzustellen und elektronischer Musik ein gemeinsames Logo zu geben“ (M. Post, 12.12.2002)⁸⁷.

Laut Post ist es jedoch zum einen so, dass das Kulturamt in der Verwaltung „immer nur als eine Stimme redet“ (ebd.). Zum anderen verfügt das Referat für Populärmusik über einen vergleichsweise bescheidenen Etat: laut Post ca. 65000 Euro plus noch einmal eine ähnliche Summe an anderen öffentlichen und privaten Mitteln, was z.B. im Schatten des Gesamtetats der städtischen (also ohne private und freie) Bühnen, der z.B. 1996 bei 135,7 Mio. DM lag (Stadt Köln 2000, 127), verschwindend gering ist. Man kann sich vorstellen, dass die Angelegenheiten insbesondere von Underground-Szenen trotz Engagements einzelner städtischer Angestellter im Verwaltungsalltag Gefahr laufen, unter den Tisch zu fallen.

Im Kulturwirtschaftsbericht vom Juli 2000 (Stadt Köln 2000) wird die Arbeit elektronischer Musikszenen und ihre „Vernetzung“ (ebd., 112) ebenso erwähnt wie deren Erfolg betont: „Auch überregional gilt die Kölner Scene [sic] als führend“ (ebd., 113). Techno wird als „wirtschaftlich gesehen äußerst erfolgreich“ (ebd., 112) bezeichnet und der vergleichsweise hohe Umsatz von *Groove Attack* bereits im Jahr 1997 (ca. 5 Mio. DM, ebd.) herausgestellt. Die Situation der Orte für Musikveranstaltungen aller Art stellt der Bericht folgendermaßen dar: „In der Vielfalt der Kölner Clublandschaft spiegeln sich die Vitalität und das breite Spektrum der freien Musikszene wider“

Köln, Frau Heinen, 27.06.2002). Die Tatsache, dass es auch so etwas wie Hörkulturen gibt, wo das Tanzen gar keine Rolle spielt, fällt bei dieser Einteilung unter den Tisch.

⁸⁷ Eben dieses gemeinsame Logo „Sound of Cologne“ wurde einigen Protagonisten später zu viel, da es trotz der Bemühungen um Vielfalt allein schon aufgrund des gemeinsamen Logos zu stark homogenisierte. Das kann man eigentlich schon in der Singularform des Wortes „Sound“ sehen. So wurde es, allerdings mit Hinweis auf die z.T. durchaus positiven Nebenwirkungen, als „Medienkonstrukt“ (M. Mayer, 07.03.2002) oder „eigentlich Quatsch“ (G. Odijk, 22.01.2002) bezeichnet. Der Pragmatismus, mit dem man mit dem Logo umging, zeigt diese Aussage von Wolfgang Voigt: „Irgendwann hat die Berichterstattung [über das ‚Sound of Cologne‘-Phänomen] so eine Eigendynamik entwickelt und man hätte trotzdem unmöglich, selbst wenn man sich noch so bemüht hätte, mit Dementis hinterherkommen können, um zu sagen: Hey, halt, das ist natürlich totaler Quatsch, da wird natürlich überhaupt nichts so heiß gegessen, wie es gekocht wird. Also versucht man, das Beste daraus zu holen: Ihr würdet uns das Gegenteil sowieso nicht glauben, also machen wir eine Stärke draus“. (W. Voigt zitiert in *DeBug* 22/1999)

(ebd. 114). Auch die spezielle Arbeit der Betreiber von Underground-Live-Venues wie dem Gebäude 9 auf dem KHD-Gelände in Köln-Deutz, einem wichtigen Kooperationspartner für die Kölner NEM-Szenen, wird erwähnt – durchaus mit Verweis auf die z.T. unsichere Situation der Veranstalter: „Der Betrieb dieser durchweg weniger kommerziell orientierten Räume ist zumeist nur befristet gesichert“ (ebd.).

Die Stadt ist sich also der Probleme der „weniger kommerziell orientierten“ Kulturen in ihrer „Musikmetropole“ (Eigenwerbung) Köln bewusst. Und Manfred Post tritt in vielen Fällen bezüglich der Belange von Underground-Kultur in der Vermittlerrolle auf. Jedoch gibt es in den Szenen durchaus Skepsis bezüglich der Macht des Referates innerhalb der städtischen Verwaltungshierarchie:

Zum Thema Rockbüro [dem Referat für Populärmusik der Stadt Köln] noch mal, da kann der [Leiter Manfred Post] doch gar nichts ausrichten. Das Ordnungsamt kackt auf das Rockbüro, und die hören sich das gar nicht an, was die zu erzählen haben. Das ist auch nicht besser und nicht schlechter geworden nach dem Regierungswechsel. Da kann man eigentlich nur zugucken. Also wenn man beachtet, dass Musik mittlerweile so ein Wirtschaftsfaktor hier in Köln ist und Medien ja auch, und die Leute wollen ja auch ausgehen, das gehört ja alles zusammen. [...] Und dass man den Leuten dann irgendwie von Seiten der Stadt so den Nährboden entzieht oder wenig ausbaut, das ist halt schon sehr fragwürdig. Aber andererseits: Guck dir die Leute [in der städtischen Verwaltung] an, die Schnurrbärte, die können damit nichts anfangen. Also die verstehen das einfach nicht. (M. Mayer, 07.03.2002)

Da das Referat für Populärmusik jedoch auch die große Popkomm-Messe und das angegliederte Festival Anfang der 1990er Jahre von Düsseldorf nach Köln geholt hat und seitdem in Bezug auf die Popkomm eine wichtige Rolle in der Koordination von unterschiedlichen beteiligten Ämtern (z.B. dem Amt für Wirtschaftsförderung) spielt (M. Post, 12.12.2001), ist anzunehmen, dass das Referat einen einigermaßen gesicherten Stand in der Ämterhierarchie hat. Inwieweit selbst ein solch aktiver und um die Bedeutung der Underground-Szenen wissender Referatsleiter gegen ein solch traditionell in der Ämterhierarchie weit oben stehendes Amt wie das Ordnungsamt tatsächlich etwas ausrichten kann, sei dahingestellt.

5.3.4 Aus Ehrenfeld in die Welt: Joseph Suchy und die Bedeutung des Ortes im Zeitalter globaler Musikströme

Im Zeitalter globalen Informationsflusses, so könnte man meinen, sollte das Musikmachen immer ortsungebundener werden. Doch dem stehen einige Argumente entgegen. Denn man darf nicht die Intensität des direkten zwischenmenschlichen Austauschs vergessen, die beim Musikmachen für viele Künstler essentiell sind. Und hier hat Köln Vorteile aufgrund der örtlichen Konzentrationen und „weil in Köln ... die Wege so kurz sind“ (H.S. Ziegler, 08.02.2002).

Die bereits in Kapitel 5.3.1.1 beschriebenen Cluster finden in Ehrenfeld ein etwas anders strukturiertes Pendant. Denn rund um die Körnerstraße gibt es eine musikräumliche Agglomeration besonderer Art. Dort wohnen viele Musiker innerhalb weniger hundert Meter voneinander entfernt. Für den wegen seines besonderen musikalischen Ausdrucks beim Zusammenbringen von Gitarre, Elektronik und künstlerischer Intensität als „borderline‘ guitarist“ (*The Wire* 199/2000, 13) bezeichneten ehemaligen Bamberger Joseph Suchy bringt diese räumliche Nähe einige Vorteile. Denn ihm geht es um das direkte, improvisierte musikalische Erlebnis; darum, eine „Stimmung zu schaffen, ein Wohlbefinden“ (J. Suchy, 04.02.2002). Dabei

ist es von unschätzbarem Vorteil, wenn man unmittelbar und spontan an einem Ort zusammenkommen kann. Seine Ehrenfelder Nachbarschaft ermöglicht dies:

Köln ist 'ne ganz kleine Stadt, also von den Entfernungen her, man kann eigentlich alles erlauben. Das heißt, man ist von den Örtlichkeiten her schon sehr dicht geballt und sehr dicht gedrängt. Um ein Beispiel zu bringen: Die Art und Weise mit wem ich jetzt Musik mache - total easy. Wenn der Bernd [Friedmann] sagt: Hey, ein paar Takes aufnehmen, oder Remix von X, oder neue Scheibe machen, ich bräuchte noch ne Klampfe, dann pack ich meine Sachen, geh die Treppen runter, geh zwei Straßen weiter, dann bin ich bei ihm. Dann Felix [F.X. Randomiz' Höfler]: Wohnt bei mir genau gegenüber. Und der Jo [Zimmermann] ne Straße weiter⁸⁸. Und so 'ne örtliche Konzentration hat schon einen arbeitstechnischen Vorteil: Man ist sehr schnell und alles ist sehr intensiv. Man kann das ja auch mittlerweile schnell über Post und Internet machen, aber das Problem an diesen Medien ist, dass die Intensität ein bisschen fehlt. Denn da steht das Konstruieren, Machen und Gestalten im Mittelpunkt, aber weniger das intensive Arbeiten. Dieses, was man früher so hatte: Man schließt sich zwei Wochen im Studio ein und nimmt 'ne Scheibe auf. Das kannst du jetzt hier in Köln sehr gut machen. Weil du da nicht ins Studio gehen musst, denn mittlerweile ist die Technologie so weit, dass du das auch ganz gut daheim machen kannst. Und dadurch, dass der Ort so nah ist, kannst du um die Ecke gehen und nimmst deine Gitarre und ein bisschen Equipment, und dann stöpselst du das zusammen und dann bist du mobil. Und kannst machen, was du willst. Und das hat natürlich schon entscheidende Vorteile. Und das findest du in anderen Städten nicht so. Also auch in Berlin z.B. nicht, da ist alles weitaus zerstreuter. (ebd.)

Für Joseph Suchy war der Umzug nach Köln 1998 ein entscheidender Wendepunkt in seiner ohnehin äußerst lebendigen, interessanten und von unterschiedlichsten Orten auf der Welt nur so wimmelnden künstlerischen Biografie: Joseph Suchy hat Musik und Musikmachen neben dem intensiven Selbststudium anhand von – in den frühen 1980ern nur über den amerikanischen Versandhandel zu bekommenden – Jazzschulen vor allem auf seinen vielen Reisen in Asien und Afrika gelernt und spielte in unterschiedlichsten Formationen (ebd.). Sein Stil ist somit ein hervorragendes Beispiel für Kreolisierung musikalischen Repertoires.

Für den 1958 in Bayern aufgewachsenen Suchy⁸⁹ waren die einzigen Musiker, die in Bamberg sein freies, im weitesten Sinne avantgardistisches musikalisches Verständnis teilten, die beiden Anfang der 1990er Jahre nach Köln gezogenen Bamberger Jan Werner von *MOM* und Felix *F.X. Randomiz Höfler* (ebd.). Nach regelmäßigen Besuchen zog er schließlich 1998 auf Drängen seiner Freunde ebenfalls nach Köln.

Sehr wichtig für Suchy ist der regelmäßige Austausch mit anderen Künstlern, von denen er weiß, dass sie ein sehr differenziertes und über jahrzehntelanges intensives Musikhören und Musikmachen geschultes Musikverständnis haben und mit denen er vor allem seine Empfindungen und seine Vorstellungen von Musik kommunizieren kann. Das Abklopfen von Meinungen und Geschmack, und auch allgemein das Reden über Musik und das gegenseitige Beraten bei der Bewertung von musikalischen Qualitäten ist sehr wichtig:

Es war mir auch immer wichtig, dass Leute da sind, z.B. wie Jan [Werner], die nicht immer sagen, alles von dem, was ich mache, ist super. Die haben, als ich da am Anfang so Sachen gemacht habe, gesagt: Ja, nee, das ist schon okay aber, hmm, na ja. Die mussten mir dann nicht großartig sagen: Das ist nix. Das merkte ich

⁸⁸ Außerdem lebt und arbeitet in der Stammstraße die Musikerin Anne Krickeberg, die ebenfalls mit dem a-Musik-Umfeld assoziiert werden kann. Etwas weiter entfernt in der Eupener Straße in Braunsfeld lebt und arbeitet Harald „Sack“ Ziegler und in einem nicht näher zu lokalisierenden „kleinen Loft in Köln-Ehrenfeld“ (Jazzthetik 04/2002, 61) in einem „etwas verlassen anmutenden Gewerbegebiet“ (*Stadtrevue* 08/1999, 118) der mittlerweile auf dem größeren englischen Kultlabel *Mute* veröffentlichende international erfolgreiche Techno-Produzent Thomas Brinkmann: „Mit postindustrieller Ästhetik hat das aber wenig zu tun. Eher mit Distanz und Zurückgezogenheit“ (ebd.).

⁸⁹ Joseph Suchy studierte in den 1980ern Soziologie bei Ulrich Beck in Bamberg und schrieb bei ihm eine Diplomarbeit innerhalb eines vom DFG finanzierten Verwendungsforschungsprojekts über den Begriff „Waldsterben“, brach nach dieser erfolgreichen Arbeit jedoch sein Studium ab und beschloss, sich allein der Musik zu widmen.

dann einfach. Georg [Odijk] ist z.B. auch so. Georg kann sehr gut unterscheiden, ob was super ist oder nicht. Der hat einen sehr guten Draht dazu. Der Frank [Dommert] auch, obwohl deren Draht unterschiedlich ist. Aber das ist halt einfach so ein Punkt, auf solche Leute, da geb ich schon sehr viel. Und von denen weiß ich auch, dass die mir sagen: Das gefällt mir nicht. Das ist mir schon klar. Und dann kann ich ja immer noch selber entscheiden, ob ich das so mache oder nicht. (ebd.)

Dies alles hat er in Köln in großer Bandbreite gefunden:

Hier habe ich Leute kennen gelernt, die was ähnliches wollten wie ich, die eine Musik gern haben, die ich auch gern habe. Die vor allem sehr *unterschiedliche* Musiken gern haben, nicht dieses, was ich immer gehasst habe, dieses Segmentieren, dieses Labeldenken: Was weiß ich, hier ist der Techno, und hier ist der Hip-Hop und alles, was drumherum ist, interessiert mich nicht, sondern Leute, die offen waren. (ebd.)

Auch die mit *a-Musik/Entenpfehl/Sonig* verbundene Infrastruktur und Szenenanbindungen sind für seine Arbeit sehr wichtig (ebd.). Beides hat dazu geführt, dass die vielen Jahre der musikalischen und öffentlichen Nichtbeachtung vorbei sind:

Das hat ja auch keinen großartig interessiert, was ich da gemacht hab; erst als ich nach Köln gekommen bin, und da sind wir ja wieder beim Thema. Das ist, das merkt man schon extrem, dieses enge Räumliche, das enge räumliche Zusammensein, wie das dann so Multiplikatoren initiiert, die du normalerweise nicht aufreißen könntest. (ebd.)

Sein auf Tonträgern aufgenommenes musikalisches Output ist seitdem extrem gestiegen:

Wenn ich mir das überlege, ich hab in den letzten vier Jahren mehr gemacht als in den letzten zehn Jahren vorher. [...] Das merkst du ja auch, was da so an Produktivität entsteht. Das hatte ich ja vorher nie. Und das ist schon erstaunlich, was in kurzer Zeit da erschienen ist. Wenn mir das vorher jemand gesagt hätte, hätte ich ... (ebd.)

Mittlerweile veröffentlichte Suchy auf drei Kölner (*Entenpfehl, Grob, Tonschacht*), einem Frankfurter (*Whatness*) und einem niederländischen Label (*Bottrop Boy*) diverse Tonträger, ist auf einigen auch internationalen Compilations vertreten (z.B. beim belgischen *Kraak*-Label) remixte deutschlandweit mehrere Künstler, ist verantwortlich für das Endmastering vieler Kölner Elektronik-Produktionen (z.B. viele Produktionen des *Staubgold*-Labels, aber auch des *Supposé*-Labels), spielt mit dem Frankfurter Laptop-Elektronik-Musiker Ekkehard Ehlers und auch mit anderen Künstlern in unterschiedlichen Projekten, betrieb zwischenzeitlich zwei Labels (*Gefriem* und *Grob*), spielte Gitarre auf vielen Kölner Produktionen (u.a. von Bernd Friedmann und dem Ex-*Can*-Schlagzeuger Jaki Liebezeit) und schrieb Tanztheatermusik für ein in der Zeche Zollverein in Essen 2001 uraufgeführtes Tanztheater der Kölner Choreografin und Medienkünstlerin Stephanie Thiersch. Touren führten ihn durch ganz Europa und demnächst in die USA. Außerdem arbeitet er einmal wöchentlich im *a-Musik*-Laden.

Suchy hat aufgrund der Reaktionen auf seine Arbeit den Eindruck, dass er im Ausland bekannter ist als in Deutschland, und führt hierfür recht pragmatische Gründe an:

Zum einen kommt das natürlich schon von daher, dass ich mich hier in Deutschland nicht so in dieser Journalistenebene rumtreibe. Zu dem Ganzen hab ich ja schon so 'ne gewisse Distanz. Weil mir das oftmals so ein bisschen (zögert) problematisch erscheint. Und [den Journalisten im Interview] zu erzählen, dass ich den und den [ein oder anderen bekannten Musiker] kenn, das interessiert mich nicht (lacht), dazu bin ich einfach zu alt. Und so richtig hip möchte ich ja eigentlich auch gar nicht sein, ist ja auch irgendwie blöd. Ich mein, ich bin jetzt über vierzig und mache Musik seit 20 Jahren, und das ist wirklich ein Zufall, mehr oder minder, dass das in den letzten Jahren dann so ein bisschen aufgenommen wurde. (ebd.)

Ob Zufall oder nicht, heute ist Suchy ein wichtiger Bestandteil der Kölner Noise-/Experimental-Elektronik-Szene allein schon aufgrund seiner vielfältigen und langjährigen musikalischen Erfahrung. Seine Expertise und sein Rat bei musikalischen Fragen, wie auch bei Fragen zur Klangqualität von Aufnahmen oder bezüglich der Technik und Technologie von

Instrumenten und Geräten wird oft von unterschiedlichen Produzenten und Labelbetreibern in Anspruch genommen (M. Detmer, 20.01.2002). Mittlerweile kann Suchy von seiner eigenen Musik einigermaßen leben, was bis dahin nicht möglich war. Die Bedeutung des Standorts Köln für einzelne Musikerbiografien wird an seinem Beispiel besonders deutlich.

5.3.5 Globale Ströme aus Köln: einige Beispiele

Musikströme aus Köln fließen um die Welt und hinterlassen ihre Spuren. Die Tatsache, dass viele Kölner Labels bei zum größten Teil unabhängigen Vertrieben in vielen Ländern vertrieben werden, z.B. werden *Staubgold*-Veröffentlichungen in 13 Ländern vertrieben⁹⁰, ist zunächst angesichts der relativ geringen Auflagen (im Allgemeinen zwischen 700 und 2000) erstaunlich. Labelbetreiber Markus Detmer bezieht auch das Unterkommen bei ausländischen Vertrieben u.a. auf den Vorteil des Standorts Köln:

An den verschiedensten kleinen Situationen meine ich zu merken, dass ich z.B. als Label, gerade wenn es um Vertriebe im Ausland geht, dass z.B. in England oder den USA Köln einfach einen Namen hat. Die Leute wissen, okay, das ist ein Label aus Köln, aus Köln kommt ein guter Sound, den ein oder anderen [Künstler-] Namen kennen wir vielleicht, da ist eine gewisse Vertrauensbasis da. Das ist vielleicht auch einfacher, als wenn ich jetzt aus Sinzig oder aus irgendeiner schwäbischen Kleinstadt komme. Es mag nicht viel ausmachen, aber es ist, glaube ich, schon ein kleiner Bonus. (M. Detmer, 20.12.2001)

Markus Detmer bemerkt z.T. im Ausland sogar das größere Interesse für die Musik, die sein Label veröffentlicht:

Ich denke, wenn ich Deutschland mit Polen oder Italien oder Frankreich vergleiche, dann ist im Ausland schon mehr Interesse vorhanden. Was bei einigen Ländern, z.B. auch in den USA, glaube ich teilweise auch mit Hörtraditionen zu tun hat, oder auch generell einer stärkeren Öffnung für experimentellere, auch ernstere Klänge. [...] Ich denke, das ist schon stärker im Ausland vertreten. (ebd.)

Auch Frank Dommert bestätigt, dass es vor allem in Polen starkes Interesse an *Sonig* bzw. *Entenpuhl*-Veröffentlichungen gibt (F. Dommert, 14.02.2002). Dass in vielen Ländern einigermaßen starkes Interesse an in Deutschland produzierter experimenteller Musik herrscht, hat sicherlich auch mit der Philosophie des renommierten *a-Musik*-Vertriebs zu tun, der ja nicht nur experimentelle Musik aus Köln vertreibt:

Das soll ja auch schon weiterhin so ein Nischenbetrieb sein, dass man mal lieber noch 20 Bernhard-Günther-CDs verkauft und in die Welt jagt [als 10000 von einer beliebigen anderen, uninteressanteren CD]. Das ist glaube ich auch den meisten klar. Also, ich sag das auch [denjenigen, die *a-Musik* als Vertrieb wollen], dass man jetzt mit *a-Musik* nicht den Welterfolg erringen kann, sondern dass man dann wissen kann, dass in irgendeiner Tokyoter Klitsche [Laden] die Platte auch zu haben ist. (G. Odijk, 22.01.2002)

So kommt also die Musik aus Köln in die Plattenläden in aller Welt. Jedoch war Musik aus Köln noch Mitte der 1990er nicht ohne Weiteres überall zu bekommen. Dass Kölner NEM weltweit bekannt wurde, hat sicherlich auch mit interessierten und engagierten Fans zu tun. Wie die Musik zunächst auch in die entferntesten Ecken der Welt kam, beschreibt der australische Musiker Oren Ambarchi:

It wasn't easy in the beginning, it wasn't easy. We used to import [the records] and it was really expensive. [...] So you ordered that stuff and you wouldn't know what you'd gonna get, and you wouldn't even know what it

⁹⁰ In Australien (Vertrieb: Synaesthesia), Kanada (Fusion III), USA (Forced Exposure), den Niederlanden (Clearspot), Belgien (Lowlands), Frankreich (Chronowax), Italien (Wide Records), Japan (Digital Narcis und Pop Biz), Polen (Gustaff Records), Portugal (Ananana), Großbritannien (Shellshock), Spanien (Foen) und Dänemark (The Other Music). (M. Detmer, 20.12.2001).

would sound like. Now it's different, now there is like an exchange and people are distributing Cologne Labels in Australia. So it's cheap. Now. But in the beginning it was expensive. (O. Ambarchi, 04.03.2002)

In Japan sah es ähnlich aus:

The distribution at that time was more a specialized thing, and the [Cologne] music scene was a very underground thing, and you heard very special stories about the artists, but now you can go to a lot of record stores and buy the records, the big chain stores have the CDs and also you get them from the internet now, so it's a mixture of these factors. A lot of these records are available in Japan now. (Sasaki, 14.02.2002)

Mittlerweile hat Kölner NEM einen guten Ruf in Übersee. Oren Ambarchi berichtet von seinen Erfahrungen:

I work in a record store [in Sydney] a couple of days a week, and there's people that are buying everything on Kompakt, you know, there is a little following for this stuff. Like I sell a lot of Kompakt records and even Markus' [Staubgold-Label] stuff a little bit. And there's people that follow, not musicians, just people who buy records that are really into that whole thing. (O. Ambarchi, 04.03.2002)

In Japan gibt es sogar einen eigenen Ausdruck für Kölner NEM:

In Japan there is this term "Köln Ha", Ha means like school, so it means "The Cologne School of Music" or something. So people know of Cologne in two ways. On the one hand it's the more a-Musik and Staubgold thing, making experimental music, people know about Mouse on Mars being connected to a-Musik and then that's again connected to Thrill Jockey⁹¹, and the Postrock-scene in America, and on the other hand people know about Kompakt which is the minimal dance music scene, and although it is two different scenes people tend to mix it altogether and think of it as one thing. (Sasaki, 14.02.2002)

Nicht zuletzt dadurch, dass einige Labels (v.a. *Sonig*) ihre Veröffentlichungen an das japanische Indie-Label *Tokuma* lizenzieren, hat Köln einen guten Ruf in Japan. Viele Kölner waren bereits auf Tournee in Japan, und einige Kölner Künstler haben dort sogar aufgrund nur begrenzt erhältlicher früherer Veröffentlichungen so etwas wie einen Underground-Kult Status erreicht:

Harald "Sack" Ziegler is a mysterious figure, because you can't get his older records, the only records you can get are the Sack and Blumm, or hear his work on the Mouse on Mars record, and so we are really interested in how it will sound. Because he had such a long career. Part of it is not well known. (ebd.)

Das Interview, das ich mit dem Journalisten und Konzert-Promoter Atsushi Sasaki führen konnte, fand während einer vom Goethe-Institut organisierten und finanzierten Reise durch Deutschland statt, bei der er und sein Kollege Hashim Bharoocha die Möglichkeit hatten, mit vielen deutschen NEM-Akteuren zu sprechen. Der Vergleich der beiden mit der Arbeit in anderen deutschen Städten fällt für Köln äußerst positiv aus:

Seeing Frankfurt and Berlin, it seems like Cologne has the most conducive environment to having a real music scene, there is different distributors, shops and things are very supportive of having a music scene here. (ebd.)

Aber nicht nur Japan, auch Polen ist, wie bereits erwähnt, ein wichtiges Land in Verbindung mit Kölner NEM. Eine interessante Verbindung nach Polen hat der in Köln seit 1990 lebende polnische Musiker Paul Wirkus etabliert. Zweimal im Jahr tourt der Improv-Schlagzeuger und Elektroniker durch sein Heimatland (P. Wirkus, 17.01.2002). Außerdem wirkt er in mehreren Duo- und Trio-Projekten gemeinsam mit unterschiedlichen Kölner Musikern mit. Eine sehr interessante Veröffentlichung in diesem Zusammenhang ist ein Projekt gemeinsam mit dem Kölner Musiker Markus Kürten und dem polnischen Dichter Rafal Pawlowski aus Slupsk

⁹¹ In den USA werden *MOM* seit 1997 bei dem größeren amerikanischen Label *Thrill Jockey* aus Chicago, das eher spezialisiert ist auf Post-Rock und eng in Verbindung mit der in Underground-Kreisen sehr bekannten amerikanischen Post-Rock-Band *Tortoise* steht, in Lizenz veröffentlicht. Um US-Post-Rock gab es seit Mitte der 1990er einen kleinen Hype, der auch nach Japan schwappte.

(Kürten/Pawlowski/Wirkus 2001). In dieser Veröffentlichung fließt die in Köln produzierte Musik mit auf Polnisch verfassten und in Polen geschriebenen Gedichten zusammen und kommt über das polnische Label und Vertrieb *Gustaff Records* von Janusz Mucha wieder nach Deutschland zurück und wird so in Köln verkauft.

Für Wirkus' Künstlerbiografie ist Köln ein ähnlich wichtiger Ort wie für Suchy. Er kam 1989 mit seiner Frau Martha nach Deutschland - nicht zuletzt, weil er in Polen zu dieser Zeit nicht sein Bedürfnis nach den ihn interessierenden Musiken und anderen speziellen kulturellen Gütern stillen konnte:

Ich wollte die Umgebung wechseln, und dann war ich sehr an Kultur interessiert. Und ich wollte direkten Zugang haben, ich wollte direkt an der Quelle sein. Ich wollte die Platten direkt kaufen und hören. Ich wollte das nicht immer nur in Form eines Echos bekommen. [...] Ich hatte das Gefühl, ich wäre wie ein trockener Schwamm, ich wollte alles aufsaugen, aber ich hatte gar nichts zum Aufsaugen, oder nur Sachen, die ich schon kannte; ich kam an keine neuen Sachen heran. Ich war sehr kulturinteressiert, aber ich wusste überhaupt nicht, an was. Allgemein, dieses Bedürfnis, alles kennen zu lernen: Bücher, Filme, Musik. Und so kam ich her. (P. Wirkus, 17.01.2002)

Jedoch wusste er zu dieser Zeit weder etwas über die in dieser Zeit sehr aktive Kölner Jazz Szene, noch allgemein etwas über die Kölner Kunstszene. Seine ersten Kontakte zur Kölner Musikszene knüpfte er über einen Bekannten von einem Arbeitskollegen bei einem seiner Jobs als Aushilfskraft. Dieser Kontakt war der Musiker Wolfgang Hagedorn, der später gemeinsam mit seinem ebenfalls aus Köln kommenden Partner "Digital Jockey" als *Computerjockeys* einen weltweiten Indie-Hit hatte⁹². Hagedorn stellte ihm seine umfangreiche Plattensammlung zur Verfügung.

Mittlerweile hat Wirkus die beiden polnischen Labels *Gustaff Records* und *Mik Music* an den *a-Musik*-Vertrieb vermittelt, bei dem seine eigenen Veröffentlichungen auf eben diesen Labels bereits vertrieben wurden. Ohne das persönliche Engagement und den persönlichen Kontakt von Paul Wirkus zu Georg Odijk hätte es das polnische Avantgarde Label *Mik Music* wohl noch etwas länger auf einen westeuropäischen Vertrieb warten müssen, nach dem es schon länger suchte (ebd.), nicht zuletzt weil Wirkus half, die in einigen Belangen bestehenden Kommunikationsbarrieren abzubauen (G. Odijk, 22.01.2002). Um die Atmosphäre, in der solche *face-to-face*-Kontakte stattfinden, zu errahnen, ist vielleicht das folgende Zitat hilfreich:

Der Vertrieb von meiner CD war schon erledigt, das war schon offiziell, aber Woitek [von Mik Music] wollte, dass der Georg sich auch andere [Mik Music] Sachen anhört, und ich wollte es auch. Und dann kam Woitek her, und dann haben wir endlich Zeit gehabt, uns richtig kennen zu lernen. Er kam her, er war drei Tage hier. Und es hat natürlich alles geklappt. Wir waren bei Georg, Woitek war ein bisschen angespannt, weil: klar, der Name „a-Musik“, das ist..., wenn man sich mit elektronischer Musik oder Avantgarde beschäftigt, das ist schon sehr bekannt. Und man weiß nicht, auf wen man so stößt, ob die Person ein bisschen elitär wirkt, arrogant, kalt, es gibt leider sehr viele Fälle in solchen Szenen. Aber Georg ist überhaupt nicht so und Woitek auch nicht. Und ich hab Woitek gesagt, keine Angst, er hat nicht wirklich Angst gehabt, aber er war angespannt. Ich hab Woitek gesagt: „Der Georg ist ein ganz normaler Mensch, der ist ganz nett, und sogar von seiner Optik würdest du nicht erkennen, wie er so angezogen ist, auf der Straße würdest du überhaupt nicht erkennen, dass das *der* große Chef von a-Musik ist; Derjenige, der *so* viele Platten gehört hat, und *so* viele Leute kennt. Das ist einfach ein ganz normaler netter Typ“. Dann waren wir ein paar Stunden bei a-Musik, und dann hatten wir alles erledigt. (ebd.)

Wirkus vermittelt auch Konzerte des polnischen Labels *Mik Music* nach Köln, und dabei sind ihm auch seine freundschaftlichen Kontakte sowohl zum Veranstalter-Team des Gebäude 9, die

er noch etablierte, als er im Kunstwerk auf dem KHD-Gelände einen Proberaum hatte, als auch zu *a-Musik*, u.a. auch in Person von Wolfgang Brauneis sehr hilfreich (ebd.). Bei einem Konzert am 10.01.2002 mit polnischen Künstlern, die auf dem *Mik-Music*-Label veröffentlichen, wirkte z.B. auch Frank Dommert als DJ mit, und Paul Wirkus spielte in einem Improvisations-Duo mit seinem Kölner Partner Uwe Schneider.

Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, wie an einem Abend an einem Ort die unterschiedlichsten Musiken zusammenkommen. Wie wenig Sinn eine Unterscheidung in „deutsches“ oder „polnisches“ Repertoire macht, dafür ist ein solcher Abend ein ebenso perfektes Beispiel wie für den durch und durch kreolen Charakter dieser zeitgenössischen Avantgardemusiken. Bei dieser Musik spielt Nationalität, auch wenn sie des Öfteren gerne in die Musik hineinkonstruiert wird, keine Rolle. Höchstens insofern, als dass es aufgrund der wirtschaftlichen Strukturen für Musiker aus gewissen Nationen einfach viel schwieriger ist, im internationalen Markt Fuß zu fassen. Einzelpersonen mit guten Kontakten wie Paul Wirkus leisten mit ihrer Arbeit einen wichtigen Beitrag, dass dieses Ungleichgewicht langsam, aber stetig aufgehoben wird. Wie wichtig es dabei ist, dass man sich regelmäßig an gewissen zentralen Orten aufhält, wurde aus diesem Beispiel deutlich.

Ein letztes Beispiel, über welche Ströme Kölner Musik um die Welt fließt, ist das Radioprogramm des russischen Hörfunkjournalisten Andrei Gorokhov. Dieser berichtet in seiner wöchentlichen Sendung „muzprosvet“ (dt. in etwa: Mus(ikalische)Aufklärung) im Programm der Deutschen Welle, die ja bekanntlich aus Köln sendet, seinen Hörern in Russland von neuer elektronischer Musik aus Deutschland. Dabei berichtet er sehr oft über Kölner Künstler. Für seine Sendung ist es essentiell, dass er immer darüber informiert ist, was es an aktueller Musik gibt. Und die spezielle Musik, die er für seine Sendung benötigt, bekommt er nicht über die Deutsche Welle. Der *a-Musik*-Laden ist sein wichtigster Anlaufpunkt, wo er auch aufgrund seiner engen Verbindungen schon mal Platten ausleihen darf, ohne sie kaufen zu müssen (A. Gorokhov, 19.12.2002).

Die engen Kontakte zu *a-Musik* kamen allerdings über einige Umwege zu Stande. Denn aufgrund seiner innenarchitektonischen und handwerklichen Fähigkeiten war er federführend am Innenausbau des neuen *a-Musik*-Ladens am Kleinen Griechenmarkt beteiligt (ebd.). Darüber verfestigten sich die freundschaftlichen Beziehungen, die ihm nun seine Arbeit zu einem gewissen Grad erst ermöglichen und erleichtern. Auch hier ist also die Anwesenheit vor Ort in Köln und die hier bei vielen Gelegenheiten gepflegten Kontakte und auch das Wissen um außermusikalische Kompetenzen die Voraussetzung, dass nicht nur in Köln, sondern deutschlandweit und weltweit produzierte experimentelle NEM z.B. auch in Sibirien gehört werden kann.

Anzumerken ist, dass seine Sendung vor allem auch über die die „muzprosvet“- Seiten auf dem Internetserver der Deutschen Welle (www.muzprosvet.de) zu hören ist und er hierüber wahrscheinlich auch seine meisten Hörer erreicht, denn

⁹² „Pingpong gehörte im Jahr 2000 zu den meistgespielten Club- und Indie-Radio-Tracks im deutschsprachigen Raum, erschien auf wichtigen Compilations u. a. in Hongkong, Dubai, Taiwan, Russland und diversen europäischen Ländern und war ein College-Radio-Hit in Neuseeland.“ (www.sensor-club.de)

die meisten jungen Leute haben keine Kurzwellenempfänger. Die haben nur diejenigen, die in den Zeiten vom Kalten Krieg DW [Deutsche Welle] oder Voice of America oder Radio Liberty hörten, aber jetzt sind die schon out. Und mit dem Internet: Vor fast genau einem Jahr habe ich meine Internetseite gestartet, da habe ich ein ganz anderes Publikum. Und es sieht so aus, dass die Leute, die jetzt meine Seite besuchen, meine Sendung noch niemals auf Kurzwelle gehört haben. (ebd.)

Köln ist also der Ausgangspunkt vielfältiger globaler Musikströme. An den Kölner Orten kommen Szenen, Ströme und Kulturen zusammen, hier treffen sich Menschen, um Musik zu hören, über Musik zu sprechen, Musik zu machen und Musik zu erleben. Die Orte spielen eine bedeutende Rolle innerhalb des globalen Musikraums, der sich um neue elektronische und experimentelle Musik in den 1990ern gebildet hat.

Die Musiken aus Köln werden an unzähligen Orten auf der Welt aufgenommen in unterschiedlichster Art und Weise gehört (über CDs oder Schallplatten, als Live-Konzert, in DJ-Sets⁹³, über Streams im Internet oder über Kurzwelle) und de- und rekonstruiert. Als Einfluss oder Inspiration spielen sie in vielen anderen lokalen Musiken auf der ganzen Welt eine Rolle u.a. in Mexiko, wohin Kölner Techno-Protagonisten eingeladen wurden, um an der dortigen Techno-Straßenparade „Technogeist 2001“ teilzunehmen: „Und ohne den direkten Kontakt zur Kölner Szene gehörten die raren Werke aus dem Kompakt-Programm nicht zur ideellen Grundausstattung mexikanischer Elektro[nik]-Acts“ (*Süddeutsche Zeitung* 05.04.2002). Diese anderen lokalen Musiken fließen ihrerseits wiederum über die unterschiedlichsten Kanäle zurück nach Köln und haben hier selbst Einfluss auf Kölner Musiken.

Durch Musiken werden Orte und Räume konstruiert. Und für die fortschreitende Kreolisierung von Kulturen und die damit einhergehende Konstruktion von neuen Orten und flüssigen Räumen sind die Musikströme, die von und mit Kölner Akteuren um die ganze Welt fließen, ein wichtiger Beitrag. So kommt es beispielsweise dazu, dass auf einer Bernd-Friedmann und Jaki-Liebezeit-Platte Musiken aus Kopenhagen, Santiago de Chile und Köln zusammenkommen, z.T. ohne dass sich die Musiker persönlich kennen (*Jazzthetik* 07-08/2002, 67) oder dass ein Duo Musik aus Köln mit Musik aus Portland, Oregon (USA) vereint (Harald „Sack“ Ziegler and E*Rock, 2001), ohne dass ein *face-to-face*-Zusammentreffen der Musiker stattfand (Harald ‘Sack’ Ziegler, 08.02.2002). Das turbulente Fließen der Musikströme sorgt so für ein hohes Maß an stilistischer Heterogenität. Hier weiterhin von „heimischem“ Repertoire zu sprechen, macht nicht mehr viel Sinn.

Durch die Arbeit der unterschiedlichen Musikszenen in Köln entstehen sowohl lokal als auch global neuartige flüssige Musikräume, die aufgrund ihrer Durchlässigkeit und Offenheit ganz eigene und nicht kontrollierbare Dynamiken entwickeln. Dabei ist es völlig unerheblich, ob es sich nun um Hör-, Tanz- oder Clubmusiken handelt. Denn das gemeinsame dieser unterschiedlichen Musikkulturen ist, dass sie ganz spezieller Orte bedürfen, an denen sie erlebt und konstruiert werden können. An diesem Punkt liegt ein untrennbarer Zusammenhang zwischen Ort, Raum und Musik vor: Musik braucht Orte, um spezielle flüssige Räume zu schaffen und gleichzeitig wird durch die Musik überhaupt erst die Voraussetzung dafür geschaffen, dass diese Orte und Räume entstehen.

6 Aussichten und die Ohren der Welten

Es ist klar, dass man einen ganz reinen und einfachen Ton braucht, eine Emission oder Welle ohne jede Harmonie, damit der Klang auf Reisen gehen oder damit man um den Klang herumreisen kann.
(Deleuze und Guattari 1993, 470)

Die Reisen der Klänge, die Reisen um die Klänge und die durch und mit neuer elektronischer Musik entstandenen Szenen, Ströme und Kulturen sind eingebettet in neuartige Geographien der Musik. Innerhalb dieser Geographien ist es nicht zuletzt aufgrund der besonderen flexiblen und dynamischen auf Ort und Raum einwirkenden Eigenschaften von Musik vonnöten, mit einem neuen Raumbegriff zu arbeiten: dem flüssigen Raum. Innerhalb dieses flüssigen Musikraumes nehmen die Szenen, Ströme und Kulturen an spezifischen Orten Platz. Dort ist alles, also Szenen, Ströme, Kulturen, Orte und flüssiger Raum in einen permanenten und offenen Transformations-, De- und Rekonstruktionsprozess eingebunden, der sowohl vor Ort als auch über die transnationalen Ströme überall auf der Welt weitergeführt wird.

In dieser Arbeit stand die Geographie der Szenen, Ströme und Kulturen der neuen elektronischen Musik in Köln im Mittelpunkt. Nun ist es an der Zeit, auf einige Dinge hinzuweisen, die vielleicht durch meine Darstellungen überdeckt und an den Rand gedrängt wurden.

Zum einen möchte ich einen in meinen Ausführungen eventuell durchscheinenden Totalitätsanspruch von Musik entkräften, denn obwohl hier nun einmal die Musik im Mittelpunkt stand, stehen die unzähligen anderen kulturellen Ausdrucksformen, seien sie nun bewusst künstlerischer oder auch alltäglicher Art, auf einer Ebene mit der Musik. Es sollte klar sein, dass vieles, was wir mit der Gesamtheit unserer menschlichen Sinne bewusst und unbewusst wahrnehmen, eine vergleichbare Raumwirksamkeit und selbstverständlich die gleiche Relevanz für die Geographie hat.

Zum anderen möchte ich betonen, dass in Köln zwar besonders lebendige Szenen mit einem überdurchschnittlich hohen musikalischen Output von internationaler Relevanz arbeiten, in anderen Städten aber auf ebenso hohem Niveau bzw. ebenso intensiv gearbeitet wird. Aktuell sind im deutschsprachigen Raum besonders München und Berlin im Fokus der Medien. So rief *Spex* aktuell wieder einmal einen neuen stadtspezifischen Sound aus, diesmal den „Sound of Munich“ (*Spex* 06/2002b, 3). Der *Spiegel* berichtet über den in den USA und Japan „bejubelten Sound of Berlin“ (Kultur-Spiegel 06/2002, 14) und bezeichnet Berlin selbst als „Weltmetropole der innovativen Musik“ (ebd., 15). Und Wien hat eine ähnliche Tradition der durch die Medien zur „Hauptstadt der elektronischen Musik“ (Sueddeutsche.de 25.09.2001) gekürten Städte wie Köln (Süddeutsche Zeitung 10.12.1997).

Bei der hohen Anzahl an „Hauptstädten“ der NEM fragt man sich, was mit all den anderen Szenen in kleineren Städten des Abendlandes ist. Und was ist mit den Szenen in osteuropäischen, afrikanischen, asiatischen und südamerikanischen Städten? Ein gutes Beispiel dafür, wie Szenen, die sonst innerhalb der westlichen (Medien-)Aufmerksamkeit eher ein Schattendasein führen, über die Verbindung zu ebensolchen „Hauptstädten“ ins Licht gerückt werden können, ist die auf dem Kölner NEM-Label *Traum* veröffentlichte *Elektronische Musik aus Buenos Aires* (Various

Artists 1999). Diese CD kam über über einen vom Goethe-Institut Buenos Aires geförderten Austausch zu Stande, bei dem Kölner Protagonisten Kontakt mit den dortigen Szenen aufnehmen konnten. Dass großes Medieninteresse an neuen Musikszenen außerhalb Europas, den USA, Japans und Australien existiert, bewies die lebendige Berichterstattung über diese CD.

In diesem Zusammenhang leistet auch die Reihe „global ear“ im englischen Musikmagazin *The Wire* wertvolle Arbeit. Dort werden jeden Monat Musikszenen aus unterschiedlichsten Städten vorgestellt. So stand Köln (*The Wire* 164/1997, 12) und z.B. Tokyo (*The Wire* 152/1996, 12) plötzlich neben Marrakesch (*The Wire* 145/1996, 8), Riga (*The Wire* 217/2002, 19) und dem syrischen Aleppo (*The Wire* 219/2002, 18).

Gerade solchen, eher periphär beachteten Musikszenen gilt es, in Zukunft ein höheres Maß an Aufmerksamkeit zu widmen. Und diese Aufmerksamkeit erschöpft sich sicherlich nicht darin, dass Medien über sie berichten. Hier können gerade auch von akademischer Seite wertvolle Beiträge geleistet werden. Dass dies absolut nicht in kolonialistischer Art und Weise geschehen muss, dafür sind die Seminare und Studien des Wiener Forschungsinstitut „Mediacult“ (Harauer 2001, *Mediacult.doc* 01/1999) ein gutes Beispiel. Vor allem in der erstgenannten Publikation wird versucht „ein möglichst szenenahes und für den praktischen Gebrauch nützliches Bild der Vienna Electronica“ (Harauer 2001, 6) zu zeichnen. Dieser Anspruch sollte auch an andere Studien dieser Art gestellt werden. Denn zum einen wird so auch außerhalb von szenerelevanten Rädien Aufmerksamkeit erzeugt und zum anderen können so z.B. Missstände unter der Einbindung von unterschiedlichsten Akteuren zur Sprache kommen und genauer hinterfragt werden. Zur Beleuchtung solcher Themenkomplexe sind unterschiedlichste Kompetenzen gefragt, und neben möglichst interdisziplinär arbeitenden Akademikerinnen und Akademikern muss vor allem auch eine möglichst hohe Anzahl direkt und indirekt beteiligter Akteure miteinbezogen werden.

So können wir dazu beitragen, offene, dehnbare und nicht totalisierende Karten der flüssigen Musikräume zu entwerfen, die an allen Stellen fortgeführt, ergänzt, unterbrochen, verändert oder zerrissen werden können, ohne dass sie ihre Relevanz verlieren. Diese neue Art des Kartographierens stellt eine sehr reizvolle Art und Weise dar, sich den vielfältigen Geographien der Musik respektvoll zu nähern.

7 Literatur- und Quellenverzeichnis

- Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer (1994): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Alasuutari, Pertti (1995): *Researching culture. Qualitative method and cultural studies*. London u.a.: Sage.
- Anz, Phillip und Arnold Meyer (1995): Die Geschichte von Techno. In: Anz, Phillip und Patrick Walder (Hg.): *Techno*. 8-21. Zürich: Bilger.
- Anz, Phillip, Arnold Meyer, Michael Schuler (1995): Who is Who von A bis Z: 200 Acts und DJs. In: Anz, Phillip und Patrick Walder (Hg.): *Techno*. 250-279. Zürich: Bilger.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- (1998): Globale ethnische Räume: Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie. In: Beck, Ulrich (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2000): Grassroots globalization and the research imagination. In: *Public Culture* 12 (1). 1-19.
- Bassenge, Ulli (1983): Papa hört nicht nur gern Pero, er ist es. Eine Materialsammlung zur deutschen Do-It-Yourself-Kassetten-Szene. In: *Rocksession 7. Magazin der populären Musik*. 218-250. Hamburg: Rowohlt.
- Batel, Günther und Dieter Salbert (1985): *Synthesizermusik und Live-Elektronik*. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler.
- Becker, Howard (1982): *Art Worlds*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- Behrens, Roger (1996): *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- (1997): Kulturindustrie – Ein Revisionsbericht in den Abteilungen der Konkursverwaltung. In: *Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 5: Kulturindustrie – Kompaktes Wissen für den Dancefloor*. Mainz: Testcard Verlag.

- Benjamin, Walter (1981): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bennett, Andy (2000): *Popular music and youth culture: Music, identity and place*. London: Macmillan.
- Bey, Hakim (1991): *The temporary autonomous zone: Ontological anarchy, poetic terrorism*.
http://textz.gnutenberg.net/textz/bey_hakim_the_temporary_autonomous_zone.txt (Internetdokument. Original: New York: Autonomedia).
- Bogdanov, Vladimir, Chris Woodstra, Stephen T. Erlewine und J. Bush (Eds.) (2001): *All music guide to electronica*. San Francisco: Backbeat Books.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The field of cultural production*. Cambridge and Oxford: Polity Press.
- Brown, Adam, Justin O' Connor and Sara Cohen (2000): Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield. In: *Geoforum* 31. 437-451.
- Buci-Glucksmann, Christine (1997): *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin: Merve.
- Castells, Manuel (1989): *The informational city*. Oxford and Malden: Blackwell.
- (2000): *The rise of the network society*. Oxford and Malden: Blackwell.
- Cohen, Sara (1994): Identity, place and the ‚Liverpool Sound‘. In: Stokes, Martin (Ed.): *Ethnicity, identity and music*. 117-134. Oxford and Providence: Berg.
- Cope, Julian (1996): *Krautrock sampler: One heads guide to the grosse kosmische Musik*. (=Der grüne Zweig 186). Löhrbach: Werner Piepers MedienXperimente.
- Crang, Mike (1998): *Cultural Geography*. London and New York: Routledge.
- Danielzyk, Rainer und Ilse Helbrecht (1989): Ruhrgebiet: Region ohne Gegenwart? Ansätze zu einer qualitativen Regionalforschung als Kritik. In: Sedlacek, Peter (Hg.): *Programm und Praxis qualitativer Sozialgeographie*. 101-131. (=Wahrnehmungsgeographische Studien zur Regionalentwicklung. Heft 6). Oldenburg: BIS der Universität Oldenburg.

- Deleuze, Gilles und Felix Guattari (1993): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Derrida, J. (1990): Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Engelmann, P. (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. 114-139. Stuttgart: Reclam.
- Du Gay, Paul (1997). Introduction. In: Du Gay, Paul (Ed.): *Production of culture / Cultures of production*. 1-10. London u.a.: Sage.
- Engelmann, P. (1990): Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. In: Engelmann, P. (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. 5-32. Stuttgart: Reclam.
- Featherstone, Mike (1993): Global and local cultures. In: Bird, Jon et al. (Eds.): *Mapping the futures: local cultures, global change*. 169-187. London and New York: Routledge.
- Feyerabend, Paul (1987): *Farewell to reason*. London and New York: Verso.
- (1999): *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- Förster, Heinz von (1999): *Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Frith, Simon (1996a): *Performing Rites: On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- (1996b): Music and identity. In: Hall, Stuart and Paul Du Gay (Eds.): *Questions of cultural identity*. 108-127. London: Sage.
- Gebesmair, Andreas (2000): *Musik und Globalisierung. Zur Repertoireentwicklung der transnationalen Phonoindustrie unter besonderer Berücksichtigung des österreichischen Musikmarktes*. Endbericht des Forschungsprojektes. Wien: Institut mediacult.
- (2001): *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Gelder, Ken (1997): Introduction to Part Two: The Birmingham tradition and cultural studies. In: Gelder, Ken and Sarah Thornton: *The subcultures reader*. 83-89. London and New York: Routledge.

- Giddens, Anthony (1990): *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Glaserfeld, Ernst von (1984): An introduction to radical constructivism. In: Watzlawick, P. (Ed.): *The invented reality. How do we know what we believe we know? Contributions to constructivism*. 17-40. New York and London: Norton.
- (1998): Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffes der Objektivität. In: Gumin, H., H. Meier (Hg.): *Einführung in den Konstruktivismus*. 9-39. (=Veröffentlichungen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung 5). München / Zürich: Pieper.
- Gomart, Emilie and Antoine Hennion (1999): A sociology of attachment: music amateurs, drug users. In: Law, J. and J. Hassard (Eds.): *Actor Network Theory and after*. 221-247. Oxford and Malden: Blackwell.
- Graves, Barry and Siegfried Schmidt-Joos (1993): *Rock Lexikon 2*. Hamburg: Rowohlt.
- Gruber, Siegfried (1996): Das Independent Publikum. Einige Ergebnisse einer Analyse der Hörer von "unpopulärer Popmusik". In: Rösing, Helmut (Hg.): *Mainstream, Underground, Avantgarde: Rockmusik und Publikumsverhalten*. 6-20 (=Beiträge zur Populärmusikforschung 18). Karben: Coda.
- Gurk, Christoph (1997): Wem gehört die Popmusik? Die Kulturindustriethese unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie. In: Holert, Tom und Mark Terkessidis (Hg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. 20-40. Berlin und Amsterdam: Edition ID-Archiv.
- (1998): *Spex präsentiert: 4 Plattenläden für Graz & Musik aus Köln im Reininghaus*. Unveröffentlichte Präsentationsmappe für den Grazer Steirischen Herbst 1998.
- Hall, Peter (2001). *Urban geography. 2nd edition*. London and New York: Routledge
- Hannerz, Ulf (1996): *Transnational connections*. London and New York: Routledge.
- Harauer, Robert (Hg.) (2001): *Vienna Electronica. Die Szenen der Neuen Elektronischen Musik in Wien*. (= mediacult.doc 05/01). Wien: Mediacult.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The meaning of style*. London and New York: Methuen.

- Helbrecht, Ilse (1998): The creative metropolis: services, symbols and spaces. In: *Zeitschrift für Kanada-Studien* 2 (34). 79-93.
- Hetherington, Kevin and John Law (2000): After Networks. Guest Editorial. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 18. 127-132.
- Hollows, Joanne and Katie Milestone (1998): Welcome to dreamsville. A history and geography of Northern Soul. In: Leyshon, Andrew, David Matless and George Revill (Eds.): *The place of music*. 83-103. New York and London: The Guilford Press.
- Hudson, Ray (1995): Making music work? Alternative regeneration strategies in a deindustrialized locality: the case of Derwentside. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 20. 460-473.
- IFPI (2001): *Recording industry in numbers 2001*. London: IFPI.
- IFPI Deutschland (2001): *Jahreswirtschaftsbericht 2001*. Hamburg: Deutsche Landesgruppe der IFPI e.V.
- Ingham, J., M. Purvis und D.B. Clarke (1999): Hearing places, making spaces: sonorous geographies. Ephemeral rhythms, and the Blackburn warehouse parties. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 17. 283-305.
- Jackson, Peter (1988): Street Life: the politics of Carnival. *Environment and Planning D: Society and Space* 6. 213-227.
- (1992): The politics of the streets. A geography of Caribana. *Political Geography* 11. 132-153.
- Johnston, R.J, Derek Gregory and David M. Smith (1994): *The dictionary of human geography*. Oxford and Malden: Blackwell.
- Jones, John Paul III and Wolfgang Natter (1999): Space ,and' representation. In: Buttner, Anne, Stanley D. Brunn and Ute Wardenga (Eds.): *Text and image. Social Construction of regional knowledges*. 239-247. Leipzig: Institut für Länderkunde.
- Kausch, Michael (1988): *Kulturindustrie und Populärkultur – Kritische Theorie der Massenmedien*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Klein, Gabriele (1999): *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.
- Klein, Naomi (2000): *No Logo*. New York: Picador.

- Kösch, Sascha (1995): Mike Ink. In: Anz, Phillip und Patrick Walder (Hg.): *Techno*. 46-51. Zürich: Bilger.
- Kong, Lily (1995a): Popular music in geographical analyses. In: *Progress in human geography* 19 (2). 183-198.
- (1995b): Music and cultural politics: ideology and resistance in Singapore. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 20. 441-459.
- Lackner, Michael und Michael Werner (1999): Der *cultural turn* in den Humanwissenschaften. Area Studies im Auf- oder Abwind des Kulturalismus? Schriftenreihe: *Suchprozesse für innovative Fragestellungen in der Wissenschaft*. Heft 2. Bad Homburg: Programm Beirat der Werner Reimers Konferenzen. (Internetdokument: <http://www.reimers-stiftung.de/suchprozesse/heft2.doc>)
- Lamnek, Siegfried (1995): *Qualitative Sozialforschung. Band 2: Methoden und Technik*. Weinheim: Psychologie Verlags Union.
- Latour, Bruno (1999): On recalling ANT. In: Law, John and John Hassard (Eds.): *Actor Network Theory and after*. 15-25. Oxford / Malden: Blackwell.
- Law, John (1999): After ANT: complexity, naming and topology. In: Law, John and John Hassard (Eds.): *Actor Network Theory and after*. 1-14. Oxford and Malden: Blackwell.
- Lazimbat, Sascha (1995): Don't fuck with Cologne. In: Die Gestalten (Hg.): *Localizer 1.0. The Techno House book*. Berlin: Die Gestalten Verlag.
- Lee, Nick and Steve Brown (1994): Otherness and the Actor Network: The undiscovered continent. In: *American Behavioral Scientist* 37 (6). 772-790.
- Lewis, George H. Who do you love? The Dimensions of musical taste. In: Lull, James (Ed.): *Popular music and communication*. 134-151. London et al.: Sage.
- Leyshon, Andrew, David Matless and George Revill (1995): The place of music. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 20. 423-433.
- Lovering, John (1998): The global music industry. Contradictions in the commodification of the sublime. In: Leyshon, Andrew, David Matless and George Revill (Eds.): *The place of music*. 31-56. New York and London: The Guilford Press.

- Maffesoli, Michel (1996): *The time of the tribes*. London et al.: Sage
- Maturana, Humberto R. (2000): *Biologie der Realität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mediacult.doc (01/1999): *Beyond Majors: Digitale Musik in Wien. Dokumentation eines mediacult-Seminars zur Neuen Elektronsichen Musik*. Wien: Mediacult.
- Meier, Verena (1989): Hermeneutische Praxis. Feldarbeiten einer „anderen“ Geographie. In: Sedlacek, Peter (Hg.): *Programm und Praxis qualitativer Sozialgeographie*. 149-158.
(=Wahrnehmungsgeographische Studien zur Regionalentwicklung. Heft 6). Oldenburg: BIS der Universität Oldenburg.
- Mertens, Wim (1983) : *American Minimal Music*. New York: Pro/Am Music Resources.
- Mol, Annemarie and John Law (1994): Regions, Networks and Fluids: Anaemia and Social Topology. In: *Social Studies of Science* 24. 641-671.
- Münker, Stefan und Alexander Roesler (2000): *Poststrukturalismus*. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Negus, Keith (1992): *Producing pop. Culture and conflict in the popular music industry*. London u.a.: Arnold.
- (1997): The production of culture. In: Du Gay, Paul (Ed.): *Production of culture / Cultures of production*. 68-104. London u.a.: Sage.
- Peterson, Richard A. and David G. Berger (1975): Cycles in symbol production: The case of popular music. In: *American Sociological Review* 40. 158-173.
- Peterson, Richard A. (1976): The Production of Culture: A Prolegomenon. In: *American Behavioral Scientist* 19 (6). 669-684.
- Porschardt, Ulf (1997): *DJ Culture*. Hamburg: Rowohlt.
- Real, Michael R. (1996): *Exploring media culture*. London u.a.: Sage.
- Ritzer, G. (1993): *The McDonaldization of society*. Newbury Park, CA: Pine Forge.

- Roth, G. (1987): Autopoiese und Kognition: Die Theorie H.R Maturanas und die Notwendigkeit ihrer Weiterentwicklung. In: Schmidt, J.S. (Hg.): *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*. 256-286. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ruschkowski, André (1998): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart: Reclam
- Rutten, Paul (1999): Global sounds and local brews. Musical developments and music industry in Europe. in: *soundscape.info. online journal on media culture*. volume 2. <http://www.icce.rug.nl/~soundscape/>.
- Saussure, Ferdinand. de (1964): *Course in general linguistics*. London: Owen.
- Schergel, Frank (2002, in Kürze erscheinend): *Ohne Musik ist quasi alles lau. Der Führer durch die Kölner Musikszene*. Köln: KIWI Köln.
- Schulz-Schaeffer, Ingo (2000): Akteur-Netzwerk-Theorie: Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik. In: Weyer, Johannes (Hg.): *Soziale Netzwerke*. 187-209. München: Oldenbourg.
- Scott, Allen J. (1997): The cultural economy of cities. In: *International journal of urban and regional research* 21 (2). 323-339.
- (1999): The US recorded music industry: on the relations between organization, location, and creativity in the cultural economy. In: *Environment and planning A* 31. 1965-1984.
- Smith, Susan J. (1997): Beyond geography's visual worlds: a cultural politics of music. In: *Progress in human geography* 21 (4). 502-529.
- Smudits, Alfred (1998): Musik und Globalisierung: Die Phonographischen Industrien. Strukturen und Strategien. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 23 (2). 23-52.
- Spöhring, Walter (1995): *Qualitative Sozialforschung*. Stuttgart: Teubner.
- Stadt Köln (2000): *Kulturwirtschaftsbericht*. Unveröffentlicht. Köln: Stadt Köln.
- Stokes, Martin (1994): Introduction. In: Stokes, Martin (Ed.): *Ethnicity, identity and music*. 1-27. Oxford and Providence: Berg.
- Straw, Will (1997): Communities and scenes in popular music. In: Gelder, Ken and Sarah Thornton: *The subcultures reader*. 494-505. London and New York: Routledge.

Tajbakhsh, Kian (2001): *The promise of the city. Space, Identity, and politics in contemporary social thought*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Teipel, Jürgen (2001): *Verschwende Deine Jugend*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Varela, Francisco J. (1987): *Autonomie und Autopoiese*. In: Schmidt, J.S. (Hg.): *Der Diskurs der radikalen Konstruktivismus*. 119-132. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Weyer, Johannes (2000): Zum Stand der Netzwerkforschung in den Sozialwissenschaften. In: Weyer, Johannes (Hg.): *Soziale Netzwerke*. 1-34. München: Oldenbourg.

Williams, Raymond (1993): Culture is Ordinary. In: Gray, Ann, and Jim McGuigan (Eds.): *Studying Culture: An Introductory Reader*. 5-14. London: Edward Arnold.

Ziehn, Sascha (1996): Experimentelle Musik in Aachen und Köln. Von Dom zu a-Musik. In: *Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 2*. Oppenheim: Testcard-Verlag.

Zukin, Sharon (1995): *The cultures of cities*. Oxford and Malden: Blackwell.

Zitierte Zeitschriftenartikel / Zeitungsartikel / Radiosendungen

De:Bug (01/1997) (Juli-Ausgabe): a-Musik. Autor: Riley Reinhold. Berlin: De:Bug.

De:Bug (04/1997a) (Oktober-Ausgabe): Michael Mayer – Köln groovt anders. Autor Riley Reinhold. Berlin: De:Bug.

De:Bug (04/1997b) (Oktober-Ausgabe): Karma – Gestandene Männer werden sentimental. Autor: Sascha Kösch. Berlin: De:Bug.

De:Bug (17/1998) (November-Ausgabe): Köln Intim Kolumne. Autor: Riley Reinhold. Berlin: De:Bug.

De:Bug (19/1999) (Januar-Ausgabe): Köln Intim Kolumne. Autor: Michael Bausch. Berlin: De:Bug.

De:Bug (22/1999) (April-Ausgabe): Interview mit Wolfgang Voigt. Autorin: Mercedes Bunz. Berlin: De:Bug.

De:Bug (23/1999) (Mai-Ausgabe): Hans Nieswandt. Autoren: Riley Reinhold und Fee Magdanz. Berlin: De:Bug.

De:Bug (37/2000a) (Juli-Ausgabe): Rei\$\$dorf Force. Autor: Erik Richter. Berlin: De:Bug.

De:Bug (37/2000b) (Juli-Ausgabe): Heimat Köln oder die Welt im Zelt. Autor: Marcus Hauer und Anne Pasquale. Berlin: De:Bug.

De:Bug (42/2000) (Dezember-Ausgabe): Kontinuität mit steigender Tendenz: Bolz Bolz aka World Electric. Autor: Sascha Kösch. Berlin: De:Bug.

De:Bug (12.06.2002): Ganz schön Rough Dr. Middelhoff: BMG kauft Zomba. www.de-bug.de.

FAZ (08.04.2002): Süße Oberfläche und Bitteres dahinter: Elektronische Musik von Wechsel Garland. Autor: Aram Linzel. Frankfurter Allgemeine Zeitung.

Harakiri (8/1997-98): a-Musik. Stuttgart.

Harakiri (9/1999): Kompakt. Stuttgart.

House Attack (03/1997): Im Bett mit Schlammpeitziger. Autoren: Tobias Thomas und Jan Werner. Köln: 1000 Plattformen Verlag.

House Attack (12/1997). Köln: 1000 Plattformen Verlag.

Intro (21.08.1994): Mouse on Mars – ‚Intelligent Techno‘ oder doch lieber ‚elektro-kraut-dub‘? www.intro.de (Onlinearchiv der Printausgaben).

Intro (13.08.1995): Mouse on Mars – Sampeln bis zum Rauschen. Autor: Jörg Dahmann. www.intro.de (Onlinearchiv der Printausgaben).

Intro (03.02.1999): Platzverweis: Brüsseler Platz. www.intro.de (Onlinearchiv der Printausgaben).

Jazzthetik (04/2002): Thomas Brinkmann – Das Arschwackeln, das ich im Kopf hatte. 58-61. Autor: Marcus Maida. Münster: Verlag Christine Stephan.

Jazzthetik (07-08/2002): Burnt Friedmann & Jaki Liebezeit: Das Geheimnis ungerader Takte und hölzerner Sequenzen. 64-67. Autor: Markus von Schwerin. Münster: Verlag Christine Stephan.

- Kunstforum International (10/1996-01/1997). Joined. Ein Fest-Kultur-Experiment. Bericht des Co-Organisators Theo Altenberg. 149-151. Autor: Theo Altenberg.. Ruppichteroth: Kunstforum.
- Kultur Spiegel (06/2002): Berliner Weise: Die Hauptstadt beliefert die Welt mit frischem Pop. 14-15. Autor: Christoph Dallach. Hamburg: Spiegel Verlag.
- Spex (10/1987): Leserbriefe. 65. Köln: Spex Verlag.
- Spex (08/1994): Mouse on Mars: Vulvaland (Rezension). 77-78. Autor: Sascha Kösch. Köln: Spex Verlag.
- Spex (09/1994): Mouse on Mars – Die böse Käsefalle. 6-7. Autor: Sascha Kösch. Köln: Spex Verlag.
- Spex (11/1997): Jörg Burger – The Modernist, The Bionaut, King Burger. 20-23. Autor: Hans Nieswandt. Köln: Spex Verlag.
- Spex (11/1996): Liquid Sky. 32-35. Autor: Michael Kerkmann. Köln: Spex Verlag.
- Spex (01/1997): Ladomat 2000. Gibt es eine neue Konkurrenz zwischen Köln und Hamburg? 52. Autor: Michael Kerkmann. Köln: Spex Verlag.
- Spex (05/1999): Air Liquide – Nach der After Hour. Autor: Andreas Busche. Köln: Spex Verlag.
- Spex (06/2002a): Lieder aus Liebe – Justus Köhncke. 48-53. Autor: Tobias Thomas. München: Piranha Media.
- Spex (06/2002b): The Sound of Munich – Die Stadt unter der Stadt: Die Münchner Elektronikszene zwischen Subversion und Hype. 83-85. Autor: Hias Wrba. München: Piranha Media.
- Der Spiegel (32/1997): Stockhausen auf dem Sofa. Viele Musiktüftler wollen sich mit originellen Klängen vom Techno Mainstream absetzen – derzeit gilt die Kölner Szene als Avantgardisten Krabbelstube. 167. Hamburg: Spiegel Verlag.
- Stadtrevue (6/1995): Was ist ‚A-Musik‘? Neue Musik, elektronische Avantgarde, Popmusik? Ein Wort, eine Idee, ein Plattenladen. 137. Autor: Thomas Rein. Köln: Stadtrevue Verlag.
- Stadtrevue (6/1995b): Was ist ‚A-Musik‘? Neue Musik, elektronische Avantgarde, Popmusik? Ein Wort, eine Idee, ein Plattenladen. 136. Autor: Joachim Ody. Köln: Stadtrevue Verlag.

- Stadtrevue (9/1997): Tarifzone. Autor: Tobi Czybulla. Köln: Köln: Stadtrevue Verlag.
- Stadtrevue (9/1997b): Club Politik in Köln. 42-49. Köln: Stadtrevue Verlag.
- Stadtrevue (10/1997): Persönlicher Geschmack plus persönliche Kontakte. Battery Park Cologne – Ein Festival für elektronische Musik. 141. Autor: Peter Scharf. Köln: Stadtrevue Verlag.
- Stadtrevue (08/1999): Eins + Eins = 3. Thomas Brinkmann gehört zu den wichtigsten Vertretern des Kölner Techno-Underground. 118-119. Autor: Felix Klopotek. Köln: Stadtrevue Verlag.
- Stadtrevue HSM (Hochschulmagazin SoSe 2000): Ruhm und Ehre – ...heimsen die Kölner Musikszene zuhauf ein. Aber wen interessiert das da draußen in der Welt von Popkomm und eins Live? Eine Bestandsaufnahme. 22. Autor: Felix Klopotek. Köln: Stadtrevue Verlag.
- Süddeutsche Zeitung (10.12.1997): Klangtopographien: Köln mausert sich zur Hauptstadt der neuen Elektronik. 20. München: Süddeutscher Verlag.
- Sueddeutsche.de (25.09.2001): Donau Groove. Autorin: Gabriela Hartig. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/dossier/23969/index.php>. Download am 26.09.2001.
- Süddeutsche Zeitung (05.04.2002): Schlaumeier-Sound für die Welt. In Köln treiben winzige Labels und Schallplattenläden die Entwicklung der elektronischen Popmusik voran. (NRW-Feuilleton). Autor: Ralf Niemczyk. München: Süddeutscher Verlag.
- Taz (26.10.1999): Ökologie der Kunst – Benutzen Medien ihre Macht, um das soziale Universum der Kultur zu zerstören, das über Jahrhunderte aufgebaut wurde? Fragen an die Herren der Welt. Von Pierre Bourdieu. Berlin.
- WDR 3 (04.05.2002): Un-Chi-Kung. Bei Abwesenheit jeglicher Genussempfindungen. Von Runzelstirn & Gurgelstock (Rudolf Eb.er). In: *Studio Akustische Kunst* (Ursendung). 23.05 – 24.00 Uhr.
- The Wire (130/1994) (December Issue): System Analysts: How Mouse on Mars injected a virus into the machines. Autor: Rob Young. London: The Wire Magazine.
- The Wire (145/1996) (March Issue): Global Ear: Marrakesh. 8. Autor: Chris Champion. London: The Wire Magazine.

- The Wire (146/1996) (April Issue): Low Theories – Force Inc. Autor: Simon Reynolds. London: The Wire Magazine.
- The Wire (152/1996) (October Issue): Global Ear: Tokyo. 12. Autor: Giovanni Fazio. London: The Wire Magazine.
- The Wire (159/1997) (May Issue): Neue deutsche Wellen. 18-24. Autor: Rob Young. London: The Wire Magazine.
- The Wire (164/1997): (October Issue) Global Ear: Cologne. Autor: Rob Young. 16. London: The Wire Magazine.
- The Wire (199/2000) (July Issue). Joseph Suchy – Borderline Case. 13. Autor: David Keenan. London: The Wire Magazine.
- The Wire (217/2002) (March Issue): Global Ear: Riga. 19. Autor: Viestarts Gailitis. London: The Wire Magazine.
- The Wire (219/2002) (May Issue): Global Ear: Aleppo. 18. Autor: Malu Halasa. London: The Wire Magazine.
- Die Zeit (50/1995): Mouse on Mars – Iaora Tahiti. (Rezension). 89. Autorin: Pinky Rose. Hamburg: Zeit Verlag.
- Die Zeit (29/1996): Biep, Blubb,; Bumm und Bapp. Techno fürs Wohnzimmer: Drei Kölner verfeinern das Electronic Listening. Autor: Thomas Jahn. Hamburg: Zeit Verlag.
- Zeit Literatur (03/2002): Digitale Spätromantik: Der Wiener Elektroniker Fennesz bringt Wohlklang und Störgeräusche in perfekte Balance. 76. Hamburg: Zeit Verlag.

Zitierte Internetseiten

- <http://brainwashed.com/rrr/> (04.04.2002)
- <http://bs.inutero.net/> (01.05.2002)
- <http://home.pacifier.com/~ascott/they/tamildaa.htm> (15.04.2002)
- http://home.snafu.de/circonium/music/voigt_91.html (16.06.2002)
- http://home.snafu.de/circonium/music/voigt_93.html (16.06.2002)
- <http://live.bmg.de/company/de/> (05.06.2002)

<http://notesweb.uni-wh.de/wg/wiwi/wgwiwi.nsf/ContentByKey/EDRR-57KKF6-DE-p> (17.06.02)

<http://www.angelbooking.com/artists/rolandcasper.html> (14.6.2002)

<http://www.battery-park-cologne.de> (19.04.2002)

http://www.beckmesser.de/neue_musik/kagel/int-d.html (25.06.2002)

<http://www.club-lefonque.de/hauptseiten/news/Artistinfo/b/bachor.htm>
(14.6.2002)

<http://www.forcedexposure.com/labels/scandinavia.uk.html> (21.06.2002)

<http://www.futurism.org.uk/manifestos/manifesto09.htm> (15.6.2002)

<http://www.grooveattack.de/about/history/beatbox/beatbox.php3>
(20.06.2002)

http://www.grooveattack.de/about/history/u_92.html (20.06.2002)

<http://www.haw-hamburg.de/fh/campus/fbcampus/g/ieind.html>
(18.06.02)

<http://www.ifpi.org/site-content/press/20010906.html> (05.06.2002)

<http://www.nadir.org/nadir/initiativ/ci/nf/64/22.html> (15.04.2002)

<http://www.originaltonwest.de/> (24.04.2002)

http://www.ouk.de/issue_35/sender.html (27.2.2002) (ouk Magazin Nr. 35, Originalausgabe: 02-03/2002)

<http://www.selektion.com/> (04.04.2002)

<http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html> (20.03.2002)

<http://www.steirischerbst.at/Herbst> (25.06.2002)

<http://www.tb-303.org/info/history.asp> (19.05.2002)

<http://www.techno.de/frontpage/94-09/Interview.html> (17.6.2002)
(Frontpage, Originalausgabe 09/1994)

<http://www.techno.de/frontpage/95-05/formicrec.html> (24.4.2002)
(Frontpage, Originalausgabe: 05/1995)

<http://www.tietchens.de> (24.04.2002)

http://www.vivendiuniversal.com/vu2/en/who_we_are/who_we_are.cfm
(05.06.2002)

<http://zeni.free.fr/musique/rudolf.htm> (04.04.2002)

Zitierte Tonträger

Frank Dommert und HNAS (1987): *Hunsrück*. 7". Aachen: Dom.

Harald 'Sack' Ziegler and E*Rock (2001). *Mind is master*.
Portland/Oregon: Audio Dregs.

Kürten/Pawloski/Wirkus (2001): *Kürten | Pawloski | Wirkus*. CD. Zielona
Gora: Gustaff Records.

Microstoria (1995): *Init Ding*. LP. Köln: a-Musik.

Mouse on Mars (1994): *Vulvaland*. CD/LP. London: Too Pure.

Mouse on Mars (1995): *Iaora Tahiti*. CD/LP. London: Too Pure.

Schlammpeitziger (1996a): *Freundlichbaracadamelodieliedgut*. LP. Köln:
a-Musik

Schlammpeitziger (1996b): *Freundlichbaracadaremix*. 10". Remixe von
Mouse on Mars, F.X. Randomiz, Marcus Schmickler, Sweet Reinhard
(Reinhard Voigt). Köln: a-Musik.

Schlammpeitziger (2001): *Collected Simple songs of my temporary past*.
CD. Tokyo: Tokuma. London: Domino.

Schlick, Jörg (2001): *Diese Wildnis hat Kultur*. CD. Köln: a-Musik.

Schlick, Jörg und Justus Köhncke (2001): *Gleich scheuen Hirschen in
Wäldern versteckt zu leben*. Graz: Steirischer Herbst.

V.A. (1998): *The Sound of Cologne*. Köln: Sound of Cologne Records.

V.A. (1999): *Elektronische Musik aus Buenos Aires*. Köln: Traum
Schallplatten.

V.A. (2000): *The Sound of Cologne Zwei*. Köln: Sound of Cologne
Records.

Anhang i Gespräche / Interviews

- **Manfred Post**
Kulturamt Köln, Leiter Referat für Populärmusik
12.12.2001
- **Adam Butler**
Musiker, veröffentlicht auf Sonig, zog im Herbst 2001 von London nach Köln
19.12.2001
- **Andrei Gorokhov**
Journalist, Deutsche Welle, Sendung: „muzprosvet“ für russischsprachige Hörer
19.12.2001
- **Markus Detmer**
Staubgold-Betreiber (Label, Versand)
20.12.2001
- **Wirkus, Paul**
Musiker, kam 1990 aus Polen nach Köln
17.01.2002
- **Ingmar Koch**
Produzent (Dr. Walker, Air Liquide, Rei\$sdorf Force) & Techno-Aktivist (Syncom Productions)
19.01.2002
- **Odijk, Georg**
a-Musik-Betreiber (Label, Laden, Vertrieb, Versand)
22.01.2002
- **Joseph Suchy**
Musiker, kam 1998 von Bamberg nach Köln
04.02.2002
- **Harald 'Sack' Ziegler**
Musiker, seit 1987 in Köln
08.02.2002
- **Atsushi Sasaki & Hashim Bharoocha**
Journalisten (Fader Magazine / Headz) und Konzert-Promoter, Tokyo
14.02.2002
- **Frank Dommert**
Label Betreiber (Sonig, Entenpfehl, Sieben)
14.02.2002
- **Riley Reinhold** (E-mail-Interview)
DJ, Kompakt-Mitarbeiter und Label-Betreiber (Trapez)
15.02.2002
- **Jo Zimmermann**
Musiker (Schlammpeitziger)
21.02.2002
- **Oren Ambarchi**
Musiker aus Sydney, Australien, veröffentlicht auf drei Kölner Labels (Grob, Staubgold, Tonschacht)
04.03.2002
- **Michael Mayer**
Kompakt Teilhaber, DJ und Produzent
07.03.2002
- **Heiner Kruse**
Drum'n'Bass Producer (The Green Man), Label Betreiber (Basswerk) und Party-Veranstalter
09.03.2002

Anhang ii Exemplarischer Leitfaden

Interview mit Markus Detmer

- Biographischer Überblick, musikalische Entwicklung, Aktivitäten

Köln

- Was würdest Du genau als die viel zitierte Kölner Elektronik bezeichnen?
- Wie kam es, dass Du Deine Aktivitäten hier in Köln entwickelt, fortgeführt hast? Gab es bestimmte Standortmerkmale, Konstellationen, die Dir das Arbeiten hier ermöglichten, erleichterten, Initialzündungen waren (auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten)?
- Gab es Zeitpunkte, an dem es einen größeren Schub für Deine und die Kölner Arbeit allgemein gab, wo es gesteigertes Interesse an den Kölner „Zirkeln“ gab?
- Hatte das wiederum Einfluss auf Deine weitere Arbeit?
- Gibt es oder gab es Überlegungen, Kölner Aktivitäten zu konzertieren, abzustimmen?
- Wie schätzt Du das Potential der Kölner Veranstaltungsorte ein? Wie wichtig ist eine gut funktionierende Clublandschaft? Was gibt es sonst für Auftrittsorte?
- Wie wichtig ist für Dich bei bestimmten Aktivitäten (z.B. spezielle Projekte, Veranstaltungen, Konzerte, Parties etc.) die Unterstützung durch die städtische Verwaltung?
- Wie ist die Zusammenarbeit mit anderen Kölner Akteuren, Labels, Vertrieben etc. Erleichtert der gemeinsame Standort Köln die Arbeit? Und wie bzw. inwiefern?

Umfeld / ‚Netzwerk‘

- Gibt es Schlüsselpersonen in Deinem Umfeld, Menschen, oder auch Projekte, die Du als besonders wichtig für die Entwicklung der a-Musik Aktivitäten erachtest (auch außerhalb Kölns)?
- Wie entwickelte sich Dein persönliches Umfeld?
- Wie sieht sie / es aus?
- Wie funktioniert sie / es, und wie die Kommunikation?
- Wie weit reicht es, wo, in welchen Städten sind andere Knotenpunkte? Gibt es internationale Schwerpunkte deiner Verbindungen (d.h. Länder, in denen mehr Akteure als anderswo leben und arbeiten)?
- Sind die Verbindungen zu anderen Akteuren eher persönliche oder private Kontakte? Wie werden diese Kontakte etabliert, gepflegt und entwickelt?
- Worüber entwickeln sich die Kontakte?
- Machst Du eher was mit Leuten zusammen, die Du schon lange kennst, oder gibt es auch immer wieder neue Leute, die Dinge an Dich herantragen?
- Wie wichtig ist das Vertrauen in die Leute, evtl. die gemeinsame Geschichte?
- Wie wichtig sind die internationalen Kontakte?
- Mit wievielen Leuten (grobe Schätzung) hast Du monatlich Kontakt (Tel., Fax, email, persönlich)?
- Welche Kommunikationsform ist die wichtigste für Deine Arbeit?
- Wie wichtig sind Live-Aktivitäten (von Dir selbst - als DJ - und den Staubgold Künstlern)?

Staubgold Label & Mail-Order

- Wie würdest Du den deutschen Markt bezüglich Staubgold einschätzen, wie den internationalen? Wo gibt es das größere Interesse an Staubgold?
- Gibt es in den Arbeitsfeldern (Artist&Repertoire, PR, Distribution, Kooperationen) solche, die problematischer sind als andere?
- Wie ist das Vertriebsnetz strukturiert?
- Welche Rolle spielen das Internet und e-mail für den Verkauf und Vertrieb?
- Siehst Du Ähnlichkeiten in der Repertoireentwicklung von Deinem und anderen Labels (dt. und internationaler Labels)

- Wie sieht es mit der internationalen Lizenzierung von Staubgold Label Künstlern aus?
- Oder mit anderen internationalen Aktivitäten bezüglich Staubgold, z.B. Promotion o.ä.?
- Wie wichtig sind musikalische Trends für Deine Arbeit? Hat Deine „Label-politik“ etwas mit Zeitgeist zu tun?
- Wie lang sind die Intervalle, in denen sich die Produktionen verkaufen lassen?
- Wie wichtig ist die Langfristigkeit für Eure Produktionen? Wie wichtig der Back-Katalog?
- Was ist Deiner Meinung nach der Vorteil bei der Arbeitsweise solcher Labels wie Staubgold im Vergleich zu den größeren und großen Labels?
- Welche unterschiedlichen Vertriebsformen nutzt Du?
- Wie ist das Verhältnis zu den Major Labels, Major-Vertrieben oder Verlagen. Gibt es Anfragen, Kooperationen, Interesse an einzelnen Staubgold Künstlern?
- Wie wichtig ist für Staubgold die Verbindung zu anderen Kulturformen?
- Wo siehst Du Verbesserungsmöglichkeiten für Deine Arbeit, v.a. struktureller Art?
- Hatte der „Hype“ um Köln Vor- oder Nachteile für Deine Arbeit?
- Wie wichtig ist für Dich das „Markenelement“ bei a-Musik, also a-Musik als Qualitätsmerkmal?
- Wie wichtig sind die Medien für Deine Arbeit?
- Gab es eine kontinuierliche Steigerung oder auch einmal Stagnation?

Anhang iii Personenindex (Who is Who der Kölner Szenen - unvollst.)

- = im Text erwähnt

Name	Musiker / Produzent / DJ / VJ (Visuals)	Betreiber (aktuell): Label (LL) Vertrieb (V) Mailorder (M) Laden (L) Veranstaltungsort (VA) Bookingagnetur (B) Promotion (PR) Grafik (G) Webdesign (W)	Journalist	Assoziiert mit	Tanz- / Club- (TC) Hör- kultur (H)
Aguayo, Matias	Closer Musik			Kompakt	TC
• Althoff, Kai	Workshop Subtle Tease				H
Ananda, Gabriel	DJ	Shot (LL)			TC
Barba, Rosa	Rosa Barba (VJ)			a-Musik	
• Bachor, Claus	DJ		d2000		TC
Benn, Stefan		Eleganz (LL)			TC
• Blischke, Waltraut	DJ		Spex, Stadtrevue	a-Musik	H
Blome, Benno		Sender (mittlerweile Berlin, LL)		Kompakt	TC
• Bolz, Andreas	Bolz Bolz Funktaxi	Ersatz Audio (LL)			TC
• Brauneis, Wolfgang	DJ	a-Musik (LL, L, M, V) Kontor (VA)		a-Musik	H
Breitbarth, Rene	DJ Rene Breitbarth	Treibstoff (LL)		Kompakt	TC
• Brinkmann, Thomas	Thomas Brinkmann	Max.ernst (LL)			TCH
Brocksieper, Falko	DJ	Substatic (LL)		Kompakt	TC
• Bürger, Jörg	The Modernist	Popular Org. (LL)		Kompakt	TC
• Butler, Adam	Vert			a-Musik	H
• Casper, Roland	DJ				TC
• Christoph, Ralf H.	DJ	Büro Wasserdicht (B), Studio 672 (VA)		Kompakt	TC
• Clark, Eric D.	Eric D. Clark				TC
Cornelius, Yvonne	Niobe				H
• Czukay, Holger	Holger Czukaj, Ex-Can				H
Dams, Tom	Solar Moon				TC
• Detmer, Markus	Klangwart, DJ	Staubgold (LL,M)		a-Musik	H
Dettinger, Olaf	Dettinger			Kompakt	TC
• Dommert, Frank	DJ, Frank Dommert	Sonig (LL) Entenpfuhl (LL) Sieben (LL) a-Musik (L)		a-Musik	H
• Dorsch, Lars	Karma DJ Lars Vegas	Groove Attack (L)		Groove Attack	TC
Elzer, Tim	Tim Elzer Don't Dolby				H
• Follert, Jörg	Wechsel Garland			Karaoke Kalk	H
Frida		(G)		Karaoke Kalk, a-Musik	H
• Friedmann, Bernd	Burnt Friedman, Non Place Urban Field	Nonplace (LL)			H
• Gantz, Matthias		Normal (M)		a-Musik	H
• Geller, Emanuel	Salz	Formic (L, LL, M)		Formic	TC

• Gorokhov, Andrei			Muzprosvet (Deutsche Welle)	a-Musik	H
• Gülicher, Matthias		Grand Harbour (V)			H
• Hagedorn, Wolfgang	Computerjockeys				TC
Heiss, Frank	Frank Heiss			Liquid Sky	TC
Hettkamp, Peter	DJ Peta	Boxer Rec. (LL)		Liquid Sky	TC
• Höfler, Felix	F.X. Randomiz	Gefriem (LL)		a-Musik	H
Iliopoulou, Alexandra		Bedroht/Betrug (LL, Mittlerweile Berlin)		Kompakt	TC
Janovsky, Marcel		Treibstoff (LL)		Kompakt	TC
Janssen, Günther	Donna Regina				H
Janssen, Regina	Donna Regina				H
Karnik, Olaf			Intro, Spex, FAZ etc.		H
• Klein, Jaqueline	DJ Anima	Traum (LL)		Kompakt	TC
• Klein, Yvette	VJ				H
• Klopotek, Felix		Grob (LL)	Stadtrevue		H
• Kniola, Till	DJ	Kulturbunker Mülheim (VA)	Auf Abwegen	a-Musik	H
• Koch, Ingmar	Air Liquide Rei\$\$\$dorf Force Dr. Walker	Syncom Productions (LL)		Liquid Sky	TC
Koch, Hans W.					H
• Köhncke, Justus	Justus Koehncke Subtle Tease			Kompakt	TC
Krause, Andres	Ex-Afri-Studios	SoftI (LL)		a-Musik	H
• Krickeberg, Anne	Anne Krickeberg			a-Musik	H
• Kruse, Heiner	The Green Man	Basswerk (LL)	Keyboards	Drum'n'Bass	TC
Lehn, Thomas					H
Leyers, Dirk	Closer Musik			Kompakt	TC
• Liebezeit, Jaki	Jaki Liebezeit, Club Off Chaos, Ex-Can				H
Lösener, Bernhard	Kitbuilders			Formic	TC
Luczak, Frieda		(G)		a-Musik	
• Luttermann, Gregor:		Formic (M, LL, L)		Formic	TC
• Lütz, Thorsten	DJ Strobocop	Karaoke Kalk (LL)		Karaoke Kalk	H, TC
• Magdanz, Fee	DJ	Karaoke Kalk (LL)	Intro, De: Bug	Karaoke Kalk	H, TC
• Marcus Schmickler	Marcus Schmickler, Pluranom, Ex-Pol			a-Musik	H
Maria und Ernst					BSD
Massel, Jens	Senking, Kandis Fumble			Karaoke Kalk	H
Matter, Marc	FLW, Institut fuer Feinmotorik				TC, H
• Mayer, Michael	DJ	Kompakt (LL, M, V, L)		Kompakt	TC
Mia	M.I.A.	Substatic (LL)		Kompakt	TC
Nacken, Robert	Robert Nacken			Groove Attack	H, TC
• Nieswandt, Hans	DJ		Ex-Spex		TC
Nothmann, Kerstin		(G)			H
• Odijk, Georg	DJ Brüsseler Platz 10a-Musik	a-Musik (L,M,V,LL) Sieben (LL)		a-Musik	H
• Ody, Joachim			Spex, KSTA, testcard	a-Musik	H
• Paape, Jürgen	Jürgen Paape	Kompakt-Gründer		Kompakt	TC
• Pfeiffer, Jörg	VJ				
Polonski, Boris	Club Off Chaos				TC, H
Quadder, Anja	DJ Miss DEE			Drum'n'Bass Tatort	TC
Reger, Katja	DJ Catya			Liquid Sky	TC
• Reinhold, Riley:	DJ Triple R	Trapez (LL)		Kompakt	TC
Reiter, Thorsten		(W)		a-Musik	H
• Reuber, Timo	Timo Reuber Klangwart			a-Musik	H

• Sander, Klaus		Supposé		a-Musik	H
Schaeben, Thomas	Thomas Schaeben			Kompakt	TC
Schaffhäuser, Matthias	Matthias Schaffhäuser	Ware (LL)			TC
Schauff, Axel	DJ Superpitcher			Kompakt	TC
• Schmitz, Reinhard	Rei\$\$dorf Force	Syncom (LL)	Ex- Keyboards	Liquid Sky	TC
Schöndorf, Peter	Dr. Borg				H
• Schulte, Frank	Schulte, Frank				H
• Schulz, Carsten	C-Schulz			a-Musik	H
• Schunk, Hans-Jürgen	Hajsch			a-Musik	H
Sigg, Ulli	VJ				TC, H
Sigmund, Sebastian	DJ Wicked	Reefer (B, PR) Molly Parker (LL)			TC
• Sperber, Jochen		Normal (L)			H
Steinle, Tom		Tomlab (LL) Softl (LL)			H
• Strauch, Bianca	Kompakt- Grafikerin			Kompakt	TC
• Suchy, Joseph	Joseph Suchy	Gefriem (LL) a-Musik (L)		a-Musik	H
• Thomas, Tobias	DJ	Kompakt (LL, L, M, V)	Spex	Kompakt	TC
• Thorn, Thomas		Liquid Sky Club (VA)		Liquid Sky	TC
Venker, Thomas		Scheinselbstständig (LL)	Intro, Harakiri		TC
• Voigt, Reinhard	Reinhard Voigt	Kompakt-Gründer		Kompakt	TC
• Voigt, Wolfgang	div.	Kompakt-Gründer & Teilhaber (L,V,M,LL)		Kompakt	TC
Voss, Heiko	Heiko Voss			Kompakt	TC
Vratil, Melanie	DJ			a-Musik	H
Walter, Björn	DJ Walter B 38			Tatort Drum'n'Bass	TC
• Werner, Jan	Mouse on Mars, Lithops, Microstoria	Sonig (LL) Gefriem (LL)		a-Musik	H, TC
• Wirkus, Paul	Paul Wirkus			a-Musik	H
Wülfing, Anja		Planet Pixel (G) Molly Parker (LL)			TC
• Ziegler, Harald	Harald ‚Sack‘ Ziegler			a-Musik	H
• Zimmermann, Jo	Schlammpeitziger Holosud, DJ			a-Musik	H, TC
	(DJ) Razoof	Nesta (LL)		Formic	TC
	(DJ) George Solar	Subfrequency (LL)		Formic	TC
	(DJ) Jenz One			Basswerk Drum'n'Bass	TC
	DJ X-Plorer			Phonogenic Drum'n'Bass	TC
	Digital Jockey Computerjockeys				TC
Und Viele mehr					

Anhang iv Labelindex (unvollständig)

Labelname	Betreiber	Homepage
a-Musik	Georg Odijk, Frank Dommert, Wolfgang Brauneis, Joseph Suchy	www.a-musik.com
Areal		www.areal-records.com
Basswerk	Heiner Kruse (The Green Man), Jenz One	www.basswerk.de
Betrug / Bedroht (Berlin)	Alexandra Iliopoulou	
Popular Organisation	Jörg Burger	www.popular.org
Eleganz	Stefan Benn	www.eleganz-rec.de
Entenpfuhl	Frank Dommert	www.entenpfuhl.com
Electrocord (früher electrecord) / world electric	Gregor Luttermann	
Formic	Emanuel Geller	www.formic.de
Gefriem	Felix Höfler (F.X. Randomiz) Joseph Suchey, Jan Werner	
Groove Attack	Lars Dorsch (Lars Vegas)	www.grooveattack.de
Grob	Felix Klopotek	www.churchofgrob.com
Italic		www.italic.de
Karaoke Kalk	Thorsten Lütz, Fee Magdanz	www.karaoke-kalk.de
Kompakt	Jürgen Paape, Wolfgang Voigt, Reinhard Voigt, Michael Mayer...	www.kompakt-net.de
Max.ernst	Thomas Brinkmann	www.max-ernst.de
Mollyparker	Sebastian Sigmund, Anja Wülfing	www.reefer-entertainment.de
Nonplace	Bernd Friedmann, Oke Göttlich	www.nonplace.de
Sieben	Frank Dommert, Georg Odijk	
Scheinselbstständig	Thomas Venker	www.scheinselbstaendig.net
Sender (Berlin)	Benno Blome	www.sender-records.de
Serve and destroy	Bob Humid	
Shake up		www.shakeup.de
Shot	Gabriel Ananda	
Softl	Andres Krause / Tom Steinle	
Solar moon (nesta, subfrequency, m.u.g)	„George Solar“, „Tom Solar“...	www.solarmoon.com
Sonig	Frank Dommert, Jan Werner, Andi Thoma	www.sonig.com
Spectrumworks (Ff/M, K)	u.a. Lars Dorsch	www.spectrumworks.de
Staubgold	Markus Detmer	www.staubgold.com
Substatic	Falco Brocksieper, Mia	www.substatic.de
Supposé	Klaus Sander	www.suppose.de
Synom (jungle fever, Hotel Lotte, Steuerflucht?)	Ingmar Koch, Reihnard Schmitz	www.dr-walker.com
Tomlab	Tom Steinle	www.tomlab.de
Tonschacht	Wolfgang Brauneis	
Traum + Trapez	Jaqueline Klein, Riley Reinhold Yvette Klein	www.traumschallplatten.de
Treibstoff	Rene Breitbarth	www.treibstoff-recordings.de
Vertical		
Ware	Matthias Schaffhäuser	www.ware-net.de

Anhang v Glossar

Einige Genrebegriffe

Acid House: „Acid House first appeared in the mid-80s in the work of Chicago Producers like *DJ Pierre*, *Adonis* [...] and *Phuture* (the latter of whom coined the term in their classic single, „Acid Trax“). Mixing elements of the house music that was already up and running in Chicago (as well as New York) with the squelchy sounds and deep bassline of the Roland TB303 synthesizer, acid house was strictly a Chicago phenomenon until stacks of singles began to cross the Atlantic, arriving in the hands of eager young Brits. The sound jelled in small warehouse parties held in London in 1986-87, and then went overground during 1988's infamous Summer of Love, when thousands of clubgoers traveled to the hinterlands of the massive events later known as raves. Acid House hit the British charts quite quickly with *M/A/R/R/S* and *Technotronic* landing huge hits before the dawn of the 90s“ (Bogdanov et al. 2001, VII). (vgl. CD 1 16)

Ambient: „[E]volved from the experimental electronic music of 70s synth-based artists like Brian Eno and Kraftwerk, and the trance like techno music of the 80s. Ambient is a spacious, electronic music that is concerned with sonic texture, not songwriting or composing. It's frequently repetitive and it all sounds the same to the casual listener, even though there are quite significant differences between the artists. Ambient became a popular cult music in the early 90s thanks to ambient techno artists like *The Orb* and *Aphex Twin*“ (Bogdanov et al. 2001, VII). Wichtige Einflüsse durch >Minimal Music. (vgl. CD 1 12)

Break Beat : siehe Drum'n'Bass

Chicago House: „House [named after the club ‚Warehouse‘ (1977-1981)] music grew out of the post-disco dance club culture of the early 80s. After disco became popular, certain urban DJs – particularly those in gay communities - altered the music to make it less pop-oriented. The beat became more mechanical and the bass grooves became deeper, while elements of electronic synth-pop, Latin soul, dub reggae, rap, and jazz were grafted over the music's insistent, unvarying four-four beat. Frequently, the music was purely instrumental and when there were vocalists, they were faceless female divas that often sang wordless melodies. By the late eighties, house had broken out of underground clubs in cities like Chicago, New York and London and begun making inroads to the pop charts“ (Bogdanov et al. 2001, XI) >Acid House, >Detroit Techno, >House, >Techno

Detroit Techno: kam in Detroit simultan zum >Chicago House auf: „Early Detroit Techno is characterized by, alternately, a dark, detached, mechanistic vibe and a smooth, bright, soulful feel. While essentially designed as dance music meant to uplift, the stark, melancholy edge of early tracks [...] also spoke to Detroit's economic collapse in the late 70s following the city's prosperous heyday as the focal point of the American automobile industry. The music's oft-copied ruddy production and stripped down aesthetic were largely a function of the limited technology available to the early innovators. [...] No longer simply contained in the 313 area code, Detroit techno has become a global phenomenon.“ (Bogdanov et al. 2001, VIII) >Chicago House, >Techno

Disco: „Abgesehen von der Bezeichnung für den Ort, an dem getanzt wird, steht Disco für eine eine aus der Schwulen-Szene in New York stammende, an Soul anknüpfende Musik, die sich durch relativ monotone Beats, reiche Orchestrierung und „gesangliche“ Melodien auszeichnet. [...] [Im deutschsprachigen Raum] hauptsächlich mit Boney M., Bee Gees und Donna Summer bekannt geworden“ (Mediacult.doc 1999, 50).

Drum'n'Bass: „Eine Anfang der 90er Jahre im Umfeld des Londoner Clubs Rage entstandene Musikform mit sehr schnellen [Polyrhythmen und Break Beats, d.h. gesampelte, geloopte und beschleunigte Hip-Hop Beats], sehr tiefen [...] Basslinien und einem Hang zum komplexen Sound Experiment. Der ‚fett wummernde‘ Bass zeugt vom unüberhörbaren Reggae Einfluß“ (Mediacult.doc, 50). Ein verwandter, z.T. synonym verwendeter Genrebegriff ist „Jungle“. Wichtige Vertreter: LTJ Bukem, Goldie; in Deutschland: The Green Man (vgl. CD 2 46-49)

Dub: In Jamaica entstand Dub aus der auf b-Seiten von Singles (7" Platten) gepressten nachbearbeiteten Instrumentaversion von Reggae Songs: „Diese [...] diene als Basis für das ‚toasting‘, ein dem Rap ähnlicher Sprechgesang. Aus dem äußerst basslastigen und effektbehandelten Sound (Echo-Effekte) entwickelte sich sowohl >Drum'n Bass als auch Trip Hop“ (mediacult.doc 1999, 50). Dub wurde in den späten 1980ern, aber auch in seinem klassischen Stil weiterentwickelt. Hier spielt v.a. Adrian Sherwood und das ONU-Sound Label aus London eine wichtige Rolle. Wichtige Vertreter: King Tubby, Lee „Scratch“ Perry, Mad Professor.

Electro: „[Style produced by] blending 70's funk with the emerging hip-hop culture and synthesizer technology of the early 80s. But what seemed to be a brief fad for the public – no more than two or three hits, including Afrikaa Bambaataa's ‚Planet Rock‘ [for whom Kraftwerk was a major influence] and Grandmaster Flash's ‚The Message‘ – was in fact a fertile testing ground for innovators who later diverged into radically different territory. [...] Herbie Hancock came storming back in 1983 with the electro single ‚Rockit‘. Despite the style was quickly eclipsed by the mid-80s rise of hip-hop music built around samples (often from rock records) rather than synthesizers. Nevertheless, many techno and dance artists continued harking back to the sound, and a full-fledged electro revival emerged in Detroit and Britain [and to a lesser degree in Germany] during the mid 90s“ (Bogdanov et al. 2001, IX). >Hip-Ho8p

Electronic rock: „Popmusik, die zumindest teilweise auf elektronischen Geräten wie Synthesizer, Oszillatoren, Sequencer, Synclavier hergestellt oder durch sie entscheidend geprägt wird.“ (Graves and Schmidt-Joos 1993, 906). Wichtige Vertreter: Pink Floyd (vgl. CD 1-5), Grateful Dead, Jefferson Airplane, Emerson Lake and Palmer, Vangelis, Jean Michel Jarre. Siehe Psychedelic Rock, Krautrock.

Electronica / Electronic Listening: „A suitably vague term used to describe the emergence of electronic dance music increasingly geared to listening in stead of dancing. [...] The word was later appropriated by the American press as an easy catch-all for practically any young artist using electronic equipment and / or instruments, but electronica serves to describe techno-based music that can be used for home listening as well as for the dance floor (since many electronica artists are club DJs as well“ (Bogdanov et al. 2001, X). (vgl. CD 2 28+29, 55-63)

Experimentelle Musik: Als experimentell kann Musik dann bezeichnet werden, wenn sie durch die nicht zielgerichtete Erforschung neuer, ungewöhnlicher Klänge und Kompositionsverfahren und deren Verwendung entsteht, bei der mit allen Arten von Klangerzeugung gearbeitet wird, d.h. dass alles zur Instrumentierung verwendet werden kann. (vgl. CD 2 64)

Hip-Hop: „Ende der 70er Jahre in den New Yorker Bronx entstandene Musikform, die in erster Linie auf den kreativen Umgang mit DJ Equipment beruht: Zwei Plattenspieler, ein Mischpult und Platten mit Rhythmus-Tracks dienen als ‚Instrumente‘. Dazu werden vom Rapper [MC] rhythmische Reime gesprochen“ (Mediacult.doc 1999, 50). Wichtige Vertreter: Public Enemy, Ice-T, Run DMC, De La Soul; In Deutschland z.B. Absolute Beginners, Fettes Brot, Die Fantastischen Vier, Ferris MC. >Electro

House: „Mitte der 80er entstandene Tanzmusik, die an Disco und Soul anknüpft und vor allem auf Basis neuer Technologien (Drumcomputer Roland TR808) produziert wird (schneller, härter und mit europäischen Elektro-Pop-Elementen). Benannt nach dem Club ‚Warehouse‘ (1977-1981) in Chicago“ (Mediacult.doc 1999, 50). >Chicago House, >Detroit Techno, >Acid House (vgl. CD 1 18, CD 2 37, 38, 41, 68-71)

Independent/Indie: Bezeichnet ursprünglich von großen Konzernen unabhängige Firmen in der Musikbranche (Labels, Vertriebe, Verlage) etc.; oftmals auch als Bezeichnung für alternativen und konsum- bzw. kommerzkritischem Gestus im Rockbereich verwendet; V.a. seit den 1980ern oftmals auch als Genrebegriff verwendet für dissonante, rauhe, bewusst unterproduzierter, LoFi Gitarrenrockmusik mit undergroundiger, ‚authentischer‘, Home-Recording Attitüde.

Industrial: „Industrial Music was a dissonant, abrasive style of music that grew out of the tape-music and electronic experiments of the mid 70s bands Cabaret Voltaire and Throbbing Gristle (the term was coined from the latter’s label, Industrial Records). The music was largely electronic, distorted, and rather avant-garde for rock circles“ (Bogdanov et al. 2001, XI). Wichtige Vertreter: Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Skinny Puppy (Vancouver, B.C. Kanada) (vgl. CD 1 13)

Krautrock: „Refers to the legions of german bands of the early seventies that expanded the sonic possibilities of art and progressive rock. Instead of following in the direction of their British and American counterparts [...] the German bands became more mechanical and electronic. [...] Working with early synthesizers and splicing together seemingly unconnected reels of tape, bands like Faust, Can and Neu! created a droning, pulsating sound that owed more to the avant-garde than to rock’n’roll“ (Bogdanov et al., 2001, XII). Wichtige Vertreter: Can (CD 1 6+7), Faust, Neu!, Cluster, Kraftwerk, Amon Düül, Tangerine Dream

Minimal music: „Generally, this music ist characterized by a strong and relentless pulse, the insistent repetition of short melodic fragments, and harmonies that change over long periods of time“ (Bogdanov et al. XII). In den 1960er Jahren in den USA entwickelt v.a. von La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Phillip Glass (vgl. CD 1 3)

Musique concrète: In den späten 1940er, frühen 1950er Jahren in Paris entwickelte konkrete Musik: „[a]ls musikalisches Ausgangsmaterial der Musique concrète dienten alle mit dem Mikrophon auffangbaren Schallereignisse, ob Blätterrauschen oder Autolärm, D-Zug-Dröhnen oder Grillenzirpen. Der musikalische Wert eines Klanges wurde nicht von seiner Herkunft abgeleitet“ (Ruschkowski 1998, 211). Diese Alltagsgeräusche wurden elektroakustisch verfremdet oder ‚denaturiert‘ und anschließend durch Tonbandcollagen in kompositorischer Absicht neu zusammengefügt (Batel und Salbert 1985, 9). In dieser Art komponierten neben Schaeffer u.a. auch Pierre Henry (*1927), Pierre Boulez (*1925) und Olivier Messiaen (1908-1992).

Neue Deutsche Welle (NDW): Punk- und >New Wave-Bewegung in Deutschland Ende der 1970er/ Anfang der 1980er. Kann aufgrund einiger mit Synthesizern und Collagetechnik arbeitenden Bands und Solomusikern als ein Vorläufer von Techno gesehen werden. Die wirklichen Innovatoren der NDW (Der Plan, Pyrolator, DAF (CD 1-14+15), Palais Schaumburg, Die Tödliche Doris, Frieder Butzmann, Malaria!, Einstürzende Neubauten et al.) sind bei weitem nicht so bekannt wie die in den 1980ern in der kommerziellen Nachwelle ins Rampenlicht getretenen Bands (Nena, Hubert Kah, Peter Schilling etc.).

Neue Elektronische Musik: Konstrukt, mit dem Techno, House, Drum'n'Bass, Dub, Hip-Hop, Electronica, Post-Rock, Noise, Electro, elektronische Improvisationsmusik etc. in allen ihren experimentellen und nicht experimentellen Spielweisen zusammenfassend gemeint sind, ohne auf Genre Grenzen Rücksicht zu nehmen. Wichtig dabei ist, dass damit nicht nur rein elektronische Musik gemeint ist, sondern dass durchaus auch „nicht-elektronische“ Sounds in die Musik einfließen können.

New-Wave: „Als Rock-Genre Begriff taugt New Wave nicht, da der Begriff sehr schnell zu Allerwelts-Etikett wurde. [...] Ein Begriff, der diverse Musikstile charakterisiert, die ab 1976 als Reaktion auf die in Pomp und Partysound erstarrte Musikszene entwickelt wurden. [...] New Wave im engeren Sinne beschreibt Bands, die die Message der Punks aufnahmen und ihre [Synthesizer unterstützte] Musik in schnellem Tempo, zu beinahe asketischer Instrumentalbegleitung und in Weltentfremdungs-Texten vortrugen“. Wichtige Vertreter: Talking Heads, Blondie, Pere Ubu. (Graves and Schmidt-Joos 1993, 925). >Neue Deutsche Welle

Noise: „Sludgy, abrasive, and punishing, Noise is everything its name promises, expanding on the music's capacity for sonic assault while almost entirely rejecting the role of melody and songcraft. From the ear-splitting, teeth-rattling attack of Japan's Merzbow to the thick grinding intensity of [the US-Label] Amphetamine Reptile Bands [...] [Noise was pushed forward by] a resurgence in the use of sine waves – originally explored by >musique concrète artists [...] became increasingly frequent among noise artists such as Otomo Yoshihide“ (Bogdanov et al. 2001, XII) (vgl. CD 2 77)

Post NDW: In der Nachfolge der >NDW entstandene Wave Bands

Post-Rock: „Post Rock was an experimental, avant-garde movement that emerged in the mid 90s. Most post-rock was droning and hypnotic, drawing from ambient, free form jazz, avant-garde, and electronic music more than rock. The majority of post-rock groups were like Tortoise, a Chicago-based band with a rotating line up“ (Bogdanov et al. 2001, XIII).

Psychedelic Rock: „Unter diesem Begriff wird in der Regel eine Musik verstanden, die durch ausgiebige Verwendung von Wah-Wah-Pedalen, Echo-, Rückkopplungs-, und Verzerrereffekten sowie durch elektronische Klangabläufe und Geräusche ein betont psychedelisches Klima erzeugt, dass zu traumhaften Assoziationen und phantastischen Visionen animieren soll“ (Batel und Salbert, 1985, 29). Wichtige Vertreter: The Byrds. >Krautrock, >Electronic Rock

Techno: „Aus dem >Detroit Techno „entstandene rein elektronische Tanzmusik [...] mit einfachen, aber aggressiven Beats und übereinandergeschichteten (oft sehr komplexen) Sound-Blöcken. Starke Verbreitung vor allem in Europa [als nach dem Acid House Boom weiterentwickelte Tanzmusik]“ (Mediacult.doc 1999, 51).(vgl. CD 2 30-36)

Sonstige Begriffe

Beat: Grundschatlag des Rhythmus

Compilation: Tonträger, der Stücke unterschiedlicher Musiker enthält

Fanzines: In den 1980ern und frühen 1990ern konnte Fanzine definiert werden als: „oftmals in primitivem Abzugsverfahren hergestelltes Informationsblatt für die Anhänger obskurer Gruppen und Musiktrends außerhalb des Rock-Mainstreams“ (Graves und Schmidt-Joos 1993, 907). Die aktuellen Fanzines sind von der Gestaltung her oftmals Vorreiter neuer Grafik-Design und Typographie-Trends (siehe u.a. House Attack) und sind zum Teil sehr gut recherchierte und mit hohem Sachverstand zusammengestellte Informationsquellen (z.B. Bad Alchemy, Bananafish).

Label: Firma, die Schallplatten veröffentlicht

Longplayer: Langspielplatte / CD

Mailorder: Schallplattenversand

Remix: Neubearbeitung eines bereits veröffentlichten Tracks durch einen anderen Künstler, in dem z.B. ein anderer Rhythmus darübergelegt wird, andere Sounds eingemischt werden oder gewisse Elemente herausgefiltert werden. Das gegenseitige Remixen ist meistens ein Zeichen des Respekts für das Stück, kann aber auch die Zuordnung zu einem gewissen musikalischen Kanon bedeuten.

Resident DJ: In einem Club regelmäßig auflegender DJ

Track: Musikstück

Verlag: Ein Musikverlag nimmt die Rechte (mechanischen Vervielfältigungs- und Aufführungsrechte seiner Künstler wahr.

Anhang vi Hörbeispiele (CDs)

CD 1

Track 1 - Teil 1: 1-17: Geschichte der elektronischen Musik (Kap. 5.1)

1. John Cage – Musik for Marcel Duchamp (1947)
2. Karlheinz Stockhausen – No. 12 Kontakte (1959/1960)
3. Steve Reich – Piano Phase (1967)
4. Terry Riley – Poppy Nogood
5. Pink Floyd – Astronomy Domine (Ummagumma LP, 1968)
6. Holger Czukay & Rolf Dammers – Canaxis (1968)
7. Can – E.F.S No. 8 (1968)
8. The Vancouver Soundscape –The Music of horns and whistles (1973)
9. Herbie Hancock – Rain Dance (1973)
10. Miles Davis – Black Satin (1974)
11. The Beach Boys – Fall breaks and back into winter (1968)
12. Brian Eno – Lizard Point (1982)
13. Cabaret Voltaire – No Escape (1979)
14. DAF – Verschwende Deine Jugend (1981)
15. Pyrolator - Inland 1 (1979)
16. Plasticman – Krakpot (Anfang 1990er, typischer Acid Sound)

Track 2 - Teil 2: 17-27: Neue elektronische Musik in Köln – die Anfänge (Kap. 5.2)

17. Roland Casper – P.I.A.O.N.O. (Anfang der 1990er)
18. Whirlpool Productions (Koehncke, Nieswandt, Clark) – Fly High (Anfang der 1990er)
19. MarcGraf (Marcus Schmickler) – My Belle (Anfang 1990er)
20. Blockwart (Odijk/ Schmickler/ Schulz) – Neuntöter (Anfang der 1990er)
21. Frank Dommert – Neum (Kiefermusik LP, 1990)
22. Frank Dommert – Neum (Kiefermusik LP, 1990)
23. 4²Logos (Suchy / Werner / Höfler) – Warm Desk (Anfang der 1990er)
24. Pol (Schmickler / Schulz / Kahse) – Dimda (Transomuba CD, ca. 1992)
25. Workshop (u.a. Althoff) – Sheer Elegance (1990)
26. Schlammpeitziger (Zimmermann) – Es ist vorbei (Erdrauchharnschleck MC, 1993)
27. Harald ‚Sack‘ Ziegler – Margariten (Anfang der 1990er)

CD 2

Track 1 - Teil 3: Neue Elektronische Musik in Köln 1995 bis heute (Kap 5.3)

28. Mouse on Mars (Werner / Thoma) – Frosch (Vulvaland LP 1994)
29. Mouse on Mars (Werner / Thoma) – Stereomission (Iaora Tahiti LP, 1995)
30. Burger / Ink (Burger / W. Voigt) – Elvism (1996)
31. Burger / Ink (Burger / W. Voigt) – 12 Miles High (1996)
32. Jörg Burger – Wunschmaschinen
33. Studio 1 (W. Voigt) – Gelb (Mitte 1990er)
34. Brinkmann, Thomas – Studio 1 Variationen (Mitte der 1990er)
35. The Modernist (Burger) – Eurojah (Mitte 1990er)
36. Matthias Schaffhäuser – Desaster (Mitte 1990er)
37. Whirlpool Productions (Köhncke / Nieswandt /Clark) – Nothing (Mitte 1990er)

Track 2

38. Whirlpool Productions (Köhncke / Nieswandt /Clark) – Cold Song (1996)
39. Schlammpeitziger (Zimmermann) - Salz und Brote auf Lanzarote (Freundlichbaracadamelodieliedgut LP, 1996)
40. Sweet Reinhard (Voigt, R.) – Gezischel im Fremdorient (freundlichbaracadaremix 10“, 1996)
41. Forever Sweet (Voigt, R. / Mayer / Thomas) – Super Trouper (Mitte der 1990er)
42. Funktaxi (Bolz) – Electric Breakfast (Mitter 1990er)
43. Bolz Bolz (Bolz) – Music (Ende der 1990er)
44. Third Electric (Bolz / Luttermann) – Gentle Beat (Mitte 1990er)
45. Salz (Geller) – Salz (Ende 1990er)
46. The Green Man (Kruse) – Ragtime (Mitte 1990er)
47. The Green Man & Cheetah – Dunkelblau (Ende 1990er)
48. X-Plorer & Dee Pulse - Urban Takeover (Mitte 1990er)
49. X-Plorer & Dee Pulse – Escape (Ende 1990er)
50. Dr. Walker (Koch) & M. Flux - 903 (Mitte 1990er)

Track 3

51. Air Liquide (Koch / Oral) – Eat you like Candy (Ende 1990er)
52. Karma (u.a. Dorsch) – Static Travelling (Mitte 1990er)
53. Robert Nacken – Majomin (2001)
54. Robert Nacken – It could be so easy (2001)
55. Wunder (Follert) – Noitz's Kakao (1998)
56. Donna Regina (Janssen / Janssen) – Bouge-Toi (Ende 1990er)
57. Klangwart (Detmer / Reuber) – Köln-Olpe (1998)
58. Klangwart (Detmer / Reuber) – Zweitonwei (1999)
59. Reuber – Spielkind (2000)
60. F.X. Randomiz (Höfler) – UVW (1998)
61. Lithops (Werner) – Init Ding (1999)
62. Holosud (Zimmermann / Höfler) – Alaune (1998)
63. Schlammpeitziger (Zimmermann) – Kontrablabastel (2000)
64. C-Schulz & Hajsch (Schulz / Schunk) – Compilation Track (1999)
65. Mouse on Mars (Werner / Thoma) – Actionist Respoke (2001)
66. Vert (Butler) – The tide comes in and the tide goes out (2001)
67. Marcus Schmickler – Param (2001)

Track 4

68. Gas (Voigt, W.) (Ende 1990er)
69. Michael Mayer - Hush Hush Baby (2001)
70. Jürgen Paape – So weit wie noch nie (2001)
71. Closer Musik – Dapartures (2001)
72. Sack (Ziegler) & E*Rock – Mind is master
73. Harald ‚Sack‘ Ziegler – Zwei Wochen Zwei (2002)
74. Cornelius / Elzer / Suchy (2002)
75. Workshop – Vakanz (2001)
76. Justus Köhncke – Was ist Musik (2002)
77. Joseph Suchy – Entskidoo (2002)
78. Paul Wirkus und Uwe Schneider - 3/5/1 (2000)
79. Reuber – Schlaf gut (2001)

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Magisterarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen.

B.S (Original siehe Druck)

Unterschrift

Copyrightvermerk

Sollten Teile dieser Arbeit als Quellmaterial genutzt / zitiert werden, so bitte ich um deutliche Kenntlichmachung. Über eine kurze Nachricht, in welchem Zusammenhang diese Arbeit zitiert wurde bzw. in wie fern diese Arbeit als Quelle benutzt wurde bin ich sehr dankbar. Solcherlei Hinweise sowie Kommentare, Anmerkungen, Kritik, Verbesserungsvorschläge und alles andere bitte an: bernd.schyma@bildsicherung.de

Vielen Dank!
B.S.