

sounds like berlin

Projektbericht herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

[PopScriptum 4 - sounds like berlin](#)

maria - [flyer](#) - [ufos](#) + [tresore](#): kulturelle und ökonomische Wertschöpfung in Berlins "Neuer Mitte"

"Manche Jugendliche haben eine ganz eigene Vorstellung von Freizeitvergnügen: Sie greifen zu Papis Jagdwaffe und schießen wahllos auf Passanten, ihre große Schwester oder das Haustier. In letzter Zeit immer öfter. Und jetzt auch in Deutschland. Das Prozedere nach einem Zwischenfall ist immer gleich, ob nun in den USA oder in Bad Reichenhall. Das verwundert eigentlich nicht, aber die Blödheit von Forderungen wie (ein) Verbot von gewaltverherrlichenden Filmen, Videospiele und Bands und (einer) stärkeren Kontrolle des Internets (???) ?! ... Warum es sich auch unnötig schwer machen, wenn es doch so einfach geht? Daß irgend etwas passiert sein muß, BEVOR Martin Peyerl, Dylan Klebold oder Eric Harris sich Gewaltvideos und -spiele reinziehen und dann nicht einmal die Fähigkeit entwickeln, das Geschehene vernünftig zu reflektieren, ist ein viel zu unangenehmer Gedankengang, ... Lieber greifen Scheinmoralisten auf die abgestandenen pc-Argumentation zurück und prangern die negativen Auswüchse einer idealisierten Gesellschaft an, die in der Realität sowieso noch nie existiert hat. ... Kürzlich hat in den USA ein Privat-broker in seiner Firma ein Blutbad angerichtet. Aber niemand hat verlangt, den Aktienhandel per Internet einzustellen."

Dies ist nicht etwas die verschriftlichte Variante einer Seminardiskussion von Studenten der Sozialpädagogik sondern das Editorial eines auflagenstarken Trendmagazins, daß im DIN-A-6 Format in Berlin, Hamburg, NRW, Frankfurt/Main München und seit 1998 auch in New York erscheint, die Logos bekannter Marken auf den Titel setzt, sie verfremdet und damit sowohl die Finanzierung des Magazins sichert als auch ein offensichtlich gut funktionierendes Marketingkonzept entwickelt hat, indem Werbung als eigenständige grafische Sprache genutzt wird.

Unzählige Produkt- und Programmankündigungen orientieren sich mittlerweile am *flyer*, einem Magazin daß Anfang der 90er Jahre von Berlin aus in eine Marktlücke stieß. Der flyer präsentiert all daß, was damals und heute eher jenseits der etablierten Institutionen und Einrichtungen des Kulturbetriebes, außerhalb von festen Häusern und traditionellen Zusammenhängen stattfindet; Ankündigungen für Projekte der "Freien Szene", Multi Media, Klanginstallationen im öffentlichen Raum, v.a. aber die line ups der Party- und Clubkultur.

Damit sind kulturelle Formen und musikalische Interessen angesprochen, die im kulturpolitischen, akademischen, journalistischen wie pädagogischen Kontext von Anbeginn ihrer Präsenz (frühe 90er Jahre) v.a. auf Ablehnung gestoßen sind, für Mißverständnisse sorgen oder gar zur Proklamation kultureller Niedergangsszenarien führen. Betreffen sie die entsprechenden Formen populärer Musik, fielen sie besonders heftig aus. Rockengagierte PädagogInnen äußerten beispielsweise während einer berufsbegleitenden Fortbildung 1993 sinngemäß, daß sie diese *erbarmungslose Plastiksynthie-Sounds* im *peinigenden Stroboskopgewitter nicht als Musik akzeptieren könnten*, handele es sich doch um *monotone Schleifen, die an Tierversuche erinnern, in denen man die Reaktion auf verschiedene Strahlungen* [1] untersucht.

Nun, die emotional geführten Diskussionen um das Für und Wider von Techno gehören mittlerweile eher ins Kuriositätenkabinett der Musikgeschichte, der Tenor aber hat sich bis heute nur unwesentlich entschärft. Getragen werden die Mißverständnisse v.a. aus den von Kulturpolitik, Jugendforschung und Pädagogik entwickelten Konzepten der 70er Jahre, die vor dem Hintergrund der seit den 50er Jahren sich entfaltenden jugendkulturellen Phänomene davon ausgingen, daß bestimmte Formen populärer Musik als Bestandteil jugend- und subkultureller Zusammenhänge ein soziales Widerstandspotential aufweisen, daß im aktiven Umgang mit ihr mobilisiert werden kann. Begriffe wie "Authentizität" oder "Glaubwürdigkeit" - die als Insignien semiotischer Guerillakämpfe gegen den kommerziellen Ausverkauf gedeutet wurden - bildeten den Kern dieser Diskussion (entwickelt v.a. im britischen [CCCS](#)) und erreichten recht schnell die Medien der Popmusikproduktion selbst; den einschlägigen Fachjournalismus, aber auch die darum sich aufbauenden politischen und kulturpädagogischen Diskurse [\[2\]](#).

Maschinenmusik, Plastiktops und Cola Light ließen sich aus den in den 70er Jahren gewonnenen Perspektiven nun kaum noch deuten. Schon der Begriff der Authentizität hatte sich im Angesicht einer v.a. auf technischer Basis produzierten Musik und den in Werbeästhetiken geschulten Präsentationsformen von Accessoires und Artefakten verändert. Seine Gültigkeit (im Sinne von mit sich selbst identisch sein) hat sich auf die Ebene der Kombination differenter Codes verlagert und bringt wiederum nur im Verbund ein neues Interpretationssystem hervor. Allerdings setzt erst die lebendige Aktion, das soziale Interagieren in diesen Systemen Authentizitäten in Gang, die vibes oder "es grooved halt nicht, is nicht cool oder dubbig genug".

Schon seit Mitte der 80er Jahre lösen international einander unzählige Stilistiken und Label ab, fusionieren, recyceln Vergangenes und samplen zuvor nicht Zueinanderpassendes. HipHop, TripHop, HardCore und Electro, Techno-Metal, Ernstgemeintes und kruder Kitsch, Motorendröhnen und easy listening kennzeichnen gleichermaßen die Ästhetik aktueller Soundbilder populärer Musik. Der Diversifikation von Repertoirekategorien kann man kaum folgen.

Als ein Resultat der dritten technische Revolution gibt es nun neben Songs immer mehr tracks, neben Gitarren immer mehr Sampler. Diese tracks haben keinen eigentlichen Anfang mehr, auch kein Ende, die Songstrukturen verschwinden zugunsten von Arrangements in übereinandergeschichteten Geräusch- und Pulsplateaus, die (so umschreibt Reiner Schweinfurth in einem Artikel zur Arbeitsweise des tresor-Gründers Dimitri Hegemann) *"den Zuhörer nicht mehr als Empfänger von Botschaften erreichen wollen, sondern als Generator. Tanz meint Beteiligung."* [\[3\]](#) Und Peter Wicke [\[4\]](#) erwägt, daß das diesen Kulturen über die Symbiose von Bewegung, Klang und Körper eigene Gemeinschaftsgefühl im Unterschied zum Gemeinschaftsgefühl des Rock (z.B. in Konzertarenen) absolut unideologisch ist. Die Kinder der 68er haben den Emanzipationsanspruch ihrer Eltern aufgegriffen und in einem hedonistischen Lebensstil aufgehoben.

Zwischen phonstarken Events und Wohnzimmerparties mit zurückgenommener Lautstärke oszilliert heute daß, was in Berlin z.B. im flyer angekündigt, im tresor (zunächst nur ein Club, heute eine Label, Merchandisinghandel und Anteilseigner szenebekanntere Restaurants) entwickelt, von No-Ufos (eine Agentur) koordiniert und in der Maria (Maria am Ostbahnhof = Club) präsentiert wird.

Das eben gezeichnete Bild ist fiktiv, denn die hier aufgezählten Akteure entstammen unterschiedlichen Facetten des stark fragmentierten lokalen Musikprozesses. Hinter ihnen verbergen sich verschiedene musikalische Stilistiken und Konzepte. Für Außenstehende existiert ein geradezu unüberschaubares Netz von Akteuren, Labels und Stilistiken, die sowohl im Verborgenen (unlizenzierte Clubs), aber auch vor den Augen der Medien ([Love-Parade](#)), über Audiofiles im Internet als auch in den Racks des von den Major-Companies der Musikindustrie belieferten Einzelhandels platziert werden.

Die in den Argumentationen der 70er Jahre geschulten Kritiker dieser kulturellen Trends bedenken meist nur eine Seite der offenkundigen Veränderungen und fragen nicht nach den eigentlichen Veränderungen. Gebetsmühlenartig werden die Topoi von der Spaßgesellschaft, vom Ende der jugendkulturellen Rebellionen, politischem Desinteresse und Utopielosigkeit, Etikettentreue und Konsumfetischismus aufgerufen. Es sei

"Ausdruck der geistigen Lage der Nation, einer harmlos gewordenen, vom System goutierbaren Revolte, die zugleich die Erinnerungen an Alternativen (sowohl zur bestehenden Gesellschaft wie zu sich selbst verdrängt, zudröhnt, zertantzt, verkiffht." [5]

Lebensstil und Formsprache seien in den Hintergrund eines gesellschaftlichen Soundteppichs gedrängt worden.

Schaut man aber genauer hin, handelt es sich keineswegs nur um einen Konflikt zwischen Generationen und den von ihnen verkörperten verschiedenen Kulturauffassungen, sondern um die Wetterleuchten eines ökonomischen und kulturellen Transformationsprozesses, der die Gewissheiten stabiler sozialer, kultureller und ökonomischer Zusammenhänge grundsätzlich in Frage stellt.

Die im Folgenden zur Debatte stehenden Organisationsformen des aktuellen Musikprozesses und ihre Binnenstrukturen scheinen diese kultur-ökonomischen Verschiebungen quasi vorweg zu nehmen bzw. auf ihre Weise zu thematisieren. Und so, wie sich im Umfeld von Punk Ende der 70er Jahre Organisationsformen und Binnenstrukturen des Musikprozesses herausbildeten, die im Affront zum Hochleistungsperfektionismus der Gesellschaft Prinzipien installierten, die letztlich das Überleben des Gesamtsystems garantieren halfen (Majors-Indies), dürften die hier thematisierten Zusammenhänge Teil jener ökonomischen und kulturellen Veränderungen sein, die als wirtschaftliche Globalisierung, technologische Dauerrevolution, frei-flottierende Finanzmärkte, Deregulierung, Mobilität, Flexibilisierung, Diversifikation, "new economic development" prominent diskutiert werden.

Für die Akteure der lokalen Musikprozesse ergeben angesichts dessen spezifische Transformationserfahrungen, auf die eigenen Arbeitszusammenhänge projizierte werden.

Geschäftsführer der monatlich in Berlin erscheinenden Zeitschrift [DE:BUG](#), im Untertitel 'Zeitschrift für elektronische Lebensaspekte', erhältlich auch in Österreich und der Schweiz) schreibt in der Juniausgabe 1999 der DE:BUG:

"Die Ökonomie der 1000er Auflage ist eine recht verlässliche stabile Größe geworden, unter der man besser nicht liegen sollte, damit man ... finanziell irgendwie über die Runden kommt. Der gelegentliche Scheck vom Label deckt die immer viel zu hohe Telefonrechnung. Kurzum: Dank Vinyl, einem Medium, das aus seiner sperrigen Industrialität und einem klassischen gut funktionierenden Interface eine Lücke in die digitale Welt gerissen hat, leben wir alle in einer ökonomischen Nische, einer relativ unbeschwertten Mikroökonomie mit der sozialen Absicherung vieler Freunde, die ... obendrein auch noch so etwas wie Sinn vermittelt" [6].

So entstehen hermeneutischen Systeme, die zwar tendenziell hermetisch sind, weil sie spezialisierte Verstehensleistungen und Sinnstiftungen erforderlich machen ("kulturelle Wertschöpfung"), bezogen aber auf den ökonomischen Wertschöpfungsprozeß müssen sie in urbanen Agglomerationen immer auch sehr offen sein - sowohl vertikal (Minorstrukturen), als auch bezüglich ihrer horizontalen Vernetzung (Makroökonomie der Musikwirtschaft).

Im folgenden wird versucht, dem hier eher abstrakt dargelegten Zusammenhang - ineinander greifender kultureller und wirtschaftlicher Wertschöpfung - konkret nachzugehen.

Endnoten

1. Jürgen Terhag; „Ich kann Techno beim besten Willen nicht als Musik akzeptieren“. Erwachsene Probleme mit aktueller Popmusik. in: Populäre Musik und Pädagogik. Grundlagen und Praxis-materialien. hrsg. von Jürgen Terhag, Institut für Didaktik populärer Musik, Oldershausen 1994, 217-226.
2. Peter Wicke; Popmusik - Konsumfetischismus oder kulturelles Widerstandspotential? Gesellschaftliche Dimensionen eines Mythos. in: Popmusic yesterday today tomorrow. hrsg. von M. Heuger & M. Prell, (Con Brio) Regensburg 1995, S. 21-35.
3. Reiner Schweinfurth; Natürlichkeit, Loyalität und eine Vision. Über Dimitri Hegemann und Marc Wohlrabe. in: Die bewegte Stadt. Berlin am Ende der Neunziger. hrsg. von Thomas Krüger, FAB Verlag, Berlin 1998. S.61.
4. Peter Wicke; Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Gustav Kiepenheuer Verlag 1998.
5. Thomas Rothschild; Hippies adieu. Die Love Parade siegt über die 68er. In: Freitag 23, 29.05.1999.
6. Sascha Kösch; Warum Musik nicht reicht. von menschen und mäusen. DE:BUG 06 1999, S. 1.