

Die Wiener Clubszene

Experimente aus Musik, Film, Video und Medienkunst

Wien 2000: Mehrere Jahre nach dem Elektronikfrühling der mittleren Neunziger-Jahre hat sich in Österreichs Hauptstadt eine Musikszene etabliert, die vor allem über das unabhängige und kreative Output diverser Labels wie Cheap, Laton, Mego, Charizma und andere wahrgenommen wird. Weniger die persönlichen Klangfärbungen einzelner KünstlerInnen stehen im Vordergrund als die Sounds der Labels, die sich ihre Identität unter anderem durch das Verwenden bestimmter Software oder alter Synthies à la Korg 20 oder gar selbstgebauter Elektronik schufen. Parallel dazu entwickelte sich eine sehr lebendige Clubszene, an deren Rändern die Knotenpunkte von Musik, Film, Video und neuer Medienkunst langsam zusammenschweißt werden.

Auf musikalischer Ebene sprach man vor allem in deutschen und englischen Fachblättern bald von einer »Dritten Wiener Schule«, ein Vergleich, der angesichts des intuitionistischen und absolut unakademischen Zugangs der meisten in Wien lebenden Musiker mehr als hinkt. Viele von ihnen erfuhren ihre musikalische Sozialisation durch den Free-Jazz/ Improvisation-Sound, der im Umfeld von Knitting Factory und ReR im Laufe der achtziger Jahre entstand, andere kamen aus der britischen Grindcore/(Post-) Industrial-Metal-Ecke (Earache!), die das Thatcher-Großbritannien mit seinen Lärmekapaden quälten. Wieder andere waren schon mit dem neuen Clubsound, der im selben Jahrzehnt von Chicago/Detroit über Ibiza nach England seinen Weg um die ganze Welt machte, aufgewachsen und vertraut geworden. Mit dem Aufkommen von Techno (in all seinen genealogischen Spielarten) wurde ein schon beschrittener Weg, der popkulturelle Eigengänge auf nationalstaatlicher Ebene nach und nach nivellierte¹, weiter fortgesetzt. Im »globalen« Raum entstand ein neues musikalisches Terrain, in das österreichische Produzenten eindringen konnten. Paradoxerweise wurde Österreich nun erstmals wirklich als »Musiknation Österreich« wahrgenommen, eine Selbstbezeichnung, die sich nach der Suche einer eigenstaatlichen und kulturellen Identität in den fünfziger Jahren mehr als ab-

Als sich *The Wire*-Chefredakteur Rob Young 1997 nach Wien begab, um einen Artikel über die florierende Musikszene zu schreiben, war er sich wohl kaum der Tragweite seiner Reise bewußt. Wien wurde durch das DJ-Duo Kruder & Dorfmeister plötzlich interessant. Das »musical backwater«, wie er schreibt, war plötzlich »on the map« und damit »unsere« Pulsinger & Tunakan auf dem Cover der August-Ausgabe. Das tat scheinbar gut. Die Divergenz, in einer Stadt mit Avantgarde-Vergangenheit zu leben, die gleichzeitig in kulturelle Bedeutungslosigkeit verfiel, war mit einem Mal weggewischt. Die Außenprojektion half, sich des eigenen Potentials bewußt zu werden. Es folgte ein Hype, dessen Auswüchse Teile der Musikerszene →It could have been here, it could have been there, it could have been anywhere!« – eher gelassen entgegen traten.

Wien als Stadt der Prachtstraßen und Cafehäuser war immer ein Ort aristokratischer und bürgerlicher Repräsentations- und Hochkultur gewesen. Das Burgtheater, die Staatsoper und andere symbolträchtige Bauten der Gründerzeit gruben sich in das kulturelle Selbstverständnis vieler Wiener und Wienerinnen so tief ein, daß die Bundeshauptstadt nach wie vor eine Hochburg konservativen Kulturverständnisses ist, das Schützenhilfe von reaktionären Kulturschreibern bekommt. Unvergessen werden die Auseinandersetzungen um den ehemaligen Burgtheater-Direktor Claus Peymann bleiben! Die gegenwärtige politische Situation des Landes scheint dieses Klima noch zu begünstigen. Es gibt schon erste Anzeichen dafür, daß unabhängige und alternative Kulturinstitutionen und Medien durch Subventionsstreichungen ausgehungert werden sollen, während die schöne, gute und wahre Kultur der Festspielstädte Salzburg und Bregenz weiterhin fette Finanzunterstützung erhalten wird. Wo sonst noch kann es einen besseren Nährboden für radikale künstlerische Entwürfe geben als in Österreich?

Eine mögliche Vorgeschichte

Natürlich ist es hier nicht möglich Biographien einzelner KünstlerInnen im Detail nachzuvollziehen, ebensowenig macht es Sinn, chronologisch die Entwicklung einer Wiener Clubkultur nachzuzeichnen. Trotzdem kann man einzelne Ansätze und Wendungen erkennen, die im folgenden skizziert sein sollen:

Wie in anderen europäischen Hauptstädten entwickelte sich auch im Wien der späten achtziger Jahre schrittweise so etwas wie eine Clublandschaft. Die Zeiten, wo man seine

1 Der in den siebziger und achtziger Jahren abgefeierte »Austro-Pop« konzentrierte sich auf lokale Größen, die vornehmlich einem bestimmten Umfeld oder Milieu zugeordnet waren (Wolfgang Ambros, Reinhard Fendrich, STS, at. al.). Zur gleichen Zeit konnten nicht nur Falco, sondern auch Supermax und Ganymed mit Charts-Positionen außerhalb des deutschen Sprachraums punkten.

Abende in besetzten Häusern und »underground«-Lokalen verbrachte, näherte sich langsam dem Ende und die Anfänge einer Wiener Partykultur waren im Entstehen. Dominiert war sie von der (damals noch) Disko U4, die über die achtziger Jahre gemeinsam mit dem Reigen und der Soul Seduction angelsächsisches Clubleben importierte, sowie Einzelpersonen und Neue Medien-AktivistInnen wie Konrad Becker. Das U4 (oder einfach nur U, wie es liebevoll genannt wird) gibt es noch heute und ist mittlerweile zu einer Art Klassiker geworden. Hier feierte nicht nur Falco seine ersten großen Erfolge (und widmete dem Lokal einen ganzen Song), auch eine florierende Szene aus Soul, Funk und New Wave bildete ein stabiles Grundgerüst, auf dem man später aufbauen konnte. Die Soul Seduction war ihrer Zeit voraus und konzentrierte sich auf schweißtreibende Funk & Soul-Rhythmik, die über diverse Umwege auch die Band Kraftwerk und somit Strömungen wie House absorbierte.

Mit dem großen Acid-House-Boom in England übernahm auch Wien um die Dekadenwende 89/90/91 schnell die Ravekultur, die man vorerst nur über britische Musikmagazine und Musikkkanäle wahrnahm. Wiener Jugendliche bedienten sich plötzlich einer Partykultur und der daraus hervorgehenden Codes, die sich vor allem in nordenglischen Industriestädten entwickelt hatten. Illegale Raves wurden in aufgelassenen Industriehallen, Kellergewölben, U-Bahnschächten, die nicht in Verwendung waren, oder einfach mitten im Wald gefeiert. Daß es auch bald in Österreich zu Konflikten mit dem Gesetz kommen mußte, war klar. Ein Verbot von Raves wie in England gab es aber nie. Mit dem Älterwerden der Raver und Techno-AktivistInnen und der unvermeidbaren und teilweise selbstverschuldeten Kommerzialisierung dieses Phänomens sollten die Raves aber bald aufhören. Nun war »Chillen«² angesagt. Über die »Chill-Outs« und alles, was sich unter dem großen Begriff »Ambient« versammelte, entstand ein Link zu MusikerInnen und Kulturschaffenden, die dem Wochenend-Eskapismus der Techno-Bewegung sehr kritisch gegenüberstanden.

»Über die »Chill-Outs« hat sich eine experimentellere Spielweise etabliert und sich das Feld des Elektronischen von der Gebrauchsmusik emanzipiert, die Tanzmusik einfach darstellt, daß Leute aus dem Jazz- und Avantgardekontext dorthin gewandert sind«³ Gleichzeitig führten wichtige Festivals, wie die seit über zwanzig Jahren in Linz veranstaltete Ars Electronica dazu, daß Kultur im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit Schritt für Schritt eine Art »elektronisches Bewußtsein« entstehen ließ. Spätestens nach *phonoTAKTIK*

95 erkannten viele in Österreich, daß eine neue musikalische Ära begonnen hatte. *phonoTaktik* widmete sich explizit der »neuen elektronischen Musik«, die mittlerweile fast ausschließlich Laptop-generiert ist. Eine florierende Szene entwickelte einen eigenen Sound, deren kleinster gemeinsamer Nenner die Thematisierung des Fehlers im Computerprogramm sein könnte. Moderne Technologie wurde dazu benutzt, sie zu mißbrauchen. Eine Vorreiterrolle nahm dabei das Label Mego ein, dessen Markenzeichen die Verwendung von Laptops bei live-Auftritten ist, mit denen sie bis in Kleinstpartikel zerlegte Dröhn- und Feedback-Sounds generierten. Sperrig-atonale Noise-Schleifen, verstörend-dissonante Hochfrequenzen wurden von einer Vielzahl assoziierter Labelmusiker wie Farmers Manual, Hecker, Haswell, Christian Fennesz und natürlich Rehberg & Bauer benutzt, um das nicht nur in Wien vorherrschende und wäßrige Beat-Diktat vieler Produzenten durcheinander zu werfen. Das Image der eigenbrötlerischen Soundbastler wandelte sich aber schnell zu dem anerkannter Künstler. *7 Tones For Free* von Peter Rehberg und Christian Fennesz' *Hotel Paral.lel* wurden im Vorjahr auf der »Ars Electronica« prämiert. Letzterer lebt mittlerweile auch von Auftragsarbeiten.

Raus aus der Galerie, rein in den Club!

Während die Arbeiten von Mego auch außerhalb des Clubkontextes funktionieren können, bleibt der Club bei Sabotage Ausgangspunkt von Aktionen, die früher wohl eher in Galerien und bei Vernissagen stattgefunden hätten. Der Club wird bewußt als Präsentationsraum benutzt, um Videoarbeiten, Ready-mades und Musik außerhalb des etablierten Kulturbetriebs zeigen zu können. Gerade die Gründerwelle an neuen Lokalen, die das Rhiz, die schon wieder verblichene Marek's Garage, das Pulse, Schikaneder, Klub Shabu usw. hervorbrachten, sind Beispiele dafür, wie sehr sich Avantgarde-Musik und Video aus ihren traditionellen abgezirkelten Hochschulkontexten herauslösten und öffentlich zugänglich wurden. Sabotage arbeitet in Clubs vor allem mit Loops, die größtenteils als 8mm-footage auf die Bildfläche projiziert werden. Speziell für Live-Shows wird eigens Videomaterial produziert: Ob es sich nun um den *headbangenden* Gene Simmons (Kiss) oder aber zwei Polizisten handelt, die beim Anschieben ihres Streifenwagens einen sexuellen Akt andeuten. Es geht Sabotage immer darum, daß Schnittabfolge und Loops zum Beat des Clubs passen.

2 Ein Begriff aus der Techno-Szene, der das Abtounen, das Senken des durch die Musik oder Drogen hochgepeitschten Adrenalinpegels in dafür vorgesehenen Räumen bezeichnet. (d. Red.)

3 Zit. nach *Skug* #39, S. 23.

Vernetzen und irritieren

Anders Skot. 1997 gründete sich die »Video-Band«, die aus dem unbegrenzten digitalen Bild- und Tonarchiv, welches das Internet bietet, Pixel und Bytes herausdestilliert, um sie anschließend auf der Leinwand mit Hilfe eines Videoschnittgerätes in Echtzeit zusammenzusetzen. Ein Konzept, das im Kino ebenso funktionieren kann wie im Club. So traten Skot nicht nur auf dem diesjährigen Filmfestival *Diagonale* in Graz auf, sondern bespielten ebenso das ICC in Tokyo und das in Barcelona stattfindende *Sonar*-Festival. Tina Frank, auch Designerin von Mego, und Farmer Manuals Matthias Gmachls Arbeit besteht nun darin, in möglichst kurzer Zeit Informationsmanagement zu betreiben und die hereinströmende Flut von Media-Junk assoziativ neu anzuordnen. Nicht Zertrümmerung, sondern collagenartiges Zusammensetzen steht hier im Mittelpunkt, wobei sich die Bildsprache(n) auf

4 Das Interview wurde am 1. April auf der *Diagonale* in Graz geführt.



Club-Veranstaltungen von Sabotage Communications: Robert Jelinek (Foto: Sabotage Archiv)

Ästhetiken der zwanziger und dreißiger Jahre zurückverfolgen lassen können.

Anders bei reMI, die absichtlich Computerabstürze provozieren und so zu einer neuen avantgardistischen Bildästhetik kommen, die auf die Selbstreferentialität des Mediums Computer hinweist. Sie beziehen sich so auf die Machinensprache des Computers und lernen sein Innerstes kennen.

Ein Thema, daß die Arbeiten von reMi, Skot und Sabotage verbindet, ist die Raumproblematik. Norbert Pfaffenbichler von dem Videoprojekt *Monoscope* meint dazu: »Für eine Verschmelzung von Audio und Video gibt es immer ein Raumproblem. So gibt es zum Beispiel – wie hier auf der *Diagonale* – eine komplette Kontextverschiebung. Wir haben Leute aus dem Clubkontext geholt und in einen anderen Rahmen gesetzt. Das Experiment war zu schauen, wie die Leute reagieren. Es handelt sich ja hier nicht um einen Club, wo

16 man Rauchen, Trinken und Reden kann und

hie und da mal auch auf die Leinwand schauen kann, sondern um ein Kino. Hier wird ein konzentriertes Rezeptionsverhalten gefordert.«⁴

Im Club haben die Bilder auf der Leinwand oder am Monitor eine andere Funktion. Es geht mehr darum, mit den Visuals und der Musik zum Raumklima beizutragen und auf den Rede- und Gedankenfluß Einfluß zu nehmen. Bilder werden als kurze Eindrücke aufgeschnappt und unterbewußt verarbeitet. Außerdem kann man auf Stimmungen reagieren, wenn man so wie Skot Bilder live improvisiert. Es ist ähnlich wie in der musikalischen Praxis: man steuert live visuelle Prozesse und bedient sie wie ein Instrument.

Natürlich stellt sich da die Frage, wo der Unterschied zu 8mm- oder 16mm-Experimentalfilmen liegt? Am Computer kann man vor allem allein arbeiten. Pfaffenbichler meinte dazu: »Es gibt zwar auch viele, die kollektiv im Bereich Multimedia arbeiten, aber im Gegensatz zum Film, der eine extrem arbeitsteilige Angelegenheit ist, muß man das nicht. Wegfällt das teure Ausleihen von Equipment genauso wie das Betteln um Schneideräume und Schneidezeiten. Auch sind verschiedenste genreübergreifende Kombinationen möglich: Man kann Programmierer, Musiker, Graphiker oder Autodidakt sein. Man braucht keine langwierige, klassische Ausbildung.«⁵

Mit der technologischen Entwicklung (G3!) konnte plötzlich jede(r) ein gesamtes Ton- und Videostudio auf seinem/ihrem Rechner haben, das mit entsprechenden Programmen jederzeit verfügbar ist. Gleichzeitig gewann man eine höhere Eingriffsmöglichkeit in den Entstehungsprozeß eines Bildes, das nun bis ins kleinste Detail bearbeitet werden konnte.

Abschließend läßt sich sagen, daß die Annäherung von zeitgenössischer E- und experimenteller U-Musik, mit der Wien immer wieder in Verbindung gebracht wird, nur ansatzweise vollzogen wurde. Auch wenn in den Plattenkisten vieler Musiker immer wieder Stockhausen und Xenakis auftauchen und als Referenzquellen benutzt werden, ist der Bezug zu den Emanzipationsbestrebungen innerhalb der popmusikalischen Genres, die sich seit den 60er Jahren etablierten, weitaus größer. Vielmehr sieht es so aus, als wollte sich die zeitgenössische E-Musik über die U-Musik ein bißchen Atem einhauchen lassen, um sich etwas entkrampfen zu können. Der unbekümmerte Zugang und der Wille zum Experiment in Wien lebender Musiker scheint dabei eine große Anziehungskraft zu haben. Und sollte E öfter im Club vorbeischaun, wird auch U in Zukunft öfter in Konzerten zu finden sein. ■

5 Ebd.