

Kaum ein musikalisches Genre wurde in den letzten Jahren so sehr auf seine Synergieeffekte mit der Bildenden Kunst hin befragt wie die neuere elektronische (Tanz-)Musik. Auf einmal schien es nichts zeitgemäßeres zu geben als den DJ auf der Ausstellungseröffnung. Aber abgesehen von dem grellen, kulturindustriell vermittelten (Überschungs-)Effekt – was ist die (musikalische, künstlerische, institutionspolitische) Substanz dieses Crossovers? Noch grundsätzlicher: gibt es das überhaupt? Und wenn ja, was folgt daraus?

Felix Klopotek kommt aus Köln, und plädiert für eine gesellschaftliche Kontextualisierung des Themas. Johannes Ullmaier fuhr nach Köln, dem Mekka elektronischer Musik am Ende der 90er Jahre, und besichtigte ein Phantasma. Zwei Einwüfe.

Klub-Kultur: Eine kritische Sichtung

Das Wort Club Culture steht nolens volens in der Tradition der Kultur-Wörter: Streitkultur, Debattenkultur, Eßkultur, Trinkkultur und jetzt eben auch Klubkultur. Weil aber das Modell Klub respektive Club in Deutschland nie so hedonistisch und glamourös, ausschweifend und entgrenzend funktioniert hat wie etwa in den USA (beispielsweise New York/Studio 54), spricht man's halt englisch aus und sagt Club Culture. So banal ist das ganze Thema – und ob jemand irgendwo, wenn ein DJ ein paar Platten dreht, eine Lichtskulptur anknipst, fällt nicht unter die Maßgaben der Kunst, sondern unter die des Kunsthandwerks. So banal also diese Angelegenheit ist, so trickreich ist sie auch.

Wenn man sich vernünftig streitet, nennt man das nicht gleich Streitkultur. Das Anhängsel »Kultur« ist der Platzhalter, der anzeigt, daß die Leute, die eine bestimmte »Streitkultur« pflegen auf etwas Größeres, Allgemeineres hinauswollen. Der klar definierte Anlaß, der Streit, wird zur Kultur aufgeblasen. Wer Streitkultur hat, der bewegt sich ganz anders durchs Leben als jemand, der bloß streitet. Wer Eßkultur hat, trinkt nicht nur guten Wein, sondern impliziert mit der Beanspruchung des Begriffes, daß er auch sonst sich geschmackssicher zu bewegen weiß. Obwohl also die Inflation der Kulturbegriffe jeweils faktisch nur einen lächerlich kleinen Ausschnitt aus dem gesellschaftlichen Leben bezeichnet, drehen die Minitatbestände das tatsächliche Verhältnis um und beanspruchen, etwas Großes und Zusammenhängendes, eben: Kultur zu sein.

Genauso verhält es sich mit der Club Culture – ja, es ist ihr Kern und um diesen

Johannes Ullmaier/Felix Klopotek

Cool Club Culture Cologne

Kern, der stets zur Instabilität neigt, konsistent zu halten, braucht man (zumindest auf Dauer) keine Kunstbeilage.

Aber der Reihe nach. Club Culture oder sagen wir lieber: Klub-Kultur heißt also nicht einfach Tanzen gehen oder Techno hören. Das Leben richtet sich auf den Klub aus – und umgekehrt, der Club verschwindet im Leben. Musik, Tanzen, Kleidung, Drogen, Sex verschmelzen zu einer Einheit, die es genießt, sich ständig zu reflektieren und zu bespiegeln. Das Technopublikum ist kein Rockpublikum. Es jubelt keinem Rockstar zu, es feiert sich selber und freut sich drüber, daß es sich freut. Wenn DJs oder Produzenten zu Superstars erkoren werden (Sven Väth oder Wolfgang Voigt), dann deshalb, weil sie durch ihre Musik dem Publikum die narzißtische Liebkosung ermöglichen haben. Es sind, wenn man so will, Meta-Rockstars.

Diese Welt ist hermetisch, eben weil sie diesen reflexiven Charakter entwickelt hat. Sie braucht keine Kritiker, reagiert auf Kritik von außen mit der großen Geste des historischen Vorsprungs und bringt selber aus sich heraus keine oder nur sehr vereinzelte Kritik hervor. Jede popkulturelle (Musik-)Bewegung hat ihre Häretiker – die Technoberichterstattung ist gähnend langweilig und recycelt durchweg eine hippieske Wohlfühlmentalität. Ein Kölner Technokenner schrieb einmal über den Zusammenhang Klub, Kultur und soziales Ambiente, daß das Ziel jeglicher Politik die Wiederherstellung von Wärmekreisläufen sei. Die Innung der Heizungsmonteur hätte sich bedankt. Der Satz fiel noch vor der Veröffentlichung (gnädigerweise) der Erstkorrektur zum Opfer.

Es geht nicht darum, Protagonisten dieser Szene zu denunzieren, sondern sie in dem angemessenen Kontext zu verorten. Das, was heute Klub-Kultur genannt wird, war noch vor zehn Jahren Bestandteil eines übergreifenden, gesellschaftlichen, wenn man so will: politischen Projekts. Damals gab es eine Party in Köln, die man später die Mutter aller (Kölner) Partys nennen sollte. Köln war (trotz SPEX, trotz einer lebendigen Jazzszene, trotz der traditionell starken Neue-Musik-Fraktion und der Künstlerszene um Martin Kippenberger) Provinz, popkulturelle Provinz, um genau zu sein. Und mitten in diese Leere platzte die *Soulful Shack Party*, an der unter anderem der

SPEX-Gründer oder der spätere *SPEX*-Chefredakteur Olaf Karnik maßgeblich beteiligt waren. Die Macher bewegten sich mehr oder weniger explizit in einem linken Umfeld – Hündgen zum Beispiel war in den 70er Jahren Trotzkiist – und arbeiteten sich an ihm ab. Ein Subtext der achtziger Jahre von *SPEX* war ja, auf musikalischem (und überhaupt: kulturellem) Gebiet, die Verkrustungen und dogmatischen Halsstarrigkeiten der (Post)-K-Gruppen-Linken gründlich gegen den Strich zu bürsten (auch darum die Begeisterung für Leute wie Kippenberger).

Zurück zur Party. Diese war streng didaktisch organisiert. Die DJs durften keine Hits spielen, keine Wünsche der Tanzenden berücksichtigen, kurz: sie durften keines der zahlreichen Klischees über Soul und schwarze Popmusik im allgemeinen bedienen. Statt dessen sollten sie vergessene Subgenres des Soul (Northern Soul) aufbereiten und in dramaturgische Spannungsbögen packen, zu denen man gleichzeitig tanzen und nachdenken konnte. Der Erkenntniswert für Körper und Geist stand im Mittelpunkt, die Stoßrichtung der überaus erfolgreichen Party war klar: es ging um die aufklärerische Vermittlung von schwarzer Musik und ihrer (mal expliziten, mal impliziten) politischen Botschaft in einem Kontext, der trotz allem Spaß verhielt. *Soulful Shack* grenzte sich von einer dogmatischen Linken und von einem stumpfen Tanzansinnen («abhotten») ab. Man sprach dann z.B. von Körperpolitik oder (viel später und in einem etwas anderen Kontext) von »Temporären Autonomen Zonen« (Hakim Bey). Mit der weltweiten Niederlage der Arbeiterbewegung in den Jahren nach 1989 wurde zunehmend die offensiv politische Perspektive obsolet. Auch wenn die Party natürlich nichts mit dem realen Sozialismus zu tun hatte. Aber dessen Ende bewirkte ja, daß einem die Rede von sozialistischen Zukunftsperspektiven nicht mehr (so leicht) über die Lippen geht. Auf der einen Seite verlor das Partykonzept mithin seinen politischen Bezugsrahmen – aber auf der anderen hatte es Erfolg. Zumindest in Köln bewirkte die Party bei Kulturhändlern mit halbwegs wachem Alltagsverstand einen heiligen Respekt vor Partykonzepten. In kaum einer Stadt dürften die Abhotten-Abschlepp-Partys, die es natürlich immer noch gibt, so eisern beschwiegen und bekämpft werden wie in Köln.

Kurz bevor die Klub-Kultur endgültig an die Gesellschaft andocken und das Verhältnis (wie bei der Eß- und Streitkultur) auf den Kopf stellen konnte (die Klub-Kultur bringt jetzt – vermeintlich – die Gesellschaft hervor, siehe

18 Rainald Goetz) gab es noch einen katalyti-

schen Übergang, der die fetischistische Ver vollkommung des Partywesens zur Klub-Kultur befeuerte: die Einbeziehung von Kunst, von gesellschaftlich sanktionierter Hochkultur.

Dabei fing es so unschuldig, so erratisch an. 1995 stellte der Fotograf (und kurzzeitige *SPEX*-Herausgeber) Wolfgang Tilmans im Frankfurter Ausstellungsraum Portikus aus und lud zur Eröffnung Techno-DJs ein. Die Verbindung war im Bezug auf Tilmans' Schaffen und seine Person stringent: er war und ist begeisterter Klubbesucher und seine Fotografien kreisen häufig um die Gesten hedonistischer Jugendkulturen. Daraus eine Klub-Kultur abzuleiten, mag reizvoll sein, ist aber nicht evident, wenn man bedenkt, daß die ästhetische Produktion auch ein idiosynkratisches Moment hat, das sich gegen Verallgemeinerung sträubt. Nur zur Erinnerung: Ende der 70er gestaltete Imi Knoebel innenarchitektonisch den Ratinger Hof in Düsseldorf und Markus Oehlen war für das Musikprogramm zuständig, während Kippenberger als Programmierer das SO 36 in Berlin zur Legende machte. Folgt daraus eine Klub-Kultur? Oder ist es nicht eher szenepolitisch interessant? Aber von der heutigen Klub-Kultur will ja im Hinblick auf Szenen und Szenenpolitik niemand etwas wissen. Es geht um das Große und Ganze, um ein Lebensgefühl.

Der letzte wirklich große Versuch, eine Klub-Kultur im Sinne eines als allgemeingültig, paradigmatisch, zeitgemäß etc. propagierten Kunst-Musik-Lifestyle-Crossovers aus dem Boden zu stampfen, war in Köln – und hier muß ich den Kollegen Ullmaier ergänzen – im Herbst 1998 die Ausstellung *I Love New York*. Im ersten Museum vor Ort, dem Museum Ludwig, spielten zwischen zeitgenössischer NYer Kunst Indierock-Stars wie Thurston Moore, Techno-Produzenten wie DJ Olive, HipHop-Protagonisten, Free Jazz-Renegaten und Bildende KünstlerInnen (u.a. Jutta Koether). Genutzt haben die Events wenig. Es war schon ziemlich lauwarm. Die Kunstwelt schaute damals lieber nach Berlin, die Technoszene erfreute sich an puristischem Minimal-Techno.

Fassen wir zusammen: Kunst war (und ist) in der Klub-Kultur nur ein Element innerhalb der Bewegung des Partywesens hin zu einem komplett narzißtisch verfaßten Lebensentwurf. Die Kunst mag sich darüber in ihrer Eitelkeit gekränkt fühlen und sich grämen. Ja, sie wurde benutzt. Ob an den Wänden Bilder von Wolfgang Tilmans hängen oder Dia-Projektoren von zerschnibbelten Farbfiltern flimmern, ist für die Tanzenden egal – solange die Atmosphäre stimmt. Und zu einem bestimm-

ten Zeitpunkt hat Kunst und mit ihr im Verbund rhizomatische Somehow-Philosophie dazu beigetragen, daß die Atmosphäre stimmt. Sie hat Techno nicht in einen anderen Kontext gestellt, sie hat sich auf die Bedingungen von Techno eingelassen. Da, wo es produktiven Austausch zwischen den Genres gibt, etwa wenn Albert und Markus Oehlen zusammen mit dem legendären FMP-Improvisatoren Rüdiger Carl Musik machen und dabei ihre Definition von Techno, Funk und Maschinenbeats entwickeln, ist das nicht von der Klub-Kultur her motiviert. Es entspringt der biografischen, szenepolitischen, gesellschaftlichen und, logisch, immanenten Auseinandersetzung mit den Maßgaben der Kunst.

Felix Klopotek

Phantasma und Realität

Uterale Labyrinth, kreatives Schummern. Tiefgelegte Polstergruppen bergen Elektronikproduzenten, in entspannter Unterredung mit Studentinnen der Medienhochschule Köln. Auf der Videoleinwand permutieren siebenfach codierte Schemen, blau-verlourne Chill-Out-Wolkenbänke räkeln sich aus unsichtbaren Boxen. An den Wänden Assemblagen koreanischer Meta-Neoisten, in den Ecken, zwanglos in Environment drapiert, Installationsobjekte aus der Schweiz, Zivilisationsmüll-Kunst zum Anfassen. Zwei rhizomatische Gangverästelungen weiter tagt, an einer als Design-Diplomarbeit prämierten und von der Siegerin des kommunalen Spray-Art-Contests handbesprühten Bar, ein informelles Vilem-Flusser-Colloquium aus zwei freien Stadtzeitungs-Autoren, einem Easy-Listening-Reissue-Label-Chef und seiner Freundin (6. Semester Germanistik). Eine Ebene tiefer geht die Post ab. Dezentrierte Professorenhüften wiegen sich, von jungen Raverinnenschenkeln frühlingsleicht umturnt, zu postintelligenten Big Beats. Popautoren Mitte vierzig machen sich Notizen. In der Wabe nebenan, wo man die Tänzer real time und verfremdet an die Decke projiziert und damit Teil einer darunter stattfindenden Neo-Fluxus-Performance werden sieht, erklärt ein neunzehnjähriger DJ einem hellhörigen Kurator den Unterschied zwischen Trance und Goa-Trance.

So weit der feuchte Traum jedes Art-Magazin-Editors, ein Traum – zumindest was die Gegenwart und Köln betrifft – nicht zuletzt insofern, als hippe Synergiezentren aus (möglichst authentischer) Clubkultur, (möglichst zeitgenössischer) Bildender Kunst und (möglichst avancierter) elektronischer bzw. DJ-Musik dort aktuell nicht aktenkundig sind. »In Köln gibt's das nicht. Punkt« – lautet dement-

sprechend auch die übereinstimmende Auskunft aller, die es wissen müßten.

Das heißt nun nicht, daß es derlei Initiativen nie gegeben hätte: Namentlich die *4B-Party-Reihe* im Kölner Stadtgarten präsentierte ab Anfang 1996 über fast zwei Jahre hinweg (obwohl in dreimonatigem Abstand) Combi-Packs aus Sound- und Video-Art, mit anfangs schleppendem, dann steigendem und schließlich ganz versiegender Publikumszuspruch. Was die ästhetische Bewertung betrifft, so fällt sie – zumal aus zeitlicher Distanz – im Nachhinein eher nüchtern aus. Georg Odijk von A-Musik faßt das übliche Prozedere wie folgt zusammen: »Musiker und Videokünstler machen parallel etwas an einem Ort, man hofft auf gegenseitige Überraschungseffekte – die dann darin liegen, daß man sich schwer scheiße findet.« Dabei dürfte das Maß am bloß Kumulativen, Beliebigen oder sich wechselseitig Dementierenden solcher Events in Köln im Schnitt in etwa dem entsprochen haben, was man diesbezüglich generell von hip-obligatorisch deplazierten Vernissagen-DJ-Einsätzen bzw. – auf der anderen Seite – unzwingenden Verlegenheits-Visualisierungen leidenschaftsloser Elektronik-Gigs gewohnt ist.

Daß umsichtige Vorverständnis und intensive Planung die Gelingchancen heben, beweist indes das Highlight, die regelbeleuchtende Ausnahme, die Köln bislang in dieser Richtung bieten konnte: Für die drei Tage des *Joined-Festivals* Ende 1995 verwandelte ein prominent besetztes Konsortium aus Künstlern (Mike Kelley, Pipilotti Rist u.a.) und Soundaktivisten (Cosmic Orgasm, A-Musik und Umfeld) die rechtsrheinischen KHD-Hallen in ein temporäres Club-Wohnzimmer, das sich dem oben überzeichneten Interaktionsszenario teil- und phasenweise näherte. Es war dies freilich, wie gesagt, ein einmaliges Event, und die Tatsache, daß seine euphorische Schilderung durch (Mitveranstalter) Theo Altenberger im den *Cool Club Cultures* gewidmeten Kunstforum-Band¹ bereits ein Viertel der gesamten Dokumentation des titelgebenden Phänomens ausmacht, nährt den – fürderhin eher bestätigten als widerlegten – Verdacht, daß hier eine relativ geringe Anzahl relativ punktueller Ereignisse mit einer satten Portion Wunschenken und/oder Hype zum Trend verrührt wurden. (Daneben stehen zwei eindeutig kunstlastige Events in Graz (Club Dadada) und Zürich (Night at the Show) sowie ein Portrait des Wiener Künstlertreffs Traubant).

Zwar gibt es unter den modernen Avantgarde-Pop-Musikern natürlich auch den einen oder anderen (ehemaligen) Kunststudenten (in Köln zum Beispiel FX Randomiz, Tim Elzer;

1 Nr. 135, Oktober 1996 bis Januar 1997, dort S. 149ff.

vgl. ferner die KHM-CD-Series mit Arbeiten von Studenten der Kölner Hochschule für Medien). Auch achtet jeder Club, der etwas auf sich hält, mit geradezu ästhetizistischer Akuratesse auf seine Innenausstattung inklusive visueller Effekte und – gegebenenfalls – künstlerischer Wandgestaltung (vgl. in Köln etwa das Liquid Sky). Doch war das um 1970, 1980 und 1990 nicht so grundlegend anders, als daß hier eine völlig neue Qualität zu konstatieren wäre.

Wenn die Kölner Elektronikszene – in einer Zeit, wo globale Trenddiagnosen angesichts der Mannigfaltigkeit des in so gut wie jeder Kombination überall und jederzeit (zumindest virtuell) Vorhandenen zunehmend selbst veraltet anmuten – exemplarischen Charakter hat, dann weniger für emphatische Symbiosen mit der Club-, der Kunst- oder modernen Medienwelt, sondern im Gegenteil gerade für eine – obschon charakteristischerweise kaum je programmatische, sondern in der Regel implizite – Autarkisierung des Soundaspekts, selbst und gerade dort, wo er an Ambient-Traditionen anknüpft. Gehaltlich/ausdruckshaft/formal gleichursprüngliche oder -berechtigte Sound-Bild-, Sound-Text- oder Sound-Performance-Konzeptionen (wie etwa bei den Begründern der englischen Industrialbewegung Throbbing Gristle) wird man hier vergeblich suchen, ebenso wie einzelne Orte, die für die Szenenkonstitution eine ähnlich tragende Rolle gespielt hätten wie etwa der Ratinger Hof für die Düsseldorf-Fraktion der Punk-/New Wave-Bewegung oder das SO 36 für die Berliner Punk- und Geniale-Dilletanten-Szene. Selbst visuelle Spielereien auf und mit Tonträgern (wie die Strukturplatten von Thomas Brinkmann *supposé x 100*) oder auffällige Cover-Gestaltungen sind – gemessen am diesbezüglich Gewohnten aus anderen Pop-Epochen respektive -Sparten – eher die Ausnahme.

Was die vielfach fehlende bzw. lose Verbindung einzelner Projekte an bestimmte soziale Orte angeht, so erklärt sie sich zum Teil auch aus den aktuellen Produktionsstandards. Erforderte das klassische Rockbandkonzept noch notwendig die reale Auseinandersetzung mit anderen Personen einer bestimmten Szenetreffbelegschaft, so muß der moderne Elektronikproduzent theoretisch nie sein synthi-sampler-internet gefülltes Kämmerlein verlassen, um »weltweit« präsent zu sein. Szene- und szenetreffgebundene Sozialkontakte erfolgen demgemäß in einem vergleichsweise fakultativen Modus: Man kann – meist temporär projektbezogen – mit anderen zusammenarbeiten, man kann sich auf vielerlei Informationswegen gegenseitig austauschen, 20 und man kann schließlich durchaus bemüht

sein, seine Sounds auf einen ganz konkreten Clubkontext hin auszurichten. Doch erstens kann man das auch weitgehend bleiben lassen und zweitens besteht die Option, seine szenebезогenen Interaktionsakte tendenziell zu virtualisieren und zwanglos Tracks zu produzieren, die in einem Land, in dem man niemals war, auf einem Label, dessen Betreibern man persönlich nie begegnet ist, erscheinen und zu den Leuten tanzen, die man niemals sehen wird.

Inwieweit man das als (mehr oder weniger) dezidierte Konzentration aufs Wesentliche oder aber als – nur bedingt freiwillige – Klangtüftler-Autisten-Selbstbescheidung deutet, hängt ganz vom eigenen Standpunkt ab. Auch wenn es zusehends schwerfällt, zwischen avantgardepopsegmentiellen Nichtvereinnahmungsbewegungen gegenüber einem audiovisuell formatierten Mainstream-Pop einerseits und einer – (offen oder insgeheim) gewollten oder ungewollten – Selbsttransformierung wahlweise in die alte oder eine neue Hochkultur (das heißt mehr oder weniger zeitgenössische E-Musik) bzw. in ein weltentrücktes Niemandsland (wie dazumal Industrial) andererseits zu unterscheiden.

Vergleichbares gilt für die sozialen Interaktionsmodi: Zwar nimmt man, wo es sich ergibt, durchaus gern die Möglichkeit wahr, Konzerte an speziellen Locations – etwa dem Aquarium des Kölner Zoos² – durchzuführen. Was jedoch die alltägliche Netzwerk-Kommunikation betrifft, so läuft sie primär über Plattenläden, Kneipen, Studios, (relativ traditionelle) Veranstaltung(sreih)en oder zeitgemäß über Telefon/Fax/e-Mail. Und dies ist offenbar befriedigend genug, um den Druck zur Ausgestaltung permanenter lebensweltlicher Parallelräume in Form von Cool Club Cultures oder großangelegten Kunst-Cross-overs hier bislang in Grenzen zu halten.

Johannes Ullmaier ■

2 Vgl. dazu Hans Nieswand in *SPEX* 11/97, S. 20ff.