

Stefan Grill
5653185
RMA Musicology
2017/2018
Submitted June 4, 2018
Supervised by Dr. Michiel Kamp
Utrecht University

Building Cities on Basslines

How Techno Clubs Mediate Urban Space

Abstract

This thesis examines the role of two techno-clubs, Moloch and Südpol, in urban development processes that currently take place in the east of Hamburg's city centre. Against the backdrop of creative city theories, it explores how the socialities and spatialities contribute to the production of 'hip' urban space. Based on ethnographic fieldwork (December 2017 - April 2018), it takes a closer look at the mechanisms through which these clubs attract their audiences and confer meaning onto their surrounding areas.

I begin by reviewing a number of theoretical approaches to music and urban space, especially using Georgina Born's theory of musical mediation to outline how music is embedded into the production and use of space beyond questions of musical representation. I then discuss the development plans of the Hamburg city government in the light of Richard Florida's creative class argument. In so doing, I argue that the scarcity of space suitable for creative usage has led to the establishment of different technologies on part of the city government that aim at a distribution of space in a top-down manner. These technologies now serve the city's development plans as they allow for the spatial governance of creative projects with the potential of conferring hipness onto their surrounding areas. The subsequent analysis of Moloch and Südpol focuses on the genre-specific reinvention of priorly existing urban space in the form of music-clubs and the ways in which these clubs demarcate the socialities in them from other spheres of urban life. The final chapter investigates techno music as a cultural expression of hipness and discusses how techno clubs manifest hipness spatially.

Table of Contents

Introduction	1
Central Aim	1
Methodology	5
Chapter Outline	6
Chapter One: Approaches to Music, Space and Identity	8
Putting Place on the Map in Music Studies	8
Laying the Foundation: Defining Music	12
Music and the Construction of Sociality	13
Conclusion	17
Chapter Two: Transformations in the Urban Infrastructure and the Spatial Organisation of Techno Music	18
The Rise of the Creative City	18
Creativity as Capital: Introducing the Creative Class	20
Hipness and the Construction of the Creative City	23
Transforming the East of Hamburg's Inner City	26
The Scarcity of Urban Space and the Organisation of Techno	31
Distributing Urban Space: Technologies of Regulating 'Creative' Spatial Usage	34
Conclusion	36
Chapter Three: The Spatial Mediation of Techno Music	38
Exploring the City Through Techno Music	38
The Techno Club as a Site of Post-Romantic Identification	42
The Significance of Locality	50
Conclusion	55
Chapter Four: Techno Music, Hipness and Urban Lifestyles	57
Observing the Surroundings of the Club	57
Clubbing and Lifestyle	59
Musical Affiliations and the Articulation of Identity through Dance	63
Techno Music as the Art Music of the Dance Floor	68
Constructing the Underground	73
Conclusion	79
Conclusion	80
Bibliography	83
Appendix	89
Interview A	89
Interview B	98
Interview C	107
Interview D	117
Interview E	134
Interview F	142
Interview G	149
Interview H	154

Interview I	158
Interview J	162
Interview K	166

List of Figures

Figure 1: Map of Hamburg. Image by Anna Kliemann, April 2018.	27
Figure 2: Oberhafenquartier. Image by the author, February 2018.	28
Figure 3: Hochwasserbassin. Image by the author, April 2018.	30

Introduction

Central Aim

In this thesis, I will discuss the role of techno music in the mediation of urban space against the larger background of urban renewal in the city of Hamburg. The focus of this study is on two techno clubs, named Südpol and Moloch, located in the east of Hamburg's city centre; an area that currently is undergoing larger transformations. Two aspects are central to my approach. For one, I will draw on the role of expressive culture as a central element in processes of urban development. Second, I will explore in what way techno clubs create different meanings in the lives of people that frequent them; how they come to go there and how their clubbing activities are related to their larger sense of self. With the former aspect, I follow different approaches from urban geography that ascribe expressive culture a central part in processes of urban development, many of which are widely associated with processes of gentrification. As David Ley, Andrej Holm and others have suggested, expressive culture plays an important role in rendering particular places 'special', constructing new meanings around them and endowing them with an aura of authenticity.¹ This role is especially relevant given the need for cities in the neoliberal age to attract labour and investments in order to retain their economic competitiveness. In other words, music and other forms of expressive culture are entrusted with rendering places hip, different and making them stand out from others. Developments taking place on the local scale therefore increasingly adjust to pressures from the global outside.

The construction of cities following this principle has been subsumed under the notion of the creative city in recent years. This very notion has been subject to various debates itself, with arguments especially evolving around the concept of creativity that underlies it. My argument is that this puts music clubs into a historically new position as their meanings as cultural and social hubs are increasingly getting measured against a kind of economic functionality that is no longer restricted to the economics of music's own industries. The two key aspects of my study hence open an investigation into the role of music clubs under the condition of temporary urban production. In this context, I seek to theorize how music clubs as places become increasingly contested as the values and meanings ascribed to them contradict each other. Furthermore, while I

¹ Ley, David, "Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification," *Urban Studies* 40, no. 12 (2003): 2529-2530. Holm, Andrej, "Gentrifizierung und Kultur: Zur Logik Kulturell Vermittelter Aufwertungsprozesse," in *Stadtkultur und Kreativität*, ed. Christine Hannemann, Herbert Glasauer, Jörg Pohlan, Andreas Pott and Volker Kirchberg (Opladen: Barbara Budrich, 2010), 67-69.

do not doubt that many of the people who work and frequent the nightclubs are firmly opposed to the current development policies of the city government, it is arguable that their values, ideas and habitus work well with the kind of images that the city seeks to construct around the areas currently under construction.

It should be noted here that in both cases, the grounds used by the clubs were awarded to them as the outcome of tendering processes organised by the so-called Kreativ Gesellschaft, a society embedded into the ministry of culture and media, that is responsible for the support and sponsorship of the creative industries in the city of Hamburg. Moreover, the awarding proceeded on the condition that the usage is limited to a timeframe of 24 years in the case of Südpol and 15 to 20 years in the case of Moloch. These spans roughly correlate with the development plans for the surrounding areas which raises the question in what way the presence of these clubs is integrated into the city's long-time plans. It is fair to say at this point, that Moloch and Südpol are often mentioned in reference to each other, often with respect to their peculiar designs and spatial configurations, but also in relation to the musics played. The location of these clubs in the same part of town adds to this. That said, it should also be mentioned that the audiences of Südpol and Moloch overlap to a larger extent, which shows that the particular constructions of these clubs attract a similar kind of people. Nearly all of the people I interviewed shared a positive view on both of these clubs and told me that they visit both on a regular basis.

A few comments are necessary here. Although the idea of expressive culture partaking in processes of gentrification informs my approach in crucial ways, it is not my intention to discuss gentrification from the perspective of a music scholar. An examination of music's role within larger processes of gentrification simply demands far longer periods of observation, considering the longevity of such processes and the effects they have, for instance, on the housing market and the social composition of a place. In this respect, the focus of my study only allows for limited predictions as to how the nightclubs I am discussing will affect the areas they are located in in the future. However, much has been said about these processes and I am happy to draw on a rich body of scholarship that has theorized the involvement of expressive culture in processes of urban renewal in intriguing ways. Instead, it is my intention to zoom in on these processes. Rather than asking how expressive culture or art in general impacts processes of space production, I am asking why it is techno music that is sought to have particular effect on the development of urban space. In what way does techno music contribute to the construction of certain images and participate in the

formation of particular social collectives that are valuable to current modes of place production? If music really contributes to the construction of new meanings in urban settings, the question is to whom these meanings speak in the first place, or in other words, how meaning figures into the construction of concrete social space. In what follows, I seek to provide answers to these questions. In view of the now conscious integration of such popular musical forms into the development of urban space, I believe that there is more to gain from a look at particular musics and their different forms of mediation than gentrification theory, despite what its immense value has hitherto suggested.

Given the lack of research on this issue, there is much theoretical ground to cover and I will dive into theoretical questions quite extensively in the first chapters of this thesis. Despite the fact that music study's involvement with questions of place and identity has grown over the past two decades, many approaches fall short in accounting for the ways in which music is entangled with processes of identity formation and place production beyond its discursive forms. Yet, since there is discernible in current forms of urban development a tendency to draw on the peculiar spatial practices intrinsic to the social organisation of particular musics in order to trigger certain effects in their spatial surroundings, music studies can play a significant role in the exploration of these. With that said, this study can be seen as one of the first of its kinds since it draws a connection between questions of music and identity and how it is strategically played out through urban development. Against this backdrop, it is important to point out that music's role within these processes cannot properly be understood without considering its social, spatial and other forms of mediations in addition to its sonic qualities. In agreement with certain lines of thought, especially put forward by Georgina Born in recent years, the argument I seek to endorse here is that taking into account music's manifold mediations is mandatory if we really want to explain how people come to identify themselves with certain musics and align themselves with certain social formations accordingly (if only for short amounts of time.) Not surprisingly against this background, a large part of my study is concerned with how the various social formations on and around the dance-floor materialize. Given this study's focus on urban development, however, it is also necessary to consider these social relations in their spatial form. Some of these relations are formed within the boundaries of a particular place, and can hence be analysed within them, whereas others reach out to other places.² Simon Frith puts this appropriately when he says that it is in fact music's ability to cross borders and

² Massey, Doreen, *Space, Place and Gender* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 120.

boundaries that becomes instructive in defining places.³ As sound, as well as in its other mediated forms, music hardly ever exists in only one place at the same time, making it the cultural form most difficult to map. Thus leading different lives simultaneously, music provides an extraordinary object to think about spatial relations. People's interaction with techno music hence leads them to cast their nets beyond the boundaries of the local, forming connections to other locations based on musical and other identifications that are increasingly traversed by the formation of virtual (and hence somewhat placeless) structures on the world wide web.⁴

Yielding what may be considered a geography of music fans, these musico-spatial relations always produce and are mutually produced by discourses and material practices that play a central part in the distribution of power.⁵ In fact, there are power structures in place that especially draw on the relation between the identity of place and the habitus of people. The prestige crafted on the basis of considerations as to which locations are more hip, more authentic, more creative, or more underground also confers a kind of legitimacy not only on the very places proper but also on the people who frequent them. Serving as a marker of social distinction, the endowment of place with a certain habitual value, in this regard, has become paramount in the construction and negotiation of social stratifications.⁶ Sarah Thornton has coined the term subcultural to refer to people's use of cultural knowledge to signalize status through hipness.⁷ In her study of Britain's 1990's rave culture, she argues that hipness takes shape either as knowledge about the musics, DJs and clubs with appeal to the rave-collectives (albeit without being too popular which would move it too close to the margins of the mainstream) or in embodied forms as dance moves, ways of talking and clothing styles.⁸ Philipp Ford, as one of very few musicologists, has also taken on this topic, arguing, to a large extent in line with Thornton's ideas, that hipness exists as an aesthetic of the self that is articulated through the rejection of mass popularity. Akin to Thornton's ideas, then, hipness is

3 Frith, Simon, "Music and Identity," *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul du Gay (London: Sage, 1996), 125.

4 In distinguishing between the local, the translocal and the virtual, I follow Andy Bennett's and Richard A. Peterson's spatial classification of music scenes.

Peterson, Richard A. and Andy Bennett, "Introducing Music Scenes," in *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, ed. Andy Bennett and Richard A. Peterson (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004), 6-12.

5 Ibid.

6 David Ley makes a similar argument, drawing on Bourdieu's notion of cultural capital. However, given the purpose of this study, I think that subcultural capital rather helps me to get a grasp on techno music as a particular cultural niche better than Bourdieu's relatively widespread notion of cultural capital.

See: Ley, "Artists, Aestheticisation," 2538-2540.

7 Thornton, Sarah, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (New England: Wesleyan University Press, 1995), 11.

8 Ibid.

constituted through the display of a kind of knowledge that shows that one 'knows the score', that is the extent to which styles and signs need to be transformed in order to signal demarcation from the masses.⁹ While Thornton theorized subcultural capital as a means of structuring the social stratifications within the rave-collectives she examined, it is now identifiable that subcultural capital has actually supplanted legitimate cultural capital itself and, thus, figures prominently among far wider social relations. When Bourdieu researched the role of taste in the construction of class distinctions in the 1960s, he was also concerned with what was considered legitimate culture in relation to the respective groups studied. What is discernible now is a shift that has occurred in the dominant groups, away from the fine arts towards the knowledge of the cool and the hip.¹⁰ The consumption practices of the middle class are now much more characterized by a desire for underground and subcultural styles than by such classical art forms suggested by Bourdieu.¹¹ The construction of subcultural capital as a key aspect in the development of cities not only gives some indication as to the negotiation of hierarchies on the local scale where different businesses and areas compete each other, but also plays an increasingly important part in city's building and strengthening of reputations on wider geographical scales. Cities now compete in hipness battles to attract the young and the creative.¹²

Methodology

My investigation of these issues is based on fieldwork that has been conducted between December 2017 and February 2018. In this time I have conducted a total of eleven semi structured and open-ended interviews which to a large extent inform the approach that I have taken in this thesis. In addition, I have visited both Moloch and Südpol three times each. These visits of the parties at these places have taken place roughly in the same timeframe as the interviews. In the course of this thesis, the compiled ethnographic data will often be discussed in the context of particular historical developments as well as urban development policies more generally. In this sense, this thesis does not read as a purely ethnographical study.

The interviews comprise conversations with one employee of each of the nightclubs, with the addition of one other employee who works at a different nightclub. The views of the latter could in

9 Ford, Philipp, "Hip Sensibility in an Age of Mass Counterculture," *Jazz Perspectives* 2, no. 2 (2008): 123-124.

10 Taylor, Timothy, *Music and Capitalism: A History of the Present* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 63-65.

11 Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (New York: Routledge, 1996), 5-7.

12 Dewan, Shaila, "Cities Compete in Hipness Battle to Attract Young," *New York Times*, November 25, 2006.

many ways fruitfully complement observations that the former two interviewees had made. The same applies to Tore Debor, head of the Clubkombinat Hamburg. The Clubkombinat is an association of 140 music clubs, booking agencies and promoters whom it serves as a lobbyist. Talking to Debor allowed me to get a better overview of the situation that many music clubs are currently facing in the city of Hamburg and helped me to contextualise this situation within the context of certain development policies.

I have also conducted six interviews with regular visitors of Südpol and Moloch. Their views of the nightclubs as well as their experiences were helpful in getting an impression of the attraction that these clubs have for a particular audience. The interviews also gave me a better sense of how techno music and clubbing activities more generally are related to people's sense of self and their view on other participants in the party. In fact, this was crucial in order to develop an understanding of how music comes to define and mediate space. Except for their gender and age, all interviewees have been fully anonymized as their names have been changed, with the exception of Thore Debor, who, as the head of the Clubkombinat, is in an exceptional position.

Chapter Outline

In the first chapter, I will make a few more general, but necessary, remarks about the relation of music and urban space and the ways it has been approached in music studies so far. My discussion begins with questions of interdisciplinarity and proceeds through a critique of how place has hitherto been approached in music studies. In the second part of the chapter, I will argue that Georgina Born's theoretical model of musical mediation can provide an immensely useful starting point when engaging with questions of place and music. By drawing on her considerations of how music mediates social relations, I will lay the foundations for later discussion of how music endows places with particular identities through the construction of certain experiences and meanings.

In the second chapter, I will take a closer look at some of the key characteristics that have come to define urban living in the post-industrial age. Drawing on a large body of research from urban geography, I will outline how cities in the global north have increasingly been transformed in relation to the tastes of the middle-class. This transformation draws largely on the role of expressive culture in order to endow certain areas with new identities, making them attractive to residents, tourists and capital alike. In doing so, I will provide a theoretical backdrop for my discussion of the changes currently taking place in Hamburg. Subsequently, I will turn to the current urbanistic

situation in Hamburg and discuss it in relation to techno's specific forms of spatial organisation. It will become clear that such musical projects as Südpol and Moloch are increasingly confronted with a scarcity of urban space that complicates their implementation. In the final part of this chapter, I am discussing how new technologies of identifying and organising creative uses of space on part of the city government in Hamburg have also enabled new forms of incorporating such musical initiatives into processes of urban development.

The third chapter discusses the spatial history of techno music in order to come to terms with techno's historically mediated relation to urban space. By drawing on the history the genre in relation to its history of appropriating and transforming urban space, I will provide the historical and cultural background for the subsequent discussion of Südpol and Moloch. In the second part of this chapter, I will take a closer look at the spatial configurations of Südpol and Moloch proper. I am investigating the reasons why the spaces of these are considered attractive in relation to others as I am tracing how people relate themselves to these spaces.

The final chapter discusses the status of techno music at the current time, arguing that techno is an especially apt genre to explore questions of hipness and authenticity in relation to urban space. By tracing how techno music comes to inform why and how people regard certain spaces and socialities as more attractive as others, I am arguing that the genre plays a crucial part in conferring cultural legitimacy on those clubs where it is played. In addition, I will show that the peculiar policies of Südpol and Moloch give rise to an image of techno music that opposes commercialism and rather defines these clubs as underground.

Chapter One: Approaches to Music, Space and Identity

Putting Place on the Map in Music Studies

In a recent publication, Adam Krims observed that although music studies have relied on geographic concepts since its early days of existence, many scholars have paid insufficient attention to the weight that many of these concepts carry.¹³ Much research on music and place in music studies is indicative of a lack of knowledge of the decades long debates that these concepts have seen.¹⁴ Despite my agreement with this critique, there is only little explanation in Krims' argument for the causes of this shortcoming, which in my eyes stems from a lack of interdisciplinary involvement.

I agree with Georgina Born that taking an interdisciplinary approach to music also requires a reconsideration of the ontological dimensions of the very objects being studied. Born's notion of ontology in this context is twofold as, in her words, “ontology is also in us, in our analytical stance, and in this guise it can fuel misrecognition.”¹⁵ What Born describes as the ontology of the analytical stance can be described as a confinement being the result of certain disciplinary assumptions regarding the function of the objects at stake in particular contexts. Against this background, questions of ontology are closely related to questions of disciplinarity. It is hence by approaching an object in the light of another discipline, that these disciplinary assumptions become subject to wider reassessment.¹⁶ While Born's critique is especially directed against a strand in musicology that defines music as determinedly non-social, it can usefully be expanded to questions of spatiality in the context of this study as well.

For the sake of clarity and to underpin this theoretical argument with some more practically oriented questions, it is useful to take another look at Krims' critique mentioned above. Although Krims tends to pay insufficient respect to the work of scholars such as Sara Cohen or Martin Stokes, whose work is thoroughly informed by ethnographical involvement with the objects studied, I agree

13 Krims, Adam. “Music, Space and Place: The Geography of Music,” in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (New York: Routledge, 2012), 140-141.

14 For a profound discussion of how place has been understood over the past decades in geography, see: Withers, Charles, W.J, “Place and the 'Spatial Turn' in Geography and History,” *Journal of the History of Ideas* 70, no. 4 (2009).

15 Born, Georgina, “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn,” *Journal of the Royal Musical Association* 135, no. 2 (2010): 242.

16 A reassessment of the objects we study must inevitably lead to a reassessment of the “ontological categories that guide our scholarship” and thus, in the end, to the respective boundaries of the discipline itself. The actual revolutionary potential of Born's approach therefore resides in her ontological understanding of discipline proper as the boundaries of musicology become more fluid in relation to the respective objects being studied.

with him that much scholarship on music and place, especially in musicology, suffers from a neglect of music's non-discursive links with the built environment and the social formations inhabiting them. While music's role in the construction of places and people has increasingly come to the fore over the past twenty years, the focus on representation through which many studies of these issues proceed can only inadequately depict the actual entanglement of music with the physical nature of space and the social experience of their interaction. This is not to do away with musicology's discursive approaches altogether. Discourse analysis is very much capable of pointing out relations between people's subjectivities and music, thus foregrounding music's role in the discursive construction of places and people.¹⁷ Daniel Grimley's study of Grieg's music as a representation of the Norwegian landscape and its relation to the formation of a national identity in the nineteenth century is a case in point example of such an approach.¹⁸ The same goes for Nicola Dibben's reading of Icelandic popular music and music videos against the backdrop of national identity formation.¹⁹ However, since the discursiveness of place only forms a part of its totality, there is a demand for a critical involvement with music and place that goes beyond human ideation. If music plays a part in the construction of social space and its relation to people's sense of self, a discourse-centred approach leaves largely unexplored how social space is produced materially beyond musical sound. This also harks back to the ontological nature of the objects we study. Even though it is place that is approached through the musical text in works on representation, it is the musical text that is deemed significant while all the non-discursive aspects of real physical space can be pushed into the background. In other words, the actual configurations of place stand as a backdrop against which the characteristics of the musical text can be discussed, while music's own spatializing qualities in an actual physical setting remain unexplored. There is quite obvious a shortcoming in such approaches when being applied to questions of urban space in the context of urban development processes such as I have outlined in the introduction and will in greater detail in the following chapter.

It is worth here to consider Krims' own approach to music and urban space since he proceeds from the assumption that music figures into the transformation of creative cities in very specific ways. His argument is that as a kind of acoustic design, music caters urban space to particular types of

17 Stokes, Martin, "Introduction: Ethnicity, Identity and Music," in *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. Martin Stokes (Oxford: Berg, 1994), 5.

18 Grimley, Daniel, *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity* (Woodbridge: The Boydell Press 2006).

19 Dibben, Nicola, "Nature and Nation: National Identity and Environmentalism in Icelandic Popular Music Video and Music Documentary," *Ethnomusicology Forum* 18, no. 1 (2009): 131-151.

people.²⁰ Although Krims does not refer to the creative class directly, it is fair to assume that he does have it in mind. As a response to people's patterns of consumption, music accentuates their customs by providing a soundtrack to their shopping, eating and drinking experiences and makes more pleasurable their daily activities.

By interrogating music's sonic qualities in relation to how they create socializing experiences for particular types of people, Krims responds to a body of scholarship associated with the names of Simon Frith, Pierre Bourdieu and others, that relates the materialisation of identity through music to the construction of social divisions and antagonisms.²¹ It is only a small step from this approach to a theory of musical mediation that takes seriously other aspects than musical sound in the 'catering' of urban space. In the next chapter, I will go into this discussion in greater detail. While I think that there is great value in Krims' explorations, his focus on music as acoustic design tends to downplay how music participates in the construction of urban space more generally. Although it certainly deserves our attention that the production and performance of music adapts to how urban space is developed, the privileging of acoustic design in his study lets music's spatializing qualities appear as an exception rather than the norm. In order to understand how music is incorporated into questions of urban development, it is more useful to look at the ways in which music comes to mediate space materially through the ways it creates socializing experiences and draws people together spatially more generally. The music played at the two venues I am investigating here, for example, has not changed in terms of 'sonic spatial categories', as Krims' investigation has it with regards to acoustic design, but rather the music's particular socialising qualities become instructive in conjuring up particular types of people.

There is one other respect in which place has been taken on as an object of investigation in musicology, popular music studies and ethnomusicology. In such approaches, place is interrogated with regards to how it serves the social and economic organisation of the productional side of music. This aspect has become especially popular in scholars' approaches to the cultural industries,

20 Whilst retaining a critical stance on musical texts, as, so his argument goes, music's new function is further reflected in a change in musical production, his focus on what music *does* in specific urban settings allows him to discuss music as one specific element in larger economically driven transformations of urban space. Krims, *Music and Urban Geography*, 146-151. Krims argues that the spatiality of music now plays a central role in the production of music. Space itself becomes a category of sound design, as is visible in classical recordings containing ocean sounds or rap songs specifically mixed for the speakers of a car.

21 Krims, Adam, *Music and Urban Geography*, XV.

Unfortunately, Krims' study does not feature any fieldwork data. His investigations are mostly based on his own observations, paired with bits of musical analysis. Although he places his study in an overarching music studies (comprising musicology, music theory and ethnomusicology), his explorations tend to be thinner on the ethnomusicological side.

as for instance in Simon Frith's investigation of Sheffield's cultural quarter project or Sara Cohen's investigation of musical practices in post-industrial Liverpool.²² While there is a tendency in these approaches to cut out how this is related to the experiences of particular social groups, their value lies in the insights they give as to how the organisation of musical production and performance is affected by urban development policies. These insights can in fact be crucial since they provide the basis for criticisms that point to the complexity of creative city policies that foreground the role of music as an attraction factor and neglect the specific demands of musicians, cultural organizers and others. In the final two chapters of this thesis, I will take up this approach in order to examine how urban space is brokered to different musical enterprises in the city of Hamburg.

At the same time, such approaches fall short in explaining how music figures in the use of urban space in terms of consumption and how particular musical genres materially mediate the construction of particular spatialized experiences. By putting a focus on experience, we can begin to consider the ways in which particular kinds of music cater urban space to particular people, whilst creating boundaries at the same time. As part of such processes, certain kinds of music have been ascribed a particular value in the development and marketing of place; a value that should draw our attention to the ideological weight that these musics carry with them in relation to creative city policies.²³ This should also raise to our awareness that not all musical styles are equally considered 'creative'. In other words, the space that musical performances need to exist, should not too easily be taken for granted.

Following this discussion, it can be concluded that a methodological framework is needed to explore the role of music in the production of 'creative urban space' that foregrounds how music partakes in the construction of particular experiences. In the sections below, I am arguing that music plays a central role in the formation of different kinds of sociality which provide the foundation for people's socializing experiences. I am also arguing that in order to grasp how music creates sociality, it is necessary to conceive of music as a mediated and distributed object. In the following, I will consider the latter of these aspects first.

22 Frith, Simon, "Popular Music and the Local State," in *Rock and Popular Music: Politics, Policies and Institutions*, ed. Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd and Graeme Turner (London: Routledge 1993), 15-24. Cohen, Sara, *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles* (Aldershot: Ashgate 2007).

23 Frith, Simon, "Musical Creativity as a Social Fact," in *Music City: Musikalische Annäherungen an die 'Kreative Stadt'*, ed. Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg, Robin Kuchar (Bielefeld: Transcript, 2014), 45-48.

Laying the Foundation: Defining Music

In this thesis, I am subscribing to Georgina Born's conceptualization of music, mainly because Born's emphasis on stress allows for a particularly multi-layered analysis of how music becomes entangled with different other entities. For Born music is always already mediated. Precluding any notion of the *music itself*, music for her exists in the form of an assemblage, that is “a network of relations between musical sounds, human and other subjects, practices, performances, cosmologies, discourses and representations, technologies, spaces, and social relations.”²⁴ Ordered in an assemblage, these components, following a Deleuzian line of thought, are set up in a unity of co-functioning which nonetheless functions without any form of interdependence.²⁵ Whilst being irreducible to each other, all of these components are “articulated in contingent and non-linear ways through relations of synergy, affordance, conditioning or causality.”²⁶ In this form, music exists as a “plural and distributed social-material being,”²⁷ with changing constellations between its different parts.

What this means is that there is no encounter between a listening subject and a musical object proper, as for example suggested by Adorno's famous sociological considerations. Where Adorno's theories hail music as an intersubjectively appropriable sonic object, Born's theorizations highlight the fact that music is always encountered through different social, technological, spatial and other mediations that eventually inform how musical sound is perceived and understood within people's conceptions of themselves and their respective contexts.²⁸

It is rather obvious that such a radical reworking of music's ontology has quite far-reaching consequences for how music needs to be studied in relation to those agents that participate in its mediation. Born contends that “it is unhelpful to divide the study of music itself from the study of its social, technological and temporal [and other] forms.”²⁹ In consequence, this conceptualization of music allows me to investigate the relation between music and space as a particular constellation of musical mediation that, additionally, takes into account all those agents that participate in the spatial experience of music (e.g. the socialities being present in certain spaces). Although the

24 Born, Georgina, “Listening, Mediation, Event: Anthropological and Sociological Perspectives,” *Journal of the Royal Musical Association* 135, no. 1 (2010): 87-88.

25 Born, Georgina, “Music and the Social,” in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (New York: Routledge, 2012), 268.

26 Born, Georgina, “Music and the Materialization of Identities,” *Journal of Material Culture* 16, no. 4 (2011): 378.

27 Born, “Music and the Social,” 268.

28 Adorno, Theodor, *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf Theoretische Vorlesungen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1975).

29 Born, Georgina, “On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity,” *Twentieth Century Music* 2, no. 1 (2005): 106.

decentralization that such a notion of music entails may appear as problematic on first sight, the open-ended character of this concept opens the door to a kind of investigation that is able to live without a predefined hierarchical order between the objects at stake (as for example between musical texts and their “cultural outsides”).

Music and the Construction of Sociality

To do justice to the complexity of Born's theories, it is furthermore crucial to point out that mediation not only characterises the musical assemblage as a distributed object, but also plays a part in music's own distributions of the social. Rather than seeing music as a reflection of particular social structures, especially such strong markers of identity as class, race, gender and age, Born argues that music itself becomes instructive in the construction of identity and the formation of the social.³⁰ Thus, while music exists as a constellation of mediations, these constellations themselves become active agents in the mediation of sociality, a term I will have more to say about in due time. In this aspect, she follows in the footsteps of music sociologists Tia DeNora and Simon Frith, both of which have argued for an analytics of music's relation to the social which puts less emphasis on its reflectional abilities, but brings out how people's conceptions of themselves and others as well as larger social formations are constructed around it. This notion of music as a constitutive entity is especially apt to explore how music becomes active in the mediation of space as it allows for considerations as to how and why certain people come together in particular spatial environments. Frith understands music as a key to identity because it offers a particularly strong sense of the self and others, the subjective and the collective. Individuals experience identity as constructed through the music at stake as it places them in particular cultural narratives that entail specific understandings of individuality and group formations.³¹ This aspect is further reflected by Tia DeNora who argues that music as sound, despite its inability to fully determine how it is perceived and used socially, contributes to “the sense that actors make of themselves and their social circumstances.”³² Genre plays a central role in this context since “once we start looking at different musical genres we can begin to document the different ways in which music works *materially* to give people different identities.”³³ Following this thought, it stands to reason that techno does

30 The question how music reflects identity was especially popular among the Birmingham school. The attempt to explain the correlation between music and social formations was based on homology; that is the idea that there is a structural relationship between musical sound and people's lives.

31 Frith, Simon, “Music and Identity,” 110-114.

32 DeNora, Tia, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 44.

33 Frith, “Music and Identity,” 124.

indeed stand in a different relation to urban space than other musical genres, not only because it has a peculiar history of spatial mediation that differs from other genres, but also because it lends itself to certain interpretations of people's selves and others that impacts how social interaction relates to different environments in the urban sphere. In this context, it is quite telling that Frith, to illustrate his point, draws on "Finnish dance halls in Sweden," and "Irish Pubs in London,"³⁴ in other words, on particular *spaces* of musical experience, all of which entail different forms of social intercourse. This is the point where Frith's and DeNora's ideas can again be linked to Georgina Born's theoretical considerations. It is here where I turn to Born's model of social mediation. This model again is constructed as an assemblage, consisting of four planes of social mediation:

In the first plane, music produces its own diverse social relations – in the intimate socialities of musical performance and practice, in musical ensembles, and in the musical division of labour. In the second, music conjures up and animates imagined communities, aggregating its listeners into virtual collectivities and publics based on musical and other identifications. In the third plane, music is traversed by wider social identity formations, from the most concrete and intimate to the most abstract of collectivities – music's refraction of the hierarchical and stratified relations of class and age, race and ethnicity, gender and sexuality. In the fourth, music is bound up in the social and institutional forms that provide the grounds for its production, reproduction and transformation, whether elite or religious patronage, market or non-market exchange, the arena of public and subsidized cultural institutions, or late capitalism's cultural economy.³⁵

Again, each and every one of these planes functions on its own terms. Although no interdependence between these planes exists, each of these planes can always traverse another.

This framework not only lays the foundation for an analytics suitable to examine formations of the social through music, but also how these formations are related to wider economic and social structures that are already in place. Therefore, the identities that music conjures are not simply detached from wider formations of identity. Race, gender, age and class remain strong markers of identity that cannot easily be replaced. However, and this is the strong point of Born's framework, music can become a vehicle for identity, whilst simultaneously being open to be traversed by its wider formations.³⁶ In this way, Born succeeds in paying respect to the idea that identities are exchangeable as well as malleable up to the point of hybridization.

This aspect can further be illustrated by Born's usage of the concept of sociality. Putting a focus on

34 Ibid.

35 Born, "Music and the Materialization of Identities," 378.

36 Ibid., 381-382.

sociality stresses the processual and temporal character of such formations.³⁷ Born's usage of the term is strongly influenced by the theories of Marilyn Strathern who used sociality to refer to the "relational matrix which constitutes the life of persons." These in turn should be understood "as simultaneously containing the potential for relationships and always embedded in a matrix of relations with others."³⁸ In this way, Strathern sought to overcome the problematic binary divide between society on the one hand and the asocial individual on the other, arguing that "social relations are intrinsic to human existence, not extrinsic."³⁹ Instead of placing the individual within the overarching framework of society, she proposes that "social life consists in a constant movement from (...) one type of sociality to another."⁴⁰ In other words, the socialities produced by music are juxtaposed by others that entail different forms of identification and social interaction. In the movement between these different forms of sociality, human beings constantly interact with others, apprehend the world they live in and learn to create meaning within it. This also means that socialities of techno music and clubbing differ from those that emerge in the context of other musical styles and their respective spatial and social setting. Thus, by applying this concept to clubbing, we might get a sense of how the spaces of the club become associated with certain meanings through the attraction of particular types of people and those identifications that issue from it. However, since those identifications only form a part of people's experiences, the concept of sociality is decisively opposed to more rigid notions of music-related social collectives, of which subculture is the most salient one. Rather, music's production of sociality underlines what Bennett and Peterson have described as the behavioural foundations of music scenes. In order to avoid the term subculture, they introduce the concept of scenes as loose social formations, being regularly joined and left by most of their participants. In this way, they stress the fact that identities are not invariable and rigid but rather fluid and interchangeable and can be put on and taken off.⁴¹ This aspect also applies to most of my interviewees, whose world views were impacted, but never fully defined by the club cultures they join on a more or less regular basis. The benefits of sociality as a concept for this study can therefore be defined by its openness which allows for a conceptualization

37 Long, Nicholas and Henrietta L. Moore, "Sociality Revisited: Setting a New Agenda," *Cambridge Anthropology* 30, no. 1 (2012): 41.

38 Strathern, Marilyn, "The Concept of Society is Theoretically Obsolete: For the Motion," in *Key Debates in Anthropology*, ed. Tim Ingold (New York: Routledge, 1996), 53-55.

39 Ibid.

40 Strathern, Marilyn, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia* (Berkeley: University of California Press, 1988), 14.

41 Peterson and Bennett, "Introducing Music Scenes," 3.

of musical spaces as hubs of social intercourse that affect largely how they are understood as places, whilst simultaneously underlining their temporal character. Following from this then the question is how the production of sociality is further reflected in the production of place. This is especially relevant with regards to the particular materialities of genre.

There is one last point that I want to address here, before moving on more concretely to questions of space. This point has something to do with the ways in which the formation of sociality is refracted by wider social relations, such as class, race, gender and others. Andy Bennett has argued that in “consuming popular music the individual is free to choose, not only between various musical styles and attendant visual images, but also how such choices are lived out and what they are made to stand for.”⁴² If we were to believe this account, we would come to an understanding of sociality that basically issues from people's own lifestyle choices regardless of any wider social structures and forms of dominance. In large parts, Bennett's account reads as a counter-model to subculture theory with the latter's emphasis on class-belonging as the central object of his critique. In my view, however, and in agreement with the critique articulated by David Hesmondhalgh, Bennett's presentation of alternatives tends to be too polarised.⁴³ As much as I agree with Bennett's stress on sociality as a key to understand the formation of musical collectives, he downplays how the formation of sociality is entangled with the constitution of boundaries. While Bennett's understanding of sociality as a matter of lifestyle and choice does indeed point to the ways in which socialities come to form in the light of certain musical styles, Bourdieu teaches us that lifestyle choices and the appropriation of cultural goods is, in fact, strongly bound up with questions of class belonging and the distribution of cultural knowledge.⁴⁴ Here it is useful to remind ourselves that, in accordance with Born's model, musical and other identifications often tend to be traversed by the enduring macro-forms of power at work in social formations. The point here, then, is that to understand the formation of sociality as a key to understand social space, also means to take it seriously in the way it creates boundaries and social exclusion. If techno music, as I am suggesting here, plays a part as a spatializing entity in the construction and transformation of urban space, the question is also how it affects, “the conditions, moments and mechanisms that do, or do not, offer openings” to these spaces.⁴⁵

42 Bennett, “Subculture or Neo-Tribes?” 614.

43 Hesmondhalgh, David, “Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above,” *Journal of Youth Studies* 8, no. 1 (2005): 23.

44 Bourdieu, *Distinction*, 15-20.

45 Stirling, Christabel, “Sound Art/Street Life: Tracing the Social and Political Effects of Sound Installations in

Conclusion

Two arguments have been at the centre of this discussion. First, in order to delineate how music is bound up with particular modes of space production, it is necessary to go beyond questions of representation and purely economic practices and rather draw attention to music's own spatializing qualities. Second, I have put forward the idea that music contributes to the production of urban space through the ways it mediates the social. With regards to the latter of these two, sociality has been introduced as a central concept that is especially suitable to explore how the presence of music along with its different mediations translates into different states of mind, feelings and, by extension, certain kinds of social intercourse. In the remainder of this thesis, I will apply this concept of sociality to the different nightclubs at stake in order to explore how music participates in the organisation of their particular social configurations. This exploration not only aims at an understanding of the ways in which Südpol and Moloch attract their particular audiences, but also at a more thorough comprehension of how these attractions translate into a larger, hierarchically segmented cartography of music spaces in the city of Hamburg. Through this, it will become clear that the value ascribed to both of these clubs also stems from the fact that the kinds of experiences they offer are strongly opposed to those that inform the nightlife at other parts of the city. Through this, we can also identify how these experiences, grounded in sociality proper, form the ground for those identifications which serve as a basis for different kinds of social distinction and the negotiation of social stratifications.

Before moving on to this discussion, however, I will spend some time to talk about some of the changes that have affected urban life in the city of Hamburg and elsewhere in more recent years, drawing especially on effects that have come to the fore in the light of the 'creative city'. Subsequently, I will go on to take a closer look at the structures of Hamburg's nightlife.

London," *Journal of Sonic Studies*, 11 (2016): <https://www.researchcatalogue.net/view/234018/234019> (accessed 28.04.2018).

Chapter Two: Transformations in the Urban Infrastructure and the Spatial Organisation of Techno Music

The Rise of the Creative City

This chapter begins with a look at some current trends present in urban development policies in large parts of the globe, policies that make explicit use of creativity as a resource in the development of urban space and the advertisement of cities. Given the central role that music plays in such policies, it is surprising that music scholars have been rather slow to take on these issues. To understand the role of creativity as a means in practices of urban renewal will help us to get an understanding of the role that the techno clubs I am investigating here play in the development of the areas of Hamburg that I am investigating here. My point is that the transformation of Hamburg's eastern centre addresses a very particular type of person, namely, one that feels especially attracted to a type of expressive culture, especially in terms of nightlife, that might be best described as 'underground'.

The notion of the creative city proceeds from the idea that creativity can be used as a resource in urban renewal and conceptually refers to a “method of strategic urban planning and examines how people can think, plan and act creatively.”⁴⁶ The ascendancy of the creative city took off as a response to crisis conditions that had their roots in what is widely known as deindustrialisation and the flight of the manufacturing industries in the global north. The emergence of smaller production runs and the internationalization of labour had led to a decline of industrial mass production, with the effect that many cities flourishing on their manufacturing industries were losing jobs and companies. As tax revenues diminished, so did the ability of cities to deal with the increasing social problems that resulted from mass-unemployment.⁴⁷ The effect was that the centre of cities was increasingly occupied by unemployed, marginalized and often racially marked populations.⁴⁸

Against this backdrop, creativity is sought to strategically tackle the economic and social decline that stems from these processes. The idea of the creative city came into full swing in the 1990s and early 2000s as it opened up new pathways out of cities' industrial past and was especially bolstered by two key publications by Richard Florida and Charles Landry.⁴⁹ It should be clear that both of these publications follow different concepts, although their content overlaps in the sense that

46 Landry, Charles, *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators* (London: Routledge, 2008), XII.

47 Harvey, David, “Neoliberalism and the City,” *Studies in Social Justice* 1, no. 1 (2007): 7-10.

48 Ibid.

49 Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class* (New York: Basic Books, 2002). Landry, *The Creative City*.

creativity is sought to be used to achieve non-cultural ends. For the sake of clarity, it should be pointed out that the following discussion especially takes issue with the arguments put forward by Richard Florida.

The concept takes up several developments that had already been in place, most notably the turn to the information-based business sector that had already proved itself as a fruitful reaction to deindustrialisation.⁵⁰ In many ways then, the creative city offers a solution to a particular problem that many cities, especially those with a large industrial heritage, are facing: In order to remain in a competitive position in the post-industrial age, cities are pressured to attract highly skilled labourers and companies that fuel their local economies.⁵¹ In this context, the symbolic transformations of cities helps to boost particular images and persuade workers and capital that this particular city is an interesting and safe place to live. While Florida draws on such transformational processes in relation to cities as a whole, they are observable in smaller contexts as well and also play a part in the intra-urban developments of cities. Hamburg, for example, is widely regarded as an attractive city for life and work. However, certain areas, such as the ones I am discussing here, usually do not figure prominently in such accounts.⁵²

In any case, it is salient that this kind of transformation starts from the assumption that workers demand and need a particular cultural milieu and the very notion of the creative city implies that the construction of such milieus has something to do with creative businesses. These specific workers have been termed creative class by Florida and this notion has largely been adapted in many scholarly publications, albeit often in critical ways.⁵³ Florida's argument is that rather than corporations attracting skilled labourers, it is the presence of the creative class that either attracts or leads to the establishment of new corporations and, hence, to economic growth.⁵⁴ In order to attract these workers, then, the spatial and aesthetic configurations of cities are increasingly adapted to match their tastes, often with the consequence that particular types of sociality are favoured over others. These transformations often have direct implications on such businesses and initiatives that fit a narrower understanding of creativity in terms of artistic or cultural expressions. In this context,

50 Chatterton, Paul, "Will the Real Creative City Please Stand Up?" *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 4, no. 3 (2000): 392.

51 Peck, Jamie and Adam Tickell, "Neoliberalizing Space," *Antipode* 34, no. 3 (2002): 392-393.

52 The Local, "Hamburg Rated 10th Most Liveable City in the World," *The Local*, August 16, 2017.

53 Pratt, Andy, "Creative Cities: The Cultural Industries and the Creative Class," *Geografiska Annaler: Series B: Human Geography* 90, no. 2 (2008): 107-117.

Peck, Jamie, "Struggling with the Creative Class," *International Journal of Urban and Regional Research* 29, no. 4 (2005): 740-770.

54 Florida, *The Rise of the Creative Class*, 249-250.

there becomes apparent the role music plays in such processes and how it may contribute to the construction of particular atmospheres that fit images of artistic creativity. At this point, it should become obvious in what way the presence of the techno clubs I am investigating here fosters certain developments in the east of Hamburg's city centre. If capital follows the creative class, it is this class that must be addressed first in order to create the preconditions for economic growth. The creative class, however, as we will see now, is especially attracted by a certain type of 'authentic' culture that resonates strongly with notions of 'the underground'. Let us now take a closer look at the tastes of the types of people at stake here.

Creativity as Capital: Introducing the Creative Class

Quite insightfully, Adam Krims argues that cities not only change as they are transformed to fit the current competition conditions, but that they are also changed by the particular types of people they attract. "The term 'yuppie' was coined to describe many of the workers attracted to the inner city to own, run and staff such [information-based] operations. Yuppies do not simply work for information providers and business services; they also live in cities and transform their character, consuming and producing culture."⁵⁵ Urban quarters adjusting to the tastes and customs of these so-called yuppies hence leads to a transformation of space noticeable through changes in the shopping and food market, housing prices and the proliferation of cultural sites of consumption, including music venues and clubs.

As mentioned before, Richard Florida has coined the term creative class to refer to the types of people that Krims subsumes under the term 'yuppies'. The creative class does not as much consist of artists, as one might expect (although they are mentioned as part of the creative class), as of scientists and engineers, university professors, think tank researchers, software programmers and others. Their work consists not only of finding solutions for problems, but also identifying problems themselves. In addition to this creative core, the creative class further consists of creative professionals who work in knowledge-intensive industries such as the high-tech sector, financial services and management services; in short, people who draw on extensive and complex bodies of knowledge to solve complex problems.⁵⁶

While the capability of this class to spur economic growth through innovative and 'creative' thinking is one of its distinguishing features, it also exists as a community of experience. In this

⁵⁵ Krims, Adam, *Music and Urban Geography*, XXV.

⁵⁶ Florida, *The Rise of the Creative Class*, 68-69.

respect, the rise of this creative class also responds to certain structural shifts in the tastes of the upper and middle-classes more generally. It is here where a brief look at the more recent findings in the light of Bourdieuan theory can be usefully applied to questions of spatial and social organisation. While Bourdieu's own findings are somewhat limited to their time with regards to the cultural goods consumed, a recent study confirmed that class position is the most central variable in understanding differences in cultural taste.⁵⁷ Bourdieu argued that one of the key aspects of social distinction along the lines of class belonging is the unequal acquisition of cultural capital. The latter is defined as kinds of knowledge that differ from social positions and classes in society and structure people's approach and appropriation of various cultural assets that count as legitimate culture.⁵⁸ It is hence that a demonstration of such kinds of knowledge leads to a conversion of cultural capital into symbolic capital, that is prestige, recognition and status. Whereas Bourdieu's study revealed that the fine arts were at the core of what was considered legitimate culture in the middle and upper classes, there is now discernible a renegotiation of what is considered legitimate culture in the first place.⁵⁹ Such musics as punk-rock and techno or such art forms as street art and graffiti are now increasingly making their way into the centre of the middle-class scene.⁶⁰ The study also revealed that the upper classes nowadays appreciate expressive culture on the grounds of functionality. While Bourdieu stressed that the upper classes rather valued the aesthetic and formal codes of expressive culture and rejected notions of functionality in the arts, this new form of appreciation for the arts largely corresponds to a deeper integration of cultural assets into people's lives.⁶¹ The term lifestyle brings across this point quite adequately. Cultural assets are appropriated because they are capable to aestheticize the life of people.⁶² In this respect, the creative class

57 Bennett, Tony, et. al. *Culture, Class, Distinction* (New York: Routledge, 2009).

58 Bourdieu, *Distinction*, 15-20.

59 Taylor, *Music and Capitalism*, 63-65.

60 Colomb, Claire, "Pushing the Urban Frontier: Temporary Uses of Space, City Marketing and the Creative City Discourse in 2000s Berlin." *Journal of Urban Affairs* 34, no. 2 (2012): 142.

61 Born, *Listening, Mediation, Event*, 85.

62 It is worth our attention that in his seminal study Bourdieu already noticed the emergence of a new class which to a large extent opposed the tastes of the bourgeoisie and especially its fascination with high culture. Bourdieu termed this counter-class the new petite bourgeoisie. Contrary to the bourgeoisie proper, this new class was characterized by the cultivation of "complicity with every form of symbolic defiance," but brought to these forms "an erudite, even academic disposition." Bourdieu, *Distinction*, 360.

However, as Taylor further argues, this generation of the new petite bourgeoisie has by now been replaced by a newer generation that grew up at a time when the cool and the hip was already supplanting high culture in terms of legitimate cultural capital. This new generation of the petite bourgeoisie it is now, unlike its predecessors, in a position to share and broke its tastes without lowering its sight's regarding the dominance of legitimate cultural capital. In fact, as Taylor argues, "legitimate culture is of no importance or interest" for this generation since its own cultural capital has largely supplanted legitimate cultural capital. Taylor, Timothy, *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music and the Conquest of Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 232-234.

epitomizes not only how underground and hip culture is sought to serve acts of social distinction, but also is indicative of how such acts are played out in urban space. The point here is that, as cities respond to this shift in taste, they also articulate this sense of distinction through the ways in which spaces of cultural consumption and experience are organised along the lines of physical space. Hipness as a concept, tends to be rather elusive and hard to pin down and, therefore, demands further theorization. Before going into this discussion, however, it is useful to briefly consider how the tastes of the creative class are played out in the production of urban space and the role of the creative industries within.

If creative people really drive innovation and attract capital, the question is what makes creative people come together in certain places. In this context, Florida especially stresses the significance of the three Ts: Talent, Technology and Tolerance. In order to spur innovation, a region must possess all three of these. The significance of the former of these two T's stems from the fact that urban centres need to have both, high-tech industries and a skilled workforce that fuels it in order to generate economic growth.⁶³ Of greater concern is the role that tolerance plays here. Florida's findings suggest that the creative class is firmly grounded in a cosmopolitan mindset. It feels especially attracted to places that are diverse and open to minorities and rather rejects places that too strongly construct boundaries along the lines of ethnicity, class and sexual orientation. Yet, diversity is understood in relatively broad terms and also comprises the authenticity and vibrancy of street life and cultural events.⁶⁴ A special emphasis is placed on the significance of the bohemian index: there is a correlation, and thus also a causation, between the density of writers, musicians, actors and so forth and a region's high-technology base.⁶⁵ Thus, what Florida suggests is, the hipper the area, the higher its potential for economic growth. This is exactly the point where the other side of creative city policies comes into play. The cultural industries, which in itself is a somewhat vague term, are incorporated into strategies of urban development exactly because they provide for experiences that are special in the sense that they stand out from the endless experiential repetition of shopping malls. However, if hipness plays a role in how urban space is experienced, it is well worth taking a closer look at the ways in which it has been theorized so far. In the following, I will first take a look at two recent conceptualizations of hipness. Afterwards, I will return to questions of urban space and the role of the creative industries in rendering them attractive.

63 Florida, *The Rise of the Creative Class*, 251-252.

64 Ibid., 232.

65 Ibid., 260-261.

Hipness and the Construction of the Creative City

The reader has probably noticed the centrality of such terms as hipness and authenticity in the current discussion already. Since hipness plays a crucial part in the tastes of the creative class and, accordingly, cities' attempts to attract it, some more detailed comments are necessary in order to lay out the foundations for my discussion of music's mediation of spaces that may be considered exact such things as hip, authentic, underground, edgy and so on.

Phil Ford has noticed that hipness, despite its massive presence in public discourse has received only little academic attention so far.⁶⁶ Accordingly, conceptualizations of the term are rather rare and mostly focus on the term's purest embodiment, the hipster. In his own work, Ford theorizes the principal idea of hipness as an image of the individual in opposition to society. Drawing on Thomas Frank's notion of the countercultural idea, he argues that hipness is sought to evoke the impression of resistant lifestyles that oppose the inauthentic existence of consumer capitalism by means of style. The hipster, so the story goes, dresses outlandishly, listens to nonconformist music, lives in the moment and gets his kicks where he can find them. In doing so, he demarcates himself from the contingent and taken-for-granted meanings of the putative masses he despises.⁶⁷ To be hip, then, means to be aware of the countercultural idea. The hipster already knows the score, he is aware of the contingency that defines wider society and demonstrates it through the rejection of everything square. To be recognized as hip necessitates to be in the know of those codes and styles that suggest such forms of resistance. At this point, Ford's notion of hipness meets with the considerations of Sarah Thornton.

In her seminal study of social distinctions among the youths in London's dance music scene, Sarah Thornton has introduced the concept 'subcultural capital' to analyse how status is conferred onto people in the context of clubbing. Subcultural capital is largely conceived of as hipness. She introduces the term in order to discuss how hierarchies are negotiated in British dance music scenes and how clubbers come to define, locate and affiliate themselves within larger social formations. Her use of the concept mainly follows, if somewhat electively, Bourdieu's usage of cultural capital. Just as in Bourdieu's account, subcultural capital can be embodied and objectified. The former of these two can for example be demonstrated through the use of slang or the performance of particular dance moves. The latter can be understood in terms of particular clothes or records which

66 Ford, Philip, "Somewhere/Nowhere: Hipness as an Aesthetic," *The Musical Quarterly* 86, no. 1 (2002): 49-50.

67 Ibid., 67.

display that someone is in the know.⁶⁸

Akin to Ford, Thornton's theorizations suggest that the image of the resistant hipster is not as much a lived reality as it is a discursive, aesthetic, material and habitual construction. Hence, rather than taking hipness' countercultural image at face value, it proves more fruitful in this study to follow Ford's argument that the countercultural idea exists as one particular expression of consumer capitalism, rather than in opposition to it. The opposition between the bourgeois and the bohemian "is less a battle between two entirely different and irreconcilable groups than the contradictory expressions of a single (though hardly homogeneous) culture."⁶⁹ Ford's and, by extension, Frank's considerations are of great value for the current discussion because they are especially apt to lay bare the extent to which ostensible underground practices and cultures come to serve capitalist endeavours, even though their protagonists may thoroughly oppose them.

At this point, we may well return to questions of urban space. If, as suggested above, the creative industries are sought to play a part in rendering urban space attractive, conceptualizations of hipness as ostensibly countercultural, allow for deeper insights as to the ways in which their presence is sought to make a difference. It is worth taking a brief look at Florida's description of authenticity as one aspect of place quality here. Drawing on interviews that he conducted as part of his research, he contends that his interviewees equated "authentic with 'real,' as in a place that has real buildings, real people, real history. (...) Thus a place full of chain stores, chain restaurants and nightclubs is not authentic. Not only do these venues look pretty much the same everywhere, "they also offer the same experience you could have anywhere."⁷⁰ The point is that authenticity here is valued as an experience that suggests a certain distance from the proceedings of mass society and capitalist consumer culture. It should not come as a surprise that this aspect resonates well with questions of hipness. The inauthenticity of chain stores and restaurants can be easily opposed with the more countercultural images of organic street food restaurants and small-scale second-hand boutiques. What can be gathered from this is that authenticity, in the context of hipness, describes a particular quality of experiences; namely one that allows for a sense of originality and origins that simultaneously opposes the ostensible inauthenticity of the wider society.⁷¹ In this respect, a city is viewed as authentic when it conveys the impression of being in close contact with the roots of

68 Thornton, *Club Cultures*, 11-12.

69 Ford, "Somewhere/Nowhere," 70-71.

70 Florida, *The Rise of the Creative Class*, 228.

71 Zukin, Sharon, *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 3.

something, rather than being confronted with the umpteenth copy of it. In the remainder of this thesis, I will argue that techno clubs especially well serve the mediation of such experiences.

Quite predictably, this tendency is also played out in terms of nightlife activity. In this respect, the tastes of the creative class respond closely to a shift in the motivations of people, and the middle-class in particular, to go out. As Chatterton and Hollands have noticed, “alongside more traditional reasons, such as letting go, courtship or seeking casual sex,” clubbers motivations to go out are now shaped by the “music, socialising atmosphere, dancing and lifestyle performance.”⁷² Again, as my own research will show here, the search for a good spot for a night out is increasingly bound up with questions of authenticity and lifestyle, both of which translate into particularly constructed socialities. It is here where the establishment of Moloch and Südpol add to the construction of creative cities around the central emphasis placed on experience.

The point to be made here, however, is that authenticity does not reveal all of its social implications on first sight. While the very notion of authenticity suggests that it opposes artificiality and falseness, what is deemed authentic still differs between different social groups. As Sharon Zukin has noticed, “consumption spaces promote different kinds of authenticity for different communities of experience.”⁷³ This aspect speaks to Florida's finding that the creative class, next to its economic function also exists as a community of experience and taste. In this context, it becomes clear that the transformation of cities in relation to the tastes of the creative class entails an “implicit hegemonic project of favouring a particular type of culture that appeals to a modern, or cosmopolitan, sensibility.”⁷⁴

Many of the aspects that have come up in the discussion above ring with an urban imaginary that gradually came into being over the past decades as a product of gentrification. The image of bohemian quarters, endowed with a firm infrastructure of cafes, galleries and nightclubs that invest a place with ‘creativity’, is “increasingly seen as a sign of a healthy economic present and future for cities across the globe.”⁷⁵ As such, it has come to inform not only the public perception of various

72 Chatterton Paul and Robert Hollands, *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power* (London: Routledge, 2003), 69.

73 Zukin, Sharon, “Consuming Authenticity,” *Cultural Studies* 22, no. 5 (2008): 734.

74 Pratt, “The Cultural Contradictions of the Creative City,” 125.

75 Slater, Tom, “The Eviction of Critical Perspectives from Gentrification Research,” *International Journal of Urban and Regional Research* 30, no. 4 (2006): 739-740.

This imaginary, as Slater, suggests is quite indicative of a change in gentrification discourse itself as the opening of trendy bars has replaced notions of gentrification as an instrument of displacement. The question here is where gentrification begins, whether the transformation of the service sector and the opening of particular bars should already count as gentrification or whether the focus should be on how this affects housing prices and, eventually, the diversity of the population in the neighbourhood.

cityscapes, but it has also become a foundational building block in the development plans of urban developers, city promoters and corporate managers.⁷⁶ In the following, I will take a closer look at how these different aspects play out in the development of Hamburg's eastern city centre.

Transforming the East of Hamburg's Inner City

In 2015, plans were presented by the city government that first introduced the idea of developing the east of Hamburg's inner city as a residential and commercial area.⁷⁷ Although Hammerbrook, along with its neighbouring district Rothenburgsort is currently the one being most discussed, mainly due to the point that these two are the first ones to be developed, these plans encompass a far larger area. Further divided into eleven different focus areas (Fokusräume), each of which shall be developed differently in relation to its particular characteristics and qualities, the area encompasses a territory of five different districts and stretches from the city centre to the city's suburbs in the far east. The development of these areas can be seen as a continuation of development processes that originated with the development of the Hafencity, which currently poses the biggest inner-city redevelopment project in Europe. The project comprises the construction of a whole new city district along the north banks of the river Elbe, stretching over an area of 155 hectare with costs that top the five billion euro mark.⁷⁸ Both of the areas whose transformation now forms the start of Hamburg's 'Aufbruch Ost', as the city's project is titled, directly border with Hafencity in the east. While it is too early to analyse in what way the future population of these different areas is representative of Florida's creative class or is invested with the tastes I have outlined above, the transformation of these different areas points to the construction of an urban habitus that renders them attractive for people whose tastes closely respond to a search for the hip and the cool. For the orientation of the reader, it is worth keeping in mind that Moloch is located in Oberhafenquartier which forms the north-western end of Hafencity and links the area with Hammerbrook, although it is currently demarcated from it through a canal. Figure 1 gives a more detailed overview of the location of these clubs in relation to the surroundings of Hammerbrook and the city as a whole.

76 Ley, David, "Artists, Aestheticisation," 2527-2528.

77 Lorenz, Markus, "Die Große Osterweiterung," *Schleswig Holsteinische Zeitung*, 09. July, 2014.

78 Pigg, Susan, "Harbouring Grand Ambitions," *The Toronto Star*, 25. August, 2007.

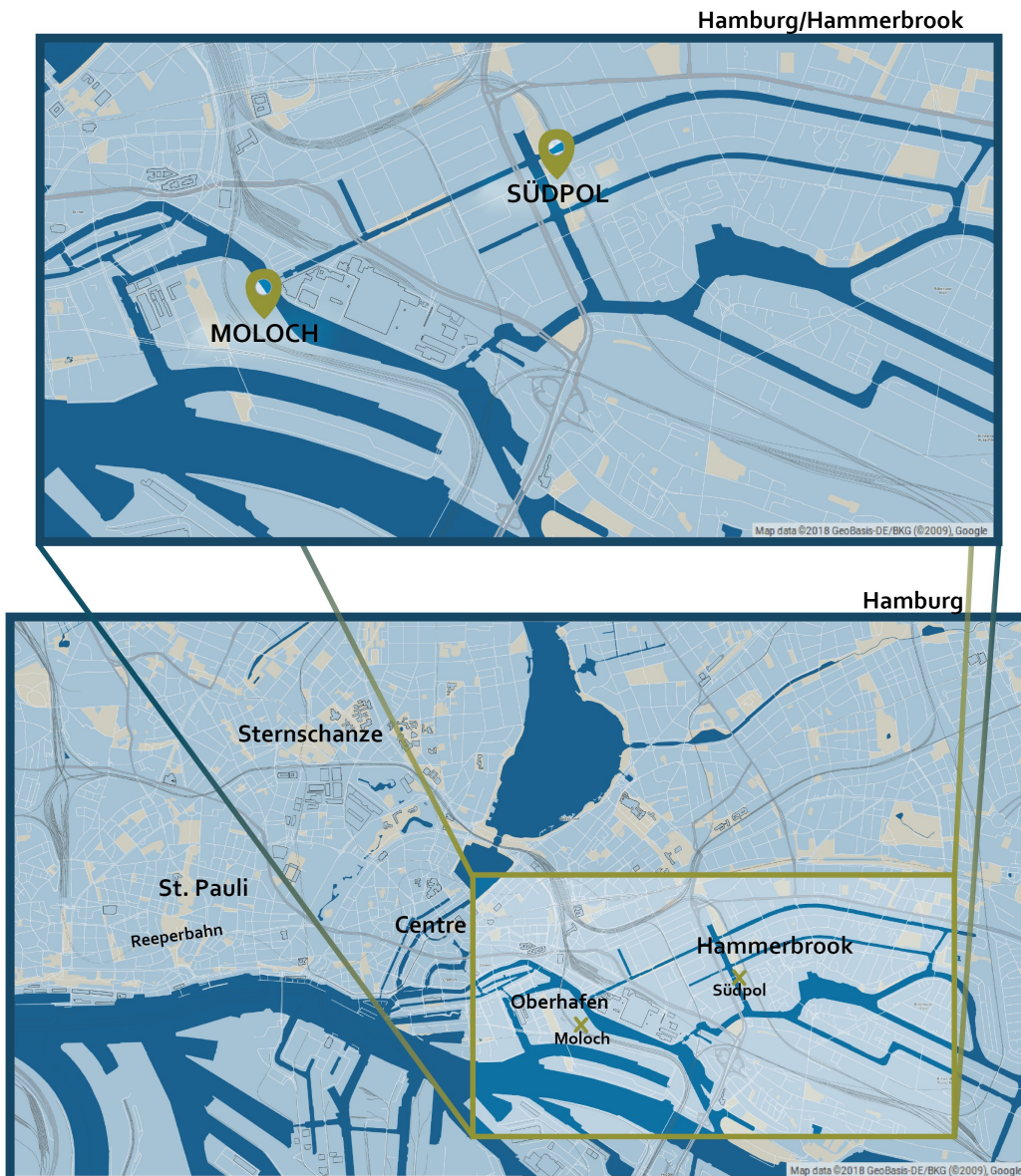


Figure 1: Map of Hamburg. Image by Anna Kliemann, April 2018.

The only connection currently existing between these two areas is a small bridge in the north of Oberhafenquartier which also generally provides the only access to it at the current point. However, the development of Oberhafenquartier and the development of Hammerbrook are planned in relation to each other. In this way however, these developments also reverberate with considerations concerning the development of Hafencity. This especially stresses the role of Oberhafenquartier in this process as it provides the grounds on which both districts meet. In the context of several revisions of the Hafencity-masterplan in 2010, Oberhafenquartier was assigned a new role as

creative quarter.⁷⁹ However, even before these revisions, several creative businesses had already located to Oberhafenquartier due to its affordable rents and the availability of lavish spaces suitable for creative utilization. In this regard, the city's development plan can be seen as a response to the institutional, cultural and social structures that were already in place. The vacant buildings were offered for rent by tender by Kreativ Gesellschaft, more of which in the last section of this chapter, in two proceedings in 2012 and 2013. What distinguishes Oberhafenquartier from most of the Hafencity is that the existing building stock was not demolished in favour of new buildings. Figure 2 gives a good impression of the physical materiality of the area. Formerly used as a freight yard, the building stock consists of single or two-floored brick stone warehouses, which makes the area stand out against the rest of Hafencity. In the future, a bridge is planned that connects Oberhafenquartier with the area of Großmarkt in Hammerbrook on the other side of the canal. At the current point, the area is used by the Mehr-Theater which hosts seasonally changing musical productions. The usage of the area as a location for other creative businesses is currently under discussion.⁸⁰ Next to Großmarkt, on the banks of the canal, the establishment of *Hammerbrooklyn* is planned, a 'digital space' sought to function as a think-tank for digitalisation-research and development. Although *Hammerbrooklyn* was initiated by private investors, the city government has announced to cooperate with the initiative.⁸¹ It stands to reason that this area will be subject to further clustering processes by the city government, making the area more attractive for IT businesses.



Figure 2: Oberhafenquartier. Image by the author, February 2018.

79 "Revision of the Masterplan: Taking the Hafencity Concept Further," Hafencity Hamburg GmbH, accessed January 01, 2018, <http://www.hafencity.com/en/revision-of-the-master-plan/revision-of-the-masterplan-taking-the-hafencity-concept-further.html/>.

80 Freie und Hansestadt Hamburg. *Kreative Milieus und Offene Räume in Hamburg*, by Klaus Overmeyer (Hamburg: Behörde für Stadtentwicklung und Umwelt, 2010), 120-121.

81 Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg, *Drucksache 21/8475*, 04.04.17.

What stands out here is that the clustering of information-based businesses is planned in close proximity to businesses that might best be delineated as creative. This points to the ways in which the development of the area is sought not only to create space for labour, but also how this creation is bound up with the provision of certain consumption-spaces that also render the area attractive symbolically.

The developments planned for Oberhafenquartier and the adjacent areas on the grounds of Hammerbrook also respond to the transformations intended to be implemented in Hammerbrook more generally. The district is sought to be developed into a “space for urban pioneers” (Raum für Stadpioniere), drawing on a close connection between life and work. This responds to the plans by the city government who especially draw on the creative industries as a key potential for the area's development. The establishment of Hammerbrooklyn and the development of Großmarkt mark first steps into this direction, especially in connection with the development of Oberhafenquartier. Adjacent to the grounds of Großmarkt, the grounds along the banks of Mittelkanal area designated for the construction of a new residential area which is planned to encompass a total of 2000 new apartments.⁸² This is especially significant given that Hammerbrook has been subject to monofunctional usage as an office area over a period of more than 30 years.⁸³ With a population of only 2454 residents, distributed over a total of 1073 apartments, the district belongs to the least populated ones in the city of Hamburg; this is further reflected in the population density which, with an average of 996 residents per square kilometre, is well below the city's average of 2428. The residential population is mostly confined to Münzviertel in the west-end of Hammerbrook.⁸⁴ In this regard, the construction of such a high number of new apartments planned, the population of the district would double at least.⁸⁵

Südpol settled down on the area of the so called Hochwasserbassin which had been used by the

82 Freie und Hansestadt Hamburg, *Stromaufwärts an Elbe und Bille: Wohnen und Urbane Produktion in Hamburg Ost* (Hamburg: Behörde für Stadtentwicklung und Wohnen 2015), 34-36.

83 Before world war II, the area was largely used as a residential area for the workers of the nearby harbour area. 'Operation Gomorrha', which was conducted by British and US forces in the night of July 27 1943, brought an untimely end to this usage. With a destruction of 96% of the existing building stock, the built environment was literally swiped off the ground. Instead of a reconstruction of the former buildings after the war, which was implemented in many of the surrounding districts, Hammerbrook was to be transformed into a commercial area. In the 1980s, the area was developed into an office-area in order to counter the demand for office spaces in the city. Ahlers, Rainer, *Sankt Georg Buch mit Borgfelde, Hohenfelde, Hammerbrook und Hamm* (Hamburg: Junius Verlag, 2015), 174-176.

84 Prior to this development, both areas belonged to the district Klostertor which was annulated in 2008 as large parts of it were allocated to Hafencity.

85 Freie und Hansestadt Hamburg, *Stromaufwärts an Elbe und Bille*, 34-35.

municipal waterworks, but was unused between 2000 and 2014. Figure 3 shows the premises in which the club now is located. After a request for tender by the Kreativ Gesellschaft Hamburg in 2012, the society *Kulturelles Neuland e.V.*, that now functions as the organizing society behind the nightclub, was awarded usage of two of the three available buildings on the grounds. The request for tender addressed businesses with a decisively creative agenda. The other building on the Hochwasserbassin is now used by a company concerned with the construction of vehicles used for film productions and a pressing plant for vinyl. The area is located in the east end of Hammerbrook and thus not immediately part of the area designated to be transformed into a residential area. It nonetheless stands to reason that Südpol responds to the government's future vision of the area as a new hub for the creative industries and the IT sector, especially in view of the clustering tendencies on the grounds of Hochwasserbassin itself.



Figure 3: Hochwasserbassin. Image by the author, April 2018.

It can be concluded from this discussion, that the project to make these different areas attractive for work and living draws largely on the role of creative businesses. While it is too early for assessments as to how this affects the social and economic proceedings in these areas, it is arguable that the presence of these businesses is especially sought to rework the character of these areas symbolically as they simultaneously provide new forms of consumption and experiences. This especially becomes clear in the tendency to bring together clusters of information based enterprises with new residential creative quarters. With this in mind, I will now turn to a discussion of the developments that have led to the establishment of Südpol and Moloch in their particular locations

from the perspective of these businesses themselves.

The Scarcity of Urban Space and the Organisation of Techno

Hamburg is a city with a strongly centralised nightlife, especially forming around the districts St. Pauli and Sternschanze. The core of the city's clubbing landscape is Reeperbahn; an approximately mile long street in the direct environment of the harbour which is massively surrounded by bars and nightclubs. Formerly posing the city's red-light districts, and certain parts of it are in fact still intact, there has been an appropriation of the spaces around Reeperbahn by different musical enterprises since the early 1980s. While these enterprises formed especially around the indie rock and post-punk styles that originated in the 1980s, the area now features a large variety of venues associated with different musical styles, up to the extent that it now is a featured location for concert visits and a night out on a more general level. At the same time, St. Pauli and Sternschanze are the areas most widely discussed in the context of gentrification.⁸⁶ Both of the areas underwent several waves of transformation, eventually leading to the displacement of many of the areas' former working class and immigrants residents.⁸⁷ At the same time, both areas also changed in terms of built environment. The industrial ruins that long spoke to the areas' proximity to the harbour and the decline of the manufacturing industries in the area have either been demolished and replaced with glass-walled office buildings, hotels or restaurants or they have been highly refurbished.⁸⁸ Many of the bars, restaurants, cafés and boutiques that now are seen as the key-attraction factors are located in neatly refurbished pre-war buildings. These areas are further characterised by a highly visible presence of different kinds of street art, such as graffiti, wild posting or busking.

It is worth our attention in this context, that a connection can be drawn between the development of these areas and the living preferences of Richard Florida's creative class. A recent study by Kröhnert et. al. revealed that 19.9 percent of the overall workforce in Hamburg belong to the creative class, 2.3 percentage points more than the national average. However, while there are no exact data regarding the distribution of the creative class in Hamburg, a study by Tomas Pohl suggests that there is a strong divergence regarding the attractiveness of different city areas. The point to be made here is that there is a more nuanced dialectic in place between habitus and habitat of the creative

86 Pohl, Thomas and Katharina Wischmann, "Wohnungsmarktdynamik und Stadtpolitische Konflikte in Hamburg: Ein Beitrag zur Gentrifikationsforschung," *Europa Regional* 191, no. 2 (2014): 50.

87 Wischmann, Katharina, *Städtische Visualität und Materialität: Untersuchung Stadtteilpolitischer Diskurse am Beispiel von Hamburg St. Pauli* (Wiesbaden: Springer, 2016), 34-35.

88 Ibid., 60.

class than Florida's somewhat homogenous view of cities suggests. Rather than cities as a whole, certain areas within them are regarded as creative, which then might come to be seen as representative for the larger city. Concluding from this, Pohl argues that the city of Hamburg “cannot be viewed as a homogenous place for the alignment of the preferred lifestyle of the creative class” and instead should be understood as a place of ongoing social fragmentation.⁸⁹

Along with the transformation of St. Pauli, there has been an increase in close-downs of nightclubs and other musical venues. This 'Clubsterben' [a dying of clubs], as this phenomenon has often been delineated, can be seen as a result of the area's more recent development as rents increase and clubs are unable to cope with the new financial demands.⁹⁰ It is here where the development of St. Pauli and its surrounding areas has made it difficult for club-owners to find affordable spaces in the city centre that allow for a connection to the established areas of the nightlife. This scarcity of space in the established areas now forces clubs to move to other areas in the city. The following extract from my interview with one of the employees of Südpol illustrates this aspect adequately:

SG: What is striking regarding the development in Hamburg in the context of club culture is that there is this tendency to go east. From St. Pauli towards the east, I mean (...) Could you say something about that? What would you say are the reasons for that?

Markus: Yes, it is a matter of space I would say. I mean, St. Pauli is completely developed and it is getting increasingly commercialized. Without the intention to assess this, but big corporations build big buildings there and things are increasingly turning into big business. From the dodgy, money making red light business it is going more and more commercial. The masses are being addressed, which of course also entails that spaces are unaffordable in a way that nothing really can be done there anymore. The limits are exceeded.⁹¹

In view of this aspect, the question can be raised in what way the current urbanistic situation of Hamburg stands in relation to the experiences of club-goers. The point to be made here is that the early development of Reeperbahn and the appropriation of space by different musical enterprises in St. Pauli and its surrounding areas in the 1980s was firmly grounded in a spatial situation that was in fact a product of Hamburg going post-industrial. More than 30 years later, many spaces in these and other areas have become increasingly scarce as the former post-industrial ruins have by now

89 Kröhnert, Steffen, et. al., *Talent, Technologie und Toleranz – Wo Deutschland Zukunft Hat* (Berlin: Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, 2007), 10-11. Pohl, Thomas, “Distribution Patterns of the Creative Class in Hamburg: 'Openness To Diversity as a Driving Force For Socio-Spatial Differentiation?'” *Erdkunde* 62, no. 4 (2008): 326.

90 Freitag, Jan, “Hamburger Klubsterben: Sankt Pauli, Deine Schuppen,” *Die Zeit*, January 14, 2004.

91 Interviewee C, in personal discussion with the author. December 2018.

been transformed or demolished. At the same time, it is also observable that there is an increasing demand for those kind of spaces by other enterprises, making it harder for music clubs to find places to settle as they have to compete with economically more profitable businesses. Thore Debor who functions as the head of the Clubkombinat, an association of music venues in Hamburg, also points to this aspect:

Thore: In growing cities that developed on its own terms, there always was enough space that could be discovered by those that I like to call truffle pigs, by these club-people that in some basement or some tunnel found something, where they put a sound-system and made a club out of it. And those spaces are getting increasingly scarce due to an increase in requests by business corporations in the first place. Therefore, it is time that cities that suffer from this problem (...), namely a loss of music venues, view this with greater concern.⁹²

There is a strong correspondence between Debor's notion of these 'truffle pigs' and the explorative acts of the rave enthusiasts that I will discuss in the following chapters. The point to be made here is that the actions of the 'truffle pigs' also were dependent on a certain availability of space that often became possible only in the light of deindustrialisation processes. Where such spaces are getting scarce, interventions in the spatial infrastructure often need to be adjusted to the structures of the particular environment. The problematic here is that the market often comes to pose the strongest of such structures once gentrification has fully set in. The effect of this is that nightclubs opening in gentrified areas often need to adapt their programs and prices in order to remain cope with the rents:

SG: You just said that St. Pauli is getting more and more commercial, is that something you are trying to distance you from? (...)

Markus: Yes, to a certain extent. Somewhat self-critically I already tried to say that we do think that we play a part in the gentrification of this quarter at the beginning [of this interview] and you can't really deny that. But nonetheless it still is something different there. There is this new event-area in this new building [on Reeperbahn] where the Håkken and other venues are. That actually is quite nice. I also think that the Håkken is an okay place. It is okay to go to a concert there, but then the beer also costs much more accordingly. And it has to be like this because the club also has to cover its costs. It just is really expensive. Or the new building of the Mojo-Club... I recently went there for the first time and the concert also was nice. The sound also was sick, but I also was a regular visitor of the old Mojo, back then, when I was nineteen or so, many, many years ago... (...) and that was just something completely different.⁹³

Hence, a connection can be drawn between the development of St. Pauli and the ways in which

⁹² Thore Debor, in personal discussion with the author, January 2018.

⁹³ Interviewee C, in personal discussion with the author. December 2017.

nightclubs organise themselves in order to cope with the economic demands of the area. In this respect, a certain conflict can be discerned that arises between the economic requirements of certain areas and forms of organisation that might rather be delineated as alternative, forcing nightclubs into stronger forms of commercialization. It should, therefore, not come as a surprise that Chatterton and Hollands have noticed that alternative spaces are usually placed on the margins of the city centre where they have to deal with lower costs, while the actual city centre is usually left to larger corporate owned mainstream venues.⁹⁴

The attentive reader will notice here that this tendency largely goes against the grain of urban policies that try to make the city attractive in the light of the creative class. In view of Richard Florida's argument, it stands to reason that, equally to large shopping malls, a largely corporate owned clubbing landscape does not help to make a city attractive. Taking this aspect into consideration, the city of Hamburg has established different technologies to organise and govern uses of space that may be deemed creative or alternative. While these technologies allow for uses of spaces that may otherwise be given to larger business corporations, they also aim at a form of governance that seeks a deeper integration into particular urban development strategies. The bottom-up practices of spatial appropriation by the early rave enthusiasts are now turned into politically regulated top-down processes.

Distributing Urban Space: Technologies of Regulating 'Creative' Spatial Usage

The two most relevant measures in this context were taken between 2008 and 2011 under the guidance of the Christian Democratic Union and the green party. This legislative period witnessed a change in policies related to the creative industries, placing a central emphasis on the structural support of creative initiatives, turning away from the preceding governments focus on large lighthouse projects, such as the recently finished Elbphilharmonie.⁹⁵ Following this rationale, they especially took steps towards new ways of identifying creative potentials and supporting their involvement. The establishment of Kreativ Gesellschaft as a central support and consulting agency played a central part in this enterprise.⁹⁶ One of the central tasks of Kreativ Gesellschaft is the identification, acquisition and distribution of spaces that prove suitable for creative usage, often on

94 Chatterton and Hollands, *Urban Nightscapes*, 89.

95 Klotz, Constanze, *Vom Versuch Kreativität in der Stadt zu Planen: Die Internationale Bauausstellung IBA Hamburg* (Bielefeld: Transcript, 2014), 171.

96 Kuchar, Robin, "Musikproduktion in Hamburg: Musikschaffende im Spannungsfeld von Künstlerexistenz und Neoliberaler Stadtentwicklung," in *Music City: Musikalische Annäherungen an die 'Kreative Stadt'*," ed. Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg, Robin Kuchar (Bielefeld: Transcript, 2018), 217-218.

favourable terms. In this respect, Kreativ Gesellschaft functions as an intermediary that is positioned between the city proper and the aforementioned 'truffle pigs' that seek out space and reinvent it. Clearly, the establishment of such a role itself can be seen as a response to the problematic spatial situation mentioned in the conclusion of the previous section.

In addition, the city government commissioned a study which particularly concerned the situation of different cultural milieus in the city of Hamburg and their potential for a deeper integration into the city's development strategies.⁹⁷ The investigation was taken on by Klaus Overmeyer, a former landscape architect, who had become quite influential through his former exploration of temporary uses as potential key-sites for urban development in Berlin. It is well worth to consider the key arguments of these explorations since they also inform Overmeyer's study for the city of Hamburg and the policies that were crafted on the basis of his findings.

Overmeyer's argument largely draws on the conceptualisation of creatives as urban pioneers. This notion proceeds from the idea that creatives function as competent actors in discovering abandoned urban sites and reinventing them, in this way endowing them with a new identity and rendering them interesting for further use. Therefore, Overmeyer argues, they can take on an important role in the regeneration of formerly abandoned areas or vacant buildings as they “chart unknown territories and prepare the grounds for those who would later settle there.”⁹⁸ The latter aspect is crucial here since Overmeyer's draws a direct connection between the role of these urban pioneers and temporary uses. It deserves to be stressed here that temporary use explicitly describes the interim stage after the abandonment of a site's original purpose and before its future development.⁹⁹ In the view of Overmeyer, this form of usage benefits both sides, the users of the particular places at stake as well as the actual owners, since the former can use the grounds on favourable terms and the latter can collect the rents and hope that temporary use will raise the bar for future investments.¹⁰⁰

Following from this, it becomes apparent that the establishment of Kreativ Gesellschaft as a broker of vacant urban spaces in Hamburg also aims at a deeper integration of temporary uses into the particular development plans of the city.¹⁰¹ This aspect also resonates with Overmeyer's study for the city of Hamburg. In this study, Overmeyer seeks to examine the availability of spaces suitable

97 Klotz, *Vom Versuch Kreativität in der Stadt zu Planen*, 171.

98 Colomb, “Pushing the Urban Frontier,” 141.

99 Overmeyer, Klaus, *Urban Pioneers: Temporary Use and Urban Development in Berlin* (Berlin: Jovis, 2007), 36-37.

100Ibid.

101It is quite telling that the foundation of Kreative Gesellschaft bears some resemblance to the Berlin Zwischennutzungsagentur (Temporary Use Agency) which was established in reaction to Overmeyer's investigations. Colomb, “Pushing the Urban Frontier,” 140-141.

for creative uses and the potentials for a development of creative quarters in relation to certain structures already in place, especially stressing the potential derived from temporary uses.¹⁰² It should be emphasized here that Overmeyer pays special attention to Oberhafenquartier and Hammerbrook, the adjacent districts that would later become the respective locations of Moloch and Südpol. Especially with regards to Hammerbrook, he stresses that the creation of a 'climate for pioneering uses' (Klima für Pioniernutzung) could benefit the further development of the area. Moreover, he puts forward the idea that the construction or opening of a building for creative use could further enhance this process as it could draw attention to the area more generally.

Against this background, the connection between Overmeyer's considerations and the role of Kreativ Gesellschaft can further be illustrated by taking into consideration how the establishment of Südpol and Moloch is related to the development of both of these areas. It should be emphasized here that Overmeyer's suggestions for the development of the area in the light of the creative industries in fact preceded the introduction of the city's development plans by almost five years. In these plans, we can discern then a concrete relation existing between the distribution of urban space and the development of these areas.

Conclusion

In this chapter, I have laid out some of the developments that are currently transforming the east of Hamburg's inner city. Again, there are two aspects that especially deserve our attention here. First, there is discernible a tendency to develop the area in close relation to the tastes and the habitus of the creative class. This is especially apparent in the large presence of creative businesses. As I have argued in the last section of this chapter, this is also suggested by Overmeyer's study and his conceptualization of creatives as urban pioneers whose role it is to prepare urban space for later, more profitable, usage. In the following chapters, I will take a closer look at the ways in which the proceedings at Südpol and Moloch contribute to a reevaluation of *Hammerbrook* and its surrounding areas. At the same time, the settlement of Südpol and Moloch in their respective locations also is a reaction to the growing scarcity of space in the city and the increase of rents especially in those areas that have become the centre of Hamburg's nightlife. As I will show, in the next chapters, these developments are also reflected in a tendency to turn away from Reeperbahn and St. Pauli towards such clubs as Südpol and Moloch as they provide for experiences that are

¹⁰²Freie und Hansestadt Hamburg. *Kreative Milieus und Offene Räume in Hamburg*, by Klaus Overmeyer (Hamburg: Behörde für Stadtentwicklung und Umwelt, 2010), 16-17; 23-24; 45-46.

considered more meaningful. My discussion of these different aspects begins with a more detailed consideration of techno's spatial history and the ways in which it comes to the fore in the respective cases of Südpol and Moloch.

Chapter Three: The Spatial Mediation of Techno Music

In the previous chapter I have suggested that the transformation of the east of Hamburg's inner city especially addresses a type of person that feels attracted to 'authentic' and 'hip' culture. Following this thought, I am now turning to a closer examination of techno music and its peculiar relation to space. This relation is twofold. The history of techno is not only strongly related to transformations in the urban landscape and the shift from the industrial to the post-industrial city in particular, but also the construction of techno spaces themselves distinguishes the genre from other musical styles, such as the more 'standardised' spaces of rock music performance which strongly rely on spatial dispositions that foreground the relation between the proceedings on the stage and the audience in front of it; the former of these two usually being additionally highlighted through lighting and other means of stage production. Techno spaces, in comparison, to a larger extent tend to blur the lines between production and consumption, placing a central emphasis on the construction of atmospheres apart from the binary of performance and audience behaviour.

In this sense, the spaces of techno music are historically rooted in a specific relation to urban space; one in which certain spaces in the city are appropriated and reworked in order to create a distance from the social, economic and aesthetic proceedings that define the social life outside of them. Through the creation of boundaries between their inside and outside, they allow not only to experience musical sound, dance and the peculiar characteristics of place, but also to live out a particular sense of self that corresponds to these different aspects. In this way, these spaces are closely related to a certain sense of sociality. By tracing the trajectory of techno's relation to urban space through its musical history, I am laying the foundations for a more nuanced understanding of how techno mediates space in the east of Hamburg's city centre. In the following, I will give a brief overview of techno's spatial history and draw out some of the basic traits that figure into the characteristic construction of 'techno spaces.' Subsequently, I will take a closer look at the spatial configurations in and outside of Moloch and Südpol.

Exploring the City Through Techno Music

As a musical style, the rise of techno began in the mid-1980s. While its origins are usually said to lie in Detroit, I agree with Simon Reynolds that it is more fruitful to think of Detroit as a crucial node in a larger network which brought techno on its course.¹⁰³ The salient point here is that techno

¹⁰³Reynolds, Simon, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture* (London: Faber and faber,

is better understood as a larger phenomenon that goes beyond particular sound characteristics that first came into play indeed through the early work of such figures as Derrick May, Juan Atkins or Kevin Saunderson, all of whom count as the founding fathers of Detroit techno. While their work can be seen as a response to Chicago house and certain styles of electronic body music, some of the traits that so strongly would become associated with techno culture, such as its hedonistic party vibe, were not yet on the rise. Most importantly in the context of this study, there is discernible a trajectory of spatial mediation in the history of techno which cannot be understood without taking into consideration the many ways in which techno has been appropriated and reworked in other geographical locations than Detroit.

When the rave euphoria took off in Europe around 1987, it was initially sparked by acid house. Techno music, at this time, did not exist and had yet to be differentiated as a genre.¹⁰⁴ In this sense, rave as a cultural movement is best understood as a larger phenomenon in which many different musical genres participated. Techno eventually made its way to Europe through Virgin Records' release *Techno! The New Dance Sound of Detroit* in 1988 and grew to further popularity, especially in Germany, through several later releases by Detroit artists on the Berlin based label Tresor.¹⁰⁵ However, after techno's arrival in Europe, it was quickly appropriated by rave culture, making necessary a distinction between techno as a musical style and rave as a cultural phenomenon, initially consisting of “an entire apparatus of clothes, rituals, dance moves and drug lore.”¹⁰⁶ Rave was grounded in an ethos that has widely been described as PLUR: Peace, love, unity and respect.¹⁰⁷ This ethos spoke to the culture's aspirations of inclusiveness and non-violent partying and its embracement of hedonism with ecstatic all night dancing at its core.¹⁰⁸ While it is hardly deniable that such stimulating substances as ecstasy and MDMA contributed to the culture's evolution, the degree to which it played a role in the larger organisation of the culture has been assessed differently.¹⁰⁹

2013), 663-664.

104Albiez, Sean, “Post-Soul Futurama: African American Cultural Politics and Early Detroit Techno,” *European Journal of American Culture* 24, no. 2 (2005): 138.

105Nye, Sean, “Minimal Understandings: The Berlin Decade, The Minimal Continuum, and Debates on the Legacy of German Techno,” *Journal of Popular Music Studies* 25, no. 2 (2013): 154.

106Reynolds, *Energy Flash*, 69.

107Anderson, Tammy “Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture,” *Sociological Forum* 24, no. 2 (2009): 310.

108Kavanaugh, Philip and Tammy Anderson, “Solidarity and Drug Use in the Electronic Dance Music Scene,” *The Sociological Quarterly* 49 (2008): 310.

109Kavanaugh and Anderson, “Solidarity and Drug Use,” 182-184. Thornton, *Club Cultures*, 87-90. Bennett, Andy, *Cultures of Popular Music* (Buckingham: Open University Press, 2001), 122-124. Rave culture's open references to

When rave culture landed in Europe, it first touched ground in 1980s Thatcherite London, where warehouse parties soon became a defining element in the social and spatial organisation of the culture. The spatial aspect in this remains especially crucial since it highlights how techno's association with the usage of abandoned urban space is in fact the product of different acts of appropriation. Many of the early Detroit figures opposed the ways in which techno raves were organised in London, emphasizing that parties in Detroit were rather nice and clean and not “dirty and raunchy.”¹¹⁰ Although the use of abandoned urban space had in fact been preceded by soul and hip hop parties in the eighties and, even earlier, by the illegal after hour drinking dens of the 1970s, the degree to which this specific appropriation of urban space became a defining element in the organisation of the culture exceeded such earlier uses.¹¹¹ By bringing into use abandoned spaces in the city through rave events, these spaces were temporarily reworked with regards to their sense of place. Since the music endowed these sites with atmospheres and moods that elicited particular responses and reinforced social roles that were untypical for the geographical locations in which they were settled, they briefly took on new identities.¹¹²

The appropriation of industrial ruins not only served the circumvention of the restricted opening hours of licensed clubs, but also kept away people that were not welcome. People were invited to these parties through private phone calls, the circulation of flyers and word-of-mouth recommendations. In this way, rave-events were shielded from the police as well as certain audiences that were considered unpleasant, creating an environment in which it was safe to live out rave's hedonistic values.¹¹³ In this context, Bennett has noticed rave culture was an underground culture in the almost literal sense that it retreated from public space. Almost contrary to the high visibility that characterised images of resistance and deviation in punk, rave was mostly a nocturnal phenomenon and drew especially on the usage of abandoned inner-city spaces.¹¹⁴ In this respect, rave escaped from the views of the larger public, rendering it as a somewhat intangible phenomenon. If you wanted to know what exactly was going on at a rave, you had to become a part of it. All of these aspects, then, point to the facilitation of a very particular urban experience,

drug use have especially been taken up by the tabloid press. After the first deadly incidents in the context of ecstasy, rave's embracement of psychedelic drugs soon came to spike a moral panic that was largely amplified through the media's portrayal of the culture as a 'killer cult'. See, Reynolds, *Energy Flash*, 59-64.

110Ibid.

111Ibid., 69-70.

112Connell, John and Chris Gibson, *Sound Tracks: Popular Music Identity and Place* (London: Routledge, 2003), 192.

113Anderson, Tammy “Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene,” 310.

114Bennett, *Cultures of Popular Music*, 123.

namely, one where the pursuit of pleasure, hidden behind the surface of the city, translates into a sense of protected escapism.¹¹⁵

At the same time, these acts of appropriating urban space were also rooted in a specific urbanistic situation. London's east end was one of the areas in the inner city where deindustrialization had punched a hole into the city's industrial infrastructure, leaving an urban void of disused premises. This aspect was later echoed by the specific situation that provided the background for the activities of rave enthusiasts in the city of Berlin after the German reunification. In Berlin, the east of the city was marked by an unmet vacancy of former residential and commercial buildings.¹¹⁶ The use of these buildings was possible because the ownership status of land and property was often unclear during the early years following reunification. In consequence, there were no reasons to interfere with the temporary use of such locations on part of the city government or the police.¹¹⁷ This availability of vacant spaces in turn made possible new ways of experimenting with the peculiar structures of the city's built materiality. Reciprocally, the availability of urban spaces should be seen as a precondition for such experiments, without which they simply could not exist. The histories of Berlin's and London's respective developments testify to this aspect as many of those spaces once used for the implementation of raves have now been transformed in the light of gentrification.¹¹⁸ In consequence, the continuous journey of the rave enthusiasts in search of a suitable space has widely been put to an end. In view of this point, Bader and Scharrenberg have argued that 'creative milieus' especially flourish on urban cities in transition, pointing to the spatial freedoms that such states of transition entail for creative evolution.¹¹⁹ Another reason for this shift in the spatial organisation of techno was the turn away from techno's grass-roots forms of organisation to more professionalised ones around the 2000s. Rave parties were increasingly moved indoors when club-owners recognized their profitability, moving the culture's ethos closer to corporate principles based on proper branding and promotion.¹²⁰ This tendency was further facilitated by an increase of formal institutional control being played out in terms of noise restrictions, environmental protection legislation, alcohol licensing regulations or, simply, measures taken against the culture's association

115Krimms, *Music and Urban Geography*, 76.

116Bader, Ingo and Albert Scharrenberg, "The Sound of Berlin: Subculture and the Global Music Industry," *International Journal of Urban and Regional Research* 34, no. 1 (2010): 83-84.

117Ibid.

118Schwanhäüßer, Anja, *Kosmonauten des Underground: Ethnografie einer Berliner Szene* (Frankfurt: Campus, 2010), 115.

119Bader and Scharrenberg, "The Sound of Berlin," 79-80.

120Anderson, Tammy "Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene," 320-321.

with drug use.¹²¹

The point that I have been trying to make here is that, although techno events take place in a multitude of different venues, locations and places nowadays, it is strongly associated with a spatial history that places it in the sphere of what may be considered underground. The peculiar forms of spatial and social organisation outlined above not only served as a gatekeeping mechanism and, hence, worked towards the protection of the culture's key values, but also opposed the practices that defined the forms of organisation that were popular in the corporate mainstream. What unfolds along these lines is a historical mediation of techno music towards forms of space production that especially flourish on the absence of corporate markers of spatial organisation. Although the scarcity of urban space for the construction has put an end to some of the rather spontaneous acts of spatial appropriation, the argument that I am endorsing here is that the spatial history of techno music still lives on in the construction of such clubs as Moloch and Südpol. Even though the establishment of both of these clubs has been planned in cooperation with the city government and, thus, seems rather detached from this history, the particularities of their constructions as well as the policies of these clubs reinforce associations that actually place these clubs in an immediate proximity to it.

Before turning to a more detailed investigation of these policies and their relation to techno's musical and discursive mediations, I want to spend some more time to consider questions of space and place. My argument is that techno's emergence as a post-industrial culture and its strong reliance on the usage of abandoned industrial sites makes it the musical style most representative of an urban ethos that is best described as neo-romanticist.¹²² In the following section, I will examine this aspect more thoroughly in the context of Südpol and Moloch.

The Techno Club as a Site of Post-Romantic Identification

Will Straw has argued that dance clubs are always positioned relative to others, not only in terms of musical genres, age, sexual orientation and ethnicity, but also along more behavioural lines,

¹²¹Connell and Gibson, *Sound Tracks*, 205.

¹²²The term urban ethos goes back to Adam Krims' argument that different musical genres rely on different representations of urban space. However, rather than being one particular representation of certain places, the urban ethos describes how cities are more generally, exploring their possibilities, limits and common practices. While Krims limits his investigations of the urban ethos to questions of representation, it can be expanded to questions of mediation as well. Rather than examining how urban life finds expression through music, it is of concern, then, how uses of real physical space contribute to the emergence of particular lifestyles and mindsets as well as to notions of what kind of spaces and musics come to be seen as the most suitable to live out and express them. Krims, *Music and Urban Geography*, 7-8.

encompassing such things as styles of dancing, the level of tolerance of deviations from expected norms or the ways in which people move on and off or between different dance floors.¹²³ Some of these aspects are, of course, strongly bound up with questions of genre. While Straw's examination first and foremost focuses on aspects that create distinctions between the different audiences, I would add to this that this relative position of dance clubs to others is further characterised by the ways they are constructed in order to attract these audiences. This is also suggested by Chatterton and Hollands who argue that nightlife activity can be distinguished along the lines of "hierarchically segmented consumption groupings and spaces in cities, which are highly structured around drinking circuits or areas each with their own set of codes, dress styles, language and tastes."¹²⁴

The point is that some of the experiences that people have at Moloch or Südpol are appreciated especially because those experiences are rather rare in the sense that not all of these areas equally allow for certain experiences and identifications. In this sense, hierarchies are constructed on the basis of 'authenticity:' Clubs are valued the more they allow for the perception of originality and one's identification therewith. With regards to this point, it should be clear that much of the meaning being ascribed to Südpol and Moloch demands a broader contextualisation within the boundaries of nightlife more generally. As a consequence, the remainder of this thesis, although it is focused on Südpol and Moloch, draws a connection between these clubs and others in the city as it tries to map out hierarchies between them.

Luis-Manuel Garcia has brought up the term neo-romanticism in his discussion of techno-tourism in Berlin. Techno tourists, he argues, reject forms of tourism that are structured around cities' historical sights and popular postcard-attractions and are rather in search of "authenticity, eccentricity, creativity and the dramatization of independent and idiosyncratic lifestyles."¹²⁵ Neo-romanticism, in this sense, is positioned against the perceived artificiality of other aspects of urban life and, in the context of Garcia's own research, tourism in particular. In this respect, Garcia's considerations of techno tourism bear quite some resemblance to Florida's notion of the creative class. Reciprocally, this disdain of such experiences prompts "a romanticised fetishization"¹²⁶ of what is perceived as authentic urban space. This counter-positioning is crucial because it shows that the emergence of

¹²³Straw, Will, "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music," *Cultural Studies* 5, no. 3 (1991): 379.

¹²⁴Chatterton and Hollands, *Urban Nightscapes*, 84.

¹²⁵Garcia, Luis-Manuel, "Techno Tourism and Post-Industrial Neo-Romanticism in Berlin's Electronic Dance Music Scenes," *Tourist Studies* 16, no. 3 (2016): 289.

¹²⁶Ibid.

neo-romanticist attitudes is grounded in an experience of urban life that goes beyond questions of nightlife activity and rather touches on a search for authenticity more generally.

Garcia relates the emergence of neo-romanticism to the “way that romanticism in the early nineteenth century emerged partly as a response to the industrial revolution’s foreshadowing of a mechanized and mass-produced modernity.”¹²⁷ The pastoral/urban binary that defined notions of romanticism in the nineteenth century, however, is now remapped within the boundaries of the post-industrial city. Sites of urban decay and the presence of post-industrial landscapes are now reconstructed as a kind of urban pastoral. This neo-romanticist stance works well with techno's history of spatial mediation and its relation to processes of de-industrialisation and the use of abandoned urban space. Many techno spaces do not do away with the architectural features of the sites in which they are erected. Rather, these features are incorporated into the construction of techno spaces and become a part of it. Hence, instead of replacing the romanticised industrial ruin, techno spaces allow them to be experienced in a different way. Space mediates music and vice versa. Following these different ideas, we can develop a more nuanced understanding of why Moloch and Südpol might be considered authentic and what makes them stand out against other music clubs in Hamburg as well as other spaces in the city more generally. In what follows, I want to take a closer look at the ways in which these two clubs and the social formations that inhabit them can be related to the notion of neo-romanticism above.

What distinguishes both clubs Moloch and Südpol from most other music venues in Hamburg is that they have been established in locations associated with purposes other than musical performance. These original purposes are still visible in the respective architectures and designs of the buildings in which they are located. For the most part, Moloch still looks like an old warehouse from the outside, most saliently brought to the fore by the functional architecture of the building as well as its red brick-facade. Südpol, in comparison, rather looks like one of the many clinker-built houses in its direct environment, which were built as working-class homes in the 1920s.¹²⁸ In this sense, both of these venues are settled down in locations where the prior usage of the respective sites lingers on in their physical materiality. The transformation of these sites into dance clubs not only renders them somewhat special aesthetically, but more profoundly speaks to an incorporation of the atmospheric qualities of these sites into the constructions of the clubs. Atmosphere, in this

¹²⁷Ibid.

¹²⁸Roos, Dorothea and Friedmar Voormann, *Hamburger Backstein und Klinkerbauten: Gestalt, Konstruktion, Material* (Karlsruhe: Karlsruher Institut für Technologie, 2011), 189.

context, describes the relation between qualities of the respective environments and the sensitivities of the people present in these spaces. The quality of space, in this sense, finds expression in the way it interrelates with the particular mindsets of people.¹²⁹ Ben Malbon has argued that rather than the music per se, these atmospheres are at the centre of the consumption of techno audiences, although, he contends, music plays the most active part in their construction.¹³⁰ Hence, while the spatial aesthetics play a central part in people's experience of such atmospheres, they are insufficiently described without acknowledging their interrelations with musical sound and the presence of the party crowd. These interrelations can be hard to describe and the effects of these different aspects on one's mood can be difficult to tell from another. Most of the participants in my interviews found it easier to talk about each of these aspects separately in order to bring their point across. The spatial aesthetics of these clubs often seemed to be the easiest to describe, while musical configurations were rather delineated in very basic parameters or cut-down to the naming of genres altogether. While it is not my intention to separate these different elements too strongly from each other, the accounts of the participants in my interviews make a successive consideration of them necessary to a certain extent.

Noah had told me that, although there is a variety of clubs in Hamburg that he goes to regularly, Südpol and Moloch stand out as his favourite clubs in Hamburg. While the music is the most important factor in his decision where to go, as he only goes to techno clubs more generally, these clubs were especially set apart from other clubs due to their peculiar spatial configurations and atmospheres:

SG: You already said that Südpol is your favourite club, but what attracts you to it? And what do you like about other clubs you like to go to?

Noah: I like Südpol and Moloch because they are really different than a lot of other places in Hamburg. I mean Pal or Übel [short for Übel & Gefährlich], these are rather standard-clubs. But Südpol and Moloch are just really different in the way they are designed. At Moloch there is this smaller floor with all these little embellishments or the Kule [name of the outdoor dance floor] with all these wood constructions. That is really nice. Südpol is also really cool with this large outdoor area and this bus and all. I also really like this room with these floor-lamps hanging from the ceiling.

SG: So it is the spatial configuration?

¹²⁹Schwanhäußer, *Kosmonauten des Underground*, 109-110.

¹³⁰Malbon, Ben, "Clubbing: Consumption, Identity and the Spatial Practices of Every-Night Life," in *Cool Places: Geographies of Youth Culture*, ed. Tracey Skelton and Gill Valentine (London: Routledge, 1998), 271.

Noah: Yes, I mean the music also is very nice. If the music wasn't cool, we would not go there. But this whole arrangement [Aufmachung] is rather how you know it from Berlin. And that also fits techno, I think. It gives you a different feeling, when you listen to the music and dance to it.

SG: And what kind of different feeling?

Noah: Well, it just makes the atmosphere more exceptional. It is a more special place, then, than the *PAL* for example. It just makes you feel like you are in your own little world then, in the techno-world so to say.¹³¹

Noah spends quite some time describing some of the elements that contribute to his experience of the atmospheres of Südpol and Moloch. In relation to other clubs in Hamburg, he views them as exceptional because their aesthetic configurations contribute to a sense of being in another world. At the same time, Noah draws a connection between the spatial aesthetics of these clubs and the sounds of techno, arguing that these aesthetics fit the music.

The latter aspect is easier to understand when put into context. Since the spatial aesthetics of both Südpol and Moloch clearly draw on some of the codes that have become characteristic of the visual identity of techno music, their spatial aesthetics reinforce images that have characterised the culture's spatial proceedings for a longer period of time. Moloch features two dance floors. The larger dance floor rather resembles an old factory hall, characterised by brick walls and steel railings on the stairs that lead up to the cloak-room, emphasizing the music's post-industrial roots. From the middle of the ceiling hangs the model of an old zeppelin that has replaced the disco-ball that usually is to hang in this location. The smaller room features elaborate ornaments on the walls that bear quite some resemblance to Egyptian hieroglyphs, while the room itself is endowed with a plenitude of sofas and armchairs, most of them occupied by people chatting, smoking or just relaxing. The segmentation of the club in these different areas testifies to Andy Bennett's argument that many clubs feature different dance floors which, in turn, allow for the transition between different moods, experiences and forms of social interaction.¹³² The premises of Südpol, in comparison, contain a large outdoor area that encompasses several smaller chill out areas, inviting people to sit down and take a break from dancing or other activities. Centrally placed in this area, an old painted bus serves as a bar where beverages and smaller snacks can be bought. The inside of the club also features two dance floors that, akin to Moloch, can be demarcated from another in relation

¹³¹Interviewee G, in personal discussion with the author. February 2018.

¹³²Bennett, *Cultures of Popular Music*, 102-104.

to the 'intensity' of the music being played. In addition to these two dance floors, the building contains another room that serves people to relax. Its peculiar construction is especially characterised by several floor-lamps that hang from the ceiling, while the wooden-lined walls rather invoke the impression of being in a treehouse.

The point is that all of these elements contribute to the positioning of the club outside of the range of experiences that define other aspects of people's lives. As in Noah's case, the aesthetic configurations of physical space mediate the experience of being in a state that is clearly demarcated from the perceived normalcy of other spatial environments. Moreover, it is salient that Noah brings together the delineations of his experiences with an implicit assessment of other club spaces in Hamburg. Südpol and Moloch are considered more special than other clubs because they allow for a kind of experience that is regarded as rather rare.

Tim Edensor has argued that post-industrial ruins play can play an important role in the experience of urban life because they disrupt the “normative aesthetic and sensory apprehension of urban space.”¹³³ Sensory contact with urban materiality, he argues, is reduced in the post-industrial city and replaced by other, “more cocooned sensations.”¹³⁴ It is the restriction of such sensory experiences that, in my eyes, contribute to the reconstruction of romanticism in the context of post-industrial ruins as it stands out as being experienced more immediately than other sites in the urban landscape, especially in the context of nightlife. Against this background, the atmospheres of Südpol and Moloch offer a rich amalgam of sensory experiences, ranging from the spatial aesthetic of the clubs and the tactilities of moving bodies to the perception of loudly played, deep musical sounds. These sensory experiences, in turn, allow for a heightened sense of one's own presence in the here and now. This aspect can be especially well explored in the context of music, which is the element that I want to consider in next.

Schwanhäüßer ascribes music the most central part in the construction of the atmospheres of a club. Space, she argues, is transformed along with the sonic qualities of musical sound. In this sense, slower music rather contributes to a space of relaxation, whereas faster and harder sounds translate into ecstasy and euphoria.¹³⁵ While her account is helpful in getting a basic understanding of how music participates in the construction of atmospheres, she fails to raise to awareness how exactly

133Edensor, Tim, “Waste Matter – The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World,” *Journal of Material Culture* 10, no. 3 (2005): 330.

134Edensor, Tim, “Sensing the Ruin,” *The Senses and Society* 2, no. 2 (2007): 221.

135Schwanhäüßer, *Kosmonauten des Underground*, 101-102.

these atmospheres are consumed through music in the first place and, in consequence, how these acts of consumption are experienced by the consumers themselves.

SG: And why do you like techno explicitly?

Amelie: It is because of the bass, it really has something very physical that pierces you through and you really experience it with all your senses. It is really simple music though and you would not think that it would really stimulate you on these different levels on first sight (...), because you do not have to think of the lyrics for example. But it really does have an absorbing effect and you can just go with it and somehow that just really is all you need for the moment. And that also really gives you a sense of being in the moment because you can block out so much. (...) And you really have to succumb to this and concentrate on the music. And you also cannot listen to it in the background or during the day, but need your full concentration [to experience it adequately].¹³⁶

In the eyes of Amelie, especially the basslines of techno music contribute to a sense of immersion, foregrounding the way in which low frequencies come to be perceived physically through vibrations. She also highlights how the music speaks to her in a multi-sensory way, prompting her to focus on the nuanced movements of the sounds she is surrounded by, which then leads to a heightened awareness of her own presence in the here and now. Amelie also considers the sonic structures of techno in the context of the music's lack of lyrics. In doing so, she draws our attention to a phenomenon that poses a central element in people's perceptions of the music: rather than political or societal messages that endow the music with particular meanings, the music flourishes on sonic structures that intensify one's awareness of the present.¹³⁷

Furthermore, it is striking that Amelie draws a connection between this experience and the setting of the club. By pointing out that she needs to focus on the music in-depth and not being able to listen to it in the background or, even more generally, during the day, Amelie highlights the fact that these experiences are also closely related to the spatial environment of the techno club. This aspect is especially crucial as it gives some indication as to the relation between the sounds of techno and the constitution of material space. My view is that rather than a sonic element that bounces off the boundaries of real physical space, techno music becomes a part of its very consistency, being experienced as one interacts with it through movements of dance. This argument has also been made by Jonathan Sterne in the context of shopping malls, where, in his eyes, the music becomes

¹³⁶Interviewee E, in discussion with the author, January 2018.

¹³⁷Waltz, Matthias, "Zwei Topographien des Begehrens, Pop/Techno mit Lacan," in *Sound Signatures. Pop Splitter*, ed. Jochen Bonz (Frankfurt: Suhrkamp, 2001), 221.

part of the actual architecture.¹³⁸ However, the music that Sterne is concerned with tends to be experienced in exact the opposite way to Amelie's description. Akin to Adam Krims who considers music as a part of the aural design of shopping spaces, Sterne describes music as part of the environmental ambience of the spaces he examines. In his as well as in Krims' description, music is consumed as some sort of sonic background against which other, more centrally perceived, activities are conducted. In comparison, Amelie's description places music in the centre of the attention. The immediacy of the sounds, then, prompts her to fully immerse in them. Music and space coalesce as they are experienced through acts of listening and body movements. This aspect resonates particularly well with questions of mediation as well. Techno clubs foster heightened sensory experiences because the experience of their physical materiality is constantly mediated by the pervasive and repetitive sounds of techno music and vice versa.

Although Amelie does not draw on this aspect herself, I would add to this that the presence of other dancing bodies also adds to a heightened affective experience as bodies begin to the beat of the music. In addition, the presence of body odours, the shapes of these bodies themselves and the way they are dressed also impacts such perceptions. The following extract also brings this point across:

SG: What makes the people at Moloch interesting for you?

Clemens: It starts with how they are dressed. At Moloch you won't find any people that wear suits or so, but rather exceptionally creative outfits. For some it is really a reason to smarten up to put on makeup and wear clothes, that you don't encounter in your everyday life. That, for example, I find interesting and also inspiring.

While this statement is also instructive with regards to the type of people Moloch attracts, it can be usefully deduced here in order to show how the parties at Moloch also invite people to aestheticise themselves in ways they would not in other parts of their lives. This, in turn, has also an impact on how the parties are perceived by others, further blurring the lines between consumption and production. Clemens draws on this aspect to point out that the presence of certain outfits adds to his experience of being distanced from other aspects of urban life.

Following this discussion, three aspects can be seen as crucial with regards to how the experiences of Moloch and Südpol related to questions of neo-romanticism: The spatial configurations of the clubs, the coalescence of space and sound and the presence of dancing and dressed bodies. These

¹³⁸Sterne, Jonathan, "Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space," *Ethnomusicology* 41 (1997): 23.

aspects place the clubs outside of the range of experiences that define urban life outside of them, endowing these clubs with a kind of otherworldliness that is experienced through a more immediate sense of self and others. As Garcia has noted, this otherworldliness has replaced the old pastoral/urban binary as it is played out in relation to other places against the background of one and the same urban environment. In the following section, this idea will be pursued further by taking into consideration questions of locality.

The Significance of Locality

Before concluding this chapter, I want to draw attention to the significance of the locality of both of the clubs because it is here that we might get a final impression of the ways in which the particularities of place add to the experience of a night out and, reciprocally, how the presence of the club at a certain location informs the constitution of place.

Locality came up repeatedly as a factor in people's views on where is a good place to go for a night out in my interviews. Instead of certain clubs, the participants in the interviews often pointed to different areas in the city that they either liked or disliked, sometimes mentioning certain clubs that either epitomized or posed an exception to their assessment of these larger areas. My view is that this is mainly due to the centrality of Reeperbahn, as well as St. Pauli more generally, in the Hamburg nightlife, where the area itself is constructed around clubbing and other forms of nightly entertainment, attracting a large variety of people that seek to indulge in a night out. At the same time, this shows that the experience of clubbing is strongly mediated by the spatial and social surroundings in which certain clubs are embedded. As I have pointed out before, Moloch and Südpol are situated on the margins of Hamburg's nightlife and the city centre more generally. Often the locations of these clubs were mentioned as positive, concomitantly with a certain aversion that was articulated in relation to other nightlife areas and the people that frequent them:

SG: (...) are there certain places that you prefer or others that you try to avoid?
For what reasons?

Amelie: Those place where many drunk people or tourists go, very crowded places, such as Reeperbahn, I rather try to avoid, because they are unpleasant to me. And clubs in less established locations, such as 'Brachen-Clubs' [Clubs that are established in industrial ruins], those are not crowded, because the area itself is packed, but because people deliberately go there. And maybe you have to queue for a bit longer and that also is not pleasant, but the surroundings are not as much frequented and that's why it is nicer to go there. Because you just don't like to experience drunk people around you all the time. What was the question again?

SG: Whether you prefer to go to certain locations or you avoid others.

Amelie: Yes, I feel attracted to places where not as much is going on around them. It is just this exclusiveness, what makes the experience special, that you have this feeling that it is cool, because nobody else goes to these places. Of course, actually everyone goes there.¹³⁹

Amelie feels attracted to clubs located further away from the proceedings of the centre because such places do not feature larger amounts of people that either are drunk or just feel attracted to certain areas because the areas themselves have gained a certain popularity. In this sense, Amelie bases her assessment of these different areas on the presence and absence of certain socialities. She also points out that she values these off locations because people go there deliberately, that is because they rather feel attracted to the particular configurations of these places than to the more popular areas in Hamburg's city centre.

Indeed, what really stands out when you walk towards Moloch from the central station or towards Südpol from the train station in Hammerbrook is that the different areas are really deserted by night. Other than at Reeperbahn where even the trains are packed when you go there, the only people you run into on your way to Moloch or Südpol seem to be the ones that have the same destination as yourself. Obviously, this is because Reeperbahn features a multitude of different bars, venues and clubs that attract a plurality of different people. By contrast, both Südpol and Moloch form the only points of attraction in their respective environments. Whereas Reeperbahn attracts a multitude of people, the areas around Südpol and Moloch tend to be more exclusive with regards to the audiences they attract. It is yet also worth our attention at this point, that the spatial surroundings of Moloch and Südpol partake in the mediation of this sense of exclusiveness that Amelie describes. As she points out, the movement through an area 'where not as much is going on around them' also makes the experience of visiting clubs in these areas more special. The somewhat deserted surroundings of the clubs give rise to the impression that one is charting new territory, walking on paths in Hamburg's clubbing landscape that have not yet been beaten to the extent that they are fully visible to each and everyone.

There is a certain ring to such places as Moloch and Südpol, their perception as underground clubs and their locations on the margins of the city's clubbing landscape. Two aspects are especially crucial here: First, as Amelie's statement suggests, the position of a club on the margins ensures that

¹³⁹Interviewee E, in personal discussion with the author, January 2018.

people go there for reasons of affiliation or empathy rather than chance. Second, and more crucially, the margins themselves are an important part of social and spatial ordering. They are positioned in a binary relation to the centre, and thus, embedded in acts of power themselves.¹⁴⁰

While the margins serve the positioning against a more corporate other or, as in the case of Amelie, particular forms of clubbing that are associated with commercial forms of cultural consumptions, they also offer a particularly strong sense of collective imagination or ideological definition.¹⁴¹ Distanced from the corporate proceedings in the centre, the margins display an aesthetic that sets them apart from these proceedings and, on these grounds, allows for the emergence of 'other' socialities and experiences:

Anna: (...) I also find [clubs in] off-locations particularly exciting, that stand out from most other clubs just because of their locations. Stubnitz [a nightclub on an old industrial ship located in the harbour of Hamburg] and Moloch for example fit that idea. And those also are places that are different in their interior, in the way they are decorated. This also highlights that these locations are situated off the established tracks of clubbing and literally marks some kind of 'off-ness', a transition from the everyday to the spaces of the party.¹⁴²

It is striking that Anna especially draws on clubs that are located away from the more established patterns of a night out in order to illustrate her point. In her view, the location of these clubs resonates with their interior design as it creates a distance between the different sentiments that dominate the respective spheres of the everyday and the nightclub. Both of these aspects, the location of the club and its own spatial designs mediate certain affections that might be best described as a sense of being 'off the map.' Obviously, this also speaks to the conceptualization of these clubs as sites of neo-romanticist identification. The sole fact that Anna regards these clubs as demarcated from other spheres of urban life speaks to the idea that they engender sensory experiences that are rather rare to find in other urban contexts. This point also resonates with the particular motivations of Anna to go out at all. While clubbing is a social activity for her and strongly related to the experience of music in the first place, Anna also stresses that clubbing allows her to break free from the routines of everyday life:

SG: And what would you say is your motivation to go out in the first place?

Anna: Well, my main motivation is the music and, of course, the opportunity to experience this music together with my friends and other likeminded people in

140Chatterton and Hollands, *Urban Nightscapes*, 203.

141Ibid.

142Interviewee H, in personal discussion with the author. February 2018.

clubs. But this experience is also more intensive than listening to the music at home. And well, for me this is also a pastime. The music, the atmosphere in the club and the consumption of alcohol allow me to 'step out' [aussteigen] of the everyday.¹⁴³

In view of this second statement, we can discern that the locations of music clubs in the urban hinterlands literally allows her to *get away* from those experiences that define her daily routines as they prompt her to go to places she would not visit otherwise. Once, she entered the club, the atmosphere of the club, along with the social activities that it entails enable Anna to forget or shut out certain aspects of her life. As I have argued before, this particular experience of *getting away* is also grounded in the peculiar sensory experiences that Südpol and Moloch offer in relation to other places in the city.

If, as Chatterton and Hollands argue, nightlife spaces are constructed around the tastes and styles of particular groupings, the statements above point to how the spaces of Moloch and Südpol and their locations further away from the established structures of clubbing play a part in people's experiences and their identifications with these clubs. The location of the club in an area that is potentially less developed and rather foreign to nightlife activities allows for a different kind of identification than a club in a highly commercialized entertainment district. What unfolds along these lines is a mutual mediation between the physical location of Moloch and Südpol, their peculiar interior configurations and, as the next chapter will show, the policies of these clubs as well as the perceptions of the music they play. Quite clearly, such understandings work well with neo-romanticist views of urban life, as they have been discussed in the previous section. The location of these clubs adds to the perceived otherness of the two clubs as their peculiar designs display an aesthetic that moves them further away from the spatial and aesthetic configurations of the city centre's clubbing landscape. This, in turn, also impacts the perception of techno and the affiliated social and cultural proceedings at these clubs, marking them as underground and oppositional in relation to the more 'overground' practices that define the nightlife elsewhere.

In line with this thought, there is one more argument that can be made regarding the location of Südpol and Moloch on the margins of the city and the ways in which it plays a part in people's identifications with these clubs. Luis-Manuel Garcia has argued that Berlin's techno landscape has become a home to many people who actually live in other parts of the world, thousands of kilometres away from the city, because they engage in forms of social interaction and come together

¹⁴³Interviewee I, in personal discussion with the author. February 2018.

on the basis of a shared sense of authenticity that are strongly bound up with the spatial configurations of the nightclubs they visit.¹⁴⁴ Akin to this point, my reasoning is that while only few of the people who visit Südpol and Moloch on a regular basis live in any of the surroundings of these clubs, they nonetheless become a home for their musical, aesthetic, social and other identifications. The distance of Südpol and Moloch from the centre allows for the emergence of social worlds, clearly demarcated from other areas of the inner-city. Hence, when Hollands and Chatterton argue that the margins are closely connected to questions of ideological definition, they raise to our attention how locality mediates people's sense of belonging and vice versa.¹⁴⁵ The following statement also addresses this aspect:

SG: What exactly makes these places [Südpol in particular] 'different' then?

Maria: For me what is special lies in the interplay between the people and the clubs themselves. I mean the people are really chilled and that affects my own mood. And then you are together in this place that just is really beautiful, but beautiful in a way that you don't find that often. Jungfernstieg [a popular high-street in the city centre of Hamburg] also is beautiful in a way, but that is a kind of beauty that addresses every tourist and every person more generally that comes to Hamburg. And at Südpol the beauty rather belongs to the people, that are there because everyone came there deliberately. For me, this has a lot to do with commitment in some way, you know? There are many places in Hamburg, where you can go out, but to go to Südpol and be there and enjoy this place together, that just is beautiful.¹⁴⁶

Maria stresses that Südpol is a special place to her because it offers a space for social encounters off the more popular paths in Hamburg's city centre. Akin to Amelie's statement above, Maria stresses the significance of the place in relation to the identification of its visitors with it, who go there due to their liking of the place and not because it is popular on a more general level. The crucial part is that Maria goes on to draw a connection between the place and questions of belonging on these grounds. The place belongs to the people because their identifications with it take place outside the influence of business, tourism and more popular patterns of spatial consumption. Place, in this sense, forms a key aspect through which collectivity is experienced. While senses of togetherness and group affiliations often presuppose a place in which people come together, the commitment to these places on the basis of shared identifications for certain musics or styles also contributes to the perception of such places as belonging to particular groups. These socialities are further

144Garcia, "Techno-Tourism," 290.

145Chatterton and Hollands, *Urban Nightscapes*, 203.

146Interviewee I, in personal discussion with the author. February 2018.

strengthened by their perceived opposition to the ones being present in other parts of town. In this sense, distinction contributes to further identification.

Conclusion

Concluding this chapter, we can begin to link some of the previous findings to questions of power and, accordingly, to the discussion of chapter two. This chapter has shown that the spatial configurations in and around Südpol and Moloch largely correspond to techno's history of spatial mediation more generally. The clubs are regarded as more authentic as the experiences they engender are strongly grounded in a sense of otherworldliness that opposes many of the experiential structures that inform most other aspects of urban life. In my interviews, these structures have often been mentioned with respect to the spatial practices of the Hamburg city centre with a focus on nightlife in particular. What especially stands out in this context is that while the centre is more dominant in terms of attracting economic capital and people, the presence of Moloch and Südpol endows the margins with a form of cultural capital that establishes a counter-hierarchy to the attractions of the centre. In fact, the margins are considered more authentic especially because they defy the attractiveness of the centre. The positions of Moloch and Südpol on the margins of Hamburg's clubbing cartography endow them with a certain sense of resistance that is played out against the experiential structures elsewhere in the inner city. However, as Chatterton and Hollands note, the margins can easily become tomorrow's centre and, in this way, reverse some of the power-structures outlined above.¹⁴⁷

Following this thought, it becomes apparent in what way the establishment of Südpol and Moloch serves the development plans of the city as delineated in chapter two. As the cultural capital of Hammerbrook starts to grow and perceptions begin to shift, the area's changed reputation makes it attractive for capital investment, as well as for life and work more generally. To a large extent, these observations fit the typical gentrification narrative. Cultural capital precedes economic capital. The point is, however, that cultural capital remains a somewhat vague term considering that many of the motivations to frequent the margins are based on questions of experience. While I am far from arguing that experience, knowledge and habitus work independently from another, my view is that experience is the most apt of these three to examine how authenticity comes to play a part in the spatial practices, perceptions and assessments of people. This aspect also finds expression in Sharon Zukin's notion of authenticity, defined as the quality of an experience, as already pointed to in

¹⁴⁷Chatterton and Hollands, *Urban Nightscapes*, 203.

chapter two. As the discussion above has shown, several connections can be drawn between the quality of authentic experiences and the ways in which they are mediated by the different configurations of Südpol and Moloch. However, as Born's model of music's social mediations shows, it is here where experience can usefully be theorized as a process that is open to being traversed by such wider social and cultural structures that are usually associated with the dissemination of cultural capital and questions of habitus. In the following chapter, the latter two will be considered in greater detail. Yet, linking the discussion of this chapter with some of the considerations of chapter two, it should become clear in what way the transformations of Hammerbrook and the presence of Südpol and Moloch speaks to the search for ostensibly authentic experiences that Florida has defined as one of the key-characteristics of the creative class. As the area is sought to be rendered more attractive as a potential place for people to live and work, it is restructured around the preferences of those communities of experience that are sought to be addressed.

So far, questions of place and space have been dominant in this discussion. In the following, these questions will be expanded by a greater focus placed on techno music, its cultural traits and the social identifications that issue from it.

Chapter Four: Techno Music, Hipness and Urban Lifestyles

Observing the Surroundings of the Club

So far, the examination has focussed on questions of spatial organisation. In this section, the examination turns more explicitly to the proceedings inside of the two clubs at stake and the ways in which techno as sound and culture plays a role in the mediation of urban space.

I am beginning this chapter with some observations that I have made in the surroundings of the Südpol and Moloch with a special focus on the former. In doing so, I want to draw attention to the ways in which the presence of these clubs has engendered changes in the spatial practices and perceptions that inform the usual proceedings in their respective surroundings. In the subsequent sections, I will draw on some of the aspects that, in my eyes, have contributed to these changes.

Before the establishment of Südpol, the area around it was completely deserted by night as well as on the weekends more generally, whereas during the day the area is still strongly characterised by the business and working lives of people who, often dressed in formal attire, swarm out from the train station to their circumjacent offices. While the area is still pretty quiet after the end of the office hours nowadays, one can observe the presence of smartened up people that move between the train station and the premises of Südpol during the weekend. Although the 'rush-hour' of Südpol is between midnight and approximately three in the morning, people enter and leave the club until noon or later, depending on the (sometimes alternating) opening hours of the club. The audience at Südpol is too heterogenous in terms of style to describe a characteristic image of the 'typical Südpol goer.' However, some of the party-goers wear rather flamboyant dresses in shiny colours, decorated with gold or silver embellishments. Others use gold or silver colours to paint their faces and garnish them with small ornaments. What also stands out as salient to me is the prominence of typically low-keyed 'hoodies' at Südpol, especially often worn by male participants in the party. In any case, the point is that the presence of such decorated bodies goes against the grain of the spatial practices that are usually regarded as typical for this area. Hence, while the peculiar spatial designs of Südpol pose an antidote to other places in the city, as we will see, there is also palpable a development that affects the spatial configuration of Hammerbrook that emanates from the club. This is not to say that this aesthetic configurations necessarily leads to a renegotiation of who has a 'right' to the particular district, nor does this indicate that this lowers the boundaries of social exclusion. Yet, there can be identified a tendency towards a symbolic transformation of the area.

The impact of Südpol on Hammerbrook in terms of lifestyle can further be identified in the way in

which people stage themselves in relation to the district and the club. This aspect does not speak as much to the materiality of the district proper, but rather to the meanings ascribed to it. In order to explore this point, I examined some of the pictures that people uploaded to the social media platform Instagram, using the hashtag 'Südpol' or 'Südpol Hamburg'.¹⁴⁸

Most of the pictures show single elements of the club's interior design, sometimes with themselves or friends posing next to it. However, since it is actually not allowed to take pictures in the club itself, a point I will return to later, people often took pictures of themselves in front of the club, on their way there or back home. Many of these people positioned themselves in front of one of the area's characteristic glass buildings or its central arterial roads. Some people also used the Hammerbrook train station in the background of their pictures in order to indicate where they were going to or coming from. Similar observations can be made in the case of Moloch, where people especially use the nearby Oberhafenbrücke for their pictures, which also carries with it certain characteristics that allow for a clear identification of the place.¹⁴⁹ In many pictures, people emphasize their outfits, often cutting off their faces or turning their back to the camera. Although the reasons for this may have been multiple indeed, since people may have been tired or felt non-photogenic for other reasons, it often adds a somewhat 'stylish' effect to these pictures, juxtaposing their choice of clothes with their urban surroundings. By displaying an aesthetic that marks them as 'being in the know', the depicted people in these pictures not only draw a connection between their own stylistic preferences and the place they are situated in, but, in doing so, they contribute to a stabilization of the mediating linkages between their own tastes and the (sub)cultural capital of place. To be in the know, in this case, means to be aware of the putative otherness of the places they visit, compared to the more established clubbing areas of the centre.

The club thus appears to create transformative opportunities, inviting people to linger where they otherwise would not and depicting themselves in an environment that would otherwise be considered unattractive. My reasoning is that, the presence of Südpol and the reputation it has adds to an altered perception of the area as cool or hip as it comes to be associated with visits of the club and the practices that take place inside of it. The point here is that rather than the sounds of techno themselves or the spatial and sonic configurations of the club proper, it is the meta-meaning of all of

148Instagram. "Südpol Hamburg; Bilder und Videos." Instagram.com

<https://www.instagram.com/explore/locations/1029246766/sudpol-hamburg/?hl=de> (accessed April 13, 2018).

149Instagram. "Moloch Hamburg; Bilder und Videos. Instagram.com

<https://www.instagram.com/explore/locations/369858812/moloch/?hl=de> (accessed April 13, 2018).

these aspects, that is the perception of techno music as a youthful and hip genre and Südpol as a place that represents these traits, that mediates such larger perceptions of the area. While these perceptions are not yet as visible as in other parts of town, such as the neo-bohemian Sternschanze, that still attract much larger crowds of people, the argument can be made that the presence of Südpol in Hammerbrook and Moloch at Oberhafenquartier do make differences in this regard indeed.

Clubbing and Lifestyle

In this section, I want to draw attention to the relation between people's choice of clubs and their own lifestyles. I want to start this discussion with a very simple observation, namely, that both Südpol and Moloch are techno clubs. This observation is important because it has several implications. Most prominently, as Alistair Fraser has argued, the spatial and social politics of techno music aim at the construction of 'hedonistic spaces.'¹⁵⁰ Techno spaces, in this sense, are spaces of leisure and celebration and, thus, somewhat detached from other spheres of urban life. The previous chapter has shown how this aspect comes to play a part in the actual spatial configurations of the Südpol and Moloch and how these spaces differ from those of other genres. What has received less attention so far is how techno impacts the emergence of particular socialities. In this context, the fact that Moloch and Südpol are techno clubs not only plays a role in determining how people behave at the events of these clubs, but also impacts which kind of emotions and forms of social interaction are privileged.¹⁵¹ People who visit these clubs are, at least in most cases, not new to clubbing or techno music as a genre and, thus, enter them with the expectation that they will experience particular emotions and get involved in particular forms of social intercourse.¹⁵² The search for pleasure and the enjoyment of hedonism itself becomes a lifestyle for clubbers. In this respect, it is the meta-meaning of techno music as a hedonistic culture that mediates the situation and puts these clubs on the map of those people that affiliate with the musical sounds of the music as well as with the culture's values.

Most of the participants in my interviews stressed that they valued the open and friendly atmosphere at Südpol and Moloch. People at these parties were often described as more open

¹⁵⁰Fraser, Alistair, "The Spaces, Politics, and Cultural Economics of Electronic Dance Music," *Geography Compass* 6, no. 8 (2012): 501.

¹⁵¹Rodger, Diane, "Creating the Right 'Vibe': Exploring the Utilisation of Space at Hip Hop Concerts in Adelaide and Melbourne," in *Emotions, Senses, Spaces: Ethnographic Engagements and Intersections*, ed. Alison Dundon and Susan Hemer (Adelaide: The University of Adelaide Press), 34.

¹⁵²Ibid., 35.

mindful and less judgemental in the context of these two clubs. My view is that such descriptions indicate the centrality of harmony for the assessment of whether a techno experience was successful or not. The statement below can give some further indication as to this point.

Amelie had already told me that she got into clubbing because of the friends she went out with, some of whom also worked as DJs themselves. By supporting these people and visiting their parties, she came to get to know new clubs and dive deeper into clubbing herself. In this sense, her motivation to go to parties at Südpol and Moloch seemed especially motivated by the social context of these parties:

Amelie: Well, for me it is the people I go out with as well as the people that are at the party. At techno parties, there just is a more harmonic interaction between people, everyone is calmer, nobody is overly drunk and nobody freaks out, violence is not an issue. There is a different awareness, I would say. There is a small stand where you can report encroachments or assaults or so. And, no idea, it starts with the bouncer. Maybe he is gay or trans-sexual and he checks whether someone homophobic wants to enter the club instead of some kind of hulk who tries to avoid that people beat each other. And that is something social indeed, how the environment affects you, because people interact with each other differently than at some charts-party at Hamburger Berg [a side street of Reeperbahn].¹⁵³

Amelie makes a distinction between the socialities at techno parties and those she has encountered in the spatial environments where other kinds of music are prominent. It becomes apparent that for her, techno parties are grounded in a collective sense of harmony, which especially finds expression in the absence of drunk people and violence as well as in the diversity of people being present at these parties. With regards to the emphasis placed on the latter aspect, it is worth pointing out that Südpol and Moloch both follow particular policies that demarcate them from most other clubs in Hamburg. When entering the club, one usually gets asked by the bouncers whether one knows the house rules. These entail no sexism, no racism and no homophobia.

In my eyes, it is this sense of harmony and inclusivity that plays a large part in the identification of clubbers with the clubs they go to as well as the other people in these clubs. People visiting techno clubs mostly do so in view of their individual search for pleasure, but in order for a techno party to be perceived as harmonious, clubbers need to collaborate with others in order to create such an atmosphere.¹⁵⁴ In this sense, the production of place in the case of clubbing is strongly bound up with a blurring of the lines between consumption and production. The audience participates in the

¹⁵³Interviewee G, in personal discussion with the author. January 2018.

¹⁵⁴Fraser, "Spaces, Politics and Cultural Economics," 501-502.

construction of the atmosphere that it consumes. Sociality, in this sense, becomes crucial to the meanings being ascribed to place. Clubs also respond to this search for pleasure, whilst simultaneously mediating it through several technologies that contribute to the realization of such objectives. These comprise certain kinds of lighting, smoke machines or just peculiar designs.

SG: What do you appreciate about the places where you like to?

Maria: I think for me it is the people in the first place. The people at Südpol or Moloch are just very chill and the club also points out that you do not engage in encroaching behaviour. At the same time, I find the atmosphere very good. For one it is nice to go to these places and not having to squeeze oneself through masses of people. But then the design [Gestaltung] of these places is very beautiful. It moves me in a different way than a place like *Fundbureau* or even *Waagenbau* or so. It has the merits of a discovery when you are there, because there are just not many places like this.¹⁵⁵

Maria's statement gives us a closer impression of how Südpol and Moloch differ from other clubs in Hamburg in her eyes. Rather than at other places, these two clubs invite her to discover what they have to offer. While Maria stresses the design of these clubs as a central aspect of such acts of discovery, she also points out how this relates to her experience of herself:

Maria: Well, I believe that there is a different place to come together and to experience one another [in these clubs]. And that really is a crucial point, because I also experience myself differently, when I am there. I do think that that is a part of me, but maybe a part that I cannot live out in other contexts.¹⁵⁶

In this sense, Maria's statement becomes especially instructive as to how these clubs are related to a kind of lifestyle that differentiates these clubs from other spheres of urban life as they allow her to experience herself differently. This experience, as the first excerpt shows is mediated by the different configurations of the clubs themselves as well as by the presence of other clubbers. My reasoning is that these alternated experiences of clubbers themselves play a crucial part in how urban space becomes associated with meanings that make it stand out from large parts of the city. At the same time, as I will show later, these experiences are also grounded in the urban situation that defines the surroundings of these clubs.

Both Südpol and Moloch have also built a reputation on the fact that, other than most clubs in Hamburg, they do not close their doors during the day. Over the whole course of the weekend, they invite clubbers to participate in their parties. In this sense, they allow for a kind of partying that is

¹⁵⁵Interviewee J, in personal discussion with the author. February 2018.

¹⁵⁶Ibid.

rather rare in the context of Hamburg's nightlife. The following excerpt is especially interesting in this context. Peter had told me that he has been going out a lot recently, finding a special interest in the clubs' all-weekend opening schedules. Akin to Amelie and Maria, he also values the open-mindedness of people at these parties and the absence of judgemental views. Nonetheless, he feels like he needs to withdraw to a certain extent from such experiences:

Peter: Well, I really need to scale down my activities a bit. I mean my voice was gone like three, four weeks in a row. On Mondays I am always like dead. I sleep the whole day. And I waste too much money on drinking. I mean I really drank through from Friday to Sunday this weekend.

SG: But your lifestyle is working during the week and partying on the weekend?

Peter: Well, during the week it is just work, as a removal man at DHL I mean, and chill out and not drink beer. I met someone recently and from that guy I really staid away, because he came by last week and for him it still was weekend, although I just really wanted to calm down. I am too open for such people most of the time I think.¹⁵⁷

Peter's comment is especially instructive with regards to how the socialities he encounters are bound to the spatial settings where he experiences them. While his weekends are strongly impacted by his involvement in nightlife activities, during the week he wants to refrain from such experiences and rather 'chill out' and focus on his job. In this respect, it is salient that the attitudes he values as a part of his weekend experiences are considered out of place in other contexts. It should not come as a surprise that drinking and working might not always go together as well. However, the point is that while Peter values the open-mindedness of himself and others in the context of clubbing, he views it as rather problematic in other parts of his life. The meanings being ascribed to Südpol and Moloch then also stem from the fact that they allow for people to come together in a way that is rather restricted in other spheres of urban life.

Moreover, this statement also shows that the experience of clubbing can easily interfere with the structures that inform people's everyday routines. In this sense, it is far from surprising that a large amount of the audience of the clubs at Südpol and Moloch consists of students or people whose lives are not as much determined by the structures of work or economic pressures more generally. For those people, clubbing does not as much form an alternative to their everyday lives, but rather one aspect of it. Many of the participants in my interviews told me that they think their clubbing

¹⁵⁷Interviewee F, in personal discussion with the author. January 2018.

activities are strongly connected to the fact that they are fairly independent due to their status as students. Others told me that they stopped going out or at least scaled down their party activities when they graduated from college. The meanings being ascribed to these places, thus, tend to differ with regards to the social position of the person who experiences them. The more crucial point, however, is that techno mediates space in relation to these positions. Urban space becomes more attractive for the young as it addresses aspects of their identity that are strongly associated with independence and freedom.

In the following section, I want to draw more attention to the ways in which the socialities at these clubs are related to the music being played.

Musical Affiliations and the Articulation of Identity through Dance

Music is usually at the core of people's clubbing experiences, although it is often taken for granted as a category in people's motivations to go out. Some of the participants in my interviews, for example, rather differentiated the clubs they go to along the lines of audience behaviour, while neglecting that all of these clubs are, in fact, techno clubs. Music poses the object around which clubbers unite as they move their bodies on the dance floor and articulate themselves through physical movement. In this sense, the very choice of going to a club where techno music is played can be related to a certain sense of belonging as it presupposes a decision as to which musics and which audiences one wants to affiliate oneself with, if only for limited amounts of time. Following this, it can also be argued that music is the object that is the most probable to mediate the social relations of clubbers and, thus, to give insights into the intersubjective validity of hierarchies constructed on such grounds.

During my visits at both of the clubs at stake, I encountered a predominantly white audience, largely settled in student and middle-class occupations, often displaying a somewhat edgy or arty habitus or left-wing political attitudes, be it through their clothes or certain symbols, ways of speaking and acting or moving their bodies when dancing. With one exception, all of the participants in my interviews had either obtained or were working on a college diploma, mostly in the humanities or art and culture related study programmes.¹⁵⁸ This observation speaks to the more

¹⁵⁸Clearly, the network on which my choice of interviewees was based, impacts such kind of information. While it can therefore be argued that there is a certain bias in the collected data, the assumption that most of the club's regular visitors belong to the middle and upper classes was also mirrored to me by most of the people I encountered in and outside of the clubs, many of which did not come to participate in the interviews later on. This is not to say that there are no limits to the assumptions to be drawn from the collected data, but rather to make clear that the observation at least retains a certain validity apart from my own subjective perception.

general finding that electronic dance music audiences largely consist of homosocial middle-class groupings that are primarily differentiated along the lines of taste and aesthetic judgement.¹⁵⁹

When taking a closer look at the musical affiliations of the clubbers at Südpol and Moloch, there appear certain differentiations that clubbers at these venues make between themselves and participants in nightlife activities elsewhere. Often, these differentiations are made in relation to other musics and, as I will go on to show, other places. Amelie, for example, stressed that it was techno she went out to and not EDM (which in Germany often serves as a synonym for electro):

SG: What is the difference between techno and EDM for you?

IE: Well, one says it's the lyrics, right?. What was this phrase about techno again? Vocals. What the fuck are Vocals? EDM is just edited charts-music and despicable melodies in my ear.¹⁶⁰

Akin to this statement, Maria mentioned that electro was “too effect-loaded,” and overall made a “funfairish' [Kirmes-mäßig] impression,” on her, also because people simply “freak out” at electro parties, rather than dancing in more disciplined parameters.¹⁶¹ While electro was the musical genre brought up the most by the participants as an object of critique, similar criticism was articulated also in relation to other musical genres, such as pop and chart-music. My view is that these different assessments can be related to what Sarah Thornton has depicted as the 'othering' of the mainstream, that is claiming cultural knowledge through the expression of dislikes and declarations of what is not considered legitimate. Hence, identifications and affiliations, Thornton points out, are most clearly revealed by what they are not or what they are different to.¹⁶² The denunciation of other musical styles or kinds of behaviour serve the display of one's own cultural knowledge. While affiliations are thus articulated negatively, they nonetheless create identifications on the basis that there are certain things that one equally dislikes. Hence, distinctions also produce identifications.¹⁶³ Putting this thought back into context, it does not come as a surprise that the rejection of certain musical styles is mediated by the actual affiliations and preferences of people. The rejection of the melodic structures of electro, as in the case of Amelie, or the declaration of the music's ostensible shallowness by Maria, are not as much mediated by the sounds of electro themselves, as by both of

159McLeod, Kembrew, “Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities,” *Journal of Popular Music Studies* 13 (2001): 73.

160Interviewee G, in personal discussion with the Author. January 2018.

161Interviewee I, in personal discussion with the author. February 2018.

162Thornton, *Club Cultures*, 105.

163Malbon, Ben, *Clubbing: Dancing, Ecstasy, Vitality* (London: Routledge, 2002), 55.

the participants' affiliations with the sonic structures of other musical styles, such as techno music, and their personal-cultural histories more generally. It also stands to reason that these views were not only mediated by the sonic traits of electro as a musical style, but also by its social and cultural connotations, as becomes palpable in Amelie's opinion that electro is only "edited charts music" or Maria view of it as "funfairish." In relation to these different aspects, we can identify a social logic behind these identifications with these different musics that operates along the lines of what Thornton delineates as the mainstream versus the underground.¹⁶⁴ This distinction can be further examined along several other binaries, such as corporate involvement versus independent production or (sub)cultural significance versus mass popularity, both of which reverberate strongly with questions of cultural legitimacy. In addition, the different statements by Amelie and Maria point to the notion that techno can be taken seriously as a musical genre, whereas electro seems too superficial or commercially compromised to be regarded as appropriate music. Let us take a closer look at Maria's statement in this context.

SG: What is it that you do not like about electro anymore?

Maria: Hard to say. It often seems really superficial to me and somehow cheap as well. I mean cheap in the sense of too effect-loaded. There are a lot of [bassline-] drops and heavily distorted synthesizer melodies all the time and then there is a crowd that exaggeratedly freaks out. Sure, I used to be a part of this back then, but the whole really makes an increasingly 'funfairish' impression on me.

Maria associates the effects of the music with the affects of the party crowd. The use of distorted synthesizer sounds and bassline-drops by the DJ translate into an audience that 'freaks out'. It is here where Maria denotes the music as cheap: the participants in the crowd reacts impetuously to the redundant sounds that the music imposes on them. In this respect, Maria also draws our attention to the ways in which spaces of techno and electro are assessed differently with regards to their peculiar socialities. Below is another example that speaks to this point. Rather than electro, Noah articulates his critique in relation to charts-music.

Noah: Yes, well I do find it pretty dumb that that there is this kind of hits-mentality at charts parties. The people party really hard when one song is on and then the next one is played, and maybe this one is not as appealing, and then they leave [the dance floor] again. (...) And with techno, I have the feeling that the people really enjoy the music and not because they demand hits, but because they find the music itself sick.¹⁶⁵

¹⁶⁴Ibid, 12-14.

¹⁶⁵Interviewee G, in discussion with the author. February 2018.

This statement resonates well with Maria's delineations of electro. Here, the demand for hits is opposed with an interest and an appreciation of techno music more generally. The performance of techno, in this sense, is regarded as more legitimate than chart music because it opposes the logics of commercial success and mass-popularity. Akin to Maria, Noah links this observation to the dance floor behaviour of the audience that, in his eyes, merely goes for what is already popular. Rather than the sonic quality of particular sounds, the critique articulated here issues from the associations of particular musical styles with the social and economic logics behind them. Both of the accounts considered here testify to a well-known point of criticism in music studies: Behind the appearance of these different sounds, there is no real substance.

In this context, it is salient is that this assessment especially draws on the behaviour of people on the dance floor. Dancing is based on “spatio-temporally bounded belongings and group dynamics and is strongly implicated in processes of identity creation.”¹⁶⁶ Hence, the behaviour of different musical crowds contributes strongly to whether people consider themselves as being a part of these crowds or not. Accordingly, dance becomes a practice through which people signal their affiliations with particular crowds in the spatial surroundings of clubbing. Consider the following excerpt in this context:

SG: You just said that you are 'floating' on these basslines. Could you try to describe this in a more detailed way. I mean, how exactly do you perceive the music and how does that find expression in your dancing?

Maria: Good question. For me it really is a pleasure to dance to techno. You often have it that not much changes over longer periods of times, especially with minimal techno, but then there are many little nuances that affect you. And I also often close my eyes when dancing. And then you float on this beat. Now I said 'float' again, but I think what I mean is that the beat is really constant and in this constancy you can really immerse yourself. (...) My way of dancing is rather minimalistic and then I try to correspond closely to what I hear and what resonates with the music. I also think that this helps me to let go [sich fallen lassen].¹⁶⁷

This statement brings to the fore how the characteristics of techno music affect Maria's peculiar emotional and bodily responses whilst dancing. It is salient here how Maria's descriptions evoke images of absorption and immersion. This aspect has also come up in other interviews and speaks to the more general observation made by many scholars that clubbers' descriptions of their experiences

¹⁶⁶Malbon, Ben, *Clubbing*, 89.

¹⁶⁷Interviewee I, in discussion with the author, February 2018.

bear quite some resemblance to the experiences people have in spiritual rituals.¹⁶⁸ Nonetheless, this sense of absorption does not coincide with a loss of control in Maria's case. While she points to immersion as an important aspect of her experience, she also states that she tries to correspond closely to what she hears as she moves her body to the music on the dance floor. Bringing together this statement with Maria's denouncement of the electro crowd's dance styles quoted above, her views become especially instructive as to the ways in which the experience of dance is embedded in the paradoxical "double sense of engrossment and reflexivity."¹⁶⁹ As Straw has stated, while the peculiarities of techno performances may indeed mediate a certain sense of transcendence, the social and cultural differences that so strongly mark dance as a cultural practice, make unavoidable a certain reflexivity of one's own taste and knowledge in relation to that of others.¹⁷⁰

At this point, we may take a closer look at some of the differences in Maria's descriptions of her own way of dancing and those she ascribes to electro audiences. One of the differences that stands out is that she describes her own dance moves as minimalistic and controlled whereas the dance moves of 'electro clubbers' are rather delineated as escalating. During my visits to Moloch and Südpol as well as techno clubs more generally, I witnessed a tendency in people's ways of dancing that suitably fits Maria's description, namely, that people dance in rather reserved and minimalistic ways. Sentiments of euphoria and absorption, which nonetheless figure in the accounts of dancers, are, hence, rather lived out in more intimate ways that are less visible to the outside observer. The effect of these reserved kinds of dancing is that everyone is granted a certain space so that it becomes possible to fully concentrate on the music without being disturbed or distracted by the actions of others. This also becomes apparent in the fact that conversations are often kept to a minimum. People who want to indulge in forms of social interaction other than dancing usually move to one of the 'chill-out areas' in the clubs and leave the main dance floors.

My view is that this kind of behaviour is strongly bound up with the display of taste and, in strong relation to this point, the attempt to show that one is in the know and, thus, part of the 'in-crowd.' Clubbers who engage in more ecstatic dance moves, up to the extent that they interfere with the dancing activities of others are usually viewed with distrust and quickly attract derogatory glances and comments. In this respect, dancing is one of the key activities through which musical

168Sylvan, Robin, *Trance Formation: The Spiritual and Religious Dimensions of Global Rave Culture* (New York: Routledge, 2005). St John, Graham, "Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview," *Culture and Religion* 7 (2006): 1–25.

169Straw, "Systems of Articulation," 380.

170Ibid.

affiliations and the formation of sociality are forged and experienced:

SG: And when you go out with your friends, which role does the music play when you are at a party? Does it change the way you interact with each other?

Noah: Yes, I would say so. We are dancing together. And then, from time to time, we talk about what was good and what was not. And when you are dancing, especially when it gets later and you are a bit drunk, you sometimes get into this state of euphoria. I mean when everyone is dancing on this same beat. And then you are just happy. That sounds a bit weird, but somehow it really affects you. As if you were in a different world or on a different level. And yes, I think that this maybe brings you together [as friends] in a different way, because you are having such an experience together.¹⁷¹

The notion of being on a different level speaks to the fact that the prolonged experience of dancing to the same rhythmic beat leads to a different state of mind, here described as euphoria. Yet, Noah's statement goes beyond this delineation when he draws a line between his experience and the social interaction with his friends, suggesting that the individuality of this experience also resonates with the way they communicate and how they experience themselves together as friends. The experience of dance, then, adds to the construction of a particular kind of sociality between him and his friends, as it grounds Noah's sense of togetherness in the sharing of experiences.

However, as Will Straw has pointed out, such collectively experienced, engrossing qualities of musical sound should alert us as to the ways in which such formations of collectivity are grounded in the distribution of knowledges and cultural capital.¹⁷² In other words, collectivity can only be experienced in such ways because of the extent to which cultural knowledges and tastes are shared. In the following, I will examine how such formations of sociality are related to the construction of hierarchies. I contend that these hierarchies play a crucial part in conferring legitimacy not only onto the participants of techno parties, but also onto the clubs they frequent.

Techno Music as the Art Music of the Dance Floor

Following the discussion in the previous section, my reasoning is that the hierarchies constructed through musical affiliations and the display of taste on the dance floor are strongly mediated by the associations that techno music has gained over the past two decades. At the same time, these associations are especially ascribed a certain value as they oppose the aesthetics, socialities and economics of other musical styles, most saliently electro.

¹⁷¹Interviewee G, in discussion with the Author. February 2018.

¹⁷²Straw, "Systems of Articulation," 380.

The point is that the rejection of pop-commercialism, as in the case of Noah, or the odium brought on the escalating dance moves of certain clubbers, as Maria has it, comes at a time where techno music has made more artistic aspirations itself. After an increase in popularity, most visibly represented by such large-scale events as Mayday or the Love Parade that blurred the lines between techno partying and pop celebration, techno went back underground around the turn of the millennium.¹⁷³ Andrew Wright Hurley has argued that, while the pop-version of techno declined in importance, Germany witnessed a rebirth of techno that was strongly shaped by attempts to go beyond the dance floor and make the music enjoyable in other environments.¹⁷⁴ The somewhat harder sounds of 90s rave, its pumping bass lines and abundance of catchy melodies were replaced by more minimalistic sounds, serving as a demarcation and heralding the start of a new era. Reduction, in this sense, was sought to “save techno from retardation.”¹⁷⁵

In his discussion of hipness, Phil Ford has argued that akin to the gestures and styles through which people display their cultural knowledge, hipness is also constituted aesthetically through the gestural qualities of musical sound. Ford's discussion focusses on bebop and, accordingly, on a period and a musical style that is quite detached from this discussion of techno music. What yet remains some validity, is his take on those logics that govern the understandings of hipness as it is mediated by sound and vice versa. Ford argues that hipness as an aesthetic is based on the countercultural idea, that is the rejection of a putative mass society whose values and ideas need to be resisted. Hence, in order to be regarded as hip, music needs to subvert the “socially sanctioned meanings” of society as it modifies them towards its own ends. One's recognition of these meanings, then, defines the observer as hip as he or she obviously 'knows the score'.¹⁷⁶ In order to illustrate this point, Ford draws on the example of what he calls the hip greeting. Instead of reaching out one's hand to greet another person, the person 'in the know' only “brushes his palms for handshaking”, reducing “the un-ironic whole” of the original gesture to “an ironic abstraction.”¹⁷⁷ The handshake, in this sense, becomes a test that one can only pass through a prior understanding of what is going on. This idea can usefully be applied to the development of techno music as well.

173Feige, Marcel, *Deep in Techno: Die Ganze Geschichte des Movements* (Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2000), 164-165.

174Wright Hurley, Andrew, “Establishing Minimal Techno as Soundtrack to the Creative City: Hannes Stöhr's Berlin Calling,” *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 51, no. 4 (2015): 320

175Nye, Sean, “Minimal Understandings: The Berlin Decade, The Minimal Continuum, and Debates on the Legacy of German Techno,” *Journal of Popular Music Studies* 25, no. 2 (2013): 154.

176Ford, “Somewhere/Nowhere,” 53-54.

177Ibid.

The popularity of minimalism as the new paradigm of music production after 2000, helped to distance techno music from the 90's emphasis on fun and ecstasy and rather positioned it in the sphere of serious music, albeit still in relation to the dance floor. Concurring with this development, techno music also received more attention from academic or other intellectual circles. Achim Szepanski's interpretation of techno in the light of Deleuzian theory as well as such films as *Run Lola Run* (1998), *Berlin Calling* (2008) or the documentary *Feiern* (2006) testify to this point.¹⁷⁸ The latter are especially instructive as to how the representations of the DJ shifted from images of either underground renegades or superstars to those of chic urban professionals and creative entrepreneurs.¹⁷⁹ However, in the context of social mediation, agency most centrally need be ascribed to changes within the musical sound.

Indeed, the minimalism that so strongly became a characteristic of techno music after the turn of the millennium can be seen as exact such a kind of reduction. In a shift away from the pop-rave styles associated with the Love Parade and its associated label Low Spirit, minimalism as an aesthetic put a central focus on the extension of the experience of music, opposing the more maximal sound structures of the priorly successful "harder-faster-louder" rave anthems, such as Westbam's and Dr. Motte's 1997 Love Parade anthem *Sunshine* for example. By keeping the BPM at a moderate level of somewhere between 120 and 130, often cutting out the song structures of the pieces they played, DJ put steadiness before escalation, ensuring that the dance experience was moderate.¹⁸⁰ In the pieces produced by such figures as Ricardo Villalobos, Ben Klock or Portables, structures are based on rhythmic patterns continuously repeated over lengths of ten minutes or more, being accompanied only by short melodic fragments or rhythmic gestures on the basis of the pieces can be divided in different parts. Ben Klock's *Subzero*, Villalobos' *Easy Lee* and Portable's *Knowone Can Take Away* all testify to the foregrounding of these structures. In this way, they oppose the musical aesthetic of many 90's rave pieces that were strongly reliant on the use of those melodic and harmonic structures that serve the demarcation between verse and chorus and, thus, in many cases, the transition from the more moderate to the more escalating parts of the respective pieces.

Just as in Ford's descriptions of the 'hip reduction' of the AABA form in the work of such bebop and cool jazz greats as Thelonious Monk and Miles Davis, hipness here is articulated through the

178Nye, "Minimal Understandings," 157.

179Wright Hurley, Andrew, "Establishing Minimal Techno," 320-321.

180Nye, "Minimal Understandings," 164. In comparison, the tempos of many of the more successful 90's techno ranged somewhere between 140 and 160 BPM.

reduction of priorly established structures.¹⁸¹ Form is not articulated through structural contrasts, let alone transitions between different distinguishable parts of the piece. The only thing that allows for contrasts is the concurrence of different sonic and rhythmic fragments, which, nonetheless, never merge into a functional, standalone part. Just as Ford, I would argue that the exact means by which such reduction is achieved are not as important as the affective significance of the reduction itself.¹⁸² By finding sense in the somewhat structurelessness of the piece and not waiting for a chorus to emerge or a melody to come in, the listener shows that he or she is in the know. The awareness that repetitiveness, steadiness and the finely nuanced changes between different timbres and sounds form the whole substance of the musical piece, then, place the listener inside the circle of those who have ostensibly understood that the mass appeal of the more song-related structures of other techno pieces is just another expression of a contingent, directionless society.

At this point, we may turn to Sarah Thornton's notion of hipness again. Her Bourdieuan approach to hipness as subcultural capital opposes Ford's notion of hipness as an aesthetic to a certain extent as, in her eyes, hipness is achieved through the demonstration of knowledge and habitus. My view, however, is that hipness, even if articulated through music, always exists as an aesthetic of the self. This aspect is also aptly reflected by Maria's statement above, indicating in what way the changes within the sonic structures of techno mediate images of appropriate social behaviour. Those who understand these images, may be considered hip. Subcultural capital, in this sense, can be seen as mediated by the sonic structures of certain techno pieces and vice versa. Maria's foregrounding of dance moves as an indicator of being in the know shows this quite clearly. Through the performance of minimalistic dance move and the avoidance of more extreme gestures, the aware dancer lays claim to hipness. As Nye has observed, the turn to more minimalistic sounds around the 2000s was in fact accompanied by a tendency of dancer to go gradually more minimal. The sometimes rather extreme dance styles of the 90s were thus replaced by more restraint and reserved movements on the dance floor.¹⁸³

However, only half of the story is told here without any mentioning of the rise of electro. As Tobias Rapp has noticed, the term electro began increasingly to supplant notions of techno roughly from the year 2005 onwards. This popularization coincided with the rise of such figures as Boys Noize, Erol Alkan and Deadmau5, all of whom would be largely successful in economic terms, embodying

181Ford, "Somewhere/Nowhere," 55-56.

182Ibid., 66.

183Nye, "Minimal Understandings," 154.

a new version of the star DJ.¹⁸⁴ My argument is that electro forms 'the other' of techno music's own affiliations, putatively opposing the artistic aspirations of techno music through its economic success and the attraction of large audiences. During one of my visits at Moloch, I witnessed two young men engaging in a quite intense debate about whether Moloch was an electro or a techno club, both of these terms carrying with them quite a lot of social and cultural implications. The following excerpt also gives some explanation with regards to this point:

SG: I would also like to ask you something more general. What is techno for you?
(...)

Clemens: Well, first and foremost a musical style, I would say. But there also is more to it. I would say that David Guetta or so is not techno, but EDM. And then Südpol would not be an electro Club. It is also more techno. Also because of the history of the music. And what I just said, about the people, there also is a difference compared to electro or also Drum'n'Bass for example. For me techno is much more related to a certain lifestyle. I also think that techno is artistically more valuable than Drum'n'Bass for instance. I mean both is party-music, but techno is certainly deeper and offers more to the ear, I would say.

Clemens clearly points out that techno music, for him, is strongly associated with certain socialities as well as spatialities that he counter-positions with other musical styles of electronic dance music. Saliently, Clemens points to the artistic constitution of techno, arguing that it “offers more to the ear” than other musical styles. In this respect, Clemens' statement bears some resemblance to the assessments made by Maria and Noah above. The quintessence of all of these statements is that hierarchies are constituted between different musical styles and their social affiliations on the basis that techno is considered more substantial.

Will Straw has argued that, other than in rock music where genre fragmentation is viewed as a sign of healthy pluralism, fragmentation in the electronic dance music community is rather seen as a sign of crisis, often resulting in debates of where the music is headed. These debates especially put forward questions of “immanent decay or emergent appropriateness of specific generic styles.”¹⁸⁵ As in the example above, such controversies may be applied to the use of particular synthesizer or low-end bass sounds. What Straw considers less is in what way such controversies are affected by the discursive, spatial and other mediations of the musical sounds at stake, which are named in addition to the sonic structures of the respective musical styles in the three quotes above. My argument is that the question of where the music is headed is very much bound up with the distribution of

¹⁸⁴Rapp, Tobias, *Lost and Sound: Berlin Techno und der Easyjetset* (Frankfurt: Suhrkamp, 2009), 16.

¹⁸⁵Straw, “Systems of Articulation,” 382.

cultural capital and the negotiation of legitimacy, not only in terms of musical sound, but also in terms of behavioural codes, the aesthetic construction of dance spaces as well as the economics of cultural production. All of these aspects figure in people's identifications with particular genres as well as they impact assessments of which styles are considered appropriate.

The argument can be made that while some of these different identifications tend to be free floating and loose, they are given a spatial form by the establishment of nightclubs as well as other musical venues. These venues become central nodes within the organisation of the social collectives being based on such identifications, providing them with a certain physical anchoring within the constant fluidity of urban life that protects them against change. Were these venues, such as Moloch and Südpol, to close it would be questionable whether these collectives would move on to other spaces in the city without losing some of their constituent parts.¹⁸⁶ Associated with certain genres, these venues provide guidance their visitors with a certain kind of guidance as they are mediating people's movements through the city and impact their perceptions of it, engendering people to literally signal their place in the world.¹⁸⁷ The commonalities in people's tastes thus translate into certain socialities as they are brought together within the physical materiality of urban space.

Constructing the Underground

When you are entering Moloch and Südpol, the bouncers at both clubs usually declare that it is not allowed to take pictures inside of the clubs. At Südpol, although I have not experienced it myself, people sometimes also get asked to put a piece of tape over the camera lenses of their phones. The prohibition to take pictures serves the creation of a space that exists only in itself and, in this sense, shields the proceedings in the club from the outside, as one employee of Moloch told me:

Nina: I think another difference between commercial and uncommercial clubs is, when you get told at the door that you are not allowed to take photos and asked to put tape over your camera and so on.

SG: That is commercial or uncommercial for you?

Nina: Uncommercial. For me, this is more a thing of 'being in our own world'. From the door onwards it is our world and no reporter from the *Bildzeitung* [German tabloid press] comes in and takes a picture of us. And no one puts the flash into the face of the DJ. This whole selfie-thingy and party-photographers, you won't experience anything like that at Moloch or Südpol or Stubnitz. It just

¹⁸⁶Straw, Will, "Scenes and Sensibilities," *Public* 22-23 (2001): 255-256.

¹⁸⁷Chatterton, Paul and Robert Hollands, "Theorising Urban Playscapes: Producing, Regulating and Consuming Youthful Nightlife City Spaces," *Urban Studies* 39, no. 1 (2002): 109.

won't happen. At other parties, it is rather common that there is some kind of promo that is distributed via Instagram. And we rather spread it among more familiar circles. That's how you could say it.

Because none of the guests is allowed to take pictures, the proceedings at Moloch and Südpol are kept to the premises of the clubs. What happens at these clubs, stays at these clubs. What is yet salient is that Nina associates the no-picture policy of these clubs with the rejection of commercialism. Since the circulation of pictures that depict the inside of the clubs is restricted and no pictures are used to promote them, this policy is sought to regulate the ways in which the happenings inside of the club are used for different forms of commercializing them. The anti-commercialism being present in the no-picture policy of the finds further expression in the ways in which they are promoted more generally. While Moloch does have a website, the events taking place at the club are usually advertised through the social media platform Facebook, where usually very simplistic descriptions of the upcoming events are paired with an overview of the event's timetable.¹⁸⁸ There are no posters, banners or flyers that advertise the events at the club in addition. The advertisement practices at Südpol are even more minimalistic up to the extent that they hardly exist. In fact, the club does not even announce its parties, let alone the DJs performing at it. The effect of this is, quite obviously, that people do not visit the club because they want to see a particular DJ, but because they put trust in the club, either knowingly that they will simply have a good night, when they go there, or out of curiosity. The club usually opens its doors every two weeks. For those who are not in the know of this practice, the only way to find out whether the club is opened is to find someone who knows.

Two aspects are crucial here. First, the shielding of the spaces from the outside of the clubs and the rejection of commercialisation point to an emphasis that are placed on non-economic values, being brought into position against the more public promotion practices that are present at other clubs. Put differently, the allowance of certain kinds of sociality and the idea of bringing people together in the light of techno music seems to figure more prominently in the conception of these clubs than the acquisition of capital or other corporate values. Second, while this policy is indeed successful insofar that both clubs flourish on a kind of popularization that goes without larger marketing campaigns, the fairly predictable effect of these different policies and practices is that they produce a kind of exclusiveness that creates much potential for social distinction. If you want to find out

¹⁸⁸The websites can be accessed under <http://www.moloch.de/> (accessed April 15, 2018) and on Facebook under <https://www.facebook.com/mamamoloch> (accessed April 15, 2018).

what happens at the parties at these different clubs, you have to become a part of it. In this sense, especially the parties at Südpol can be regarded as underground as they escape the eye of the party-goer not being in the know.

A larger point that can be made here is that the promotion practices of these clubs rather speak to the grass-roots forms of organisation that were prominent in the early days of rave culture than to the more commercial forms of techno's spatial organisation that became dominant around the year 2000 when club-owners saw the popularity of techno music as a way to make money.¹⁸⁹ In this sense, the policies of Südpol and Moloch reflect the early ethos of rave where dancing and the enjoyment of the culture's sense of togetherness under the name of PLUR opposed the practices, socialities and spatialities of corporate clubbing.¹⁹⁰ Similar to the distribution of information in 90s rave culture through flyers and word-of-mouth recommendation, the ways in which Moloch and Südpol inform their visitors about their upcoming events are based on networks of trust and mutual recommendations. The following excerpt from the interview with one of the employees at Südpol can further shine a light on this issue:

SG: What strikes me somehow is that techno used to be more of a niche back in the days, but is getting more and more popular now. Is that something that matters to you? (...)

Markus: Well, we try to distance ourselves from this whole promo-selling out bustle with its concomitant PR and contracts ranging from the beverages to whatever. And our concept is rather to make almost no promotion at all. And, well, 'faceless techno' is a big word and I am not really sure whether I want to take up the cause of it, but it is well the case that we do not announce our artists here for example. And that is how we deal with it. Other than that I would say that at least from my view of the scene... of course it is getting increasingly popular, but for me there still is a divide between two distinct areas. With these international EDM-stars that fill up huge concert-halls and receive fees in the realm of 100.000 euro. That still speaks to a whole different audience than we try to address here. And I think we are quite happy that many of the people belonging to this audience do not even come up with the idea to make their way here.¹⁹¹

There is much to gather from this statement. Markus draws our attention to some of the aspects that have already been discussed above, pointing especially to the rejection of corporate forms of organisation. Against this background, "faceless techno" is an especially crucial term. Just as visuals are not allowed to leave the place, the actual sounds being played similarly are kept to

¹⁸⁹Anderson, "Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene," 319.

¹⁹⁰Ibid., 310.

¹⁹¹Interviewee D, in personal discussion with the author. December 2017.

the premises of the club as, in order to find out who is playing, you have to go to the party. What especially stands out in this context, is his mentioning of the popularity of other forms of EDM, which, in his eyes, form an antidote to the musical and organisational practices that define the proceedings at Südpol. Whereas in the case of electro, the name of the DJ poses the key motivation of people to visit a party in Markus' eyes, faceless techno reads as a counter-model to such forms of organisation, emphasizing the particular characteristics of the club over associations that go along with the reputation of particular DJs. In this sense, he draws a line between the commercialism of other musical genres and the more low-key forms of social and spatial organisation that he associates with techno culture. In this respect, Markus' reasoning speaks to what Jan Michael Kühn has termed scene-based cultural production. Kühn stresses that the production in what he calls 'subcultural scenes' emphasises feelings of enjoyment and freedom over economic profits. For the participants in these scenes, money exists to help them live their lives and enjoy their artistic freedoms.¹⁹² Kühn contrasts these structures of production with forms of industry-based cultural production where the production of cultural goods is viewed from an economic-industrial perspective.¹⁹³ Against this background, it becomes apparent that Markus rather attributes the latter of these kinds of production to other forms of EDM, while the practices at Südpol aim at a foregrounding of the values, aesthetics and socialities of techno that originated with techno's emergence in the early 1990s. These foregrounding practices can be aptly described on the basis of what Markus has called 'faceless techno'. When the term first came up in the early 1990s, it was mostly used in derogatory ways by diehard rock fans to denounce techno's reliance on computer based production and the withdrawal of the performing band in favour of the DJ. It was soon picked up by rave enthusiasts as a defiant slogan, proceeding from the idea that if rock fans used the line as a means of denunciation, there must be something right about that idea.¹⁹⁴ In more recent years, faceless techno has come to serve as an organisational concept that, just as in the case of Südpol, is sought to counter the present tendency of clubs to capitalize on the reputation of certain DJs or later presentations of tracklists or DJs sets on such social media platforms as Facebook or Twitter or such audio distribution platforms as Soundcloud or Mixcloud. Arguably, faceless techno, then, is representative of the aforementioned countercultural idea that so strongly plays a part in the

192Kühn, "The Subcultural Scene Economy," , 283-284.

193Ibid., 282.

194Reynolds, Simon, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture* (New York: Routledge, 1998), 131.

constitution of hipness. By opposing practices associated with commercialism, faceless techno mediates perceptions of places as resistant and, in this sense, engenders identifications that especially emphasize people's sense of being different and demarcated from the masses. Below is another statement that speaks to this point, this time excerpted from my interview with the employee at Moloch. Nina had told me that she had been involved in different illegal parties and outdoor raves as a DJ, stressing that it was the creation of such spaces that made the 'whole techno thing' political for her, rather than the music itself. Following this thought, she also stressed that other kinds of EDM never really had this political stance and were rather interested in implementing parties in fully licensed venues and the making of profit. Consider the following statement in this context:

Nina: Just the fact that we create spaces that we design how we like, where the music is played that we fancy and where we can say, as blunt as it sounds, racists are not allowed here, sexism neither, then I feel free in such a place and that is more crucial. And the music really supports this more practically, but in the end it is more about the sub-culture, club culture, which developed from a niche-existence into something really commercial. I mean some DJs are now on the positions from one to five in the charts. But somehow this is not how we like it and now all of them come and want to be part of our culture.¹⁹⁵

Akin to Markus, Nina positions techno culture against the more popular and commercially successful musical styles of EDM that have come up under the name electro, foregrounding their rootedness in more commercial forms of cultural production and organisation. Again, it is my view here that electro serves as the 'other' of techno music. From the perspective of Nina, the musical structures, socialites and different forms of organisation in the light of electro pose something she opposes herself to.¹⁹⁶ The distinction that unfolds along these lines is especially crucial as it again gives some indication as to how social stratifications in electronic dance music culture are negotiated. In this context, Nina's differentiation between electro and techno makes clear how the aesthetics and values of techno culture cross over into the realms of other genres as well and become increasingly contested. Based on this differentiation, there becomes discernible the attempt in the statements by Markus and Nina to draw boundaries around the aesthetics, socialities and spatialities of techno in order to defend them against the perceived economic logics of

¹⁹⁵Interviewee B, in personal discussion with the author. December 2017.

¹⁹⁶Kühn, Jan Michael, "The Subcultural Scene Economy of the Berlin Techno Scene," in *Keep It Simple, Make It Fast: An Approach to Underground Music Scenes*, ed. Paula Guerra and Tania Moreira (Porto: University of Porto, 2015), 283-284.

commercially successful EDM. Accordingly, the stripped down promotional activities of Moloch also Südpol serve as a gatekeeping mechanism, while they simultaneously underline the position of these two clubs in the scene-based cultural production. In this way, they contribute to a mediation of techno that places it outside the hustle and bustle of big business and rather positions it in a sphere that emphasises the music's non-commercial otherness. What begins to unfold in the practices of social and spatial organisation of these clubs can further be traced through their peculiar spatial designs and the configurations of sound and space that as has been explored in the previous chapter. The point to be made here is that such acts of position-taking contribute to the perception of places like Südpol and Moloch as 'authentic' and 'real.' While this perception seldom finds concrete expression of part of clubbers, some of the participants in my interviews had quite strong views of these clubs:

Clemens: (...) I do not really fancy locations where everything is super clean. But [locations] where everything is a bit more shabby. I mean I can more identify with that. A club where, I don't know, mirrors are on the walls and lights in the floor and everyone is wearing suits. That does not have anything to do with techno for me. Techno just comes from the underground, warehouse party style. And I think it is good that Moloch or Kraniche [a former club located in Hammerbrook] or so, for example, implement that and not everything is big-wig style [Bonzen-mäßig]. I would rather stand in a concrete-basement with a bassy sound system than somewhere on Große Freiheit in a trendy-type club.¹⁹⁷

Clemens articulates a sense of belonging to Moloch and the, by now closed down, club Kraniche as their spatial and aesthetic constructions fit his view of what 'techno is like.' He feels drawn to the spaces of these clubs because they represent a kind of culture that he can relate to and, equally as crucial, oppose a kind of culture that he dismisses as "big-wig style." While the rejection of commercialism plays a crucial part in Clemens' assessment of the different spaces he refers to, it is salient that this rejection is played out in relation to techno's own cultural and spatial history. Moloch is considered underground because techno appears not to be bound up as much with the making of profit, but rather allows for lifestyles to be lived out that seem to be less 'watered down' by the dress codes and the behavioural restrictions imposed by the formalities of clubbing in more "trendy-type" clubs. Here, the status of techno music as underground culture and its own spatial history become important mediating factors in Clemens' articulation. In this respect, the spatial configurations of Moloch point to an alternative vision of clubbing, as well as urban space more

¹⁹⁷Interviewee J, in personal discussion with the author. February 2018.

generally, where the aesthetic and social logics of profit-making are replaced by the cultural values of techno music. Following Clemens' considerations these values can usefully be put into context with Markus' considerations of faceless techno above. In comparison to the type of club that Clemens so strongly rejects, faceless techno emphasizes techno's embeddedness in the construction of social identifications by putting sound and culture before particular representations of the music through DJs. At the same time, however, faceless techno also emphasizes techno's boundedness to place. Where cultural organisation puts less stress on particular figures, people's sense of belonging rather issues from the identification with the sounds of the music as well with the practices, forms of knowledge and tastes that additionally endow exact these sounds with meaning. The point is that these identifications, at least in a local context, demand spaces that allow for them to be lived out. Places like Südpol and Moloch, then, represent a faceless version of techno insofar as they serve as spaces of sensation and encounter that mediate the forging of networks, the consolidation of tastes and the perpetuation of habits.¹⁹⁸ Rather than on the basis of the work of particular DJs or producers, techno is defined along the lines of cultural and social formations.

In this aspect, the urban vision that emerges from faceless techno as a concept of cultural organisation places a central emphasis on forms of experience and social encounter that oppose the social orderings of everyday life and put people's musical and cultural identifications first. In a way then, these spaces in fact organise sociality along certain lines that invert the social logics of other spatial contexts among the midst of urban life. However, this is not to say, that these socialities are without hierarchies themselves. As I have tried to show in this chapter, people's subscriptions to the countercultural idea and the rejection of mass popularity themselves create hierarchies along the lines of whose behaviour represents these notions more adequately.

Conclusion

This chapter has taken a closer look at Moloch and Südpol and the role they play in the transformation of their urban surroundings. My analysis has focussed on four different aspects: Musical affiliations, the self-conception of the clubs, neo-romantic identifications and questions of locality. On the basis of this analysis, I have shown that these clubs are grounded in several different hierarchies, mostly evolving around questions of authenticity and cultural knowledge. The assertion

¹⁹⁸Will Straw makes a similar argument, when he points to the idea that scenes, rather than flourishing on abstract musical identifications, emerge from the interplay of social formations and spaces in the city that mediate their sense of togetherness as it conjures them up within the boundaries of real physical space. Straw, "Scenes and Sensibilities," 255.

of these hierarchies happens, first and foremost, on a spatial level as people turn their backs on those nightlife activities that inform the centre and rather turn to the margins in the search for experiences that are considered more special or authentic. Given that Südpol and Moloch are by and large the only points of attraction in their respective surroundings, the establishment of such reversed power-structures between the margins and the centre can largely be ascribed to their presence.

Conclusion

In this thesis I have taken a closer look at processes of urban renewal in the context of music clubs. The argument was that techno clubs contribute to transformations of the urban as they mediate space through the provision of particular socialising experiences and the construction of particular atmospheres that make certain priorly unattractive areas stand out as attractive, and more crucially, authentic. Some of my findings confirm what has been suggested by many other authors before me, namely that techno clubs do indeed play a part in rendering spaces attractive, and therefore, is increasingly incorporated into processes of urban renewal that are organised in top-down manners. However, as I have shown the very locality also plays a part in the construction of authenticity. The location of Moloch and Südpol plays a central part in the mediation of clubbers experiences as it distances them from the ostensibly more commercial nightlife activities that happen elsewhere in the city. While this distance does play a central role in discursive constructions of otherness, it also is experienced as clubbers make their way to their targeted destinations. The perceived authenticity of a nightclub, in this sense, is also dependent to a certain extent, on its position in the larger urban landscape. This observation supports Scharenberg's and Bader's argument that rather than Florida's notion that the more creative a city is, the more creativity it attracts, only works to the extent to which such creative spaces are able to resist commercialism.¹⁹⁹ The increase of rents in areas being gentrified, however, often has the opposite effect and demands clubs to open their doors to the corporate mainstream. This points to another argument that could be made in this thesis. The ways through which notions of belonging to these clubs are constructed are strongly related to questions of musical sound as well as to the ways in which the discursive as well as physical constructions of the clubs mediate them. While nearly all of the participants in my interviews articulated a strong privileging of techno music, when deciding where to go for a night out, perceptions of authenticity

¹⁹⁹Bader and Scharenberg, "The Sound of Berlin," 83-84.

were paramount in their assessments of which techno clubs are considered more suitable than others. Thus, while techno music mediates space, it is also deeply embedded into the particularities of spatial mediation. At the same time, I have shown that techno music in terms of sound as well as the discursive labour that surrounds it underwent certain transformations in recent years that have placed it in a sphere of 'high party culture.' This transformation makes it especially attractive as an object around which cultural capital can be displayed and converted into prestige.

My discussion here can only be seen as a first step into a direction that more thoroughly gets involved with questions of space. While my investigation could allude to some of the changes and symbolic transformations that have come to the fore in the context of the clubs I have examined, the directions these transformations take in the future are uncertain. I decided early on in the process of this thesis not to get bound up with questions of gentrification on a larger scale, because the developments that are currently characterising the east of Hamburg's city centre are not yet advanced to the point that longer predictions can be made. However, I am generally in favour of such undertakings and would be curious to see how the socialities and perceptions of music clubs may change over time, once larger transformations of the urban areas they are located in have set in. What I have hope to have shown in this study is that questions of urban renewal demand more attention from music scholars, especially with regards to how it is approached beyond its own discursiveness. Music figures prominently in people's perception of which areas in the city are considered attractive and authentic, on the one side, or commercialized and touristy, on the other. By following such perceptions, we can begin to investigate in greater detail how music becomes instructive in the construction of urban cartographies and how it relates to the peculiar power structures that govern social life in these different spaces of the city. While my own discussion here has focused on techno music, I would be interested in the future to see a greater involvement with questions that take on the relation of different genres in the city and how they respond to another in terms of the socialities they attract or exclude. That said, I would also be interested in seeing investigations that focus on spaces that, rather than being incorporated into processes of urban renewal, are pushed aside or neglected in the shadow of such.

During the research for this thesis I have myself been able to visit places that I had not been to before and become acquainted with people that I would not have met otherwise. As a consequence of this process my own view of the city of Hamburg has changed as well. To a certain extent this corresponds to some of the hierarchy-constructions that I described in the final chapter. Especially

Hammerbrook had only been of little interest to me prior to my investigations. However, as I was moving through the spaces of the district, especially by night, on my way to Südpol and Moloch, I often encountered an affect that I thought I had lost in this city; a sense of curiosity, grounded in the feeling of discovering something new. While my own motivation to go to these places was, in fact, not as much spurred by the merits of clubbing than by the fact that I had to finish this thesis, the experience of getting and being there, once again, reminded me of the ways in which music becomes instructive as to what we do and how we see the things around us – or, probably more efficiently put, in the words of Simon Frith: “We are only where the music takes us.”²⁰⁰

²⁰⁰Frith, “Music an Identity,” 125.

Bibliography

Adorno, Theodor. *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf Theoretische Vorlesungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.

Anderson, Tammy L. "Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture." *Sociological Forum* 24, no. 2 (2009): 307-336.

Ahlers, Rainer. *Sankt Georg Buch mit Borgfelde, Hohenfelde, Hammerbrook und Hamm*. Hamburg: Junius Verlag, 2015.

Albiez, Sean. "Post-Soul Futurama: African American Cultural Politics and Early Detroit Techno." *European Journal of American Culture* 24, no. 2 (2005): 131-152.

Bader, Ingo and Albert Scharenberg. "The Sound of Berlin: Subculture and the Global Music Industry." *International Journal of Urban and Regional Research* 34, no. 1 (2010): 76-91.

Bennett, Andy. *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 2001.

———. "Subculture or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste." *Sociology* 33, no. 3 (1999): 599-617.

Bennett, Tony, Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal and David Wright. *Culture, Class Distinction*. New York: Routledge, 2009.

Born, Georgina. "Music and the Materialization of Identities." *Journal of Material Culture* 16, no. 4 (2011): 376-388.

———. "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity; Beyond the Practice Turn." *Journal of the Royal Musical Association* 135, no. 2 (2010): 205-243.

———. "Listening, Mediation, Event: Anthropological and Sociological Perspectives." *Journal of the Royal Musical Association* 135, no. 1 (2010): 79-89.

———. "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity." *Twentieth Century Music* 2, no. 1 (2005): 7-36.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. New York: Routledge, 1996.

Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg. *Drucksache 21/9662*. 07.07.2017.

———. *Drucksache 21/8475*. 04.04.17.

Chatterton, Paul. "Will the Real Creative City Please Stand Up?" *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 4, no. 3 (2000): 390-397.

Chatterton, Paul and Robert Hollands. *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*. London: Routledge, 2003.

———. “Theorising Urban Playscapes: Producing, Regulating and Consuming Youthful Nightlife City Spaces.” *Urban Studies* 39, no. 1 (2002): 96-116.

Cohen, Sara. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Aldershot: Ashgate 2007.

Colomb, Claire. “Pushing the Urban Frontier: Temporary Uses of Space, City Marketing and the Creative City Discourse in 2000s Berlin.” *Journal of Urban Affairs* 34, no. 2 (2012): 131-152.

Connell, John and Chris Gibson. *Sound Tracks: Popular Music Identity and Place*. London: Routledge, 2003.

DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Dewan, Shaila. “Cities Compete in Hipness Battle to Attract Young.” *New York Times*, November 25, 2006.

Dibben, Nicola. “Nature and Nation: National Identity and Environmentalism in Icelandic Popular Music Video and Music Documentary.” *Ethnomusicology Forum* 18, no. 1 (2009): 131-151.

Edensor, Tim. “Sensing the Ruin,” *The Senses and Society* 2, no. 2 (2007): 217-232.

———. “Waste Matter – The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World.” *Journal of Material Culture* 10, no. 3 (2005): 311-332.

Feige, Marcel. *Deep in Techno: Die Ganze Geschichte des Movements*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2000.

Florida, Richard. *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books, 2002.

Ford, Philipp. “Hip Sensibility in an Age of Mass Counterculture.” *Jazz Perspectives* 2, no. 2 (2008): 121-163.

———. “Somewhere/Nowhere: Hipness as an Aesthetic.” *The Musical Quarterly* 86, no. 1 (2002): 49-81.

Fraser, Alistair. “The Spaces, Politics, and Cultural Economics of Electronic Dance Music.” *Geography Compass* 6, no. 8 (2012): 500-511.

Freie und Hansestadt Hamburg. *Stromaufwärts an Elbe und Bille: Wohnen und Urbane Produktion in Hamburg Ost*. Hamburg: Behörde für Stadtentwicklung und Wohnen, 2015.

———. *Sozialraumbeschreibungen: Borgfelde, Hamm und Hammerbrook*. Hamburg: Bezirksamt

Hamburg-Mitte, Fachamt Sozialraummanagement, 2012.

———. *Kreative Milieus und Offene Räume in Hamburg*, by Klaus Overmeyer. Hamburg: Behörde für Stadtentwicklung und Umwelt, 2010.

———. *Leitbild: Metropole Hamburg – Wachsende Stadt*. Hamburg: Staatliche Pressestelle, 2002.

Freitag, Jan. “Hamburger Klubsterben: Sankt Pauli, Deine Schuppen.” *Die Zeit*. January 14, 2004.

Frith, Simon. “Musical Creativity as a Social Fact.” In *Music City: Musikalische Annäherungen an die 'Kreative Stadt'*,” edited by Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg, Robin Kuchar, 45-61. Bielefeld: Transcript, 2014.

———. “Music and Identity.” In *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul du Gay, 109-126. London: Sage, 1996.

———. “Popular Music and the Local State,” in *Rock and Popular Music: Politics, Policies and Institutions*, edited by Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd and Graeme Turner, 15-24. London: Routledge, 1993.

Garcia, Luis-Manuel. “Techno Tourism and Post-Industrial Neo-Romanticism in Berlin's Electronic Dance Music Scenes.” *Tourist Studies* 16, no. 3 (2016): 276-295.

Grimley, Daniel. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press 2006.

Hall, Tim and Phil Hubbard. “The Entrepreneurial City: New Urban Politics, New Urban Geographies?” *Progress in Human Geography* 20, no.2 (1996): 153-174.

Harvey, David. “Neoliberalism and the City.” *Studies in Social Justice* 1, no. 1 (2007): 2-13.

Hesmondhalgh, David. “Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above.” *Journal of Youth Studies* 8, no. 1 (2005): 21-40.

Holm, Andrej. “Gentrifizierung und Kultur: Zur Logik Kulturell Vermittelter Aufwertungsprozesse.” In *Stadtkultur und Kreativität*, edited by Christine Hannemann, Herbert Glasauer, Jörg Pohlen, Andreas Pott und Volker Kirchberg, 64-82. Opladen: Barbara Budrich, 2010.

Kavanaugh, Philip and Tammy Anderson. “Solidarity and Drug Use in the Electronic Dance Music Scene.” *The Sociological Quarterly* 49 (2008): 181-208.

Klotz, Constanze. *Vom Versuch Kreativität in der Stadt zu Planen: Die Internationale Bauausstellung IBA Hamburg*. Bielefeld: Transcript, 2014.

Krims, Adam. “Music, Space and Place: The Geography of Music.” In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, 140- 148. New York: Routledge, 2012.

———. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge, 2007.

Kröhnert, Steffen, Annegret Morgenstern and Reiner Klingholz. *Talent, Technologie und Toleranz – Wo Deutschland Zukunft Hat*. Berlin: Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, 2007.

Kuchar, Robin. “Musikproduktion in Hamburg: Musikschafter im Spannungsfeld von Künstlerexistenz und Neoliberaler Stadtentwicklung.” In *Music City: Musikalische Annäherungen an die 'Kreative Stadt'*,” edited by Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg, Robin Kuchar, 217-244. Bielefeld: Transcript, 2014.

Kühn, Jan Michael. “The Subcultural Scene Economy of the Berlin Techno Scene.” In *Keep It Simple, Make It Fast: An Approach to Underground Music Scenes*, edited by Paula Guerra and Tania Moreira, 281-286. Porto: University of Porto, 2015.

Landry, Charles. *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. London: Routledge, 2008.

Ley, David. “Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification.” *Urban Studies* 40, no. 12 (2003): 2527-2544.

Long, Nicholas and Henrietta L. Moore. “Sociality Revisited: Setting a New Agenda.” *Cambridge Anthropology* 30, no. 1 (2012): 40-47.

Lorenz, Markus. “Die Große Osterweiterung.” *Schleswig Holsteinische Zeitung*, July 09, 2014.

Malbon, Ben. *Clubbing, Dancing, Ecstasy and Vitality*. London: Routledge, 2002.

———. “Clubbing: Consumption, Identity and the Spatial Practices of Every-Night Life.” In *Cool Places: Geographies of Youth Cultures*, edited by Tracey Skelton and Gill Valentine, 249-265. Routledge: New York, 1998.

Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

McLeod, Kembrew. “Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities.” *Journal of Popular Music Studies* 13 (2001): 59-75.

Nye, Sean. “Minimal Understandings: The Berlin Decade, The Minimal Continuum, and Debates on the Legacy of German Techno.” *Journal of Popular Music Studies* 25, no. 2 (2013): 154-184.

Overmeyer, Klaus. *Urban Pioneers: Temporary Use and Urban Development in Berlin*. Berlin: Jovis, 2007.

Peterson, Richard A. and Andy Bennett. “Introducing Music Scenes.” In *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, edited by Andy Bennett and Richard A. Peterson, 1-15. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

- Peterson, Grant Tyler. "Clubbing Masculinities: Gender Shifts in Gay Men's Dance Floor Choreographies." *Journal of Homosexuality* 58, no. 5 (2011): 608-625.
- Peck, Jamie and Adam Tickell. "Neoliberalizing Space." *Antipode* 34, no. 3 (2002): 380-404.
- Peck, Jamie. "Struggling with the Creative Class." *International Journal of Urban and Regional Research* 29, no. 4 (2005): 740-770.
- Pigg, Susan. "Harbouring Grand Ambitions." *The Toronto Star*, 25. August, 2007.
- Pohl, Thomas. "Distribution Patterns of the Creative Class in Hamburg: 'Openness To Diversity as a Driving Force For Socio-Spatial Differentiation?'" *Erdkunde* 62, no. 4 (2008): 317-328.
- Pohl, Thomas and Katharina Wischmann. "Wohnungsmarktdynamik und Stadtpolitische Konflikte in Hamburg: Ein Beitrag zur Gentrifikationsforschung." *Europa Regional* 191, no. 2 (2014): 41-55.
- Pratt, Andy. "The Cultural Contradictions of the Creative City." *City, Culture and Society* 2 (2011): 123-130.
- . "Creative Cities: The Cultural Industries and the Creative Class." *Geografiska Annaler: Series B: Human Geography* 90, no. 2 (2008): 107-117.
- Rapp, Tobias. *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Roos, Dorothea and Friedmar Voormann. *Hamburger Backstein und Klinkerbauten: Gestalt, Konstruktion, Material*. Karlsruhe: Karlsruher Institut für Technologie, 2011.
- Rodger, Diane. "Creating the Right 'Vibe': Exploring the Utilisation of Space at Hip Hop Concerts in Adelaide and Melbourne." In *Emotions, Senses, Spaces: Ethnographic Engagements and Intersections*, edited by Alison Dundon and Susan Hemer, 31-48. Adelaide: The University of Adelaide Press.
- Reynolds, Simon. *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. London: Faber & Faber, 2013.
- . *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge, 1998.
- Schwanhäußer, Anja. *Kosmonauten des Underground: Ethnografie einer Berliner Szene*. Frankfurt: Campus, 2010.
- Slater, Tom, "The Eviction of Critical Perspectives from Gentrification Research," *International Journal of Urban and Regional Research* 30, no. 4 (2006): 739-740.
- Sterne, Jonathan. "Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space." *Ethnomusicology* 41, no.1 (1997): 22-50.

Stirling, Christabel. "Sound Art/Street Life: Tracing the Social and Political Effects of Sound Installations in London," *Journal of Sonic Studies*, 11 (2016): <https://www.researchcatalogue.net/view/234018/234019> (accessed 28.04.2018).

———. "Beyond the Dance Floor? Gendered Publics and Creative Practices in Electronic Dance Music." *Contemporary Music Review* 35, no. 1 (2016): 130-149.

Strathern, Marilyn. *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press, 1988.

———. "The Concept of Society is Theoretically Obsolete: For the Motion." In *Key Debates in Anthropology*, edited by Tim Ingold, 50-55. New York: Routledge, 1996.

Stokes, Martin. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place." In *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, edited by Martin Stokes, 1-28. Oxford: Berg, 1994.

Straw, Will. "Scenes and Sensibilities." *Public* 22-23 (2001): 245-257.

———. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." In *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, edited by Simon Frith, 79-100. London: Routledge, 2004.

St John, Graham. "Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview." *Culture and Religion* 7 (2006): 1-25.

Sylvan, Robin. *Trance Formation: The Spiritual and Religious Dimensions of Global Rave Culture*. New York: Routledge, 2005.

Taylor, Timothy. *Music and Capitalism: A History of the Present*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

———. *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music and the Conquest of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Oxford: Blackwell, 1995.

Waltz, Matthias. "Zwei Topographien des Begehrens, Pop/Techno mit Lacan." In *Sound Signatures. Pop Splitter*, edited Jochen Bonz, 211-227. Frankfurt: Suhrkamp, 2001.

Wischmann, Katharina. *Städtische Visualität und Materialität: Untersuchung Stadtteilpolitischer Diskurse am Beispiel von Hamburg St. Pauli*. Wiesbaden: Springer, 2016.

Withers, Charles, W. J. "Place and the 'Spatial Turn' in Geography and History." *Journal of the History of Ideas* 70, no. 4 (2009): 637-658.

Wright Hurley, Andrew. "Establishing Minimal Techno as Soundtrack to the Creative City: Hannes Stöhr's Berlin Calling." *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 51, no. 4 (2015): 315-332.

Zukin, Sharon. *Naked Cities: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

———. "Consuming Authenticity." *Cultural Studies* 22, no. 5 (2008): 724-748.

Appendix

Interview A

Stefan Grill: Ok, also die erste Frage die ich hätte, nimmt Bezug auf euer Future-Music City Projekt. Und zwar sagt ihr, dass Musikclubs einen gesellschaftlichen Wert als kulturelle und soziale Orte haben. Und da wäre jetzt meine Frage, was genau das eigentlich für Werte sind und durch welche Funktion die erfüllt werden. Also in wie nehmen Musikclubs eigentlich eine soziale Funktion ein, in einem städtischen Kontext?

Thore Debor: Welche Werte genau? Also das ist bei Werten immer so ein Problem, dass das immer schnell schwammig wird. Und daher werde ich dir auch eine sehr schwammige Antwort geben.

SG: Nur zu.

TD: Aber ich habe gerade wieder das Zitat unseres Kultursenators gelesen, das er bei der letzten Preisverleihung verwendet hat. Genau, man müsse „die freie und offene Gesellschaft in ihrer Buntheit“ verteidigen. Also das hat er in einem anderen Kontext gesagt, aber ich finde irgendwie, die Verteidigung der freien und offenen Gesellschaft und wenn man dann guckt, welche Kunstform kann das eigentlich am besten erreichen. Dann finde ich irgendwie, dass eigentlich die Musik eine

sehr naheliegende ist. Und dann die musikalische Darbietung in Räumen, wo quasi ja Musik und Menschen zusammenkommen und aufeinander treffen und in Vibration gelangen, ist ja der Ort par excellence, wo das passieren kann, wo sich Menschen unterschiedlicher Herkunft, unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Einstellung, dann doch nochmal in einem Raum begegnen und sich als Gemeinschaft erleben und dort dann ja auch miteinander agieren als Publikum dem Künstler gegenüber. Da passiert ja kulturwissenschaftlich, soziologisch eine ganze Menge. Da haben sich ja auch schon einige Menschen, sicherlich auch in deiner Literatur-Recherche zu ausgelassen, aber irgendwo diese Aura des Ortes, die dann da entsteht... Für so ein Ziel gibt es eigentlich keine besseren Funktionsbeschreibung, für das was es eigentlich ist. Das Musikclubs solche abbilden, bereithalten, dass dort noch solche Begegnungen dort stattfinden können. Und so eine Gesellschaft muss ja auch gelebt werden an Orten. Und das können Musikclubs sehr gut. Das ist dann vielleicht mehr so die soziale Komponente.

Wenn wir dann noch rübergehen, du hast es ja auch angesprochen in deiner Frage mit Future Music City, dass solche Orte ja auch wahnsinnig wichtig für die Lebensqualität sind von Städten. Da kann man auf Richard Florida ja Bezug nehmen. Sozusagen, dass wir ja auch diejenigen sind, die Orten eine gewisse Attraktivität verleihen, eine gewisse Anziehungskraft. Gerade auch für junge Leute. Junge Leute ziehen nun mal aus Städten eher weg, wo es nicht so ein aktives Nachtleben gibt. Natürlich ziehen sie auch in erster Linie dahin, wo Arbeitsplätze sind, aber das geht ja alles irgendwo einher. Und es sind ja jetzt nicht gerade Gütersloh und Bitterfeld die Metropolen, sondern es sind die Orte, wo gerade für die Jugend oder jüngere Menschen noch ein Angebot für genügend Entertainment oder Kultur geboten wird. Da sind wir eigentlich die Speerspitze, wobei das nach hinten raus natürlich auch diese ganzen Gentrifizierungsprobleme wieder mit sich bringt. Und von daher haben wir sicherlich auch eine wirtschaftliche Rolle in diesem ganzen Stadtentwicklungsthema.

SG: Wenn ich da einmal anschließen darf. Du hast ja jetzt gerade schon diese Rolle angesprochen von Musikclubs in Stadtentwicklungsprozessen und auch Richard Florida. In wie fern würdest du denn sagen, dass das auch in der gegenwärtigen Stadtentwicklung berücksichtigt wird. Also gibt es eine Art von Förderung, die diese Rolle von Musikclubs mit berücksichtigt oder fällt das eurer Meinung derzeit noch zu schwach aus?

TD: Das ist ja mit ein Grund, warum wir jetzt mal sowas wie Future Music City als Kampagne gestartet haben, weil das unserer Meinung noch viel zu schwach ist. Bislang, da muss man ja vielleicht auch ehrlich sein, war das auch noch gar nicht so sehr geboten. In wachsenden Städten, die ja aus sich heraus auch immer Entwicklungen hatten, gab es immer noch genug Räume, die dann entdeckt werden konnte, von den, ich nenne sie in letzter Zeit immer ganz gern von den Trüffelschweinen, von den Clubleuten, die dann irgendwo einen alten Keller, einen alten Tunnel, irgendwas gefunden haben, wo sie dann eine Anlage reingestellt haben, um da einen Musikclub zu machen. Und diese Räume werden einfach ja, wegen vielerlei Nachfragen, aus der Wirtschaft jetzt mal ganz vorne Weg, immer rarer. Und von daher, ist es eigentlich an der Zeit, dass die Städte, die an diesem Problem, oder nennen wir es vielleicht erstmal Phänomen, leiden, nämlich einem zunehmenden Schwund von Musikspielstätten, sich zunehmend Gedanken machen. Und dass das ganz natürlich wird. So wie man sich heutzutage Gedanken macht, wo man Schulen, KiTas, Nahversorgung, öffentlicher Personennahverkehr, dass man sich da auch nochmal Gedanken über Kultur oder kulturelle Räume und deren Entfaltung Gedanken macht, aber da stehen wir gefühlt erst ganz weit am Anfang.

SG: Ihr sagt ja auch, wenn du jetzt gerade schon von Freiräumen sprichst, dass ihr gerne sowas hättet, wie einen Freiraum-Kataster, das Wort habe ich noch nie gehört vorher, und auch eine Task-Force für kulturelle Freiräume. Ich meine es gibt ja jetzt schon so Initiativen wie die Kreativ Gesellschaft, die mit so etwas beauftragt ist oder vertraut ist, Immobilien zu suchen und zu vergeben an kreative Projekte. In wie fern werden denn da schon eure Ideen erfüllt, bzw. wo besteht denn dabei konkret Verbesserungsbedarf?

TD: Du sprichst die Kreativ Gesellschaft an, die dann ja wieder angegliedert ist an die Behörde für Kultur und Medien. Das ist ja noch ein vergleichsweise jüngeres Phänomen. Hamburg war eine der Städte, die das als erstes so eingeführt haben. Gibt es ja jetzt nicht in allen Städten, solche Einrichtungen. Das ist auf jeden Fall erstmal ein Anfang und zu begrüßen. Unserer Meinung nach geht der Ansatz aber auch noch nicht weit genug. Ein Freiraum-Kataster, vielleicht fängt man erstmal an mit einem Club-Kataster, spüren wir auf jeden Fall, fehlt in der Stadt. Gerade um Stadtentwicklungsprozesse optimieren zu können, fehlt die Daten-Grundlage, für ein entsprechendes Handeln.

SG: Wie sähe so eine Daten-Grundlage aus?

TD: Ja, das man auf Flurgrundstücken basierend einfach mal dokumentiert, aktuell wo befindet sich erstmal der Ist-Bestand von Musik-Clubs. Das wäre Schritt eins. So dass dann ein Behördenmitarbeiter, der dann ein Rücksichtnahmegebot prüft bei allen Planungsvorhaben. Also neben den bestehenden sonstigen Sachen, die er berücksichtigen muss, auch einmal in dieses Club-Kataster guckt, ob in der Nähe ein bestehender Musik-Club ist, den es bei der Planung zu berücksichtigen gilt. Aber da fehlt uns einfach bislang die Daten-Grundlage. Und ich musste es in einem Beispiel sehr schmerzhaft feststellen, wie veraltet... Also in einem Bezirk wurde versucht, den Datenbestand zu pflegen und der wurde mir halt vorgelegt und der war halt hoffnungslos veraltet, hoffnungslos unvollständig. Und es kann auch gar nicht die Aufgabe einer Behörde sein, die Clublandschaft im Auge zu behalten. Zudem wäre das eine gute Ausgangsbasis um eine Statistik zu führen. Wo machen neue Clubs auf, wo schließen welche, um dann noch mehr solche Prozesse zu dokumentieren. Und da reden wir ja erstmal über bestehende Flächen, aber wenn man so ein Tool erstmal hat, könnte man dann mit anderen Liegenschaftseigentümern, da könnte dann ja auch die Kreativ Gesellschaft mal kommen, und Flächen, die dann vielleicht künftig für solche eine Nutzung in Betracht kommen, erstmal einzeichnen und damit dann auch mal Angebot und Nachfrage ein bisschen transparenter machen und gezielter bedienen. Die Sache ist, es werden einfach immer weniger Flächen für solche Späße zur Verfügung stehen und dann sollten wir sie doch vielleicht möglichst schnell a) identifizieren, b) in die Szene tragen und c) dann auch möglichst schnell bespielen. Und ich vermute mal, dass wir zwei drei Jahre von der Entdecken, von ok hier ist ein Ort, bis da Musik stattfindet überspringen könnten oder beschleunigen könnten, wenn wir ein solches Tool hätten. Und das könnte sich dann ausweiten, deswegen Freiraum-Kataster, auf Proberäume, das ist ja auch so ein Thema, Musikstudios, das ist ja auch so ähnlich. Berlin hat ein Club-Kataster vor zwei Jahren eingeführt. Wir fangen da nicht bei null an, aber auch das ist noch nicht des Weisheits letzter Schluss. Und ein Hinweis noch gerade nach Köln. Da fangen jetzt zumindest politische Parteien auch vereinzelt an, sich so Kultur-Monitoring Tools zumindest sich mal anzuschauen und sich mit ersten Studien zu befassen. Was gibt es da, was könnte man machen? Es regen sich hier und da erste Überlegungen dahin.

SG: Ok, was mich noch interessieren würde in dem Kontext, es gibt ja jetzt viele Projekte, die zeitlich sehr limitiert sind oder was heißt sehr limitiert, aber über einen Zeitraum von 15 bis 20 Jahren. Ich denke jetzt zum Beispiel an *Südpol*, *Moloch*, *Waagenbau*. Wie sieht es denn damit aus? Wie seht ihr das vor dem Hintergrund auch vor dem Schaffen von so einer Nachhaltigkeit in der Clubszene.

TD: Ja, das sehen wir zwiegespalten, würde ich sagen. Einerseits macht das gerade so eine Lebendigkeit. Also eine gewisse Fluktuation ist dem Thema inhärent. Und auch an wechselnden Orten ein Publikum hinzuziehen, das macht auch eine Stadt lebendig. Wir wollen jetzt keine museale Bestandspflege betreiben, sondern wenn dann temporäre Nutzungen dann erlaubt werden hier und da, dann ist das zu begrüßen. Wo man natürlich gucken muss, und das ist eins unserer Kernprobleme ist, dass Musikclubs, die sich nicht selbst gehören, sprich auf eigenem Grund und Boden stehen, immer in diesem Abhängigkeitsverhältnis sind zum Eigentümer und damit eine bedrohte Spezies sind und dann die ersten sind, die... also das meinte ich vorhin mit Speerspitze der Gentrifizierung. Wir sind die, die es schön und hübsch und attraktiv und kreativ und hip machen. Und dann wenn der Job erledigt ist und auch viele Investitionen in den Ort geflossen sind, wird halt durchgentrifiziert und dann sind Musikclubs die Ersten, die da gehen. Diesen Fluch gilt es zu durchbrechen, in dem man Flächen länger, also uns schwebt hier so Erbbaupacht vor, also so 99 Jahre Grundstücke in die Clubstiftung gibt. Und die Stiftung sorgt sich dann darum, dass die nächsten 99 Jahre lang, Musik gemacht wird. Das ist ein Zeithorizont, wo ich denke, dass es neben den temporären Nutzungen auch wichtig ist daran zu arbeiten, auch längerfristige Sachen machen zu können. Und ich weiß nicht, ob du da eventuell zu kommst, zu den besagten Beispielen *Südpol* und *Moloch*. Da gilt es ja zu befürchten, dass da wieder nur die Zeitläufe relativ kurz sind. Also ich meine 20 Jahre sind 20 Jahre, aber die Aufbauarbeit, die da geleistet wurde, der Wert, der da geschaffen wurde, der steht irgendwie in keinem Verhältnis, wenn diejenigen Menschen sich dann danach eine neue Perspektive suchen müssen. Und häufig wird das nicht mehr möglich sein in dem Umfeld, wie es dann gewachsen ist, sich nochmal woanders hin aufzumachen. Da geht sehr viel verloren, sehr viel wert.

SG: Ja, ihr würdet dann aber schon auch sagen, dass es da eine klar Verbindung gibt gegenwärtig, jetzt gerade wenn es um diese Clubs geht wie *Südpol* und *Moloch*, dass die Vergabe durch die

Kreativ Gesellschaft an diese Institutionen durchaus in einem sehr konkreten Zusammenhang steht mit bestimmten Stadtentwicklungsprozessen?

TD: Absolut. Das finde ich das interessante auch an deiner Arbeit, an dem Thema an dem du sitzt. Ich saß gestern Abend auch wieder bei einer Veranstaltung am Oberhafen und hab das da nur so anskizziert, dass wir ja hier nun vor einem relativ neuen Phänomen stehen. Nämlich dass Hamburg jetzt mit der Kreativ Gesellschaft jetzt anfängt Stadtentwicklung, was ja eigentlich auch eine Behörde für Stadtentwicklung macht, hier eine städtische Einrichtung jetzt eingreift, aktiv wird und jetzt Areale kartiert und ausschreibt für solch eine Nutzung. Durch die Zwischenverträge sind sie dann auch die Vermieter, also haften dann in gewisser Weise auch dafür, dass der Auszug dann passiert. Das ist dann schon nicht wie sonst diese Trüffelschweinfunktion von unten, bottom-up gesteuert, sondern jetzt kommt halt top-down. Jetzt sagt der Staat halt, mal ganz böse gesagt, wo Staatsclubs angesiedelt werden können. Natürlich sind es am Ende privatwirtschaftliche Kollektive, die da hinkommen, aber es regiert jetzt in der Steuerung, wo wird ein Musikclub angesiedelt, die öffentliche Hand. Und das zeigt ja vielleicht auch die Zukunft, weil es gar nicht mehr so viel Flächen gibt und nur noch die öffentliche Hand darauf hinweisen kann und weil sie auf den letzten Schätzen sitzt. Das ist also ein sehr interessantes Phänomen von der Seite. Andererseits ist es ja auch zu erwähnen, dass ja nun beide Lokalitäten, die hier genannt sind, durchaus mit Problemen zu kämpfen haben, die der Clubbetrieb so mit sich bringt. Und eigentlich ist es auch witzig, dass jetzt die öffentliche Hand mal mitbekommt, wie komplex und schwierig es eigentlich ist, so einen Club am laufen zu halten. Und damit eigentlich in die Rolle von uns allen Clubbetreibern übergeordnet reingeschubst wird, deren Lage die öffentliche Lage, würde ich sagen durchaus auch mit verursacht hat.

SG: Vielleicht dazu ganz kurz. Ihr sagt auch, ihr würdet euch wünschen, dass die Hafentflächen der HPA genutzt werden könnten? Wie kommt ihr gerade darauf?

TD: Naja, das ist eigentlich ziemlich einleuchtend, wenn du dir die Karte von anguckst und guckst, wer ist in Besitz der größten Flächen. Das ist die HPA. Und das sind ja auch durchaus auch interessante Flächen für uns. Zum einen sind sie doch zentral gelegen und gleichzeitig sind relativ wenig Anwohner im Umfeld. Und das könnte bei einer gewissen Nutzung und Intensität durchaus

zu interessanten Effekten kommen. Weil man dann einen Sprung über die Elbe nicht nur plastisch hat, sondern auch sehr praktisch hat, jeden Abend, wenn dann da Radfahrer durch den alten Elbtunnel fahren. Man sieht das immer sehr schön beim Dockville, was da für Völkerwanderungen sind. Und das könnte aber auch jedes Wochenende so sein unserer Meinung nach.

SG: Ja, ein Freund von mir wohnt in Wilhelmsburg und wir sind auch eine Zeit lang zum Pudel immer durch den Elbtunnel in die andere Richtung.

Aber vielleicht nochmal zu dem was du vorher gesagt hast. Du hast es ja ein bisschen problematisiert, wenn jetzt auf einmal diese Flächen in der öffentlichen Hand sind und dann die Clubbetreiber auch in so einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Was wäre denn die Alternativ dazu? Das es einen größeren Einbezug gibt oder was stellt ihr euch genau vor?

TD: Ja, man kann natürlich schon kritisch hinterfragen, wie es dann zu so Auswahlprozessen kommt. Warum der an der Fläche jetzt zur Zuge kommt und nicht der. Das kann schnell so einen schalen Beigeschmack bekommen der Intransparenz. Und da bietet sich eigentlich an eine Clubstiftung, die gegründet wurde von Clubkombinat und Kulturbehörde, die eher nochmal dazwischen zu schalten, dass die sich nochmal der Frage widmen, Ausschreibung, Vergabe, etc. Auf der einen Seite, auf der anderen Seite werden dafür ja auch Mittel in die Hand genommen, um diese Gebäude entsprechend zu ertüchtigen oder die Flächen. Und auch da nochmal zu fragen, sind diese Mittel für diesen Zeitraum richtig eingesetzt oder nicht. Gut, da müssen wir auch nicht zu befragt werden, aber da hätten wir sicherlich auch dezidierte Meinungen. Die würden wir auch gerne in diese Prozesse einbringen, aber es ist auch ok, wenn die öffentliche Hand einen auf Clubbetreiber machen will, dann mögen sie das mal versuchen.

SG: Ok... ja, ich glaube ich bin dann mit meinen Fragen soweit ganz gut durch...

Also vielleicht allgemein, was ich immer ein bisschen schwierig finde, also auch wenn man jetzt Richard Florida heranzieht als Theoretiker, ist dass er ja sagt, es müsse einen Kulturlandschaft geben, damit Leute kommen mit Geld, die die Stadt wirtschaftlich vorantreiben. Aber in meinen Augen ist das immer ein bisschen widersprüchlich in der Hinsicht, dass diese Leute dann nach St. Pauli ziehen, der Stadtteil aufgewertet wird und das dann wieder eine gegenteilige Wirkung hat; dass die Mieten steigen und dann wieder so eine

TD: Da hat er ja aber auch gerade nochmal neu drüber nachgedacht und skizziert ja jetzt auch diese Probleme. Und ich find die sind jetzt eigentlich auch schön in der Praxis beschreibbar. Da kannst du ja nach Berlin gucken, wo es dann der Prenzlauer Berg ist. Oder hier in Hamburg Großneumarkt irgendwie, wo früher viel leben war und jetzt ist es Abends tot. Und das befürchten wir ja jetzt auch in den Ausgehvierteln, weil wir merken hier in der Kastanienallee, wenn dann hier ein neues Haus reingezimmert wird und das ist luxussaniert, tja das ist ein großer Unterschied, von den Menschen die da vorher leben und die da jetzt einziehen. Und diese Menschen, die sich jetzt in diesen Ausgehviertel ansiedeln, haben scheinbar eine andere Lärm-Toleranz und beschweren sich schneller und sind dann hier natürlich der nächste Sargnagel von diesen Orten. Und wenn die dann deswegen eingehen und diese Lebendigkeit hier raus ist, dann mag das eine schöne Wohngegend sein, aber dann hat Hamburg durchaus ein Problem, weil es natürlich auch sehr historisch gewachsen ist. Natürlich trifft das auf jede Stadt zu, aber auf Hamburg nochmal speziell mit diesem Hafen und dem anschließenden Ausgehviertel und Amüsiermeile. Das wirkt sich ja auch wieder auf das Ausgehverhalten aus, was ja auch kulturell also von Generation zu Generation weitergegeben wird. Also wir haben ja ein ganz anderes Ausgehverhalten als in Berlin. Und gut, diese Clubs, die du da untersuchst, die machen ja auch ein bisschen den Gegenbeweis, dass der Hamburger dann doch nochmal ein bisschen bereit ist, über den Hauptbahnhof hinaus auszugehen, aber die haben schon ihre speziellen Anforderungen auch, wie sie ihr Publikum dahinziehen. Das ist schon auch spannend, vielleicht nochmal zu beleuchten in der Arbeit.

SG: Wieso an was denkst du?

TD: Ja, weiß ich nicht. Da muss man vielleicht nochmal Besucher fragen, warum fährt ihr dahin. Das ist in Hamburg gesehen eigentlich ein bisschen ab der Norm. Und das ist aber vielleicht die Zukunft, dass wir das Nachtleben vielleicht in den Randbezirken haben, wo man noch laut sein kann. Aber das Moloch ist ja eigentlich schon gar nicht mehr im Randbezirk, das ist ja eigentlich schon wieder Mittendrin und wird jetzt umgebaut und drum hat es jetzt aktuelle Problemlagen. Und das muss man bei diesen ganzen Fragestellungen durchaus mitberücksichtigen. Und ich denke, da musst du den neuesten Florida vielleicht noch mit reinziehen.

SG: Ja, also ich frag mich immer, und vielleicht skizziert er das ja ein bisschen, was denn die Alternative ist? Weil für mich ist das immer so, dass es diese Tendenz gibt, aber wie kann man dem wirklich zielgerecht entgegen wirken.

TD: Ja, ab dann wird es halt sehr sehr komplex und das ist aktuell unsere Aufgabe, dass wir mal unsere Köpfe zusammen stecken und uns fragen, was gibt es denn für Tools. Und eigentlich haben ja alle Metropolen weltweit dieses Problem. Und da ist es dann aber schon interessant, dass es dann hier und Best Practices gibt für die verschiedenen Problemfelder. Wo wir jetzt dran arbeiten, ist halt so ein Kultur-Raumschutz. Welche Punkte gibt es da bei Thema Stadtentwicklung, beim Thema Lärmschutz. Und da ist eigentlich festzustellen, da gibt es ein ganzes Set solcher Maßnahmen, aber die sind dann teilweise auch sehr technisch, sehr detailliert, sehr arbeitsintensiv die zu implementieren. Das ist häufig behördenübergreifend, da müssen Behörden zusammengebracht werden, die natürlich teilweise andere Foki haben, das nicht so auf der Pfanne haben. Da gilt es noch sehr viel Arbeit reinzustecken, aber da gibt es Schutzmaßnahmen, die durchaus entstehen und Großbritannien ist gerade vorne, mit ihrem Agent of Change, was sie in ihrem Government schon durch bekommen haben, wo bei dem einen Thema, Stadtentwicklung wie bei anrückender Wohnbebauung wird jetzt dem Investor oder dem Immobilienbauer auferlegt, maximale Maßnahmen zu unternehmen, das der bestehende Musikclubs nachher geschützt ist und er eigentlich alle Lasten tragen muss, dass er in seiner Bauplanung nachweisen muss, dass alle Wohnungen maximal in die andere Richtung gehen, wenn er überhaupt Wohnungen da machen darf. Das heißt auch, dass am Ende vielleicht Schallschutzmaßnahmen im Musikclub gezahlt werden müssen vom Investor. Das geht in so eine Richtung, wie in den 60er Jahren, wo für Naturschutz noch nicht die nötige Sensibilität da war, da hat man auch einfach seinen Müll irgendwo hingekippt und die Wälder und die Flüsse wurden zugekippt. Und als sie dann gemerkt haben, wir müssen hier irgendwas tun, da haben sich dann ja auch gesetzgeberische Verfahren entwickelt. So dass jetzt wenn eine Lärche irgendwo nachgewiesen wird, muss eine Kompensationsfläche von demjenigen gestellt werden. Und das sind Kosten, da schlackern einem die Ohren. Und das kann so eine Richtung sein, glaube ich, wenn Bottom Up auf Strukturen von Top-Down trifft und wenn die miteinander agieren und auf Augenhöhe Dinge aushandeln, das kann dann vielleicht eine Lösung sein.

Interview B

Stefan Grüll: Wie würdest du selbst die Musik beschreiben, die du spielst?

Interviewee B: Also ich hab sie mal benannt tatsächlich als Shitstorm-Techno vor sieben Jahren. Damals war Shitstorm das Wort des Jahres und da hab ich noch nicht so ne fixe Musikrichtung gehabt. Da hab ich dann auch so Trap-Elemente und sowas reingespielt. Also ich glaube ich würde es so als G-House (...) ja, ziemlich astreinen Tech-House beschreiben, mittlerweile. Also es ist so, wenn man Jemanden bucht, der Tech-House spielt, dann, glaube ich, bediene ich das zu 100%. Da passieren keine Ausrutscher mehr in irgendeine Richtung. Am Anfang war das anders. Dann hab ich das halt Shitstorm-Techno genannt (...)

Und das kann halt auch mal Scheiße sein. Wenn ich so mit Hildegard Knief Bock hab anzufangen, dann fang ich damit an und dann kommt danach wahrscheinlich trotzdem Techno.

SG: Würdest du dann sagen, dass es da irgendwo Elemente gibt, die dich von anderen Leuten unterscheiden? Gibt es diesen einen [name of Interviewee] Sound?

IB: Ja, ich glaub schon, es ziemlich prollig im Vergleich zu anderem Sound. Momentan hab ich auch das Gefühl, das wieder ganz viel dieses sphärische, fast trancig, progressive Ding wieder am Kommen ist. Da hab ich halt überhaupt gar keinen Bock drauf. Und ich hab halt keinen roten Faden, ich erzähl keine Geschichte mit meinem Set. Wenn ich halt Bock hab auf einen Track aus den 90ern, der aber zu allem vorher nicht gepasst hat, dann spiel ich den halt trotzdem. Ich glaube, das ist ziemlich typisch und ich glaube, das ist ziemlich tanzbar dadurch.

SG: Und wie gehst du dann vor? Ist das wirklich so ein intuitives Ding, wenn du dann auflegst? Dass du dann einfach guckst, worauf hab ich gerade Bock oder legst du vorher grob eine Richtung fest?

IB: Also ich guck tatsächlich, wer vorher auflegt, um irgendwie zu wissen, mit was man da anknüpfen kann. Ob das jetzt ein totaler Stilbruch sein muss, ist auch ein bisschen gemein dann den Anderen gegenüber. Und dann entscheide ich eigentlich immer, ob ich so von lower zu ganz Techno

irgendwie werde oder ob ich gleich mit Techno anfangen und irgendwie in der Mitte ein bisschen herunterfahren. Und es gibt, sag ich mal, so einen Pool aus zehn Tracks, die funktionieren immer. Und da kann man es dann einfach so ein bisschen drum herum spinnen irgendwie. Und die wollen halt die Leute auch immer hören, hab ich so das Gefühl.

SG: Meine nächste Frage wäre, in wie fern du dich identifizierst, mit dem was du machst, also mit dem Auflegen an sich, aber auch mit der Musik, die du spielst und im Idealfall mit was in der Musik genau. Und das können natürlich auch die sozialen Strukturen drumherum sein, die Orte an denen du spielst (...)

IB: Also, um es kurz zu umreißen, ich komme aus Frankfurt am Main. Da hab ich auf jeden Fall auch schon als Teenager meinen Techno-Input von Sven Väth und diesen ganzen Frankfurter DJs bekommen. Dann bin ich nach Bremen gezogen, wo es mich ziemlich schnell so in diese Tunnel-Rave, „wir machen illegale“, gezogen hat. Und ich würde sagen, das ist bis heute so mein Zuhause. Also wenn mir Jemand sagt, wir machen eine Party in einem alten Edeka in Neukölln, dann bin ich dabei. Dann brauch ich auch keine hohe Gage oder irgendwas. Dann hab ich da einfach Bock drauf. Linke Strukturen sowieso. Also ich würde immer das about blank dem Kater Holzig vorziehen, weil es einfach von der Struktur her eher meinem entspricht. Ich hab selten in ganz kommerziellen Clubs gespielt. Ich glaube, das kommerziellste ist dann Baalsaal oder so, also in Hamburg jetzt.

SG: Was wäre für dich jetzt ein Paradebeispiel für einen kommerziellen Club?

IB: Ja, tatsächlich der Kater Blau, den empfinde ich als sehr kommerziellen Club. In Hamburg vielleicht so das PAL. Die haben ein super Booking zum Beispiel, aber trotzdem scheint mir dieser Club so (...) Du zahlst halt 15€ Eintritt und für ein Bier fünf. Da weiß ich halt, dass die viel mehr Kohle machen, als die jemals den DJs auszahlen werden. Da ist tatsächlich in Hamburg muss ich sagen (...) früher gab es noch das Kurhotel und dann ist es jetzt halt Südpol und Moloch, die mich eigentlich auch voll abdecken und bedienen. Wenn ich mal in den Waagenbau eingeladen werde, dann mach ich das auch gern. Aber das müssen dann auch schon Bekannte von mir sein, die mich da fragen. Also irgendein Random Booker wird mich da auch nicht in den Waagenbau kriegen. Aber das hat nicht so richtig deine Frage beantwortet, ne?

SG: Ja, war aber trotzdem interessant. Aber vielleicht könntest du nochmal sagen, ob es in der Musik irgendetwas gibt, was dich anspricht?

IB: Ja, tatsächlich diese 90er Nummer. Da komm ich tatsächlich irgendwo her. Ich hatte einen Onkel, der hat bei uns gewohnt bis ich 18 war und der war Raver in Frankfurt und da liefen dann die After Hours bei uns. Und das haben mir schon öfter Leute gesagt, dass man das ein bisschen hört. Dass ich so auf den 90er Bass-Beat-Style stehe. Hip Hop Elemente sind auch ein paar mit dabei, aber dann auch (...) also ich glaube, ich hab das für mich immer so definiert, dass ich gesagt habe, gerade ich als Frau will keine Mädchen-Musik spielen. Ich hab keinen Bock auf Vocal (...) Also ich so ganz wenig Vocal-Kram oder irgendwas mit schönem Gesang oder so Hits, die dann alle mitröhlen können (...) ganz, ganz selten. Das war mir auch immer wichtig. Und das passiert mir auch oft, dass Leute von ganz hinten ankommen und sagen, „oh, da steht ja eine Frau.“ Dabei ist der Sound relativ prollig, männlich. Das ist auf jeden Fall so ein [name of DJ] Ding. Ich hab ja auch einen anderen Namen als meinen echten Namen. Das war mich schon auch wichtig, weil ich als [name of Interviewee] ja auch öfter mal Fotos gemacht hab, die meinen Eltern gar nicht gefallen haben. Aber da sag ich dann immer, „das bin doch nicht ich.“ Das ist halt [name of Interviewee] und die macht das halt.

SG: Du hast eben geredet über diese Tunnel Parties in Bremen. In wie fern würdest du denn sagen, dass diese Art von Parties auch in Verbindung steht mit so einem Techno-Sound? Ich mein (...) weil es ja schon ein sehr spezieller Raum ist, in dem das dann stattfindet, der ja sehr stark auch assoziiert ist mit dieser Art von Musik.

IB: Ich glaube zu 100% ist das mit elektronischer Musik verbunden. Da kommt es ja auch her. Es kommt ja irgendwie aus England und aus kaputten Gebäuden aus Berlin nach dem Mauerfall. Ich habe noch nie einen Tunnel-Rave oder eine illegale Party erlebt, wo Hip Hop lief oder auch Elektro. Da muss man auch ganz klar sagen, das kam ja danach, so dieser Elektro-Sound. Die haben das auch nie probiert. Also, ich habe nie eine Crew kennen gelernt, die gesagt hat, wir wollen jetzt eine Elektro Party machen und sich dann nicht direkt an die Privat-Clubs gewandt haben, um da dann ihre Party zu machen so. Und in Bremen bin ich auch bis heute in einem Kollektiv, keine Party, kein

Eintritt, keine Polizei.

Tunnel-Rave ist auch ein Überbegriff. Da geht es auch um andere besetzte Häuser und, was ich eben gesagt habe, vor drei Wochen war es ein alter Edeka. Mittlerweile muss man da halt gucken, dass man vielleicht doch irgendwie einen Wisch in der Hand hat, falls die Polizei kommt. Das war halt vor zehn Jahren noch sehr viel einfacher.

SG: Du hast jetzt von besetzten Häusern gesprochen (...) In wie fern ist denn die Musik, die du spielst für dich auch politisch?

IB: Gar nicht! Da muss ich tatsächlich sagen, Techno ist recht unpolitisch. Wie gesagt, wenn du keine Text hast, dann gibt es auch keine Message. Also das empfinde ich so. Ganz ehrlich, das hat Marusha mal gesagt, „warum wollen denn immer alle einen Sinn in der Musik?“. Techno ist einfach halt nur da und bringt halt die Leute zum Feiern. Es funktioniert bei ganz vielen Events einfach. Aber ich bin jetzt auch aus meinem Kollektiv auch die Einzige, die Techno spielt. Alle anderen sind auf diesem Down-Beat-Sutsche-Sound (...) Oder machen das schon immer (...) und das ist dann auch barwürdig zum Beispiel. Also in irgendwelchen besetzten Kneipen oder bei Kneipenabenden werde ich nicht gefragt. Wenn dann die Demo kommt, wo halt irgendwie gegen Braunkohle demonstriert wird in Bielefeld, dann werde ich wiederum gefragt, weil sie halt wissen, da gehen die Leute mit und ab.

SG: Also würdest du sagen, dass die Musik an sich keinen politischen Inhalt hat, aber dass sie innerhalb eines politischen Kontexts (...)

IB: Ja, die Clubkultur an sich (...) Die Musik ist das Schmankerl, das das ganze hedonistisch, freudig begleitet irgendwie. Aber allein so dieses, dass wir uns Räume schaffen, die wir so gestalten, wie wir machen, wo die Mucke läuft, auf die wir Bock haben und wo wir sagen können, so doof es sich anhört, Rassisten haben hier keinen Zutritt, Sexisten auch nicht(...) dann fühl ich mich an diesem Ort frei und das ist eher so dieses Ding. Und die Musik unterstützt das Ganze total praktisch, aber im Endeffekt geht es eher um diese Subkultur, Clubkultur, die halt meiner Meinung nach von so einem Nieschen-Ding krass kommerziell geworden ist. Also irgendwelche DJs sind auf Platz eins bis fünf der Charts. Aber irgendwie sagen wir, so richtig ist das nicht unser Ding und jetzt

kommen die halt alle zu uns. Jetzt wollen die alle in unserer Kultur mit reinrutschen. Und andererseits hast du halt eine Stadt, die es immer noch nicht checkt. Die es halt seit 25 Jahren nicht akzeptiert, dass Techno Musik ist und so weiter und so fort.

SG: Und dann eher zu so einer Marginalisierung beiträgt (...)

IB: Genau! Und auch einfach immer wieder Stress schiebt und immer wieder sagt, ihr müsst dicht machen. „Hier haben wir noch was gefunden, was nicht passt. Da könnt ihr halt noch mal ein Jahr lang bauen auf eure Kosten.“

SG: Du hast eben von Berlin geredet (...) Was ich ganz spannend finde ist, wie du die Szene, wie du sie kennst, bewerten würdest, gerade in so einem Vergleich zwischen Hamburg und Berlin (...) oder auch andere Orte, wie auch immer du willst.

IB: Ich hab immer gedacht, Berlin bietet mir natürlich viel viel mehr Optionen, ist viel hedonistischer, schmusiger. Es geht überhaupt nicht so um politische Themen. Und als ich nach Hamburg gekommen bin, hab ich so gemerkt, wie ganz stark auch, die Punk-Szene und die linke Szene mit in dieser Clubszene verankert ist. Das ist viel politischer in Hamburg, aber auch, weil es viel kleiner ist. Hamburg hat einen linken Stadtkern irgendwie. Da kommen ganz viele her, die jetzt diese Clubs schmeißen. Und was ich jetzt gerade so zu G20 und so festgestellt hab, ist dass doch ganz viele Berliner viel mehr Interesse an Hamburg haben, weil sie halt merken, dass es nicht nur „Juhuu, Feierei, ich spiel mein Set, ziehe eine Nase und hau wieder ab,“ sondern es geht halt wirklich um was. Und da sind auch ganz viele richtig große DJs umsonst hierher gekommen und haben uns unterstützt und sowas. Und da hab ich dann schon gemerkt so, es geht gerade wieder in eine Richtung, wo auch Clubs sagen, es muss politisiert werden, auch wenn wir es bisher ohne hinbekommen haben. Und hier in Hamburg kriegt man es fast nicht, irgendwas aufzubauen, ohne mit der Politik aneinander zu geraten und dadurch wirst du vermutlich auch schneller politisch.

SG: Und du würdest sagen, dass es in einer Stadt wie Berlin anders ist. Dass da weniger politische Restriktion vorherrscht?

IB: Ja oder sie umgehen es anders, sie gehen es anders an. Es wird da nicht zu so einem Thema in der linken Szene zum Beispiel. Das gibt es vielleicht bei eins zwei Clubs, die sich auch wirklich dieses Linke auf die Fahne geschrieben haben. Aber sollte jetzt das Kater Blau oder irgendwas zumachen, da wird Jemand einen Teufel tun und sagen, dafür machen wir eine Demo. In Hamburg ist das ganz klar. „Das muss jetzt stattfinden, das muss organisiert werden.“ Und dann wird das auch gut organisiert.

SG: Hast du jetzt ein bestimmtes Beispiel im Kopf, wenn du sagst, „da gibt es Probleme mit der Politik?“

IB: Wir alle (...) Der Südpol hat Probleme, das Moloch hat Probleme, die Stubnitz hat Probleme. Das Kurhotel hat dicht gemacht. In Berlin ist es das Johnny Knüppel. In Berlin hat sich jetzt zum Beispiel, initiiert von Hamburgern und Berlinern, das Kollektiv „reclaim your club“ gegründet. Die im Prinzip (...) da haben wir auch so ein Leitheft geschrieben, auf was man alles achten muss in einem Club. Wo zum Beispiel auch ganz neu awareness mit reingekommen ist und so. Das haben wir alles in so einer Art Bibel aufgeschrieben. Und die haben sich jetzt als erste Aktion vorgenommen, das Johnny Knüppel zu retten. Das war halt auch jahrelang ein illegaler Club und jetzt kommt halt die Stadt. Und alle anderen Clubs daneben sind viel kommerzieller und bieten einem viel weniger an und die dürfen bleiben und ein Club mittendrin wird geschlossen. Da fragt man sich halt schon, woran liegt es.

SG: Und du meinst das könnte schon an dem Politischen liegen?

IB: Klar, wenn irgendein CDUler sagt, das passt mir nicht, dann passt ihm das nicht. Hier wurden auch schon Anträge von der CDU und sonstwas gestellt, man soll uns doch mal überprüfen. Im Moloch haben wir es mit der Hafencity zu tun. Der Südpol hat es nochmal mit anderen Behörden zu tun.

SG: Wenn du sagst, das Moloch hat mit der Hafencity zu tun (...) ohne jetzt zu viel zu sagen, aber könntest du da irgendwas zu sagen?

IB: Also der Oberhafen gehört oder wird verwaltet, soweit ich das verstanden habe, von einer Kreativ Gesellschaft, aber eigentlich gehört der Oberhafen zur Hafencity. Und da gibt es halt Baupläne. Und die haben ja jetzt auch schon gebaut und die nächsten Häuser sind jetzt dran und da wird sich dann zwangsläufig etwas verändern. Und dann dealt man halt so mit denen. Und das kann aber auch mal Jahre dauern und das bedeutet dann im schlimmsten Fall, dass man auch erstmal zu hat. Ich bin ja der Meinung, dass ich keinen Club kenne, der es geschafft hat innerhalb von fünf Jahren auf ein Plus zu kommen, sondern man hat erstmal (...) sowieso mit der Art von Club, die wir machen, wo wir auch nicht 30 Euro Eintritt nehmen wollen (...) und ein bezahltes awareness Team möchten (...) und irgendwie gute Barleute, die halt nett zu einem sind. Dann muss man halt investieren. Dann kommt man nicht so schnell auf ein Plus und ich glaube, dass muss auch jedem klar sein, dass das halt passiert.

IB: Ich glaube ein weiterer Unterschied zwischen kommerziellen und unkommerziellen Clubs ist auch, wenn man an der Tür gesagt bekommt, man darf keine Fotos machen und die Kamera abgeklebt bekommt und so.

SG: Das ist dann für dich eher kommerziell oder unkommerziell?

IB: Unkommerziell. Das ist dann für mich eher so „diese Welt“ in der wir sind dann da drin. Ab der Tür ist das unsere Welt und da kommt kein Bildzeitungsreporter rein und lichtet uns ab. Und da wird auch keinem DJ ins Gesicht geblitzt und so. Diese ganze Selfie-Action oder Party-Fotografen das wirst du niemals aus dem Moloch oder dem Südpol oder auf der Stubnitz erleben. Das wird einfach nicht gemacht. Bei anderen Parties ist es dann eher üblich, dass so eine Promo über Instagram dass es sich so spreadet. Und wir spreaden das fast schon familiär. So kann man das sagen.

SG: Du hast eben kurz angerissen, dass es auch so eine Entwicklung gibt bezüglich dieser ganzen Techno-Kultur, dieser Rave-Kultur. Dass es mal so ein Subkultur-Ding war irgendwann mal, jetzt aber schon ziemlich stark in den Mainstream eingedrungen ist. Ist das etwas, wo du denkst, dass da auch verhandelt werden muss oder (...) weil da ja durchaus die Gefahr besteht, dass so subkulturelle umgedeutet (...)

IB: Es ist auf jeden Fall eine Schere. Weil einerseits wollen wir akzeptiert werden und wenn man ganz dumm und kapitalistisch denkt, dann kann mal halt auch sagen, es kommen durchaus auch Leute nach Hamburg, um hier raven zu gehen. So wie es in Berlin schon seit Jahren ist und auch das wird von der Stadt nicht so wirklich wahrgenommen oder akzeptiert. Ja, es gibt superviele Party-Touristen. Andererseits will man dann durch so Argumente auch die Stadt irgendwie rumkriegen und sagen, hey, ihr braucht uns! Wir haben hier den Club-Award gewonnen und wir sind der Publikums-Club und das ist euch alles scheißegal. Das kann doch nicht wahr sein. Dann hört ihr halt auch nicht auf eure Bürger so ein bisschen. Und andererseits will man sich diesen Raum auch so ein bisschen so lassen. Ich hab keinen Bock, dass der Reisebus Odenwald demnächst vorm Moloch steht und gesagt wird, hey wir haben gehört, hier kann man geil feiern. Wir sind nur deswegen nach Hamburg gekommen. Ja, aber dann kommt vielleicht einer von euch trotzdem nicht rein. Das ist so eine ganz schwierige Schere manchmal. Was will man, was will man nicht. Wir hatten das neulich im Oberhafen, da war Tage der offenen Tür. Das Moloch hatte aber schon 24 Stunden auf. Und dann durften auf einmal Kinder, Oma und auch Presseleute halt da rein. Und die Hälfte der Leute im Moloch war total verwirrt. Die sind da überhaupt nicht drauf klar gekommen.

SG: Nachvollziehbarer Weise wahrscheinlich (...)

IB: (...) Ja und das wurde natürlich auch nicht über Lautsprecher angekündigt. Ab jetzt ist Tag der offenen Tür und so. Da musst du halt schon gucken, was du da machst. Dass du halt nicht in der MOPO am nächsten Tag erscheinst.

SG: Du hast es vorhin eigentlich schon ausgedrückt, aber vielleicht kannst du es noch einmal ein bisschen konkreter sagen, was deiner Meinung nach so ein bisschen die Funktion ist, die so Räume wie Moloch oder Stubnitz in einem urbanen setting erfüllen.

IB: Es ist auf jeden Fall so eine Art Rückzugsort für ganz viele, die zum einen vielleicht nicht so klar kommen in der normalen Arbeitswelt. Die dann da auch arbeiten oder so. Die normal vielleicht auch gar nicht arbeiten wollen oder können. Es ist für viele Leute einfach auch ein Ausgleich zum normalen Leben. Also dieses dancen am Wochenende. Wenn man mal ein Wochenende nicht tanzen

geht, dann fühlt man sich total schlecht. Es sind superviele Arbeitsplätze mal davon abgesehen. Wir haben im Moloch über hundert Angestellte. Andererseits ist es auch so ein bisschen ein familiäres Ding. Und ich kann dann zum Beispiel auch verstehen, wenn Jemand dann ein schlechtes Bild von kriegt, wenn er da nicht sofort reinhuscht. Und es ist ja auch nicht so einfach, weil man ja eventuell irgendwie Sachen sagt, tut, die nicht jeder mitbekommen soll. Dafür ist dann dieser Raum auch irgendwie da. Stell nochmal deine Frage.

SG: Was die Funktion dieser Räume ist in einem bestimmten urbanen Kontext (...)

IB: Ja, ich glaube es ist irgendwie Rückzugsort, Ausgleichsort. Meistens hat ein Club andere Regeln, abgeschwächtere Regeln als die, die du im Alltag sonst vorfindest. Sobald du an der Tür vorbeigekommen bist. Und dann kannst du dich auch relativ frei fühlen. Das ist super wichtig. Ich wüsste jetzt nicht, wo sonst, außer in den Bergen oder so (...) wo ich so dieses Freiheitsgefühl noch spüre.

SG: Was ich noch interessant finde, ist dass ja gerade diese drei Clubs, Moloch, Stubnitz, Südpol (...) Turtur fällt da irgendwo auch rein (...) dass die ja wirklich an Orten eröffnet haben, die ziemlich fernab sind der sonstigen Clublandschaft in Hamburg (...)

IB: Weil du keine anderen Locations bekommst. Diese Entwicklung sieht man in Berlin noch krasser. Dass sich alles Richtung Osten verpflanzt hat. In Berlin Mitte findest du keine coolen Clubs mehr. Die waren da aber alle und die sind alle Richtung Osten abgewandert. Witziger weise ist es in Hamburg auch so. Ich hab mich neulich auch mal gefragt, ob es in allen anderen Städten auch so ist, dass alles gen Osten abmarschiert, weil oft in Städten der Westen der reichere Teil ist. In Frankfurt zum Beispiel ist das auch so. Man kriegt keine anderen Locations. In Hamburg läuft viel über diese Kreativgesellschaft, die diese Gebäude zum Teil auf dem Zettel hat. Und dann einem sagen können, da ist was frei. Es wurde jetzt zum Beispiel der Brandshof gerettet. Der war da, wo vorher die Kranich waren. Und zwar nicht von einer Arschloch-Firma, sondern (...) ich weiß gar nicht, von wem (...) aber da kommt Jemand cooles und das wird auf jeden Fall eine neue super Location werden, aber ich glaube auch, dass du schnell Stress mit Nachbarn bekommst einfach. Also es ist auch einfach wirklich wichtig, dass du keinen Nachbarn hast bei einem Club, weil ein Club

definiert sich ja auch durch eine Außenfläche, sonst hast du eine Disse. Das war zum Beispiel beim Kurhotel erstaunlich, wie die diese Terasse immer offen gehalten haben, ohne dass die Nachbarn da war gesagt haben, aber das war halt auch Kiez. Das ist wirklich eine ganz krasse Ausnahme in Deutschland, dass Mitten in einem Arbeiter/Wohnstadtteil ein Club existiert.

SG: Wie würdest du denn den Umgang mit (...) wie würdest denn diese Entwicklung in Hamburg beschreiben, die es gegeben hat in der Feierkultur über die letzten zehn Jahre.

IB: Schwierig, weil ich erst seit vier Jahren hier bin. Aber im Prinzip, aber ich höre tatsächlich erst seit zwei Jahren oder auch erst seit anderthalb Jahren, dass mir DJ Kollegen zum Beispiel sagen, „boah, in Hamburg geht ja auf einmal wieder einer.“ Ich hatte zum Beispiel das Gefühl, dass es in der Techno-Szene fast ein bisschen ausgestorben war. Es gab dann das Ego, das später die Villa Nova war, das von Solomun und solchen Leuten geleitet wurde. Der ist nach Ibiza abgezogen. Die Villa Nova hat dicht gemacht. Das Kurhotel hat dicht gemacht. Die Klingel, das war eine ganz kleine Bar, aber das war so der Place, wo wir aus Bremen hingefahren sind, um da in einer kleinen Bar rumzuhängen, weil da coole DJs waren. Total verstecktes Ding. Und momentan gibt es halt diese zwei großen Techno-Läden Moloch und Südpol, was schon wieder total viele Leute kickt hierher zu kommen. Und die Südpol Leute, die machen seit zehn Jahren auch schon Parties, locker. Und das Gängeviertel, Moloch, also das Moloch gehört zum Gängeviertel, machen die Fusion mit seit dem zweiten Tag so ungefähr. Aber dass die so eine eigene Location und da das vereinen können, was die seit sieben Jahren eigentlich in ihrer Crew aufgebaut haben über ihre Verteiler. Dass das auf einmal ein Zuhause hat. Das ist glaube ich super wichtig und das ist auch neu meiner Meinung nach.

Interview C

Stefan Grüll: Interviewee B hat mich an dich vermittelt, aber ich weiß jetzt trotzdem gar nicht so ganz genau, was deine Aufgabe hier ist. Vielleicht kannst du damit einfach mal anfangen.

Interviewee C: Ja, also wir sind sozusagen ja der Träger von unserem Projekt: Kulturelles Neuland, das ist ja ein Verein. Meine offizielle Funktion ist sozusagen dritter Vorsitzender und Schatzmeister. Im Moment bin ich halt so ein bisschen gleichzeitig auch interims-Geschäftsführer, weil unser

erster Vorsitzender der eigentlich so die Hauptgeschäftsaufgaben macht gerade im Urlaub ist mit seiner frisch geborenen Tochter. Und der kommt jetzt halt im Januar wieder. Und ansonsten kümmere ich mich halt um Buchhaltung und Finanzielles und Booking auch. Wobei ich dazu leider immer weniger Zeit hab, muss ich leider dazu sagen, weil sozusagen die Business immer größer wird.

SG: Ok, und wie bist du in das Ganze mit reingekommen? Du bist auch DJ, oder?

IC: Ja, genau. Also ich auch seit, weiß ich gar nicht, über zehn Jahren auf und hab unser Projekt auch seit über 10 Jahren begleitet. Also wir haben ja unseren damals ersten Verein 2006 gegründet.

SG: Wie hieß der?

IC: Rotzige Beats. Und der ging dann irgendwann in kulturellem Neuland auf, könnte man sagen. Genau, von daher bin ich also quasi von der ersten Stunde mit dabei. Und unser Projekt war ja früher sozusagen off-location Kulturevents zu organisieren. Und irgendwann waren wir dann eine Zeit lang ja recht regelmäßig in der Prinzenbar mit wiederkehrenden Veranstaltungen, so zwei-drei Jahre. Und ja, dann sind wir irgendwann hier gelandet.

SG: Ok und gibt es jetzt für dich so verschiedene Motivationen gerade so irgendwie dieser Tätigkeit nachzugehen? Ich weiß nicht, hast du irgendwie studiert oder wie hast du den Weg darein gefunden? Was für dich jetzt so diese Inspiration, Motivation, dieser Wert des Ganzen?

IC: Alles für den Fame und für die Szene [lacht]. Ja, das ist halt irgendwie mein Projekt. Ich bin da ja so mehr oder weniger reingewachsen tatsächlich. Ich hab das halt sozusagen mit Freunden gegründet als „Wir machen mal was mit Kumpels ein bisschen nebenbei.“ Wir haben das halt dann recht schnell auch recht groß aufgezogen. Also wir haben damals auch schon zwei Festivals gemacht. Wo das zweite aber nicht so gut gelaufen ist und dann haben wir es mit dem Festivals machen erstmal sein lassen. Genau und somit hab ich das dann halt über die Jahre immer weiter begleitet und jetzt mittlerweile bin ich halt hier so reingewachsen an die Stelle, die für mich halt so einigermaßen geeignet ist und hab halt mittlerweile auch eine Teilzeit Anstellung hier, weil es dann

nicht mehr nebenbei zu machen geht. Und ich versuche jetzt gerade nebenbei auch meinen Abschluss. Also irgendwann hatte ich mein Studium mal abgebrochen vor vier, fünf Jahren oder so.

SG: Was hast du studiert?

IC: Medien und Information. Und das habe ich jetzt seit vor letztem Jahre... konnte ich halt wieder aufnehmen einfach. Und versuch das jetzt halt fertig zu machen. Der Plan ist jetzt ab Januar meine Bachelorarbeit zu schreiben und dann im Sommer fertig zu sein.

SG: Gibt es für dich denn, oder für euch als Verein, eine Funktion, die jetzt so dieser Club Südpol, oder auch diese kulturelle Einrichtung... vielleicht kannst du auch gleich nochmal im genaueren Sagen, was das alles umfasst. Weil auf eurer Website gibt es ja dieses Bild, aber ich weiß nicht genau, ob das mit meinem Browser nicht funktioniert, aber ich klick da immer drauf und es passiert nichts. Oder ob das noch nicht ausgereift ist...

M: Also die Website ist auf keinen Fall ausgereift. Das ist sozusagen halt so ein Projekt das liegen geblieben ist irgendwie seit geraumer Zeit, aber wir sind ja auch jetzt erst so langsam in der Phase, wo wir dann ja irgendwie drüber nachdenken können, wie machen wir das richtig mit der Außenwahrnehmung und der Öffentlichkeitsarbeit und so. Das ist ja schon auf jeden Fall ein Themenfeld, das jetzt noch ansteht. Im Endeffekt ist die Website noch ein Überbleibsel aus der Bewerbungsmappe, könnte man sagen. Also wir hatten ja damals auf diese Ausschreibung dieser Kreativgesellschaft, die wirst du ja sicherlich kennen. Die ist ja sozusagen so eine Art Immobilienmakler für Kunstgewerbe könnte man sagen, oder Kultur und Kreativ-Wirtschaft nennt sich das ja heutzutage. Da haben wir dran teilgenommen und haben halt neben einem kleinen Businesskonzept und der Mappe auch diese Website mit eingereicht. Und da hat sich seitdem halt nichts verändert. Von daher ist das halt irgendwie der Stand.

Ja, zum Projekt dazu gehören, um jetzt nochmal zu deinem Ursprung zurückzukommen, diese zwei Häuser, die hier nebeneinander an der Straße stehen. Also hier entsteht so eine Art Veranstaltungs-Multifunktionsfläche wird ich es irgendwie mal nennen, natürlich mit Schwerpunkt auf Musikveranstaltungen. Aber das Ziel ist auch darüber hinaus noch weitere Sachen zu machen. Konzerte, Theater und so weiter. Wir hatten halt da auch schon mal einen Anfang gesetzt letztes

Jahr im Herbst, was eigentlich auch ganz gut funktioniert hat, aber jetzt aus Zeit und Umbaumaßnahmen irgendwann auch nicht mehr möglich war. Dazu aber vielleicht gleich mehr. Dann nebenan gibt es halt irgendwie noch dieses ehemalige Wohnhaus. Da entsteht halt zur Zeit so ein Atelier. Also da können sich Künstler dann einmieten, beziehungsweise Büroflächen mieten....

Also zum Beispiel dieses off the radar Festival, ich weiß nicht ob dir das was sagt? Das sind ja so Bekannte und Freunde vom Hafenklang größtenteils, die das machen. Die gehen dann halt ab nächsten Jahr für vier, fünf Monate mit ihrem Festivalbüro rein zum Beispiel. Aber es ist halt auch noch work in progress alles. Also um jetzt nochmal zurückzuspringen, was ich eben schon angesprochen hatte. Also Baustelle, Stichwort, wir haben ja hier ja eigentlich fast eine Ruine von der Stadt halt bekommen. Die Stadt hat zwar das Dach auf ihre Kosten neu gedeckt, aber alles was dann sozusagen mit Innenausbau zu tun hat, die ganze Heizungsanlage, alles entkernen und wieder neu aufbauen, das haben wir ja alles aus eigenen Mitteln sozusagen finanziert. Von daher sind wir eigentlich in einer stetigen Baustelle seit zwei Jahren oder drei Jahren, seitdem wir das hier halt irgendwie machen, und langsam soweit, dass der Veranstaltungsbereich einigermaßen fertig ist. Und das freut uns natürlich halt irgendwie sehr, dass wir da jetzt das go von allen Seiten haben, sozusagen jetzt richtig loslegen zu können halt. Nebenan muss halt noch einiges an Arbeit reinfließen. Vor allem der dritte Stock liegt noch komplett brach.

SG: Um dann auf die eigentliche Frage zurückzukommen, würdest du sagen, dass ihr irgendwie eine Funktion erfüllt mit diesem Projekt im urbanen Raum und wenn ja, welche ist das?

IC: Naja, also ich weiß nicht, ob man es auf eine Funktion reduzieren kann. Also sicherlich gibt es halt irgendwie hierfür unterschiedliche Anliegen und unterschiedliche Funktionen. Also zum einen ist es, glaube ich, der Stadtteil, der irgendwie daran liegt. Die versuchen ja hier dieses Quartier zu beleben und hieraus irgendwie so ein Hipster-Wohnviertel zu machen. Das wird man meiner Meinung auch passieren, wird allerdings noch lange dauern, aber es wird passieren. Und natürlich sind wir ein bisschen, auch mit einem lachenden und einem weinenden Auge, die Speerspitze der Gentrifizierung hier. Das muss man einfach so sehen. Auf der anderen Seite, von unserer Warte aus gesehen, haben wir natürlich halt eine ganz klare Funktion, dass wir ein bisschen Raum für ... naja, ich sag mal, aus dem normalen Veranstaltungskonsum, Werbemarkt-entzogene Kunst so ein bisschen bieten wollen. Wir haben ja auch so ein bisschen ein anderes Konzept auch als normale

Veranstaltungsstätten. Wir arbeiten hier komplett ohne Sponsoring, wir versuchen halt hier Subkultur zu fördern, kleine Künstler. Nischen, die sonst keinen Raum finden, Raum geben. Das ist ja so ein bisschen unser Ziel, unser Ansatz. Und da sehen wir natürlich von unserer Seite unseren Auftrag. Von daher wird es sicherlich, je nachdem von welcher Perspektive du guckst, ganz viele verschiedene Funktionen und Aufträge geben.

SG: Könntest du dann vielleicht noch einmal zu dem, was du gerade gesagt hast, mit diesem Subkulturen fördern und so weiter und so fort, wie genau, über welche Maßnahmen ihr versucht, das hinzubekommen?

IC: Ja, wir versuchen zum Beispiel, Musikern ihren Raum zu bieten, hier mit ihrer Kunst aufzutreten.

SG: Wo findet ihr die? Sind das dann Leute, die du kennst, oder...?

IC: Ja, sehr unterschiedlich. Das sind zum einen natürlich viele Bekannte, die man aus der Musikerszene aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen, aber natürlich auch von Parties halt viel kennt. Da gibt es halt auf jeden Fall ein Netzwerk, aber wir haben ja auch eine relativ große Bookingagentur. Also, ich hatte ja auch anfangs erwähnt, dass ich da auch ein Teil von bin, aber leider immer mehr stilles Mitglied, aber wir kommen halt lange nicht mehr aus, damit sozusagen halt immer nur Freunde und Bekannte zu fragen. Und da wird dann halt recherchiert so. Die Leute kennen halt, die halt selber auch DJs sind in unserer Bookinggruppe, Künstler die sie gut finden. Oder es wird dann halt brute-force-mäßig auf Soundcloud, einfach dann sets durchgehört. Und man versucht halt dann freshe Leute, die halt noch nicht so bekannt sind, neben denen, die man vielleicht haben will, die bekannt sind, zu finden. So würde ich sagen, sieht unsere Förderung zum einen aus. Und das andere, hatte ich ja schon gesagt, dass ich noch gerne mehr diesen Kleinkunstbereich von Performance, Theater, Konzert und so weiter... Das ist halt auch noch ein ganz großes Ziel, dass das hier dann halt noch mehr Raum findet.

SG: Und, nur um das noch einmal auf den Schirm zu kriegen, wenn ihr dann jetzt DJs bucht zum Beispiel, dann geht es schon in erster Linie um Sound. Es geht jetzt nicht um, keine Ahnung, sind

das korrekte Leute? Oder spielt das auch eine Rolle?

IC: Das ist eine ganz spannende Frage. Es gibt ja halt immer wieder jetzt die Debatte, müssen denn halt wirklich alle DJs Männer sein und eine bekannte von mir, ist halt jetzt auch gerade dabei... da hast du mit Interviewee B ja vielleicht auch drüber geredet...so eine Art feministische Booking-Agentur auf die Beine zu stellen. Das ist natürlich auch ein Thema. Bei uns geht es tatsächlich vordergründig um den Sound. Das muss ich schon so sagen, aber ich fände es halt schon spannend, da irgendwie noch mehr Aufmerksamkeit mit reinzubringen, irgendwie noch ein diverseres Booking hinkriegen zu können. Allerdings muss man dazu auch sagen, dass es auch nicht so einfach ist, das zu finden, weil ganz viele der Künstler sind halt einfach Männer. Es werden zwar immer mehr Frauen. Da merke ich bei meinen 10 Jahren Berufserfahrung könnte man sagen, halt irgendwie schon einen krassen Anstieg, aber nichtsdestotrotz ist da noch eine überwältigende Mehrheit. Ich fände es schon cool, da noch mehr ein Augenmerk drauf zu legen und unterrepräsentierten Gruppen, da noch mehr Chancen zu geben.

SG: Noch einmal kurz, um auf etwas zurückzukommen, was du eben gesagt hast, nochmal auf dieses Subkultur-Ding. Was mir irgendwo auffällt, ist dass es gerade auch in dieser Techno Kultur.. dass es halt irgendwann mal so ein Nieschending war und, dass es jetzt aber immer weitere Kreise schlägt und schon fast zu so einem Mainstreamphänomen geworden ist. Ist das irgendwas, das für euch auch eine Rolle spielt? Wo ihr irgendwie versucht, euch in gewisser Weise zu positionieren, euch abzugrenzen von irgendwelchen Dingen? Oder ist es mehr so, dass ihr sagt, die Leute kommen halt und wir machen unser Ding?

IC: Also wir versuchen uns in so fern davon abzugrenzen, dass wir halt diesen kompletten Werbe-Ausverkauf und Rummel mit dieser einhergehenden PR und Verträgen von Getränke bis was weiß ich was, so ein bisschen aus dem Weg gehen. Und unser Konzept halt eher, so gut wie gar keine Promotion zu machen ist. Und halt eher, naja das ist vielleicht ein großes Wort mit dem Faceless Techno... ich weiß auch nicht so genau, ob ich mir das jetzt auf die Fahne schreiben möchte, aber es ist ja schon so, dass wir unsere Künstler auch hier nicht ankündigen zum Beispiel. Und das ist halt so unser Umgang damit. Ansonsten würde ich sagen, von meiner Wahrnehmung der Szene ist es halt trotzdem noch so... klar wird das immer populärer, aber es bleiben für mich halt irgendwie auch

zwei unterschiedliche Bereiche. Halt so mit diesen Mega-Events und internationalen EDM-Stars, die riesige Hallen füllen und Gagen im 100.000er Bereich aufrufen. Das spricht doch ein anderes Publikum an, als wir hier ansprechen. Und wir sind glaube ich auch ganz froh, dass halt viele Leute aus diesem Publikum gar nicht so auf die Idee kommen, hierher zu finden.

SG: Gut. Ja, was auffällt, finde ich so, bei der Entwicklung in Hamburg, was die Clubkultur angeht, ist dass es diesen Schlag nach Osten gibt. Also von St. Pauli Richtung Osten, finde ich, gibt es gerade so eine Entwicklung. Jetzt mit Stubnitz, Moloch, Kraniche gab es hier um die Ecke quasi... Könntest du da irgendwas zu sagen? Weißt du woran das liegt? Worin siehst du das begründet?

IC: Ja, am Raum sicherlich. Also St. Pauli ist ja einfach komplett erschlossen und das wird ja immer kommerzieller ja auch. Ohne das werten zu wollen, aber große Firmen bauen dort große Häuser und es wird sozusagen immer mehr zum Big Business. Halt vom zwielfichtigen auch kohleträchtigen Rotlicht-Business wird ja immer mehr commercial, die breite Masse angesprochen, was natürlich auch irgendwie mit sich bringt, dass da auch der Raum so unerreichbar teuer ist, dass da eigentlich nichts mehr geht. Das ist also halt ziemlich am Limit. Schanze ist ähnlich. Von daher, würde ich sagen, ist es halt einfach eine natürliche Entwicklung dorthin, wo halt irgednwie noch Raum ist. Und das ist hier halt. Es ist halt so, der Freihafen wurde aufgehoben. Leerstand der da zur Verfügung stand, wurde genutzt und so ähnlich ist es hier. Wir haben uns hier auch für ein leerstehendes Objekt interessiert, dass zwar city-nah ist, aber in einer vergessenen Region. Das ist ja hier so ein bisschen in Hammerbrook. Das würde ich auch als Erklärung nehmen.

SG: Du hast gerade gesagt, in St. Pauli findet diese Kommerzialisierung statt. Das ist dann ja wahrscheinlich auch irgendwas, von dem ihr euch abgrenzt bis zu einem gewissen Grad, oder? Wenn du sagst, wir versuchen hier unkommerziell zu sein.

IC: Ja, genau bis zu einem gewissen Grad. Ich hatte ja auch eingangs schon auch etwas selbstkritisch versuch zu sagen, dass wir schon auch unser Rolle in der Gentrifizierung des Viertels halt sehen. Das kann malt irgendwie nicht bestreiten. Aber nichtsdestotrotz ist es halt dort halt irgendwie was anderes. Das gibt da jetzt ja auch im Veranstaltungsbereich dieses Neubauhaus, wo jetzt das Häkken und so weiter irgendwie drin ist. Das ist ja eigentlich ganz schön. Ich finde, das

Häkken ist auch ein oker Laden. Da kann man schon mal auf ein Konzert gehen, kostet das Bier aber dementsprechend auch sehr viel mehr. Und das muss es halt auch, weil die Kosten müssen ja irgendwie auch reinkommen. Ist ja halt unglaublich teuer. Oder der Neubau vom Mojo... Ich war jetzt neulich zum ersten mal dort und ich fand es auch ganz nett halt das Konzert. Der Sound war auch geil, aber ich war damals ja tatsächlich mit 19 oder so, vor vielen, vielen Jahren, regelmäßiger Gast des alten Mojo und...

SG: Da war ich einmal, kurz bevor es abgerissen wurde..

IC: Ja, ok. Und das ist halt natürlich was ganz anderes. Also ich wollte das damit gar nicht werten, aber es wird halt schon etwas anderes. Es wird einfach official business und wir verstehen uns hier halt schon auch mehr noch als ein Projekt halt auch.

SG: Glaubst du denn, dass sowas wie der Südpol irgendwie auf St. Pauli noch möglich wäre überhaupt?

IC: Ne, das glaube ich nicht. Wo halt auch vor allem.

SG: Ja, der Raum ist nicht da. Das stimmt schon.

IC: Also gut, es gibt diese Affenfaust-Gallery.

SG: Oh, ja vom Namen her kenne ich die. Das ist da...

IC: Die war mal beim ALDI drin. Das ist in der Clemens-Schultz-Straße... auf der anderen Seite heißt sie Paul-Rosen-Straße. Das wäre ja vielleicht auch noch interessant für dich. Ich glaube, da sind auch öfter Veranstaltungen.

SG: Ja, kann sein. Ich kenn die halt nur vom Namen, wie gesagt.

IC: Also von daher. Daran musste ich gerade denken. Vielleicht könnte man das damit irgendwie

vergleichen, aber wenig halt.

SG: Genau, wenn du sagst, ihr versteht euch auch ein bisschen als Speerspitze der Gentrifizierung, habt ihr da irgendwie, ohne dass du jetzt zu viel sagen musst... war das ein Thema auch? Diese Stadtentwicklung oder Entwicklung des Viertels, als ihr die Räume hier bekommen habt?

IC: Ne, also es gab da keine Auflagen in die Richtung, falls du das halt meinst. Und wir haben das jetzt auch nicht so besprochen in dem Sinne. Ich kann mir nur vorstellen, dass es deswegen ganz gut zu verkaufen war. Wir haben ja mit der Kreativ-Gesellschaft und der Kulturbehörde, die unser Projekt, also die uns ganz wohlgesonnen waren und hilfreich in der Rechtfertigungspflicht anderen Behörden gegenüber waren. Das Grundstück gehörte, glaube ich, der Finanzbehörde. Und ich könnte mir vorstellen, dass es halt politisch deshalb besser zu verkaufen war. Wenn man das so bezeichnet. Aber es war jetzt in unseren Verhandlungen und unseren Gesprächen kein Thema.

SG: Ich glaube, ich habe noch zwei Fragen. Eine geht nochmal auf eine Sache zurück... Na, muss ich gerade nochmal überlegen. Stell ich erstmal die andere. Und zwar wie würdest du denn momentan die Clubkultur in Hamburg bewerten? Also gerade auch die Techno-Kultur. Auch vielleicht in ihrer Entwicklung, wie du es kennen gelernt hast über die letzten... ich weiß nicht genau, warst du immer in Hamburg ... ja über die letzten Jahre, Jahrzehnte...

IC: Also ich muss sagen, dass es halt jetzt bis zum Moloch und uns tatsächlich in meiner Wahrnehmung recht bergab gegangen ist. Aber das ist immer schwer zu sagen, weil es halt irgendwie auch recht subjektiv ist. Und ich bin irgendwie jetzt ein bisschen ein älteres Semester mittlerweile und gehe halt auch einfach nicht mehr so richtig feiern, weil ich da auch keine Zeit und keine Lust mehr zu habe, und keine Energie auch, mir jedes Wochenende um die Ohren zu schlagen. Also von daher, dass kann jetzt auch ein bisschen mit einer altersgefärbten, subjektiven Wahrnehmung zu tun haben, aber nichtsdestotrotz sind das jetzt so die ersten innovativen Projekte wieder gewesen. Kraniche hast du ja auch schon gesagt, würde ich da jetzt auch noch mit dazu zählen... die so seit geraumer Zeit waren. Also etablierte Läden, wenn man mal sagen will Fundbureau, Waagenbau oder so... also weiß nicht ... Waagenbau, ich glaube die haben jetzt eine neue Anlage, aber es war halt tatsächlich über fünf Jahre oder so. Da war ich vielleicht zwei mal

dort und war echt immer erschrocken, wie schlecht es doch klingt. Und dafür, dass man halt irgendwie sagt, man macht einen Musikclub, fand ich das halt irgendwie erstaunlich, wie schmerzfrei kann man da sein. Aber für mich war halt ein ganz gutes Sinnbild der Verwahrlosung halt irgendwie der Clubkulturszene in unserem Musikbereich.

SG: Glaubst du, dass es da auch bis zu einem gewissen Grad so eine Desorientierung gegeben hat hinsichtlich dessen, wo man überhaupt innovativ sein kann. Weil das ist immer so ein bisschen mein Eindruck gewesen. Dass St. Pauli immer so... also da ist dann so super viel auf einem Fleck und in der Schanze, aber auch alles irgendwie das gleiche. Also ich hab so das Gefühl gehabt, dass es da nicht so wirklich so Anzugspunkte gibt, wo man denkt, da passiert jetzt gerade was. Und dann ist halt irgendwie so dieser St. Pauli-Klumpatsch, wo alles so ein bisschen vor sich hin wabert.

IC: Sicher! Wir waren ja jahrelang auch vor unserer Zeit in der Prinzenbar viel in Off-Locations, Warehouse-Szene, sag ich mal, aktiv. Und es ist natürlich auch begrenzt, wo du sowas machen kannst. Das ist vielleicht das eine halt. Das andere, man braucht vielleicht auch eine gewisse, background-Organisation. Ich sag mal, wenn man woanders hingehen will, um es anders zu machen. Du brauchst halt Techniker, du brauchst Technik, du brauchst die Logistik, du brauchst Getränke. Und das musst du sozusagen alles innerhalb von kürzester Zeit hin, aufgebaut werden und wieder zurück. Das halt irgendwie vielleicht zu zweit zu machen oder zu dritt ist eigentlich gar nicht möglich. Und wir hatten halt immer den Vorteil, dass wir eine relativ große Gruppe waren, die das halt... also einfach um die Sache zu fördern, ohne dabei Geld zu verdienen, Bock hatte, das zu machen über Jahre. Und das war halt echt der einzige Grund, warum wir das auf die Beine stellen konnten. Das ist halt schwierig. Du verdienst halt auch mit so Veranstaltungen im Endeffekt so wenig, dass das halt als business zu betreiben, echt schwierig ist. Wir sind auch nur bis jetzt gekommen, weil wir uns halt als non-profit mehr oder weniger sehen.

SG: Und dann würde ich glaube ich noch eine Frage gern stellen. Das geht nochmal auf etwas zurück, das du ganz am Anfang gesagt hast. Als ich nach der Funktion gefragt hab und du meinst, ich weiß es jetzt nicht mehr ganz genau, zu kultureller Freiraum....

Auf jeden Fall wäre jetzt meine Frage nochmal, in wie fern für dich auch so eine Musik wie Techno, auch mit so einer bestimmten politischen Haltung zusammenfällt.

IC: Ja, eine ganz spannende Frage. Also ich denke, wir haben alle oder viele haben das Gefühl, dass man so zusammenfällt in eine Richtung. In vielen Punkten stimmt das halt vielleicht auch, aber im großen und ganzen wäre es eigentlich mal spannend so eine Umfrage auf einer Party zu machen. Ich glaube, das kommen ganz verrückte Sachen bei raus am Ende. Das merken wir schon intern, wenn wir hier mal sprechen. Also nicht, dass wir jetzt irgendwie so grundsätzlich verschiedene Ansichten haben, aber es gibt schon viel, wo man so denkt, eigentlich wäre das Konsens, aber wenn man drüber redet, denkt man, „ok, vielleicht weiß der Andere auch gar nichts davon.“ Es ist ganz schwer einzuschätzen für mich, meiner Meinung nach. Ich würde sagen, es hat halt schon eine gewisse politische Komponente, aber die jetzt halt irgendwie zu bezeichnen, das würde mir...

SG: Also es ist nicht so ganz klar links oder rechts, sondern es ist mehr...

IC: Ich würde uns jetzt schon eher irgendwie links einordnen, auf jeden Fall.

SG: Würde ich jetzt auch, ja [lacht]...

IC: Aber darüber hinaus, schwierig zu sagen. Natürlich, um künstlerischen Freiraum geht es uns, aber auch halt um freie Lebensgestaltung im weitesten Sinn, aber gleichzeitig ist so eine Veranstaltung natürlich auch wenig politisches Diskussionsforum, denke ich mal.

SG: Also das Politische wäre dann mehr die Schaffung oder Bereitstellung eines Raumes für eine Entfaltung, die sonst nicht möglich ist?

IC: Ja, das könnte man ganz gut sagen.

Interview D

Due to recording issues, the first question of this interview is missing.

Interviewee D: ... weil das so unterschiedlich ist, was die macht damit. Oder wie die Politik dahinter ist (...)

Stefan Grill: Das war auch noch so ein Thema, das gestern aufgekommen ist. Also ich hatte so das Gefühl, dass es wirklich so sehr dreigliedrig ist. Dass es diese Organisatoreseite gibt von den Leuten, die wirklich drinstecken und ihre Zeit da rein investieren, das aufzubauen. Dann gibt es teilweise sehr andere Herangehensweisen von Seiten des Publikums und dann halt irgendwie die Stadt, die noch so ein dritten Standbein irgendwo bildet. Die nochmal so ein ganz anderen Bezug dazu hat irgendwie. Also auch von so einer Stadtentwicklungsperspektive. Wie man also bestimmte Gebiete (...)

ID: Hier mit diesem Gebiet zum Beispiel. Hier war ja lange (...) Wir sind hier wieder angekommen, als wir von Frankreich aus gekommen sind. Das war hier so der Anhaltspunkt. Dann haben wir immer so mit temporären Lizenzen gearbeitet, kurzfristig, weil die Stadt uns gegenüber irgendwie sympathisch war oder was auch immer. Das war nicht so die Stadt. Ich weiß nicht, wie das vielleicht spezifischer (...) Aber der Hafen wollte uns nicht, der großen Hafen.

SG: Also ihr musstet dann schon hier ins Brachland.

ID: Ne, also der ganze Hafen. Auch hier. Wir waren nicht willkommen als Schiff, weil das nicht ein richtiges Passagierschiff ist. Das ist auch kein Frachter. Das ist irgendwas mittendrin und das gefällt der HPA nicht. Aber die Stadt hat so (...) Wir lagen ja schonmal da drüben vor so sechs Jahren, was du gar nicht mehr siehst. Genau neben den Schienen auf der anderen Seite vom Moloch, damals beim alten Zoll. Da lagen wir damals, das U-Bootmuseum. Das war schon in der Ecke.

Und die Hafencity GmbH, die wollen schon den Stadtteil irgendwie entwickeln oder irgendein Leben da reinbringen. Da kann man sich fragen, wie reell das ist oder wie herzgeföhlt das ist oder, ob das irgendwas auf dem Papier steht. „Wir haben so und so viele kulturelle Angebote rangeholt.“ Davon abgesehen, kann man heutzutage da nicht mehr allzu kritisch gegenüberstehen. Das ist schwierig. Weil man in so einer Position ist... Weil die Freiräume eben auch kleiner werden. Oder man verdrängt wird in die Vororte oder was weiß ich. Und dadurch ist das halt hier entstanden zu diesen Lizenzen und mit ganz viel politischer Arbeit von unserer Seite. Und so sind wir dann mit einer zehnjährigen Lizenz gelandet im Endeffekt.

SG: Und wann wurde die begonnen die Lizenz oder wann läuft die aus?

ID: Vor zweieinhalb (...) ich weiß nicht genau.

SG: Aber erst vor kurzem tendenziell.

ID: Das ist jetzt zwei oder drei Jahre alt.

SG: Irgendwie in dem Dreh. Dann geht das quasi so bis 2025.

ID: Und das passt ja ganz gut überein mit der Entstehung. Dann steht das Viertel. Und dann kannst du (...) Für mich ist es auf jeden Fall ein bisschen schwierig dadurch zu blicken, was genau die damit (...) Auf der einen Seite, zum Beispiel dieses Theater der Welt Festival. Da waren wir ein Teil von. Ich weiß nicht, ob du davon gehört hast. Zusammen mit Thalia Theater und Kampnagel.

SG: Da war hier auch in der Nähe was aufgebaut, ne?

ID: Genau den großen Kakao-Speicher haben sie für hunderttausende Euro repariert, um den Dach da...

SG: Davon hab ich gehört, ja.

ID: Und da waren wir auch ein Teil von. Das war ja vermietet von der Hafencity. Es gibt da halt so semi-offizielle Dinge, wo die uns nutzen. Oder wir ein Teil sind davon. Dass wir Pressekonferenzen machen zum Beispiel an Bord. Oder die Grünen und die Linken, die stellen sich dahin und sagen sich was irgendwie. Aber sonst ist das (...) Ich check das nicht ganz, was die dafür kriegen. Ob die kulturelle Angebot (...)

SG: Ja oder den Stadtteil belebt? Aber es ist bei euch ja auch sehr Uhrzeitgebunden... Na gut, ihr habt auch Abendangebote, aber wahrscheinlich auch erst so ab 18.00, oder?

ID: Ja genau, davor passiert nicht viel. Es ist halt im Vergleich mit Moloch oder Südpol oder was auch immer ist das hier ein abwechslungsreiches Programm von Jazz über Vorträge, Ausstellungen oder was weiß ich bis zu Goa-Parties oder Metal. Die Spanne ist nicht auf die Wochenenden konzentriert. Wir haben auch kommerzielle Veranstaltungen.

SG: Ja stimmt, hab ich auch schonmal gehört.

ID: Corporate Events (...) Von irgendwelchen Firmen machen wir hier die Weihnachtsfeiern.

SG: Und würdest du aber sagen, dass bestimmte Veranstaltungen mehr besucht werden als andere? Oder ist das so durch die Bank gemischt?

ID: Mit diesen Freiräumen, da haben wir schon (...) Also diese Techno-Veranstaltungen sind viel weniger geworden seit Moloch und Südpol. Das waren auch zum Teil Akteure, die bei uns... weil die nicht selber ihre Freiräume hatten. Die Fabrik zum Beispiel im Gängeviertel war ja lange unter Restauration. Das Moloch gab es noch nicht und Südpol war gerade erst im Kommen. Da war noch das Kraniche, also das erste Kraniche drüben. Und später das zweite Kraniche hier um die Ecke bei diesem temporären Raum. Dadurch sind unsere Techno-Veranstaltungen runtergegangen. Und das waren auch Akteure, die selber Parties gemacht haben hier. Und wenn man einen eigenen Club hat, dann musst du vielleicht nicht irgendwo anders hingehen. Aber es ist schon ganz schön abwechslungsreich. Das ist vielleicht so ein bisschen das Ding (...) Das Herzblut hängt mit in allen diesen Projekten. Hier ist, was vielleicht ein bisschen anders an dem Schiff ist, finde ich, ist halt, dass das verloren gehen kann. Wenn du ein Eigentum oder ein Gebäude verlierst, wo die Leute sich sammeln von der linken Szene oder was auch immer. Dann findest du vielleicht was neues. Aber hier geht es auch ein bisschen um das Monument. Deswegen sind wir auch nicht so kritisch. Oder wir sind schon kritisch, aber wir müssen Geld ranbringen.

SG: Weil das Boot an sich auch so eine Relevanz hat (...)

ID: Weil das halt irgendwie 53 Jahre alt ist. Und in dieser Konstellation 26 Jahre lang, als Kultur-Monument. Und das ist nicht so „okay, jetzt läuft das nicht mehr. Dann machen wir irgendwas

anderes. In einem anderen Laden. Wir sind unser Team.“

SG: Also der Schwerpunkt liegt dann weniger auf so bestimmten Wertebegriffen, die dann in der linken Szene so präsent sind, sondern es geht auch ein bisschen darum, „was müssen wir tun, um halt das Schiff als Monument zu erhalten.“

ID: Genau und das ist auch ein bisschen, wo Kritik kommt von der linken Szene (...) Dass wir halt nicht so politisch sind in diesem Sinne. Und dass wir es uns nicht gönnen können, so politisch zu agieren, weil du da auch stehen musst mit dem, was weiß ich, Bürgermeister oder was auch immer. Du hast halt diese Dinge (...) Wir haben auch ganz viele Dinge erlebt, wo du ganz nah an dem Ende warst. Und dann geht es auch darum, das ein bisschen zu schützen. Also klar, da ist kein Fußbreit für irgendwelche antisozialen Arschlöcher, aber (...)

SG: Muss man es aushandeln und ein bisschen kooperieren?

ID: Genau. Und bei Corporate events (...) Es ist auch irgendwie, wenn die jetzt sagen, „Keine ohne Ärmel oder Unterhemd“ (...) Ok, dann machen wir das auch. Egal ob ich das nicht so finde. Wenn dann irgendeine andere Person da ist, von einem anderen Geschlecht oder so und dann „hä kann ich das nicht, oder?“

Wir haben da schon auch Kämpfe und mit den Leuten auch kommuniziert, aber im Endeffekt ist das ein bisschen so (...)

SG: Könntest du einmal sagen (...) Du meinst, seit wie viel Jahren, seit sechs Jahren oder meinst du, bist du dabei?

ID: Acht Jahren.

SG: Acht Jahren, genau. Und wie bist du ursprünglich dazu gekommen? Was war der Input oder was hast du darin gesehen, was dich dann damit verbunden hat? Oder was verbindet dich immer noch damit?

ID: Ja, ich hab im Norden von Dänemark gewohnt und war nicht da kurz. Und wenn ich nicht da war, war das Schiff halt da. Wir wollten was machen da, in so einem selbstgesteuerten Haus, so eine Art linkes Zentrum. Und wir wollten da was machen. Und dann war das Schiff da und ich war nicht da und ich kam zurück und hab ganz viele gute Dinge gehört. Und ein Mitglied von diesem Schiff war dann zu Besuch und wir haben ein bisschen gesprochen und dann bin ich ... Er sagte, „Joa, wir können immer neue Leute gebrauchen, die motiviert sind halt.“ Und dann bin ich nach Amsterdam gefahren und bin da eingezogen. Wo wir noch keine Lizenz hatten und keinen Ausschank machen konnten, nichts. Wir mussten immer ... also wir hatten kein Öl für die Heizung, kein Essen. Mussten dann bei dem Markt containern jeden Tag. Das waren richtig harte Zeiten. Und danach sind wir nach Kopenhagen. Und das sind so Dinge ... Schritt für Schritt irgendwie... aber was mich so übelst geflasht hat und auch immer noch flasht, ist halt (...) es ist halt so eine undogmatische Struktur. Es gibt kein Plenum. Machen irgendwie, wenn etwas großes ansteht, ein heftiges Wochenende mit rausfahren und so. Dann setzen wir uns und sprechen das kurz ab, aber da werden keine Termine gemacht. Klar werden Vorstandstermine gemacht, aber da gibt's keine also die Hierarchien sind so ganz flach. Es bestehen halt so Kompetenz-Hierarchien, wo die Leute sich einbringen, wie sie sich einbringen können und dadurch entstehen halt viel Möglichkeiten, sich zu entfalten in allen möglichen (...) Ich hab zum Beispiel nichts gelernt, aber hab dann angefangen so mit Video, die Konzerte zu filmen. Die filmen wir ja ab, alle. Dann hab ich das gemacht. Dann hab ich Videomix gemacht und hinter der Bar gearbeitet. Dann hab ich angefangen Ton zu machen und bin da mit dem Ton irgendwie rein. Und da ist Jemand anders ausgezogen oder sie (...) und dann hab ich halt angefangen so Booking zu machen oder Abendleitung. Wenn du Bock hast, kannst du alles ... klar gibt es da Bereiche, wo die Person, die jetzt viele Jahre verantwortlich ist, irgendwie nicht so motiviert ist, andere Leute... Aber eigentlich schon. Wenn du Interesse zeigst, dann kannst du da irgendwie mitmachen.

SG: Also so sehr zugänglich.

ID: Genau, also da werden hier keine Verträge unterschrieben oder Schulausbildungsdinge gezeigt, was du kannst oder was weiß ich.

SG: Dass es also schon die Möglichkeit gibt, sich auszuprobieren, zu gucken, wo hab ich

Interesse...

ID: Wo hab ich Interesse und wo übernehme ich Verantwortung. Und das ist ganz cool. Dann ist das ganz familiär. Dann ist ein Ort, wo du zurückkommen kannst. Das ist quasi so Familie halt. Da gibt es auch einen großen Austausch auch. Leute kommen und gehen.

SG: Gibt es eigentlich irgendwelche Kriterien, nach denen Leute einziehen können? Also sagt ihr irgendwie, „du ja – du nein“?

ID: Nein.

SG: Also guckt ihr einfach, wenn Jemand sagt, „hey ich hab Bock“ ... dann ist das ok.

ID: Genau. Wir sprechen dann mit den Leuten. Was hast du für Interessen, was kannst du dir vorstellen zu machen irgendwie. Aber meistens läuft das nicht so. Dann kommen die Leute einfach, ziehen dann ein und bringen sich ein und merken, dass es passt oder nicht passt. Vielleicht hat man irgendwann ein Gespräch so „wo hast du Bock drauf? Wie können wir das machen?“ Weil das auch so groß und so unstrukturiert ist auf einer Ebene, ist es auch sehr einfach, das einfach schweben zu lassen, weil du nicht ... weil das nicht so 10.00-18.00 ... Leute machen, was sie dann machen, sind dann nicht da plötzlich und tsch tsch (imitates a sound of things speeding up). Und da gibt es einen Kern von Leuten, der das irgendwie trägt. Der da ist und die Bookings durchführt und die Dinge macht. Also der Kern irgendwie sind. Und dann viele Leute, die dazukommen aus aushelfen, Ehrenamtlich. Viel ehrenamtliche Arbeit. Es wird nur eine Person bezahlt hier an Bord.

SG: Und der Deal ist, dass man dann dafür umsonst hier wohnt, ne?

ID: Genau. Also das heißt so Hand für Koje. Man darf ja nicht hier wohnen, aber man kann schon hier schlafen. Also wohnen ist nicht gestattet. aber Hand für Koje wird das so genannt.

SG: Und würdest du sagen, dass ihr mit dem, was ihr hier macht, irgendwo auch eine Funktion erfüllt? Also für die Leute, die herkommen... Also was ist die Funktion dieses Bootes im Kontext

des urbanen Lebens? Könntest du da irgendwas zu sagen? Ob du jetzt sagst, „wir bieten, keine Ahnung, hedonistische Freiräume oder was auch immer?“ Was dir so in den Sinn kommt...

ID: Ja, also was mir besonders hier auffällt, ist so im Vergleich mit anderen Freiräumen ist so halt, diese Plattformfunktion. Also diese ganze Bandbreite, die dieses Schiff so anbietet, das ist halt eine Plattform für Leute irgendetwas zu machen. Also wir machen unsere eigenen Bookings und Programm. Drei, vier von uns machen das, aber der größte Teil ist eigentlich von draußen von Veranstaltungen. Und das mir von Anfang an diese Fusion von Plattform bieten und sich nicht zu kritisch ... also natürlich kritisch, aber nicht zu beurteilen, nicht so Geschmacksrichter über guten oder schlechten Geschmack sein.... „Das wollen wir in unserem Club oder das wollen wir nicht in unserem Club.“ Also so dieses Image... auch so Kulturraum. Das Schiff bietet halt so einen Raum an und wir sind eigentlich so eine Plattform und da können auch die von der Universität, also diese Architekten da oder halt...

SG: Also nicht so exklusiv?

ID: Nicht so exklusiv, also wir haben auch so Metal-Veranstaltungen von Wacken oder diesen Full-Metal Ship oder Ghost-Ship oder IBM und so Gruftie-Zeug und Goa-Parties und dann irgendwie Corporate Geschichten, Geburtstagsparties oder so noise. Das heißt, dass das halt so eine Plattform und das nicht so viel über die Definition oder Identität... Und da finde ich halt, dass...

SG: Also nicht so „die Stubnitz ist das, sondern sie ist halt vieles zur gleichen Zeit irgendwie.“

ID: Genau und vor allem eine Plattform, wo du dann schreiben kannst und dein Ding vorstellen kannst. Und wenn das ein kommerzielles Projekt ist oder kommerzielle Ansprüche, dann wird das auch als solches irgendwie betrachtet. Und so werden die Deals ausgefertigt. Aber wenn das Projekt einen anderen Ansatz hat, dann werden die Deals auch dementsprechend besser ... das ist dann halt so ein Raum, wo wir dann nicht irgendwie Profit dann unbedingt machen müssen. Es geht mehr um das Raum, um den zu nutzen, um was zu machen.

SG: Also je nachdem, wenn das jetzt ein Projekt ist, wo ihr sagt, „das ist cool,“ dann gibt es dafür

andere Kondition als wenn ...

ID: Das ist für jedes Projekt anders. Es gibt keine Formeln. Es ist irgendwie so, was willst du machen. Und das besteht ja aus zwei großen Teilen, das Schiff. Es ist ja eine Gbr und ein e.v. Und der eine macht das kulturelle Programm und der andere steht für die gastronomische Seite, die Bars halt. Und da wird Niemand reich von diesem Projekt. Da wird Niemand ... das ist ehrenamtlich.

SG: Sondern es geht so um den Spirit und um was zu produzieren.

ID: Etwas zu produzieren, den Freiraum und dich selbst auch ein bisschen zu entfalten. Und du kannst es halt machen. Hast du Bock auf boeken? Dann kannst du das auch machen. Kannst irgendwie was machen, wo du richtig Bock drauf hast. Es ist viel Aufwand, aber bringt dir keine Kohle, aber du hast halt das dafür. Und das Schiff, jetzt ein bisschen weniger, aber davor war es halt auch ein Verknüpfer halt, weil es so rumgefahren ist von A nach B und dann was mitgenommen und dann da irgendwie. Dann sind das alles, auch hier in Hamburg, dann sind die Leute so gesammelt. Und jetzt ist das anders. Jetzt sind wir halt ein bisschen ein Teil. Vorher waren wir ein bisschen autonomer sozusagen. Du kommst rein und machst dein Ding so. Alle kommen an und kooperieren und verknüpfen sich, um das Schiff voll zu machen. Und jetzt sind wir so ein Teil auch von dem Clubbild in Hamburg, was ein bisschen schwieriger ist.

SG: Genau, willst du vielleicht einmal sagen, jetzt hast du von diesem Clubbild gesprochen in Hamburg, wie würdest du das denn bewerten? Das Clubbild auch außerhalb der Stubnitz so? Was du so siehst in Hamburg von den Feierstrukturen, den Clubstrukturen? Auch gerne im Vergleich zu irgendwie andere Orten, die du kennst. Gibt es irgendetwas, dass dir fehlt, dass dir gut gefällt? Gibt es vielleicht auch Orte, wo du selbst viel unterwegs bist oder was du vermeidest?

ID: Ich persönlich hab einen ganz großen Nachteil in Hamburg. Nämlich, dass ich nicht so auf Techno stehe. Mir fehlt halt ein harter Sound und das war hier in Hamburg halt vor zehn Jahren oder 15 Jahren oder 20 Jahren.

SG: Was meinst du mit harter Sound?

ID: Die Techno-Szene, eher so die von hartem Techno. Da war Hamburg ja ganz groß mit Fischkopf und alles und auch was die Otaku und Hafenschlampen und so weiter gemacht haben. Das fehlt mir jetzt persönlich. Es ist irgendwie ein bisschen alles das... Ich gehe irgendwie relativ selten aus in Hamburg so richtig, weil das mir irgendwie... Wenn du in der Szene so lange arbeitest Wenn ich ins Moloch geh auf einen Sonntag Morgen, ist das eigentlich nur, um mit Kollegen so rumzuhängen – die Leute, die ich über Jahre kenne durch das Nachtleben. Das musikalische Anspruch ist mir nicht so wichtig.

SG: Es geht mehr so um die sozialen Strukturen und um die Leute, nicht so um die Mucke an sich.

ID: Also was mir auffällt in Hamburg ist auf jeden Fall diese Clubangehörigkeit. Es gibt so jeden Ort mit seinem Kern und seinem Umfeld. Und jetzt rede ich nicht unbedingt von den Gästen, also so Strich-Gäste. Da ist auf jeden Fall eine Tendenz, da rumzuhängen und nicht...

SG: Ja, ich glaube, ich weiß, was du meinst... dass es so ganz stark so Clubbezüge gibt, also dass die Leute überall ihre Leute kennen und dann gehen sie halt dahin.

ID: Genau! Also so im Gängeviertel zum Beispiel. Wenn man da irgendwie was macht, dann ist das so halt da wo du rumhängst. Wenn du eher so im Pudel unterwegs bist, dann hast du da so deine... Es kommt so sehr auf die Crew an. Das ist relativ schwierig, nicht nur die Leute hierher zu kriegen, aber so gesamt ...

SG: Dass so Bewegung reinkommt...

ID: Von A nach B. Also mein Beispiel ist zum Beispiel so im Noise oder im experimentellen Musikbereich, da gibt's dann die Hörbar und B-Movie und so ein paar andere Orte. Und wenn man das gleiche macht, dann wird das nicht so viel quer besucht halt. Das wird nicht so... Da geht man halt hin, weil man wirklich was sehen will, aber so dieses einfach vorbeikommen, auschecken was das ist, das wird nicht so viel

SG: Also die Leute regen sich schnell fest und dann haben die so ihr Ding. Ja, das kennen sie halt...

ID: Ja dann gehe ich dahin, egal was da ist, weil da hängt eh meine Crew rum. Das hab ich so das Gefühl.

SG: Und würdest du sagen, dass es anderswo anders ist? In anderen Städten? Oder welche Städte kommen dir jetzt so in den Sinn?

ID: Ja, ich kenn mich jetzt nicht so viel aus, außer Bremen zum Beispiel. Also in Bremen ist das so...

SG: Offener?

ID: Ja, das ist viel offener und viel mehr quer durch.... Die haben auch nicht so viel definierte Räume in Bremen. Was auch das ein bisschen fördert, den ewigen Kampf, um so einen Freiraum zu schaffen.

Der große Akteur Soka. Ich weiß nicht, ob du Soka in Bremen kennst, Soka-Kollektiv?

SG: Ne, kenne ich nicht.

ID: Die hatten ja einen Club und dann sind die da raus. Dann konnten die nicht mehr da sein. Dann waren die auf dem Schiff, wir haben da in Bremen was gemacht. Und das ist ein ganz großes, von den Ateliers und Techno-Veranstaltungen und andere Konzerte... die hatten halt so eine große Rolle. Als die weg waren, hat das ganz viele plötzlich so... „oh, was machen wir jetzt.“ Dann sind da ganz plötzlich ganz viele so Dinge entstanden. Aber das ist schon ein großes Netzwerk, auch eine kleinere Stadt natürlich.

SG: Du hast eben von Definitionen gesprochen? Du sagtest, die Clubs müssen sich weniger definieren, hab ich das richtig verstanden? Oder definieren sich weniger in Bremen?

ID: Ja, also die haben halt weniger so... ah, weiß ich jetzt nicht, was ich damit sagen wollte.

SG: Ja, ist auch egal.

ID: Ich meinte das nur, alles ist ein bisschen hilfsbereiter auf so einer anderen Ebene. „Ja, dann machen wir halt mal was da.“ Und es ist irgendwie klein und alle kennen sich und sind da irgendwie bereit, Energie da rein zu werfen. Und klar gibt es da Crews, aber die sind nicht so definiert, wie ich das Gefühl hab, wie das hier ist. Aber man muss auch irgendwie einbeziehen, ich verbringe hier ganz viel Zeit. Und so geht das vielen Leuten, die hier involviert mit sind. Die sind halt hier, weil du hier auch diesen Aufenthaltsraum hast. Und da hast du Veranstaltungen und irgendwie Freunde und viel auf einem Ort. Und dann gehst du vielleicht nicht so viel raus. Und das auch nicht so gewöhnt bist. Jetzt liegen wir ja hier seit Ewigkeiten, aber davor war das auch nicht so. Da bist du gekommen und warst weg. In Hamburg, da muss man sich gewöhnen. An Hamburg halt und auch die Feierstrukturen... dass da so viele Leute in Hamburg wohnen und im Umland. Und dass du dann so Veranstaltungen machst und du gehst da irgendwo hin und siehst vielleicht zehn Leute aus 500, die du kennst. Und dann merkst du auch, hier geht es auch um Geld so. Aber Geld, das eigentlich in gute Zwecke... Ich finde diese Vielfalt in Hamburg halt gut. Ich kenne jetzt nicht so viel, nur so Hafenklang, Pudel, Flora, Moloch, Südpol, Gängeviertel halt.

SG: Das sind so deine Bezugspunkte.

ID: Ja und das sind halt alles, wie ich das sehe, korrekte Projekte in dem Sinne, „das wird nicht irgendwie so abgeschäumt.“ Viele von den Strukturen haben dann ganz niedrige Vergütung von Arbeitskraft zum Beispiel, um dann dieses kulturelle Angebot... das ist irgendwie ein Herzensanliegen von vielen von den Clubs so irgendwie. Und da gibt es dann so andere Clubs, wo du den Unterschied merkst.

SG: Dass es kommerzieller ist zum Beispiel?

ID: Ja, kommerzieller und der Anspruch und so. Wir hatten auch so Zusammenarbeit mit andere Clubs und das war so: „Hier geht es um Geld – und das ist nicht mehr.“ Da hat man schon so ein bisschen...

SG: Könntest du sagen, woran das greifbar wird? Ist es auch irgendwas, was du als Gast dann spürst oder ist es irgendwie mehr so von diesem strukturellen Aspekt, dass irgendwie das Klima innerhalb des Teams irgendwie schlechter ist. Oder ist es die Musik, dass es populärer DJs sind, populärerer Musik, oder weniger experimentell.

C: Ja, würde ich schon sagen. Vielleicht eine Kombination von allem. Du weißt, wenn du in so eine Struktur reingehst und alles ist nicht so stringent oder so festgelegt. Und dann hast du andere Clubs, wo es mehr so „hier hast du den Kanal da und so.“ Wo es andere, ich möchte jetzt nicht sagen corporate, aber halt so eine Struktur von hier ist die Hierarchie so und nicht so frei beweglich. Und ja, wir müssen auch diese Vorschriften auch irgendwie erfüllen, aber wir erfüllen das nur bis zu dem Punkt, wo das irgendwie nachvollziehbar ist. Das heißt, es wird erfüllt, aber nicht nur irgendwie ein Schritt mehr als muss, weil da haben wir eigentlich keinen Bock drauf.

SG: Andere Werte stehen im Vordergrund?

ID: Ja. Und das ist schon so eine Ecke von der Stadt... du hast dieses M-Love hier.

SG: M-Love?

ID: Ja, hier neben dem Kakaospeicher seit zwei Jahren, so ein urbanes Zentrum. Ich weiß herzlich wenig darüber. Ha, das ist halt das Ding so von der Stadtentwicklung her, was die Hafencity GmbH hier macht. Die machen so viel gleichzeitig. Die erlauben dieses Moloch. Und dann komm ich morgens total verstrahlt von da drüben und ich frage mich, wie kann das überhaupt sein, in der Mitte von der Hafencity, in dem Zentrum der Stadt. Und dann hast du sowas und das geht. Irgendwie total skurril. Und gleichzeitig hast du so ein M-Love, die irgendwie so ein bisschen Studenten und Hipster am Start haben und so große Bass-Banner und so. Und man fragt sich, was ist das hier, irgendwie so ein neoliberales kein Ahnung... Und dann machen die hier so ein Containerdorf, bei den Kranichen auf irgendeiner Baustelle mit so großen Containern überall. Dann kannst du da so einen Monat... da kriegst du dann Genehmigungen für sowas. Und gleichzeitig ist das...

SG: Schon so ein bisschen konträr? Schwer nachvollziehbar...

ID: Ja, was die damit in Zeiten von Repression überall ... Ich hab das nicht ganz verstanden, warum die uns so viel Platz geben. Woher das kommt. Die Auflagen für uns auch auf dem Schiff sind irgendwie ganz großzügig irgendwie. Warum uns das so gegönnt wird? Was die damit wollen? Sind das Images für die Stadt halt? Was ich nicht denke. Der normale Mensch blickt ja da nicht durch. Der hat ja überhaupt keine Ahnung, was es genau gibt. Dann weißt du vielleicht, es gibt dieses Moloch und irgendein Schiff, aber du siehst ja nicht das Gesamtbild.

Oder damit sich jede Szene irgendwie gesehen fühlt? Dass zum Beispiel das Gängeviertel sich besser gesehen fühlt und da besser gestimmt wird durch. Das Schiff wird auch besser gestimmt, die Studenten hier.

SG: Also diese Agenda dahinter ist irgendwie nicht so ganz klar.

ID: Ja, das ist nicht so logisch irgendwie. Dass das hier belebt wird, ja... Aber das ist ja ein Leben für die Wenigen. Das ist ja nicht... Hat das mit diesen Gentrifizierungsgesprächen irgendwie...

Also Gentrifizierung ist ja immer passiert. Das ist ja nur jetzt, dass es so definiert wird und dann heißt es, ah das ist schlimm, aber so läuft das ja seit Ewigkeiten. Und ich weiß nicht ob man da so einen Punkt bringen kann, glaube ich.

SG: Aber der Gedanke ist, dass diese Unterstützung von Kultur auch so ein bisschen auch so darauf abzielen könnte, auf so eine Stadtentwicklung, die halt Gentrifizierung hervorbringt, oder?

ID: Ja, ich finde dieser Gentrifizierungsbegriff ist halt so unschön, weil es ist ja auch Entwicklung. Wenn es billige Wohnungen oder wie hier gar keine Wohnungen gibt in einem fertigen Industriegebiet, da kann man was rausziehen. Dann denkt da Jemand in irgendeinem Büro, dann müssen wir da auch was haben. Und die stören da Niemanden.

SG: Also dass es dann irgendwie günstige Räume sind, die offen stehen, wo Leute sagen, da ziehen wir jetzt irgendwas hoch?

ID: Und dann kannst du da auch immer irgendwas rausziehen. Wenn Jemand sagt, wir machen nicht genug für das und das, dann sagst du, ja guck mal hier. Wir haben denen das gegönnt und hier und weißt du nicht. Und der Pudel kriegt da Geld von der Stadt. Und dann „guck mal, das haben wir doch gemacht.“ Und das stimmt ja auch. Es ist einfach so ein Verhältnis von Abhängigkeit, weil Squatting auch so unmöglich ist hier. Das ist ganz, ganz schwierig.

SG: Was mir irgendwo auffällt in Hamburg ist, dass die Clublandschaft in Hamburg immer weiten in Richtung Osten rückt. Also mit der Eröffnung der Stubnitz hier, Moloch, Südpol, Turtur letztendlich auch irgendwo. Das geht alles ein bisschen weg von diesen sonstigen Strukturen, die so sehr stark in St. Pauli angesiedelt sind und Sternschanze. Was ich mir ein bisschen überlegt hab, ich weiß nicht genau, ob das ein Hirngespinnst ist, ob da auch irgendwo was stattfindet mit dieser Vermarktung von St. Pauli, wo Leute sich versuchen auch abzugrenzen. Weißt du St. Pauli ist jetzt irgendwie so ein Begriff, der Hamburg über seine Grenzen hinaus vertritt und so High-Life-City quasi. Und ob diese Kommerzialisierung auch was ist, was so einer bestimmten Szene vielleicht im Weg steht. Ich weiß nicht, ob das jetzt total ein Hirngespinnst ist oder was du dazu sagen würdest.

ID: Weiß ich jetzt nicht, ob das so als Gegenreaktion... glaube ich nicht. Die Läden sind ja so definiert auf irgendeiner Ebene in der Schanze und Altona. Das hat so eine Geschichte irgendwie. Also was meinst du? Ob die Politik das so hinentwickelt oder ob die Clubs selber sich davon distanzieren möchten?

SG: Ich glaube, es geht mehr so um diese Vermarktung von St. Pauli, die von oben kommt. Also gar nicht von den Clubs selber. Dass jetzt diese Marke Hamburg so vermittelt wird über dieses Bild St. Pauli irgendwo auch. Und ob das irgendwo was ist, wo Leute auch versuchen sich abzugrenzen und zu sagen, damit identifizieren wir uns nicht. Das ist nicht das, was wir wollen. Ich meine, vielleicht ist das auch ein Hirngespinnst. Vielleicht ist das auch etwas, wo Leute sagen, „ist uns egal.“

ID: Das weiß ich auch nicht. Also ich glaube, da bin ich nicht Hamburger genug. Da hab ich nicht genug Bezug zur Stadt an sich. Es liegt halt alles da und dann geht man dahin, weil man irgendwas angucken will. Aber Hamburg ist schon so übelst viertelbezogen, hab ich das Gefühl. Was ich

vorher auch mit diesen Ladenbezügen meinte. Du gehst nicht zu weit und hier irgendwie rum und klebst dann da und da und und da.

Was auch hier mit dem Schiff und dem Moloch und dem Südpol.... also Südpol am Anfang hatte ja ganz viele Ansätze, was die gern machen wollten. Das war ganz schön groß aufgelegt. Ich weiß nicht, wie viel davon umgesetzt ist. Da ist jetzt ein Nachtclub oder ein Frühclub. Aber ich erinnere mich, damals ... ob das schon entsteht. Weil im Gängeviertel und im Moloch... Da liegen ja auch zwei Firmen neben dem Moloch. Und da arbeiten viele Leute vom Moloch in den Firmen.

Klar das macht einfach neue Dinge auf, wo du auch die Chance hast reinzukommen. Wo du nicht seit Ewigkeiten in der Szene sein musst.

SG: Wo neue Strukturen entstehen.

ID: Wo man sich neu entfalten kann und neue Dinge machen kann und nicht so zu versuchen in den grünen Jäger reinzukommen oder was weiß ich was.

SG: Wo das schon ein bisschen festgelegter ist.

ID: Und ja, ich hab Bock da bei der Flora und so, aber ich wüsste gar nicht, wie genau ich da anfangen müsste.

SG: Und wenn Sachen neu sind, kann man auch schneller mit rein.

ID: Ja schneller und auch so dieses Rüberschieben nach Osten, was du meintest. Das ist neu und das entsteht und da gibt es mehr Platz, auch um experimentelle Sachen zu machen. Also auch im Gängeviertel wurden so Raumpop-Parties gemacht und so. Und das war halt ganz offen. So wie wir hier. Da sagst du, ich würde gern das und das machen. Und wir so „jo, gucken wir mal. Why no.“ Und wenn ich jetzt zum Übel und Gefährlich hingehe und sage ich will das da machen, dann wär das so „oh, oh“ [lacht]. Die haben halt ihre Crew und wenn es da nicht reinpasst, dann passt das nicht rein.

SG: Das ist so ein bisschen fester.

ID: Und dadurch ist das so ein bisschen. Also was da so passieren wird in den nächsten Jahren, das ist ganz spannend hier. Baustelle steht hier.

SG: Ja und ich finde es wirklich interessant, weil so diese Entwicklung der Hafencity die umliegenden Stadtteile auch betreffen könnte und wahrscheinlich auch wird. Also Veddel und Wilhelmsburg entwickelt sich sowieso schnell.

ID: Jetzt kommt die U4 bei den Elbbrücken.

SG: Genau und der Entenwerder Park ist dann auch nicht mehr so weit weg. Und das ist halt so... Ja, muss man abwarten, aber es ist schon so, dass da viel passieren wird wahrscheinlich.

ID: Ja, kann man sich vorstellen, dass Hamm oder Rothenburgsort auch irgendwie interessant wird.

SG: Ja, ist dann näher dran auf einmal, nicht mehr so abgeschlossen.

ID: Dass sich der Gravitationspunkt verschiebt. Von Altona, St. Pauli rüber. Das ist cool. Hier war ja auch ... da drüben beim Hühnerposten da war ja auch dieses linke Zentrum, Koze, die ja auch geschlossen wurde. Aber auch mehrere Dinge. Da gab es auf jeden Fall mehrere leerstehende Orte. Das ist halt irgendwie so ein Ding, was man sich fragen muss. Ob diese Legitimisierung von Orten wie diesem hier auch eine Taktik ist, um...

SG: Achso, dass die sagen, „wir erlauben das und nehmen dann was anderes weg.“

ID: Genau, „ihr habt dann das hier und dafür nehmen wir das weg.“ Wenn du den Leuten irgendwas gibst, nimmst du was weg. Ist das mehr wert als das was sie gekriegt haben, als was du wegnimmst? Wenn du das auf die Waage stellst. Das ist ja ein bekannte Taktik. Und das würde ich hier auch sagen, wenn du siehst... also wenn du den Leuten einen ??? gibst und die können das machen mit den Raumverhältnissen und so... Dann sagt man vielleicht, ja ok. Dann hast du auch nicht so Bock etwa zu besetzen oder den Kampf nach vorne zu bringen, weil dann hast du ja irgendwas. Und du

hast ja auch ein bisschen Schiss dein Ding zu verlieren. Und dann machst du deine Auflage neu irgendwie und dann erfüllst du das, weil man will ja nicht verlieren, was man dann schon hat. Das muss man immer im Kopf behalten auf jeden Fall.

SG: So ein bisschen so ein Abwegen auch.

ID: An irgendeinem Punkt stehst du da, „jetzt hab ich ein Hemd an, aber ich hab ja meinen Freiraum und einen Abend pro Woche darf ich Musik machen.“

Interview E

Stefan Grill: Erzähl doch mal, wie oft gehst du denn überhaupt so weg?

Interviewee E: Das ist super unterschiedlich. Vielleicht im Durchschnitt, eigentlich nur einmal im Monat, also so in Clubs, weil, ich würde tatsächlich sagen, feiern gehen echt teuer geworden ist in Hamburg und meine Freunde auch alle nicht so gut finanziell situiert sind aktuell und ich jetzt auch keinen Job hatte die letzten drei Monate. Und dann war das jetzt echt so wenig, aber es gab auch Zeiten, da bin ich zwei, drei mal im Monat feiern gegangen. Also so durchschnittlich wohl ein bis zwei mal im Monat, richtig halt feiern. Und das bedeutet dann auch die ganze Nacht bis zum Morgen.

SG: Ok und wenn du jetzt sagst, es ist teurer geworden, in welchem Zeitraum würdest du das so ansiedeln? Und denkst du da an irgendwelche Orte im speziellen oder generell?

IE: Ich würde sagen generell. Also so Clubs wie Südpol und Moloch, die sind natürlich seit ihrem Entstehen schon ziemlich teuer. Aber vielleicht ist auch der Anspruch irgendwie gewachsen in meinem Bekanntenkreis, dass man halt nur noch irgendwie in solche Clubs möchte. Und ich war jetzt zum Beispiel super lange nicht im Übel und Gefährlich. Und als es jetzt plötzlich bei 15 Euro war für einen ziemlich normalen, durchschnittlichen Abend war ich halt schon ziemlich schockiert und bin dann da auch nicht mehr hingegangen. Also es gibt einige Orte, die haben sich einfach verändert, aber auch grundsätzlich ist es teurer geworden, würde ich sagen.

SG: Und dann würdest du schon sagen, dass eine der Hauptdeterminanten, ob du jetzt weg gehst oder nicht, dieser finanzielle Aspekt ist?

IE: Schon, weil man dort dann ja auch ziemlich viel Geld lässt. Und vor allem aber auch davon getrieben, dass meine Freunde dann immer sagen, lass doch lieber hier weiter trinken zuhause, in irgendeiner WG.

Und, wir sprechen ja hauptsächlich über Hamburg, ich würde sagen, vor drei Jahren habe ich noch viel lieber getanzt als jetzt, warum auch immer. Irgendwie hat es angefangen, dass alle nur noch super viel rumsitzen in den Clubs, zwei Stunden tanzen und dann rumsitzen. Und meistens bin ich dann die einzige, die irgendwann nochmal auf den Dancefloor geht und das ist dann auch nicht so cool alleine. Also man kann da natürlich auch wieder Leute kennen lernen, aber ich tanze eigentlich ziemlich gerne und das ist dann auch für mich selbst ein bisschen 'disturbing.'

SG: Wenn du sagst, du tanzt jetzt weniger, oder dass dir das Tanzen wichtig ist, was ist das denn für Musik zu der du dann weggehst? Und warum würdest du sagen, dass es die Musik ist und keine andere?

IE: Also ich gehe meistens zu Techno feiern oder Tech-House. Ich mag aber manchmal auch langsamen Techno gerne, nicht so den harten Baller-Techno immer. Das ist dann so situativ bedingt, aber es ist auf jeden nicht EDM oder so, sondern schon Techno.

SG: Was macht für dich den Unterschied zwischen Techno und EDM?

IE: Also man sagt ja immer so Lyrics, wie heißt dieser Satz über Techno? Vocals. What the fuck are Vocals? EDM ist halt mehr so abgemischte Chart-Mucke und so ekelhafte Melodien in meinem Ohr.

SG: OK, und warum würdest du jetzt eine Techno Party wählen, wenn du irgendwie weg gehen willst oder tanzen willst?

IE: Das ist gar nicht so eine bewusste Entscheidung gewesen. Das hat sich so ergeben durch die Orte, an denen wir waren und die Leute, die uns dahin gebracht haben. Und dann war das einfach so, weil Freunde von mir auch auflegen, Techno DJs sind, dass man dann da irgendwie mitgeht und die supportet und dann war das einfach irgendwann so. Und ich mochte auch nichts anderes mehr.

SG: Und es hätte aber genau so gut, wenn du mehr in Hip Hop Kreisen unterwegs gewesen wärst, auch Hip Hop sein können?

IE: Wahrscheinlich nicht. Es war ja schon mein eigenes Interesse, dass da irgendwie mit reinspielt. Und da mein Freundeskreis sehr homogen ist und wir alle sehr ähnliche Sachen mögen, war das dann einfach so. Und das hatte bestimmt auch mit ersten Drogenerfahrungen zu tun.

SG: Wie würdest du das verorten in dem Kontext?

IE: Ich mein, das ist einfach ein Szenen-Ding, welche Party-Drogen da genommen werden, auf welcher Party und zu welcher Musik. Und ja, die Drogen, die wir ausprobiert haben, waren halt in dem Techno-Kontext. Und das hat uns gefallen, MDMA war schön am Anfang, und dann wollten wir das halt immer wieder so.

SG: Also würdest du sagen, es sind dann vor allem soziale Gründe, warum du jetzt zu bestimmten Parties gehst?

IE: Ja.

SG: Ok, könntest du dann nochmal versuchen, das genau zu definieren, was das dann ist?

IE: Also es sind sowohl die Menschen an sich, mit denen ich dahingehe, als auch die Menschen, die sonst noch da sind. Auf Techno-Parties ist einfach ein harmonischerer Umgang miteinander, alle sind ruhiger, niemand ist super besoffen und rastet aus. Gewalt ist kein Thema. Da ist eine andere Awareness, sage ich mal. Es gibt da immer so einen Stand, wo man über sexuelle Übergriffe oder irgend sowas spricht. Keine Ahnung, das fängt ja schon beim Türsteher an. Der ist vielleicht schwul

oder transsexuell und checkt dann aus, ob jetzt vielleicht Jemand homophobes in den Club möchte und nicht irgendwie so ein Schrank, der vermeiden will, dass Jemand sich schlägt. Und das ist ja irgendwie schon was soziales, wie das Umfeld auf einen wirkt, weil Menschen irgendwie anders miteinander umgehen als auf irgendeiner Chart-Party auf dem Berg.

SG: Und das gilt jetzt für Techno-Parties im Allgemeinen oder denkst du jetzt an bestimmte Orte?

IE: Ich denke schon an Orte wie Südpol oder Moloch.

SG: Und warum magst du dann Techno explizit?

IE: Also durch den Bass, das hat sowas krass körperliches und man wird so durchdrungen und ist so mit allen Sinnen dabei, obwohl es ja eigentlich sehr simple Musik ist und einen das gar nicht so auf allen Ebenen im ersten Moment anregen würde oder mit allen Sinnen, weil man ja zum Beispiel nicht über den Text nachdenken muss oder so, aber es hat einfach sowas sehr sich vereinnahmendes und man kann sich dem so hingeben und das ist dann genug für den Moment. Und das hat auch sowas von einem richtigen im Moment sein, weil man ganz viel ausblenden kann, weil einen das so übermannt. Ok, das ist ein Scheiß Wort, weil es übermannt heißt, aber das legt sich so über einen und das ist etwas sehr Besonderes, was ich bei wenig Musik so habe. Und da muss man sich da auch komplett hingeben und auf die Musik konzentrieren und das kann man nicht so nebenbei oder tagsüber hören, sondern man braucht da so volle Konzentration für. Was ja spannend ist, weil es so simple Musik ist eigentlich. Das finde ich schon krass.

SG: Und würdest du sagen, wenn du jetzt weggehst oder so und du bist dann da auf dem Dancefloor, gibt es da eine Form von Interaktion auch mit anderen?

IE: Wenig.

SG: Also du bist dann schon in deiner eigenen Welt?

IE: Schon eher. Es ist schon ein bisschen egomäßig eigentlich.

SG: Und wie sieht das sonst so aus, wenn du weggehst, interagierst du da viel mit Leuten oder bist du dann so in deiner Gruppe?

IE: Also ich würde sagen, das ist eine Zeitpunktfrage. Am Anfang des Abends ist man vielleicht noch ein bisschen betrunken und redet dann noch mehr mit anderen Menschen. Dann ist man eigentlich nur mit seiner Gruppe unterwegs. Und morgens wenn die Sonne aufgeht, habe ich das Gefühl, öffnet sich das plötzlich und alle reden mit allen. Und da möchte ich dann auch mit anderen Menschen reden, aber das hat dann vielleicht auch was mit dem Drogeneinfluss zu tun.

SG: Und könntest du Zusammenhänge ausmachen zwischen diesem Gefühl, das du beschreibst, wenn du diese Musik hörst und den Orten, an denen du das hörst? Also verändert das deine Wahrnehmung von den Orten an denen du dann bist oder ist das mehr so ein Eintauchen und du bist dann einfach....?

IE: Ich finde das ist mehr ein Eintauchen. Ich kann die Musik genau so genießen, wenn ich in einem dunklen Keller bin. Da geht es dann mehr so um das Gesamterlebnis eines Clubgangs und nicht so sehr um die Musik. Die Musik kann einen immer total ausreichend einnehmen, aber vielleicht ist es besonders schön, wenn man vielleicht auch draußen ist und die Umgebung nochmal anders wahrnimmt, wenn es hell ist oder so. Dann wirkt Techno wie so eine Untermalung der Natur oder so. Man hat dann eine viel krassere Wahrnehmung von Formen und Farben, sogar ohne den Einfluss von Drogen oder so, wobei es das vielleicht auch triggert oder so. Ich finde es gibt einfach sehr viel Intensität in dem Moment. Und dadurch nimmst du die Umgebung anders wahr und dann erfreust du dich der Umgebung wegen und genießt dann die Musik wieder mehr oder so.

SG: Würdest du sagen, wenn du irgendwo hingehst, wenn du feiern gehst, dass die Musik, die gespielt wird ... oder was ist eigentlich für dich der entscheidende Impetus, wenn du sagst, heute Abend geh ich weg? Wie ergibt sich das? Sind das Leute mit denen du sagst, „hey lass uns heute Abend weggehen“ oder ist das mehr so „hier ist die coole Party, hier will ich hin,“ oder?

IE: Naja, das geht Hand in Hand, würde ich sagen. Also wenn dann nur auf eine coole Party, aber

meistens ist das dann auch die gleiche Party, auf die meine Freunde wollen. Dementsprechend funktioniert das dann ganz gut, aber ich würde schon sagen, dass wenn wir weggehen, dann liegt es an der Party. Ausnahme wäre der Pudel. Weil wenn man unter der Woche zusammen sitzt und was trinkt, dann „oh, lass doch mal in den Pudel gehen.“

SG: Und nach welchen Kriterien wählt ihr aus, zu welcher Party ihr geht, wenn es nicht der Pudel ist?

IE: Naja, wer da auflegt. Und naja, vielleicht ist das beim Südpol eine Ausnahme. Das ist mehr so, wenn Südpol ist, dann sagt irgendwer „oh es ist Südpol, lass mal dahin gehen,“ weil es nicht so häufig ist, weil es was exklusives hat. Und da ist es dann nicht so wichtig, ob die Party an sich cool ist, weil die Party eh cool sein wird.

SG: Und was macht die Party für dich cool?

IE: Die Atmosphäre, die ich vorher schon beschrieben hab und, naja, ob so ein Ort auch zum Verweilen einlädt, ob man da irgendwo gemütlich sitzen kann und, ob es verschiedene Räume gibt oder Orte in dem Umfeld, die man gern besuchen möchte.

SG: Und würdest du sagen, es gibt einen Zusammenhang zwischen der Atmosphäre, die du beschrieben hast und der Musik?

IE: Naja, es ist ja schon so konstruiert von denen, die die Party machen, weil sie genau wissen, wer dahin kommt, dass die Leute lang bleiben werden, weil sie vermutlich unter dem Einfluss von irgendwelchen Drogen sind und es dann gemütliche Orte oder Ecken gibt und es nicht nur ein dunkler Keller ist, wo man sich nirgends hinsetzen kann. Und das beeinflusst die Atmosphäre und, ob man da vielleicht bleiben möchte oder sein möchte oder, ob ich da sein möchte.

SG: Um nochmal ein bisschen allgemeiner zu fragen, wie würdest du das Nachtleben beschreiben oder bewerten, das du in Hamburg kennst?

IE: Also es verändert sich sehr, aber ich weiß natürlich nicht, wie lange es sich schon verändert. Wahrscheinlich hat es sich immer schon verändert. Es war wahrscheinlich schon immer so, dass ein Club öffnet und ein anderer schließt, aber ich hatte das Gefühl, dass in den drei Jahren, die ich jetzt in Hamburg, eigentlich alle Clubs, in die ich jetzt gehe, neu eröffnet haben und das gleichzeitig, mehr auf der Reeperbahn oder so, superviel geschlossen wurde, der Pudel war lange zu. Und ja, ich glaube, das hat einmal irgendwie was damit zu tun, dass natürlich die Gentrifizierung explodiert, so in den letzten Jahren und gleichzeitig, die großen Städte sich mehr vergleichen. Man möchte mehr sein, wie Berlin oder so und sich dementsprechend auch die Club-Szene verändert und die Orte anders werden und die Leute anders werden. Und das hat natürlich auch etwas mit der Musik zu tun, die vielleicht gerade im Trend ist oder so.

SG: In wie fern würdest du sagen, werden die Orte anders oder die Leute?

IE: Ich glaube, das hat halt einfach viel mit Globalisierung zu tun, dass man sich was anschaut.

SG: Aber was? Also wenn du meinst, die Orte verändern sich, wie verändern sie sich? Also, wie waren sie vorher? Gibt es irgendwie eine Tendenz, dass die sich dann in eine bestimmte Richtung verändern.

IE: Ich würde sagen, die verändern sich mit der Musik, die gerade im Trend ist. Und dann hat natürlich ein Club, der eine gewisse Musik spielt, nicht mehr die gleiche Gruppe oder die gleiche Nachfrage. Und deshalb sind Clubs natürlich auch gezwungen, sich zu verändern und da mitzugehen. Und da Techno Mainstream geworden ist, verändert es sich halt dahin, dass Clubs dementsprechend aufgebaut sind und das bieten, was sich Menschen wünschen, die zu Techno feiern gehen. Gleichzeitig gibt es natürlich immer noch gewisse Orte, wie die Reeperbahn, die Ecke, wo andere Milieus oder Gruppen bedient werden weiterhin. Also ich glaube immer noch, dass es sehr divers ist hier in Hamburg, aber das kriege ich ja nicht so viel mit, weil ich ja auf eine gewisse Art Parties gehe mittlerweile. Und trotzdem ist Hamburg nicht so divers, wie Berlin divers ist, obwohl Berlin mehr so ein Techno-Ort ist, aber da gibt es dann viel mehr, keine Ahnung, R'n'B oder Raggae Parties, was es ja hier kaum noch gibt, habe ich das Gefühl. Auch Dubstep, Drum'n'Base... Drum'n'Base vielleicht noch ein bisschen hier in Hamburg, aber nicht mehr so viel.

Im Waagenbau gibt es dann halt doch mehr Techno als Drum'n'Base, was vielleicht früher anders war.

SG: Wenn du jetzt schon von diesen verschiedenen Gegenden gesprochen hast, wie die Reeperbahn und neuen Orten, die jetzt entstehen, gibt es da bestimmte Orte, die du bevorzugst oder versuchst zu meiden? Aus welchen Gründen?

IE: Diese Orte, wo sehr viele Betrunkene oder Touristen sich aufhalten, sehr überfüllte Orte wie Reeperbahn, was ich gerade schon genannt habe, die würde ich eher meiden, weil ich es unangenehm finde. Und Club im off, so wie halt Brachen-Clubs und so weiter, die sind halt nicht so überfüllt, weil die Gegend überfüllt ist, sondern weil Leute da gezielt hingehen. Und vielleicht muss man dann länger in der Schlange stehen und das ist auch unangenehm, aber das Drumherum ist halt irgendwie nicht so hoch frequentiert und dadurch ist es vielleicht angenehmer dahin zu gehen. Weil wenn man vielleicht nicht so Lust hat, an so einen überfüllten Ort zu gehen und da draußen irgendwelche Betrunkene erleben möchte, wie jetzt eben auf der Reeperbahn... was war die Frage?

SG: Ob du bestimmte Orte meidest oder du dich zu bestimmten Orten hingezogen fühlst.

IE: Genau, ich fühl mich zu Orten, wo nicht so viel drumherum ist, eher hingezogen. Dieses Exklusive, was es dann irgendwie auch ausmacht, dass man das Gefühl, das ist jetzt besonders cool vielleicht auch, weil da ist ja sonst niemand. Natürlich sind da eigentlich alle.

SG: Also schon so eine Form von Abgrenzung auch?

IE: Ja. Ich mochte zum Beispiel auch das Kurhotel total gerne, weil ich das witzig fand, wie das so ein kleines Häuschen war mit den verschiedenen Etagen, aber es war eine super krasse Hürde dahinzugehen, weil man einfach in die große Freiheit einbiegen musste.

SG: Was macht die große Freiheit so unangenehm? Ist es einfach die Menschenmasse oder?

IE: Die Menschenmasse, aber auch die Menschen, die dich anquatschen, die Leute, die vor dem

Club stehen und wollen, dass du hereinkommst... Eigentlich alles.

SG: Vielleicht ganz kurz, wenn du jetzt sagst, du gehst in die Gegenden, wie Moloch oder Südpol, sind die in Gegenden, wo du vorher auch warst oder sind das neue Anzugspunkte, die da geschaffen werden?

IE: Das sind neue Anzugspunkte, die da geschaffen werden, obwohl ich natürlich auch mal in den Deichtorhallen war oder eine Freundin in Hammerbrook besuchen, aber nicht explizit dort. Man wird dann schon angezogen. Und das hat natürlich auch einen krassen Einfluss auf das Viertel an sich. Meistens sind das dann irgendwie Orte, wo sonst nichts ist oder wo nur Tagsüber was ist. Das macht natürlich total viel aus. Das kann natürlich auch total gruselig sein. Wenn man dann von der S-Bahn Hammerbrook zum Südpol läuft, da ist Niemand und nichts, weil das einfach Büros sind ausschließlich. Also verändert das in diesem Moment, den Ort noch nicht so sichtbar, nachhaltig, aber ich glaube, das kommt schon noch, dass sich da irgendwie eine Infrastruktur bildet für diese Menschen.

Interview F

Stefan Grill: Ok, erzähl doch mal, wie oft gehst du denn derzeit so weg?

Interviewee F: Freitag bis Sonntag.

SG: Jeden Tag?

IF: Nein, nur am Wochenende.

SG: Aber dann schon jedes Wochenende?

IF: Das ist nicht der Normalfall, aber das hat sich jetzt so ergeben. Letztes Wochenende war ich von Freitag bis Sonntag. Das Wochenende davor von Freitag bis Sonntag. Das Wochenende davor auch.

SG: Ok, und gehst du dann mit Freunden weg?

IF: Ja.

SG: Ok und wie läuft das ab? Ihr trefft euch dann vorher irgendwo und trinkt ein bisschen was und dann...?

IF: So war das letzten Freitag ja. Das Wochenende davor war hab ich mich mit meinem Bruder zum Beispiel getroffen und bei ihm was getrunken.

SG: Ok. Und wonach bestimmt ihr dann wo ihr hingehet? Ist das ein spontanes Ding oder guckt ihr dann schon wo was geht?

IF: Mal so mal. Eigentlich sucht man sich schon was raus, aber manchmal ist das dann doch spontan auch. Also wenn die eine Party zu Ende ist und dann ein Kollege meint, lass mal noch weiter ins Moloch oder so. Aber das kenn ich auch erst seit knapp einem Jahr, dass es diese Clubs gibt, wo man halt ein Wochenende einziehen kann.

SG: Und welche Clubs würdest du in diese Kategorie einordnen, die dann das ganze Wochenende aufhaben?

IF: Ja, Moloch und Südpol.

SG: Und vorher gab es das in dieser Form nicht?

IF: Nein, jetzt macht das ja schon wieder zu hier.

SG: Das Moloch?

IF: Ja, aber vorher ist da nochmal irgendwas demnächst.

SG: Ahja, das hab ich auch gehört. Und wenn ihr euch dann etwas aussucht, wo ihr hingehen wollt, wonach geht ihr dann?

IF: Ich geht eigentlich nach der Location, weißt du? Jetzt ist es so, dass ich mehr nach den Leuten geh, dass ich mich mehr an den Leuten orientiere.

SG: Also du hast so einen Kreis von Leuten, mit denen es vorher schon klar ist, wo man hingeht?

IF: Ja.

SG: Und was macht da dann den Reiz aus von diesen Clubs, in die ihr dann geht?

IF: Also letzte Woche war ich Freitag erst auf einem Konzert mit meiner Mutter, bin dann zu meinem Bruder, haben da ein bisschen gehillt noch und haben unterwegs einen Kollegen getroffen, der ins Südpol wollte. Eigentlich wollten wir da gar nicht hin. Dann sind wir halt morgens um 5.00 noch ins Südpol. Ich bin reingekommen, die anderen beiden nicht. Die kamen halt nach. Dann war ich von 5.00 – 10.00 da, bin dann nach Altona gefahren, hab da einem Kollegen beim renovieren geholfen, bin dann mit einer Freundin zu einem Kollegen von ihr. Da haben wir noch was weiter getrunken und dann bin ich nochmal ins Südpol wieder von Mitternacht bis kurz nach 14.00.

SG: Aber dann schon auch mit Unterstützung einiger Substanzen?

IF: Nein, nur mit Energy Drinks, Red-Bull und Club-Mate (laughs).

SG: Aber was macht denn für dich überhaupt eigentlich den Reiz aus wegzugehen?

IF: Wie gesagt, erstens die Leute, zweitens die Musik und drittens die Location.

SG: Was an der Musik?

IF: Das gute an Techno finde ich halt, dass da jeder zu tanzen kann. Das ist nicht wie Tango oder

was weiß ich, du hast halt was, was dir schon was rhythmisch vorsetzt. Und da tanzt dann halt jeder wie er will und wird nicht doof angeguckt oder was weiß ich was.

SG: Und was ist der Reiz an der Location, was du gerade meintest?

IF: Also die Stubnitz mag ich zum Beispiel gern, weil es ein Schiff ist, weißt du? Das hast du auch nicht überall. Südpol und Moloch hab ich eigentlich meistens wegen dem Wetter gern gemacht, weil man da draußen so gut chillen kann. Wegen den Indoorclubs bin ich da eigentlich nie so gerne hingegangen, außer jetzt letztes Wochenende zum Beispiel. Und schon vorher auch Südpol auch einfach, weil das mal wieder war.

SG: Ok, um vielleicht nochmal allgemeiner zu fragen, wie würdest du sagen, dass das Feiern gerade in deinen Lifestyle passt?

IF: Naja, ich muss langsam echt mal wieder kürzer treten. Also ich hab jetzt drei vier Wochen hintereinander echt immer wieder meine Stimme weg gehabt. Montags bin ich immer tot. Da penne ich den ganzen Tag. Und ich versaufe viel zu viel Kohle. Also ich hab ja dieses Wochenende von Freitag bis Sonntag durchgesoffen.

SG: Aber dein Lifestyle ist das schon so unter der Woche arbeiten und am Wochenende Party?

IF: Also unter der Woche ist ganz normal so arbeiten, also als Packer bei DHL, und runterkommen und halt kein Bier saufen. Ich hab letztens einen kennen gelernt und da hab ich auch erstmal Abstand genommen, weil der kam halt vorbei letzte Woche und für den war immer noch Wochenende, obwohl ich eigentlich mal wieder runterkommen wollte. Ich bin da in der Regel immer ein bisschen zu offen für solche Leute.

SG: Und wie ist das, wenn du jetzt in so einen Club gehst wie Südpol oder Moloch. Du gehst dann da mit Freunden hin, aber wenn dein Bruder und dein anderer Kumpel zum Beispiel nicht reinkommen, was machst du dann alleine da? Also wie interagierst du mit den Leuten da?

IF: Also mittlerweile ist das so, weil ich mir diese ganze Szene schon ein Jahr lang gebe, kenne ich da echt schon viele Leute. Also ich geh da auch meistens alleine hin. Ich war letztens auch mit meinem Bruder im Purgatory auf dem Kiez. Und da fragt er mich, ob ich echt alleine da bleiben will, so mittags um Zwölf. Und ich frage ihn nur, warum alleine? Ich kenne hier den und den und den. So alleine ist man nie wirklich. Und du lernst ja auch nur richtig Leute kennen, wenn du alleine losgehst. Also man ist dann ohne Vorbehalte. Sonst ist man ja immer ein bisschen unter sich. Und wenn du Niemanden kennen lernst, bist du dann ja die ganze Zeit alleine. Und ich find immer, bevor man Leute kennen lernt, muss man erstmal mit sich selber klar kommen. Also wenn du schon alleine nicht mit dir klarkommst, warum willst du das den Leuten dann antun?

SG: Ja, ich verstehe was du meinst. Und du meinst, weil Techno so chillig ist zum Tanzen, ist es schon Techno zu dem du präferiert feiern gehst?

IF: Ja, also privat höre ich das jetzt nicht so. Da höre ich eher Rockmusik. Aber ich tanze dazu gern und das macht Spaß dazu zu feiern.

SG: Und gerade in Bezug auf Techno Musik, wie würdest du die Techno Landschaft in Hamburg bewerten so in Hinblick auf die letzten Jahre?

IF: Also ich war vor zwölf Jahren schon auf Elektro Parties, aber noch nie so durchweg wie jetzt. Und was ich jetzt so mitbekommen hab, ist halt dass viele Clubs jetzt zumachen. Also Moloch zum Beispiel oder das Docks.

SG: Und gibt es dann irgendwie bestimmte Orte, die du öfter aufsucht oder andere Orte, die du vermeidest?

IF: Ja, also den Kiez vermeide ich schon seit circa fünf Jahren.

SG: Warum?

IF: Ja, weil es nur noch Gesindel ist da. Da gehen nur Leute hin, die kein Geld haben und Touristen,

die keine Ahnung haben. Der einzige Club, den ich da noch gefeiert habe, war das Molotow, weil sie da halt so gute Rockmusik spielen und dann kannst du direkt wieder in die S-Bahn steigen und dich verpissen. Und Baalsaal auch noch. Und von machen hab ich noch gehört, dass Bahnhof Pauli noch ganz gut sein soll, aber da war ich noch nicht. Das ist gegenüber beim Tivoli Theater oder so.

SG: Also würdest du dann schon sagen, wenn du meinst, es sind nur Touristen und kaputte Leute unterwegs auf dem Kiez, dass so Clubs, die jetzt im Osten von Hamburg aufmachen, dass es da ein bisschen entspannter ist vom sozialen Umfeld her?

IF: Ja, kann schon auch sein, aber da kennt ja auch fast jeder jeden beinahe. Aber wenn ich auf den Hamburger Berg gehe, muss ich schon fast wieder davon ausgehen, dass Leute klauen, weißt du? Ich hab letztens erst so eine Aktion gehabt. Da bin ich mit einem Kumpel über den Hamburger Berg gegangen und da kam einer an und wollte uns irgendeinen beschissenen Trick zeigen oder so und im Endeffekt hat er uns das Portemonnaie geklaut.

Und wenn ich feiern geh, dann zahl ich auch Eintritt. Ist mir egal, ob ich einen Gästelistenplatz hab oder nicht. Und dann weißt du halt auch, dass Leute da sind, die halt Eintritt zahlen oder einen Wert in dem sehen. Was ich halt übertrieben finde ist, dass vor fünf Jahren oder so hast du bei einigen Clubs drei Euro Eintritt gezahlt und jetzt sind das 13 Euro. Da weiß ich dann auch nicht, wieso es um einige Clubs so schlecht bestellt ist.

SG: Und wie ist das bei Moloch und Südpol? Sind die in Gegenden, wo du auch sonst unterwegs bist oder sind das schon so Anzugspunkte dann?

IF: Nein, die haben ja auch nicht mehr so oft offen. Also ich war in letzter Zeit eher im Waagenbau, Fundbureau, Bunker, aber dann meist nur wenn oben und unten alles ist, wenn drei Floors offen sind, sonst ist es halt auch nicht so geil. Angel Club finde ich eigentlich auch ganz nett, weil es nicht so groß ist. Hafenklang waren wir auch ein paar mal, aber eher bei Drum'n'Bass, obwohl ich da nicht so Bock drauf hatte.

SG: Warum?

IF: Durch meinen Bruder.

SG: Ich meinte, warum du da keinen Bock drauf hattest.

IF: Achso, wenn du halt ein Jahr auf Techno feiern gehst, dann weißt du halt gar nicht mehr, wie du zu Drum'n'Bass tanzen sollst.

SG: Und würdest du sagen, dass deine Interaktion mit Leuten, wenn du in einem Club bist, wo jetzt zum Beispiel Techno läuft, anders ist als in anderen Kontexten? Und wenn ja, wie?

IF: Doch an sich schon. Also Südpol und Moloch sind halt wie eine kleine Welt für sich. Und was ich immer sage ist, nur dadurch, dass du das ganze Wochenende wach bist, wird es nicht länger. Es kommt dir auf jeden Fall nicht länger vor. Aber ich würde schon sagen, dass man da dann irgendwie offener ist, weil man da halt nicht so Vorbehalte hat und man wird da nicht nach dem Äußeren beurteilt und es ist immer alles respektvoll miteinander und darauf wird ja auch hingewiesen.

SG: In wie fern hat denn das Feiern dann einen Wert im Verhältnis zu dem, was du sonst in deinem Alltag machst? Ich weiß ja nicht, wie dein Alltag sonst so aussieht.

IF: Ja, also Skateboarden gehe ich noch. Aber wie gesagt, ich hab mir die Elektro Szene jetzt wieder so lange gegeben, weil ich einen Haufen cooler Leute da kennen gelernt habe. Und dann guck ich auch, ob ich mit den Leuten was privat machen kann. Das man nicht nur feiern geht. Und dann chillen wir halt oder gehen auch Skaten. Also das ist auch nicht nur Clubmäßig. Und unter der Woche kann ich eh nicht so lange machen, weil ich um 4.00 wieder aufstehen muss.

SG: Ja, der Kontrast ist halt krass wahrscheinlich. Weil du am Wochenende dann ja vermutlich teilweise erst um 16.00 nachmittags überhaupt erst nach hause kommst, oder?

IF: Ja, das auf jeden Fall.

Interview G

Stefan Grüll: Wie oft würdest du denn sagen, gehst du derzeit so weg?

Interviewee G: Naja, schon so drei vier mal im Monat. Also es kommt auch darauf an, was du unter Weggehen verstehst. So richtig in Clubs drei vier mal im Monat, aber wenn du Bars und so noch dazu zählst, dann halt viel mehr.

SG: Wie oft machst du das dann noch so 'on top'?

IG: Vielleicht noch so zwei bis drei mal die Woche. Aber ich arbeite auch in einer Bar und bleib dann nach der Arbeit manchmal noch da. Deswegen lässt sich das immer ein bisschen schwer sagen.

SG: Was sind denn für dich die primären Gründe überhaupt feiern zu gehen?

IG: Also ich geh halt mit meinen Freunden gerne weg. Wir haben einen sehr ähnlichen Geschmack, wenn wir entscheiden, wo wir hinwollen. Und oft ist es so, dass am Freitag oder wann auch immer, Jemand von uns anfängt zu fragen, was denn so ansteht und dann steht das häufig von sich aus einfach schon im Raum.

SG: Und wenn euer Geschmack ähnlich ist, was heißt das dann genau? Also zu welcher Musik geht ihr dann gern weg?

IG: In erster Linie ist das schon Techno, wobei einer von meinen Kumpels auch Indie mag und öfter mal ins Molotow will oder so. Aber da haben die anderen von unser oft nicht so Lust drauf. Also Techno ist schon so das, worauf wir uns alle einigen können.

SG: Ok, ich komm da gleich nochmal drauf zurück. Aber kannst du noch einmal sagen, wie ihr eure Locations für den Abend aussucht? Gibt es dann einfach Orte, wo ihr gern hingehet oder Sachen, die ihr alle zusammen entdecken wollt?

IG: Ja, also so viele richtig gute Clubs in Hamburg gibt es ja leider gar nicht mehr. Aber wir haben schon so eine ganze Reihe, wo wir öfter mal hingehen und wo wir auch versuchen dran zu bleiben, was da so geht. Also Waagenbau, Übel, PAL, Moloch. Südpol gehen wir halt öfter mal hin, wenn es ansteht. Die letzten Male haben wir das irgendwie verpasst, aber eigentlich ist das so mit unser Lieblingsclub. Das sind ja aber auch alles Clubs, wo halt Techno gespielt wird.

SG: Aber wie war das dann am Anfang, als ihr die Clubs noch nicht kanntet?

IG: Das ist schon so lange her. Also einen Kumpel kenn ich halt über das Studium. Und mit dem war ich am Anfang auch auf diesen OE Partys. Und dann auch kurz in diesen Standard Clubs auf dem Kiez, aber ich bin halt früher in Oldenburg immer schon ganz gern zu Techno weg gegangen und er kommt halt aus einer kleinen Stadt im Osten und kannte das gar nicht so. Aber ich hab den halt damit hingeschleppt und er fand es dann auch cool.

SG: Und wenn ihr jetzt zusammen weggeht, was gibt euch das dann?

IG: Ja, es macht halt Spaß in erster Linie. Wir trinken dann ja auch vorher immer ein bisschen was und stimmen uns ein. Also wir hören dann schon die Musik, die dann auch im Club läuft, also die Richtung. Und dann wenn man losgeht, ist man auch immer ein bisschen aufgeregt. Naja, nicht aufgeregt, aber man freut sich halt auf den Abend. Und es ist halt so, dass alles offen ist. Also es kann einfach viel passieren, was sonst nicht unbedingt passiert. Wahrscheinlich auch weil man getrunken hat, aber das Setting ist dann auch anders.

SG: Kannst du versuchen 'anders' genauer zu beschreiben?

IG: Ja, also man trifft auf diese ganzen Leute in dem Club und man weiß einfach nicht, wer einem begegnet, aber die Leute sind dann auch offener als sonst. Und man kommt ins Gespräch ohne direkt zu fragen, was man jetzt studiert oder arbeitet. Und mit meinen Freunden, man erlebt das dann zusammen. Etwas neues halt. Und wir ziehen uns dann auf der Party auch öfter mal zurück, gehen weg vom Dancefloor und tauschen uns aus, darüber was wir erlebt haben. Oder wir gehen in einen ruhigeren Raum oder so oder rauchen.

SG: Meinst du denn, dass das anders wäre, wenn das in einem Setting stattfinden würde, das jetzt nicht so Techno-mäßig ist?

IG: Nein, ich glaube nicht. Also bei Techno Parties sind die Leute schon viel lockerer drauf einfach, als bei Hip Hop oder Metal Parties oder so. Gibt es Metal-Parties überhaupt? Also es ist einfach recht chillig.

SG: Könntest du denn sagen, woran das liegt?

IG: Nein, glaub nicht. Das ist echt schwer zu sagen. Einfach weil die Leute angesprochen werden von der Musik, die cool sind, vielleicht. Aber das will ich eigentlich auch nicht so sagen, weil ich auch glaube, dass es da Spackos gibt.

SG: Könntest du denn versuchen zu beschreiben, wie sich Leute deiner Meinung nach auf Parties verhalten, auf denen jetzt zum Beispiel so Charts-Zeug läuft? Und das dann ins Verhältnis setzen zu Techno Musik?

IG: Ja, also ich finde es halt schon Panne, dass du gerade bei Charts immer so eine Hit-Mentalität hast. Also die Leute feiern dann zu irgendeinem Song ab und dann kommt der Nächste und der ist vielleicht nicht so beliebt und dann gehen sie halt wieder. Keine Ahnung. Und bei Techno hab ich schon das Gefühl, die Leute haben einfach richtig Bock auf die Mucke und nicht weil sie die Hits wollen, sondern weil sie die Musik an sich geil finden. Das ist schon mal das eine. Zum anderen, liegt bei so Chart-Parties auch immer echt viel Fokus auf anderen Sachen. Typen versuchen Frauen abzuschleppen, die Frauen sind genervt und solche Sachen. Das finde ich auch einfach anstrengend auf Dauer. Der Umgang ist einfach anders.

SG: Cool, ja das macht Sinn. Und wenn du dann mit deinen Freunden weggehst, welche Rolle spielt die Musik dann, wenn ihr da seid? Beeinflusst die, wie ihr interagiert?

IG: Ja, schon. Also wir tanzen halt zusammen. Und dann tauschen wir uns auch ab und zu aus, was

jetzt gut war und was nicht so. Und beim Tanzen, gerade wenn es dann später wird und man vielleicht auch schon etwas betrunken ist, kommt man dann ab und zu auch in so eine Euphorie. Also wenn alle zusammen tanzen auf diesem gleichen Beat. Und dann freut man sich. Das klingt jetzt komisch, aber irgendwie macht das schon was mit einem. Als wäre man so in einer Welt oder auf einer anderen Ebene. Und ja, ich glaube das bringt einen dann schon auch nochmal anders zusammen vielleicht, weil man so ein Erlebnis dann zusammen hatte.

SG: Würdest du dann sagen, dass ist vor allem der Beat?

IG: Ja, also nicht nur. Aber der Beat ist schon so das Wichtigste. Aber wenn nur der Beat da wäre, wäre es auch lahm. Also da baut sich da sowas auf, was einen auch krass anspricht und es spannend macht, dabei zu bleiben. Oder bei Minimal Techno ist einfach der Bass auch nur weg, aber wenn man voll drin ist, kann das auch auf einen wirken. Aber ich glaube so diese Gleichmäßigkeit vom Beat gibt einem so eine Konstanz. Und alles drum herum verändert sich, aber der Beat bleibt halt immer da. Macht das jetzt irgendwie Sinn?

SG: Ja, ist cool. Ich würde dich dann gern noch was anderes fragen. Und zwar wie würdest du sagen, passt das Feiern momentan in deinen Lifestyle so allgemein?

IG: Joa, also ganz allgemein bin ich halt Student. Und ich hab halt meinen Nebenjob, aber grundsätzlich hab ich schon viel Zeit. Also viel mehr als Jemand, der jetzt vollzeit arbeitet zum Beispiel. Ich glaube sonst könnte ich auch nicht so oft weggehen.

SG: Und bei deinen Freunden ist das ähnlich?

IG: Ja, also wie gesagt den einen kenne ich aus meinem Studium. Und die anderen sind auch an der Uni, auch wenn ich die jetzt nicht alle aus meinem Studiengang kenne.

SG: Ok. Und dann würde ich dich gern noch was fragen. Also du hast vorhin schon gesagt, dass der Südpol euer Lieblingsclub ist, aber was reizt dich an ihm. Und was magst du an den anderen Clubs, wo du so hingehst?

IG: Beim Südpol und beim Moloch finde ich halt cool, dass die wirklich anders sind als vieles in Hamburg. Also das PAL oder das Übel, das sind mehr so Standard-Clubs. Aber Südpol und Moloch sind halt von der ganzen Aufmachung her anders. Also beim Moloch zum Beispiel mit dem kleinen Floor und diesen ganzen Verzierungen oder früher in der Kule mit diesen Holzbauten. Das war schon sehr nice. Südpol ist halt auch cool, mit dem großen Außenbereich und diesem Bus und so. Ich mag auch diesen Raum gerne, wo die Lampen von der Decke kommen.

SG: Also ist es schon so die räumliche Aufmachung?

IG: Ja, also die Mucke ist halt auch sehr nice. Wenn die nicht cool wäre, würden wir da halt nicht hingehen. Aber diese Aufmachung ist halt eher wie man das aus Berlin kennt oder so. Und das passt auch zu Techno, finde ich. Also das gibt einem auch ein anderes Gefühl, wenn man die Musik hört und dazu tanzt.

SG: Und was für ein anderes Gefühl?

IG: Ja, also das macht die Atmosphäre halt besonders. Es ist dann ein besonderer Ort als jetzt das PAL zum Beispiel. Man ist dann noch mehr in so einer kleinen Welt, in der Techno Welt halt.

SG: Gibt es denn im Vergleich auch Gegenden in Hamburg, die du dann eher versuchst zu vermeiden?

IG: Die Reeperbahn zum Beispiel. Als ich neu nach Hamburg gekommen bin, fand ich die schon noch ganz cool. Das gibt es halt auch nicht in jeder Stadt und am Anfang war ich auch beeindruckt davon, wie viele Menschen da unterwegs waren. Aber mittlerweile finde ich es nur noch anstrengend. Die Atmosphäre da ist auch wirklich anstrengend und man muss immer ein Auge offen halten, ob nicht Jemand einem komisch kommen will.

SG: Ist das dann auch ein Grund, warum du eher zu anderen Clubs gehst, die woanders sind?

IG: Ich glaube, wenn mein Lieblingsclub auf der Reeperbahn wäre, würde ich da schon immer noch hin gehen. Ich kann mir das aber eigentlich auch nicht vorstellen, dass Moloch oder Südpol jetzt auf der Reeperbahn wären. Das ginge irgendwie nicht. Was war die Frage nochmal?

SG: Ob du auch zu Clubs gehst, die abseits der Reeperbahn sind, weil du die Reeperbahn anstrengend findest?

IG: Ja, also viele von den Läden auf der Reeperbahn sind leider auch 0-8-15 Schuppen mittlerweile. Die sind vielleicht für Touristen oder Neuankömmlinge, sowie ich auch einer war, noch interessant, aber sonst geht da eigentlich nicht mehr viel.

Interview H

Stefan Grüll: Wie oft gehst du denn derzeit so feiern?

Interviewee H: Ich würde sagen so zwei bis drei mal im Monat. Und dann aber auch nur bis zum frühen morgen. Also ich gehöre eher nicht zu den Leuten, die dann bis zum Nachmittag oder das ganze Wochenende unterwegs sind.

SG: Und was würdest du sagen, ist deine Motivation dann feiern zu gehen?

IH: Also meine Hauptmotivation stellt die Musik dar und natürlich dann die Möglichkeit, diese Musik in Clubs in Begleitung von Freunden und zusammen mit anderen gleichgesinnten Menschen erleben zu können. Aber dieses Erleben ist halt auch intensiver, als wenn ich jetzt zuhause die Musik hören würde. Und naja, für mich ist das schon auch eine Freizeitbeschäftigung. Die Musik, die Atmosphäre im Club und auch der Alkoholkonsum und so ermöglichen es mir, aus dem Alltag auszusteigen.

SG: Wenn du jetzt sagst, du nimmst die Musik "intensiver" war, woran würdest du das festmachen?

IH: Naja, also zum einen wegen der Lautstärke natürlich. Dazu kommt aber auch noch, dass die

Atmosphäre durch Licht und Dekoration auch immer ziemlich cool ist. Das macht die Erfahrung irgendwie intensiver und erleichtert den Ausstieg aus dem Alltag.

SG: Und wie würdest du sagen passt das Feiern momentan in deinen Lebensstil?

IH: Das passt recht gut in meinen derzeitigen Lebensstil, zumindest in dem gemäßigten Ausmaße, in dem ich zur Zeit auf Partys gehe. Dadurch dass ich mich beruflich mit dem Thema auseinandersetze, hätte ich eigentlich sogar noch mehr Anreize, öfters weg zu gehen. Aufgrund des großen Angebots und der guten Anbindung in Hamburg kann ich spontan entscheiden, ob und wie lange ich feiern gehen will und somit mein Feier-Verhalten meinen momentanen Kapazitäten gut anpassen.

SG: Und welches Angebot ist es, das dich besonders anspricht?

IH: In erster Linie elektronische Musik, also Techno, Tech-House oder Minimal. Manchmal gehe ich auch auf Indie Parties und seltener HipHop.

SG: Und was macht für dich den Reiz von Veranstaltung aus, bei denen solche Musik gespielt wird?

IH: Also Indie-Partys mag ich, weil ich mich mit der dort gespielten Musik identifizieren kann. Und weil ich mit den Liedern Erfahrungen und Gefühle verbinde. Gleichzeitig ist das auch mit eine Bedingung. Ich könnte also auch sagen, ich mag Indie Parties *solang* ich mich mit der Musik identifizieren kann und etwas damit verbinde.

SG: Und das ist bei elektronischer Musik genau so?

IH: Techno empfinde ich als minimalistischer, und weniger spezifisch als beispielsweise Indie-Rock und dadurch auch als universeller. Es fällt mir leichter, in der Musik aufzugehen und mich auch für längere Zeit auf das Tanzen und das Auf- und Ab der Musik zu konzentrieren. Dazu kommt aber auch, dass die meisten Leute auf Techno-Partys entspannt sind und sie sich auf die Musik konzentrieren, ohne dabei unkommunikativ zu sein.

SG: Wenn du sagst, dass die Leute auf Techno Parties deiner Meinung nach entspannter sind, wie würdest du das im Vergleich mit anderen Musikrichtungen sehen?

IH: Ich glaube, dass die Techno-Szene generell eher Leute anzieht, die sich auf die ein oder andere Weise für die Musik begeistern lassen und sehr offen, tolerant und entspannt sind. Offen vor allem auch, weil bei vielen Genres der elektronischen Musik der Einstieg in die Szene und in die Musik auch als relativer Außenseiter sehr leicht fällt. Aber natürlich gibt es da auch Ausnahmen.

SG: Also meinst du, dass es jetzt auf einer Hip Hop Party schwerer wäre, da reinzukommen? Also in welchem Sinne 'reinzukommen'?

IH: Also zum Beispiel sind für mich natürlich auch Orte unangenehm, an denen ich unerwünschte Anmachen und Belästigung von Männern erfahre. Diese Verhaltensweisen würde ich eher mit Genres wie Mainstream-Pop, RnB, HipHop verbinden. Also ich will das auch nicht unnötig verallgemeinern. In der Bernsteinbar hab ich zum Beispiel durchgehend positive Erfahrungen mit einem eher HipHop/Funk-lastigen Club und dessen Besuchern gemacht habe.

Aber ich glaube schon, dass es einen Unterschied zwischen verschiedenen Arten von Partygängern gibt, wobei ich jetzt nicht weiß, ob das an der Musik liegt oder eher an der Einstellung zum Feiern an sich und zu der Musik. Aber ich glaube schon auch, dass unterschiedliche Musikrichtungen auch unterschiedliche Einstellungen begünstigen.

Und in dem Sinne denke ich auch, dass unterschiedliche Musikrichtungen immer noch unterschiedliche Menschen ansprechen. Aber wenn ich mich selbst in der Hinsicht anschau, dann muss ich halt einfach sagen, dass sich mein eigener Musikgeschmack in den letzten Jahren auch erweitert und gemischt hat. Und ich glaube, dass auch viele andere Partygänger und Musikfans offen für verschiedene Genres sind. Und dann ist es halt schwer zu sagen, Hip Hop Leute sind so und Techno Leute eher so.

SG: Den ersten Punkt finde ich interessant. Wie fühlst du dich denn als Frau im Moloch oder Südpol? Also wie ist das da mit den Übergriffen, die du beschreibst?

IH: Ja, also da sieht es eigentlich ganz gut aus. Ich kann mich jetzt nicht daran erinnern, da mal doof angemacht worden zu sein. Da wird ja auch drauf hingewiesen, dass man sowas nicht machen soll und ich glaube, da wird auch ganz gut aussortiert. Aber auch in anderen Techno-Clubs habe ich eigentlich kaum unangenehme Erfahrungen gemacht. Also da gibt es für mich schon eine Überschneidung mit der Musik irgendwie.

SG: Und gibt es sonst in diesem Kontext dann, in Bezug auf Hamburg, Orte, die du eher aufsuchst oder Orte, die du eher vermeidest?

IH: Schon allein weil Hamburg eine so vielseitige Musikszene hat, vermeide ich grundsätzlich Orte, an denen man betrunken sein muss, um die Musik auszuhalten. Das ist zum Beispiel so eine Einstellung, die ich dem typischen Kiezbesucher unterstellen würde und die ich eher mit Musikrichtungen wie Mainstream-Pop, Schlagern und so in Verbindung bringe.

Aber, naja wie gesagt, ich schätze Hamburg halt schon für die vielfältigen Möglichkeiten zum feiern gehen.

Gleichzeitig ziehen Orte wie die Reeperbahn zu viele betrunkene Touristen, Junggesellen-Abschiede, Idioten, auch wenn das natürlich auch eine Facette einer vielfältigen Unterhaltungskultur darstellt. Aber auch wenn ich einige Locations auf dem Kiez wegen der dort stattfindenden Partys und Konzerte sehr schätze, gehen diese eher unter in dem Party- und Saufpublikum und ich empfinde die allgemeine Atmosphäre dort als viel zu anstrengend.

SG: Welche Locations magst du da denn so?

IH: Das Molotow oder Docks zum Beispiel, aber grundsätzlich ziehen mich eher Orte an, die sich außerhalb dieses Ballungsgebietes befinden. Zum Beispiel das Hafenklang, Uebel & Gefährlich oder das Knust. Besonders spannend finde ich auch Off-Locations, die sich allein durch ihre Lage schon von der Masse der Clubs abheben. Da passen Stubnitz und Moloch zum Beispiel zu, also zu der Aussage jetzt. Und das sind ja auch Orte, die auch im Inneren, in der Gestaltung sehr speziell sind, was die Räumlichkeiten angeht. Das unterstreicht diese Off-Lage asbeits von den etablierteren Strukturen und markiert dann im wahrsten Sinne auch so einen Off-Zustand. So einen Übergang zwischen Alltag und Feier-Raum.

SG: Und gibt es abseits der Gestaltung noch etwas, das dir an diesen Clubs gefällt?

IH: Naja, ich sagte ja schon, dass ich das viel von den Leuten abhängig mache. Bei den Clubs, die ich genannt habe, habe ich das Gefühl die Leute sind sehr offen und wenig Leute sind wirklich auf Streit aus.

SG: Könntest du denn probieren zu beschreiben, wie das Publikum deiner Meinung nach zusammengesetzt ist? Also liegt das nur am Verhalten oder hat das auch was damit zu tun, dass bestimmte Leute da oder nicht da sind oder so?

IH: Ja, also wenn ich das mit der Reeperbahn Vergleiche sind halt wenig Leute da, die halt nur saufen wollen oder eine Party irgendeiner Art. Die meisten Leute im Molotow oder auch im Moloch oder auf der Stubnitz gehen schon gezielt dorthin, weil sie ein Interesse an der Musik haben, glaube ich. Gleichzeitig denke ich schon, dass das auch eher Leute sind, die sich der Mittelschicht zuordnen lassen. Da würde ich zum Beispiel auch einen Unterschied machen zwischen dem Molotow und dem Hans Albers Platz zum Beispiel.

Interview I

Stefan Grüll: Ok, erzähl doch mal, wie oft gehst du derzeit so weg?

Interviewee I: Ich würde sagen, dass ich momentan so zwei mal im Monat auf richtige Parties gehe und darüber hinaus noch sehr oft in Bars oder ich gehe zu Freunden und da trinken wir noch was. Aber wirklich in Clubs gehen, um zu tanzen, mache ich so zwei mal im Monat. Es ist halt leider relativ teuer geworden, wenn man in richtige Clubs gehen möchte und nicht irgendwie auf den Hamburger Berg oder so. Ab und zu mache ich das auch noch, aber eigentlich immer erst dann, wenn ich schon richtig betrunken bin und mach ich dann auf die Stimmung einlassen kann.

SG: Und wenn ihr dann tanzen geht, wie würdest du die Musik bezeichnen, zu der ihr dann tanzt?

II: Ich würde die Musik als Techno bezeichnen, wobei manches auch sehr stark in den Housebereich reingeht. Vor ein paar Jahren waren wir auch relativ viel auf Deep-House Parties. Das war da noch etwas mehr angesagt als heute. Aber jetzt gehen wir vor allem auf Techno Parties. Soll ich das noch genauer definieren?

SG: Nur zu.

II: Ja, also ich würde halt sagen, dass ist vor allem Tech-House und Minimal, wobei ich Minimal zuletzt öfter mal ein bisschen langweilig fand.

SG: Und warum würdest du sagen, geht ihr vor allem zu diesen Musikrichtungen weg?

II: Das hat sich halt schon so ergeben, würde ich sagen. Das waren immer eher so die Leute, mit denen man weggegangen ist. Ich würde jetzt nicht sagen, dass ich eines morgen aufgewacht bin und dachte, heute gehe ich auf eine Techno Party. Es ist eher so, dass ich halt im Laufe meiner Feiern-Karriere, ich nenne das mal so, immer weiter in diese Richtung gegangen bin. Angefangen habe ich natürlich in Hamburg auch mit den Standards, also vor allem Hamburger Berg und Schanze. Dann sind wir halt öfter mal ins Waagenbau gegangen oder ins Übel und Gefährlich.

SG: Weißt du noch, warum ihr dann auf einmal in diese Läden wolltet?

II: Ich glaube, es ging darum, mal etwas neues auszuprobieren und nicht immer wieder auf den Hamburger Berg oder so, wo immer eh alles gleich ist. Aber auch auf dem Berg waren wir immer schon viel im Poooca und so, wo schon auch elektronische Musik lief. Die Musik von da mag ich aber mittlerweile gar nicht mehr, aber das war dann schon so ein Einstieg für mich in die elektronische Tanzmusik, sag ich mal.

SG: Aber das war dann noch kein Tech-House oder Minimal?

II: Nein, das war schon mehr so Elektro.

SG: Was magst du an Elektro jetzt nicht mehr?

II: Schwer zu sagen. Es kommt mir oft sehr oberflächlich vor und tatsächlich auch ein bisschen billig. Also billig meine ich im Sinne von so effektgeladen. Da kommen ständig irgendwelche Drops und ständig irgendwelche krass-zerrenden Synthie Lines und dann hast du halt eine Crowd da stehen, die übertrieben ausrastet. Klar, ich war früher auch ein Teil davon, aber das ganze kommt mir jetzt schon immer mehr so Kirmes-mäßig vor. Hauptsache alle sind betrunken und hauptsache man hat einen Sound, auf dem man so richtig ausrasten kann. Bei der Musik, zu der wir jetzt feiern gehen, ist das irgendwie anders, weißt du? Also bei Techno tanzen die Leute mehr für sich. Man schwebt so fröhlich munter auf dem Bass mit und keiner dreht vollkommen übertrieben ab. Das könnte natürlich auch was damit zu tun haben, dass nicht alle so betrunken sind.

SG: Du sagst, man schwebt auf dem Bass mit. Kannst du nochmal versuchen, das genau zu beschreiben? Also, wie genau nimmst du die Musik wahr und wie äußert sich das in der Art und Weise wie du dazu tanzt?

II: Gute Frage. Ich schätze das schon als Genuss zu Techno zu tanzen. Es ist halt oft so, dass sich über längere Strecken gar nicht so viel verändert, gerade beim Minimal zum Beispiel, aber dann sind da halt viele kleine Nuancen, die das so mitbestimmen. Und ich mach auch oft die Augen zu beim Tanzen. Und dann schwebt man halt auf diesem Beat. Jetzt hab ich schon wieder schweben gesagt, aber ich glaube, was ich meine ist, der Beat bleibt konstant und in dieser Konstanz kann man auch echt gut versinken. Für mich ist das auch kein Sport oder so, wie sich das für mich bei Elektro oft anfühlt. Ich tanze eher minimalistischer und versuch mich dann ganz genau darauf einzulassen, was ich höre und was in der Musik mitschwingt. Ich glaube, auch dass ich mich auf diese Musik echt gut fallen lassen kann. Beantwortet das deine Frage?

SG: Ja, das klingt schon interessant, wie du das beschreibst. Und das ist aber ein Gefühl, dass du bei anderen Musikrichtungen nicht so hast?

II: Nicht in der Form auf jeden Fall. Das könnte vielleicht auch daran liegen, dass ich zu anderen Musikrichtungen weniger tanzen gehe. Zuhause höre ich zum Beispiel auch viel schöne

Gitarrenmusik und da kann ich dann auch gut drin versinken. Aber dann mach ich oft das Licht in meinem Zimmer schön, mache mir einen Tee und setze mich in meinen Sessel. Also das ist nicht so eine körperliche Erfahrung, glaube ich.

SG: Ja, krass. Ich würde dann gerne noch was anderes fragen und zwar, wo du denn am liebsten in Hamburg feiern gehst oder, ob es auch Orte gibt, an die du nicht gern gehst.

II: Naja, ich meinte ja vorhin schon, dass ich den Hamburger Berg eher nicht mehr so mag. Die Reeperbahn ohnehin schon nicht mehr. Im Wesentlichen liegt das daran, dass da einfach viele Menschen herumlaufen, die mich abschrecken. Wo ich gern hingehere, ist der Pudel zum Beispiel. Im Hafenklang war ich schon lange nicht mehr, aber eigentlich finde ich es dort auch sehr nett. Und zuletzt waren es vor allem Moloch und Südpol, wo wir viel waren. Das Turtur mag ich auch gern, aber das ist, von wo ich wohn schon immer relativ weit weg. Kraniche war auch super.

SG: Was schätzt du dann an diesen Orten, an die du gerne gehst?

II: Ich glaube für mich geht es in erster Linie um die Leute. Die Leute sind halt im Südpol oder Moloch einfach sehr entspannt und es wird ja auch darauf hingewiesen, dass du dich nicht übergriffig verhältst. Gleichzeitig finde ich die Atmosphäre dort sehr gut. Zum einen hat es etwas an diese Orte zu gehen und sich nicht erst durch dicke Menschenmassen durchzuquetschen, zum anderen ist die Gestaltung der Orte einfach sehr besonders. Das berührt mich anders als jetzt ein Ort wie das Fundbureau oder auch Waagenbau oder so. Das hat ein wenig was von Entdeckung, wenn man dort ist, weil es Orte in dieser Form einfach sonst sehr selten gibt.

SG: Was genau macht diese Orte denn anders?

II: Für mich liegt das Besondere da schon im Wechselspiel zwischen den Menschen und dem Club selbst. Also die Menschen sind entspannt und das trägt auch zu meiner eigenen Stimmung bei. Und dann ist man zusammen in diesem Raum, der einfach sehr schön ist, aber schön auch in einer Weise, die man sonst nicht so findet. Der Jungfernstieg ist auch schön auf seine Art und Weise, aber das ist eine Form von Schönheit, die jeden Touristen und jeden überhaupt anspricht, der in Hamburg

ist. Und im Südpol gehört die Schönheit mehr zu den Leuten, die dann da sind, weil jeder der da ist, auch sehr bewusst dahingekommen ist. Für mich hat das dann auch viel mit Commitment zu tun auf seine eigene Art und Weise, weißt du? Es gibt viele Orte in Hamburg, wo man feiern gehen könnte, aber dann ins Südpol zu gehen und gemeinsam da zu sein und diesen Ort und die Musik zu genießen, das ist einfach schön.

SG: Also ist da dann schon so ein Zugehörigkeitsgefühl?

II: Ja, ich denke schon. Ich denke, dass viele Menschen, die ins Südpol gehen schon da sind, weil sie sich damit identifizieren können. Das gilt auch für Moloch. Ich weiß auch nicht, warum ich jetzt die ganze Zeit Südpol sage. Aber weißt du, was ich mein? Wenn Menschen auf die Reeperbahn gehen, klar hat das dann irgendwie auch was mit Identifikation zu tun, aber für mich ist das halt einfach auch billig, weil mittlerweile halt jeder auf die Reeperbahn geht. Das Südpol bietet da im Verhältnis halt einen Raum für andere Ideen. Und ich würde sagen, dass das bessere Ideen sind.

SG: Könntest du denn sagen, was du mit Ideen meinst?

II: Ich weiß nicht genau. Ich glaube eher nicht. Vielleicht ist Ideen auch das falsche Wort. Also ich glaube, dass es dort einen anderen Raum gibt, um zusammen zu sein und sich zu erleben. Und das ist echt ein wichtiger Punkt, weil ich mich auch anders erlebe, wenn ich da bin. Ich glaube, schon dass das ein Teil von mir ist, aber vielleicht ein Teil, den ich sonst nicht so ausleben kann.

Interview J

Stefan Grill: Fang doch mal an, wie oft gehst du derzeit so weg?

Interviewee J: Fünf bis sechs mal im Monat würde ich sagen. Also bei meinem momentanen Lebensstil auf jeden Fall. Da gab es aber auch schon andere Zeiten und manchmal denke ich auch, dass ich wieder dahin zurück möchte. In letzter Zeit war mir das Ganze öfter mal zu viel.

SG: Was meinst du mit momentanem Lebensstil?

IJ: Also, ich hab mein Studium vor kurzem beendet. Also Bachelor halt. Und arbeite jetzt Selbstständig im Online-Marketing. Aber momentan auch nur so zwanzig bis dreißig Stunden die Woche. Das reicht, wenn du verstehst. Also ich habe viel Zeit und jetzt durch die Arbeit auch Geld. Und dadurch bin ich halt viel unterwegs. Während meines Studiums auch schon, aber da war es halt immer auch eine Geldfrage.

SG: Und warum war dir das zuletzt zu viel?

IJ: Weil ich einfach zu fertig war oft. Also nach dem Wochenende war ich oft am Arsch und musste dann Montag und Dienstag dazu nutzen wieder klar zu kommen.

SG: Wie lang bist du denn dann am Wochenende so unterwegs?

IJ: Also so beim Moloch, als es noch wärmer war schon so bis zum nächsten Nachmittag mal. Und dann nachts wieder los. Da gibt es ja in Hamburg sonst leider nicht so viele Clubs, wo das in der Form möglich ist. In Berlin ist das schon anders. Da bin ich jetzt auch öfter mal übers Wochenende, weil da auch viele Freunde von mir wohnen.

SG: Wenn du den Vergleich jetzt schon aufmachst, wie würdest du das Nachtleben in Hamburg bewerten so in Relation zu Berlin?

IJ: Berlin ist geiler. Aber in Hamburg tut sich jetzt auch wieder was. Ich fand Hamburg halt lange langweilig, weil nicht viel ging außer Übel und Gefährlich mal oder Waagenbau. Gleichzeitig finde ich beide Clubs jetzt auch nicht über krass. Und seit dem Moloch, Stubnitz, Kraniche da sind. Dann auch Südpol. Seitdem geht wieder mehr.

SG: Woran machst du das fest mit mehr gehen?

IJ: Ich bin halt mehr unterwegs, mein ich.

SG: Könntest du das irgendwodran festmachen. Was die Clubs jetzt anders macht als das Übel und Gefährlich oder so?

IJ: Also die Location von allen ist schonmal geiler. Also man muss halt nicht über so komplett überfüllte Straßen gehen, um da hinzukommen. Das ist schon mal gut. Dann kann man, wie gesagt, lange da feiern. Das ist auch gut. Aber auch die Location an sich so. Also ich finde so dieses industrielle nicht so hochglanz-mäßige gut.

SG: Kannst du sagen, warum du das gut findest? Sorry, wenn ich zu viel Nachfrage.

IJ: Nein, ist schon ok. Musst du ja wahrscheinlich so machen. Ja, also ich stehe halt nicht auf so Locations, wo alles mega sauber ist. Sondern es so ein bisschen mehr shabby ist. Also damit kann ich mich identifizieren. So ein Club, wo dann keine Ahnung Spiegel an der Wand sind und Lichter im Boden und alle Anzüge tragen. Das hat für mich auch nichts mit Techno zu tun. Techno kommt halt aus dem Untergrund, so Warehouse-Party mäßig. Und ich finde es halt gut, dass das Moloch oder Kraniche oder so zum Beispiel das auch wieder mehr durchziehen und es halt nicht so Bonzen-Club mäßig ist. Ich würde mich halt hundert mal eher in einen Betonkeller stellen mit einer fetten Bass-Anlage als irgendwo auf der großen Freiheit in so einen Schicksen-Club.

SG: Versteh ich das dann richtig, dass wieder mehr geht, weil wieder mehr so Undergroundclubs in der Stadt sind als vorher?

IJ: Ja, also finde ich zumindest.

SG: Gibt es sonst noch Sachen, die für dich zu Techno gehören, wenn du meinst, dass der Underground zum Beispiel dazu passt?

IJ: Wie gesagt, so die Location. Ich finde aber auch, dass es einen Unterschied macht von den Leuten her. Wenn ich ins Moloch gehe, weiß ich, es sind korrekte Leute da. Und mit vielen von denen kann ich mich unterhalten. Und ja, da sind auch interessante Leute. Wenn ich auf die große Freiheit gehen würde, was ich nicht mache, wüsste ich, dass ich einfach gar keinen Bock hätte, mit

irgendjemandem da zu reden.

SG: Was macht denn die Leute im Moloch dann zum Beispiel interessant für dich?

IJ: Es fängt schon damit an, wie die Leute gekleidet sind. Im Moloch findest du halt eher keine Leute, die Hemden tragen oder Anzüge oder so, sondern teilweise echt ausgefallene kreative Outfits. Für einige ist das ja wirklich auch ein Grund, sich selbst in Szene zu werfen und sich zu schminken und Kleidung anzuziehen, die sonst im Alltag nicht so anzutreffen ist. Das zum Beispiel finde ich interessant und auch inspirierend. Aber auch der Umgang ist anders, es ist alles offener irgendwie.

SG: Dann würde ich gern noch etwas sehr allgemeines fragen. Was ist Techno für dich? Du meinstest ja eben, dass zum Beispiel so Kellerräume eher Techno für dich wären als irgendwelche Hochglanzschuppen zum Beispiel.

IJ: Naja, in erster Linie eine Musikrichtung halt. Aber da hängt noch mehr mit drin. Ich würde zum Beispiel sagen, dass David Guetta oder so kein Techno ist, sondern eher EDM. Und da ist es zum Beispiel so, dass der *Südpol* kein Elektro Club wäre. Das ist schon mehr Techno. Auch wegen der Geschichte der Musik halt. Und was ich eben meinte, mit den Leuten, da sehe ich auch einen Unterschied zu Elektro oder auch Drum'n'Bass zum Beispiel. Für mich ist Techno viel mehr verbunden mit einer bestimmten Form von Lebensstil. Ich finde auch, dass Techno zum Beispiel künstlerisch viel wertvoller ist als Drum'n'Bass jetzt zum Beispiel. Also beides ist Feier-Mucke, aber Techno ist in meinen Ohren auf jeden Fall deeper und bietet mehr für das Ohr.

SG: Wenn du sagst, Techno ist künstlerischer, würdest du auch sagen, dass sich das in den Leuten widerspiegelt?

IJ: Ja, vielleicht. Ich glaube jetzt nicht, dass jeder zum Künstler wird, wenn er die Musik hört, aber ich finde, dass es ein bisschen mehr Gespür voraussetzt, wenn du die Musik hörst, als Elektro zum Beispiel. Gleichzeitig sind das für mich halt Leute, die 'realer' sind als das typische Elektro-Publikum. Da gibt es schon ein größeres Zugehörigkeitsgefühl als bei Elektro, würde ich sagen.

Gerade, wenn ich an das Moloch denke zum Beispiel. Da sind die Leute einfach auch da, weil sie hinter dem stehen, wofür das Moloch steht.

SG: Ok, lass noch mal kurz über etwas anderes reden.

IJ: Ok, was denn?

SG: Ja, warte ich suche kurze meine Frage. Wenn du jetzt weggehst, meinst du, du verhältst dich anders als in anderen Bereichen deines Lebens?

IJ: Ja, auf jeden Fall. Das fängt ja schon damit an, dass ich vielleicht mehr trinke oder mehr rauche. Aber natürlich achte ich auch mehr darauf, was ich anziehe zum Beispiel.

SG: Wie ist das im Umgang mit anderen?

IJ: Ja, ich denke schon, dass es da auch Unterschiede gibt. Ich finde das ist halt irgendwie etwas unangenehm zuzugeben, aber ich gebe mir schon mehr Mühe oder so. Also ich sage Sachen dann vielleicht anders oder so.

Interview K

Stefan Grill: Wie oft gehst du derzeit so weg?

Interviewee K: Momentan eher sehr gemäßigt. Einmal im Monat vielleicht. Irgendwie seit dem ich das Studium fertig habe, bin ich nicht mehr so frei. Auch davor schon während der Masterarbeit natürlich.

SG: Ja, das kenne ich ganz gut zur Zeit. Erzähl mal, warum gehst du denn ins Moloch oder Südpol?

IK: Ich fühle mich da sehr wohl und gut aufgehoben. Mittlerweile bin ich halt irgendwie auch nicht mehr häufig da. Aber eine Zeit lang war ich sehr regelmäßig da, eher im Moloch, weil das auch

öfter war. Und irgendwie kannte ich da immer viele Menschen. Einige schon von vorher aus dem Gängeviertel, andere hab ich dann durch das Feiern kennen gelernt und dann hat man sich da wieder getroffen.

SG: Also soziale Gründe in erster Linie?

IK: Ja, also ich finde schon, dass der Ort es einem auch ermöglicht auf bestimmte Weise zusammen zu kommen. Sonst könnte man sich ja irgendwie auch in einer Kneipe treffen oder bei Jemandem zuhause. Also der Ort spielt schon eine Rolle und dadurch wohl irgendwie auch die Musik.

SG: Wie interagiert ihr denn miteinander da? Also tanzt du viel oder chillst du mehr?

IK: Unterschiedlich. Manchmal, wenn DJs da sind die ich mag, tanze ich sehr viel. Und manchmal bin ich einfach gern da, um zu verweilen und die Atmosphäre zu genießen.

SG: Könntest du diese Atmosphäre dann beschreiben?

IK: Das ist schwer irgendwie. Aber irgendwie finde ich es immer sehr fröhlich da. Mittlerweile hab ich da natürlich auch einen andere Blick drauf, weil ich sehr häufig da war. Aber am Anfang war ich auch einfach sehr fasziniert von dem Ort. Also irgendwie gibt es nicht so viele Orte in der Stadt. Und naja, das hat irgendwie auch was freiraumhaftes. Du kannst da sein. Niemand stört dich. Die meisten Leute sind gechillt. Deswegen bin ich gerne da.

SG: Musik ist immer schwer zu beschreiben dabei, oder? Also finde ich zumindest.

IK: Ja, hab ich jetzt gar nicht, oder? Also irgendwie weiß ich auch nicht. Klar, ist das für viele der Hauptbestandteil des Abends. Man geht da hin, um zu tanzen und die Musik zu genießen. Und ich tanze auch gerne. Aber ja, ist schon echt schwer zu beschreiben irgendwie.

SG: Gibt es denn für dich einen Zusammenhang zwischen der Musik und dem Ort oder meinst du, da könnte auch Hip Hop laufen zum Beispiel?

IK: Also für mich ist das schon sehr stark mit elektronischer Musik verbunden. Die Gestaltung des Ortes hat ja auch so etwas technohaftes. Gleichzeitig glaube ich auch, dass die Bedeutung vom Moloch an sich mit der Musik verknüpft ist. Die Leute such diesen Ort auf da wo eigentlich nichts ist irgendwie, um zu feiern. Und irgendwie passt das dann auch wieder zu der Musik, oder? Also wenn es den gleich Laden auf der Reeperbahn gäbe, dann wäre das auch eine andere Sache. Aber er ist da wo er ist und das ist irgendwie ziemlich perfekt so, finde ich.

SG: Das hast du aber schön gesagt. Wenn du jetzt schon Vergleiche herstellst zu anderen Feier-Räumen in Hamburg, wie würdest du denn da Moloch und Südpol auch verorten?

IK: Also vor dem Moloch bin ich in Hamburg ganz lange nur sehr wenig feiern gegangen. Da war ich vielleicht ab und zu mal im Waagenbau oder so, aber sonst fand ich das eigentlich alles immer etwas langweilig. Gerade im Vergleich zu Berlin zum Beispiel oder in Leipzig war ich auch viel zu der Zeit, weil eine gute Freundin von mir da wohnt. Und seit dem Moloch hat das einfach wieder mehr Spaß gemacht. Jetzt ist das wieder etwas schwer zu beschreiben, warum das so ist irgendwie. Aber ich würde jetzt einfach mal sagen, dass es die Atmosphäre ist. Und die ist halt irgendwie anders als in anderen Clubs. Und auch generell. Also ich würde das gar nicht so aufs Feiern gehen beschränken. Für mich ist ein Club jetzt nicht unbedingt weniger wichtig als ein Café oder ein Kino. Vielleicht ist er eher sogar wichtiger, weil ich mich da zuhause fühle und mich damit identifizieren kann.

SG: Wenn du jetzt identifizieren sagst, was meinst du dann damit?

IK: Naja, also das ich mich da so zuhause fühle irgendwie. Also ich finde die Räume schön, die Leute sind nett, vor allem auch das Team an sich. Und das ganze wirkt so sehr natürlich auf mich und nicht so business mäßig.

