

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

**Wiensounds:  
Topografie Wiener Soundkulturen 1976 bis 1995**

Verfasser

Mag. phil. Heinrich Deisl

Angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Akademie der bildenden Künste Wien

Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften

Wien, September 2021

Matrikelnummer: 09320760

Studienkennzahl lt. Studienblatt: UR 792 607

Studienrichtung lt. Studienblatt: Doktoratsstudium der Philosophie

Erstbetreuung: Univ.-Prof. Diedrich Diederichsen

Zweitbetreuung: Priv.-Doz. Dr. phil. Katharina Gsöllpointner



# Inhaltsverzeichnis

Intro .....	I
-------------	---

## TEIL I

1. Standortbestimmungen.....	1
1.1 Locations als Forschungsinhalte .....	5
1.2 Methoden .....	10
1.2.1 Forschungsgegenstand .....	10
1.2.2 Forschungskonzept .....	11
1.2.3 Interviews.....	14

## TEIL II

2. Locations.....	17
2.1 Arena.....	18
2.2 U4.....	23
2.3 WUK.....	26
2.4 Gassergasse.....	29
2.5 Blue Box .....	34
2.6 Flex .....	38
3. Ausprägungen von Kultur .....	44
3.1 Populärkultur.....	46
3.2 Subkultur .....	48
3.3 Popkultur.....	54
3.4 Soundkultur .....	62

## TEIL III

4. Positionierungen .....	68
Gesellschaft und Kultur .....	73
Konkretisierungen neuer Verbindungen .....	78
4.1 Politische Rahmenbedingungen .....	79
Modernität .....	81
Aufsplitterungen und Radikalisierungen.....	84
Aufarbeitungen und Erschütterungen.....	86

4.2 »Musikstadt« Wien.....	88
Paradoxe Traditionen .....	90
Kaffeehäuser und Beisl.....	93
Imagekonstruktionen .....	94
4.3 Organisationsexperimente.....	98
Autonomie des Kulturellen .....	100
Integration und Subvention.....	101
5. Formationen Wiener Soundkulturen.....	103
5.1 Situationismus .....	105
5.2 Die Wiener Gruppe und die Informelle Gruppe.....	108
5.3 Von Punk zu Techno .....	112
Von der Diskothek nach »Heiligenstadt«.....	115
Beschleuniger und Paralleluniversen: Kunst.....	118
Von der Bühne zum Dancefloor .....	120
»Scheiß auf Lila«: Mode.....	123
5.4 Medien .....	125
Teilhabe und Aneignung .....	127
5.4.1 Radio .....	130
Öffentlich-rechtliches Radio .....	130
Freies Radio.....	133
5.4.2 Tonträger.....	135
5.4.3 Printprodukte .....	137
Fanzines .....	138
Musikmagazine.....	141
Flyer .....	142
5.5 Sprachlichkeit.....	144
5.5.1 Regionalisierung: Austropop und Dialekt .....	145
Modelle des Austropop .....	146
5.5.2 Internationalisierung: Falco.....	148
Zitat und Inszenierung .....	149
Sprachklänge .....	152
5.5.3 Überwindung der Sprachlichkeit: Techno .....	153

## TEIL IV

6. Kategorien .....	156
6.1 Ort.....	159
6.1.1 Der soziokulturelle Ort .....	161
6.1.2 Der akustische Ort .....	165
6.2 Feld.....	167
6.2.1 Habitus und Distinktion.....	169
6.2.2 Identifikation und Repräsentation.....	171
6.3 Sound .....	173
6.3.1 Soundkörper .....	176
6.3.2 Atmosphäre und Kontingenz .....	178
6.4 Location .....	180
6.4.1 Infrastrukturen.....	182
6.4.2 Netzwerke.....	184
6.5 Soundscape.....	187
6.5.1 Noise.....	191
6.5.2 Rhythmus .....	193
6.6 Akteure .....	195
6.6.1 Martin »Panza« Biro .....	197
6.6.2 Roman Horak .....	199
6.6.3 Ingrid Karl .....	201
6.6.4 Doris Knecht.....	203
6.6.5 Karin Rudolf .....	206
6.6.6 Alfred Smudits .....	208
6.6.7 Station Rose.....	211

## TEIL V

7. Modell einer Topografie Wiener Soundkulturen .....	214
Arena.....	215
U4.....	216
WUK.....	217
Gassergasse.....	218
Blue Box .....	219
Flex .....	220
8. Resümee.....	221
9. Ausblick .....	224

**TEIL VI**

10. Literaturverzeichnis .....229

**TEIL VII**

11.1 Abbildungen.....248  
11.2 Bildnachweis .....260  
11.3 Interviewleitfaden.....261

**TEIL VIII**

12. Verwendete und weiterführende Materialien.....266  
12.1 Diskografie .....268  
12.2 Spiel-/Experimentalfilme.....274  
12.3 Dokumentationen/Informationssendungen.....276  
12.4 Musikvideos/Live-Mitschnitte.....277  
  
Abstracts.....279  
Curriculum Vitae .....281

## Intro

Willkommen in der Welthauptstadt der Musik! Hier haben mehr berühmte Komponisten gelebt als in irgendeiner anderen Stadt, und Musik liegt in Wien förmlich in der Luft: Walzer und Operette sind hier zuhause, auch Musicals »made in Vienna« haben das internationale Publikum erobert. Die Konzerthäuser und Bühnen der Stadt bieten Klassik bis zu progressiven Tönen – das ganze Jahr über folgt ein Festival dem anderen. Opernfans treffen hier auf Weltstars und Jazzfreunde finden eine pulsierende Jazzszene. Pop- und Rock-Konzerte bescheren unvergessliche Live-Musik-Erlebnisse. Elektronische Musik vom Feinsten zum Chill-Out oder Abtanzen gibt's in zahlreichen Clubs.<sup>1</sup>

So begrüßt die Homepage des Tourismusbüros Wien Personen, die sich für Musik in Wien interessieren.

*Wienounds* ist eine Arbeit über Wiener Soundkulturen in der Zeit von 1976 bis 1995. Es geht um Orte, die dazu beitrugen, diese Sounds bereitzustellen und zu verwalten. Der Text zielt darauf ab, Spezifika einer Wiener Musikgeschichte zu definieren, Interaktionen zwischen diesen Orten und kulturelle sowie künstlerische Artikulationen darzustellen und kulturwissenschaftlich ihre historische wie aktuelle Verortbarkeit zu ermöglichen.

Diese rund zwanzig Jahre lassen sich als Konstituierungsphase der Formation Wiener Soundkulturen beschreiben, die, so die hier vertretene These, nach 1995 in eine Phase der Internationalisierung eintrat, die sich bis zum Ende der sogenannten Vienna Electronica um das Jahr 2002 zog. Dargestellt wird diese Wiener Soundgeschichte anhand von sechs Orten: der Arena, dem U4, dem WUK, der Gassergasse, der Blue Box und dem Flex. Wegen ihrer Relevanz als Vorläufer für einige der hier angestellten Betrachtungen und als Referenzort für soziokulturelle Bewegungen wird vor allem von der Arena im Auslandsschlachthof, also der »alten« Arena, die Rede sein. Die Gassergasse gab es von 1981 bis 1983 und beim Flex ist das »alte« Flex gemeint, das sich von 1990 bis 1993 in der Arndtstraße befand. Die vier anderen gibt es bis heute. Drei sind selbstverwaltete Kulturzentren: die Arena, das WUK und die Gassergasse, und drei Musiklokale: das U4, die Blue Box und das Flex. Diese sechs Orte werden im Weiteren Locations genannt.<sup>2</sup> Ihre Verbindung liegt in der Fokussierung auf Popmusik, verstanden als

---

<sup>1</sup> N. N.: »Musikstadt Wien«, <<http://www.wien.info/de/musik-buehne/musikstadt-wien>> (24.06.2021). Die seit März 2020 grassierende Corona- (COVID-19) Pandemie hat die weltweite und damit die Wiener Kultur- und Musikbranche in die wahrscheinlich größte Krise bisher gestürzt. Veränderungen oder Abhilfen dieses existenziellen Notstands sind bis auf Weiteres nur sehr schwer abschätzbar; siehe dazu auch das Schlusskapitel dieser Arbeit mit einem Ausblick.

<sup>2</sup> Der englische Ausdruck wird verwendet, um einerseits eine Unterscheidung zum Forschungsfeld des Orts und andererseits die spezifischen Ausprägungen dieser Orte kenntlich zu machen. Ähnlich wie bei weiteren hier verwendeten Begriffen wie »Sound«, »Soundscape« oder »Noise« implizieren die

Zusammenhang aus Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpften Erzählungen. [...] Seine Elemente verbindet kein einheitliches Medium, wenn es auch von entscheidender Bedeutung ist, dass sich unter den Medien, die Pop-Musik benutzt, die technische (Ton-)Aufzeichnung befindet. [...] – die Hörer, die Fans, die Kunden von Pop-Musik selbst sorgen für diesen Zusammenhang. (Diederichsen 2014: XI)

Der zeitliche Rahmen ergibt sich zum einen durch die Besetzung der Arena im Sommer 1976, die einen tiefgreifenden Umbruch für die Kultur Wiens nach sich zog. Sie bedeutete eine der wesentlichen Zäsuren für das musikkulturelle Gefüge der Stadt, als dass sie ein erstes Indiz auf eine Soundkultur war, die davor in nur lose zueinander in Bezug stehenden Teilen vorhanden war. Zum anderen war 1995 von zwei signifikanten Ereignissen geprägt: Im Jänner ging FM4 als eigenständiges Jugendkultur- und Alternative-Mainstream-Radio-Programm auf Sendung und im Herbst fand die erste Ausgabe des Festivals phonoTAKTIK statt, in dessen Folge sich Wien als international rezipierter Standort für vornehmlich (experimentelle) Elektronikmusik – die Vienna Electronica – konsolidierte.

Warum Orte und nicht Bands oder Szenen? Eine der Hauptüberlegungen zu *Wiensounds* war, Locations als gesellschaftliche Experimentierfelder oder soziokulturelle Knotenpunkte aufzufassen. Die Konzeption von Locations diente dazu, anhand von real existierenden Orten Aussagen über kulturelle Prozesse und Dynamiken zu treffen; also »Schnittmengen soziologischer Konfliktkonstellationen« (Marchart 2013: 21) ausfindig zu machen. Lawrence Grossberg beschreibt Orte als »vorübergehende Zugehörigkeits- und Identifikations-, Orientierungs- und Installationspunkte. Solche Orte markieren temporäre Adressen und Domizile.« (Grossberg 2007: 130) Dies umso mehr als nach dem *spatial turn* der späten 1980er Jahre (vgl. Löw 2012: 37) Fragen um symbolische und praktische Raumkonstruktionen zusehends auch in kulturwissenschaftlichen und soziologischen Disziplinen diskutiert wurden, wonach »Raum nicht bloßer Behälter oder apriorische Naturgegebenheit ist, sondern als Bedingung und Resultat sozialer Prozesse« (ebd.) zu verstehen ist. Anders gesagt: Popmusik und Stadt sind »als Diskussionsgegenstände wie als Lebensform charakteristische Überlagerungen aus politischen und ästhetischen Bestimmungen.« (Diederichsen 1999: 27)

Weiters wurde davon ausgegangen, dass Locations spezifische Praktiken und Vollzüge des Alltags hervorbringen, die in Wechselwirkung mit jenen der Mehrheitsgesellschaft stehen. Locations sind Orte der künstlerischen Produktion und Reproduktion, bestimmter Medien- und Kommunikationsangebote, der soziopolitischen Aktivierung, des kulturellen Transits, der hedonistischen Überschreitung und der exzessiven (Selbst-)Inszenierung (vgl. Deisl 2020: 55 f.). Sie sind ebenso Ausgangspunkte kulturindustrieller Produktion wie deren negierende

---

englischen Ausdrücke Konnotationen, die im Deutschen nur ungenügend wiedergegeben bzw. als Fachbegriffe eingesetzt werden können.

Alternativen. Sie liegen in Opposition zu den gesellschaftlichen Brachlandschaften und zweckorientierten Kreuzungspunkten der »Nicht-Orte« (vgl. Augé 2012; hier 96 f.).

Locations stellen als ein »Raum der Lebensstile« (Bourdieu 2014: 278) mediale, ästhetische und kulturelle Infrastrukturen bereit, in denen sich spezielle Verhaltensweisen mit einem ausgeprägten Interessenshintergrund für Popmusik artikulieren. Welche Funktionen sie in diesen Infrastrukturen einlöst, hängt davon ab, welche Erwartungen und Wirkungen, Bedeutungs- und Bezeichnungskonstruktionen an sie geknüpft werden, mithin die strukturellen Verhältnisse zwischen musikalischen, materiellen und in sie hineingetragenen Aussagen. Wenn Popmusik ein »Seismograf für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen« (Jacke 2009: 45) ist, dann sind Locations das vorgelagerte Testgelände dieser Entwicklungen, weil hier einige der Popmusik hervorbringenden Bedingungen und Rahmungen in Echtzeit hergestellt werden. In ihnen versichert man sich seiner selbst beziehungsweise mit der Gruppe zu Zugehörigkeit, Stilbewusstsein und Atmosphäre; sie sind jener Ort, in dem das persönliche Spezialwissen zum »kulturellen Kapital« (Bourdieu) konvertiert werden kann, das ja ein Gegenüber braucht, um in Erscheinung treten zu können. Was bringt der gute Auftritt einer Band, wenn man anderen nicht davon erzählen kann? Eine Band bleibt ein mediales Phänomen und damit eigentlich »ungehört«, solange sie nicht in einer Location live spielt. Die beste Techno-Platte nützt kaum etwas, wenn sie nicht ein DJ für ein Publikum auflegt.

Hier soll nicht der alte Konflikt zwischen »Mainstream« und »Underground« aufgewärmt werden. Es wurde allerdings klar, dass die Auswahl der Locations auf Inhaltsproduktionen von (ehemaliger) Subkultur hinweist, die über Popkultur als ihren Durchlauferhitzer die Etablierung von Soundkulturen auf den Weg brachte. Sehr wahrscheinlich waren andere Orte an dieser Etablierung ebenso beteiligt wie die hier untersuchten. Nach Gesprächen mit Auskennern, der Sichtung der Literatur und dem persönlichen Dafürhalten musste dann für *Wiensounds* pragmatischerweise eine Auswahl getroffen werden.

Es stellte sich die Frage, inwiefern Locations neue Dispositionen kultureller, ästhetischer und politischer Agenden hervorbringen, beziehungsweise mit welchen Aushandlungen sie konfrontiert sind. Um herauszuarbeiten, wie über symbolische Konfigurationen der Raumbildung soziale Ordnungen hergestellt werden (vgl. Löw 2012: 239), erschien es wichtig, historischen und sozialpolitischen Entwicklungen sowie ideologischen Konflikten breiten Raum zu geben. Im nächsten Schritt ging es darum, Räume und Felder zu identifizieren, in denen derartige Praktiken abgetestet wurden. Daraus resultieren spezielle »Sounds« der Locations. Um Korrelationen dieser Location-Sounds darstellbar und sie für die Stadt Wien beschreibbar zu machen, wurde der Versuch unternommen, ein Modell einer Topografie Wiener Soundkulturen zu formulieren. Als Verbindungsclammer zwischen den Locations

und dem Topografie-Modell standen Überlegungen, wie diese Sounds eine Soundscape (vgl. Schafer 2010) kartografieren. Auf dieser Ebene werden Locations zu Knotenpunkten von kulturellen Aussagen über das Stadtgefüge. Mit diesem Topografie-Modell sollen zum einen die »symbolischen Signatur der Stadt« (Musner 2009: 171) aktualisiert und zum anderen Spezifika einer Wiener Soundkultur aufgezeigt werden.

Flankiert werden diese Überlegungen von den Stimmen von acht Zeitzeugen in Form von für *Wien sounds* durchgeführten Experten-Interviews. Martin »Panza« Biro ist Betreiber des Labels Panza-Platte; Roman Horak ist Professor für Kunst- und Kultursoziologie an der Universität für angewandte Kunst Wien; Ingrid Karl war Veranstaltungsleiterin der besetzten Arena und leitet seit 1982 die Wiener Musik Galerie; Doris Knecht war Kuratorin des »Boiler Live Pool« im Flex und Chefredakteurin des *Falter*; Karin Rudolf war von 1988 bis 1994 Veranstaltungs- und Personalchefin des U4; Alfred Smudits war Vorstand des Instituts für Musiksoziologie und Gary Danner und Elisa Rose betreiben seit 1988 das Audiovisionsduo Station Rose.<sup>3</sup> Ihre Ausführungen sind im Text mit »IV« (Interview) gekennzeichnet. Im Kapitel »Akteure« wurden biografische Details, Arbeitsfelder und Verortungen von Wiener Soundkultur der jeweiligen Personen zusammengestellt. Bei der Auswahl der Interviewten war mir wichtig, dass sie entweder in eine der hier behandelten Locations involviert waren oder jene Zeit vor Ort mitgestalteten.

Die eingangs gestellte Frage: »Warum Orte?« lässt sich auch damit beantworten, dass es bereits einige Darstellungen zu Wiener Szenen und Bands jener Zeit gibt. Zu einer, wenn es um Popmusik geht, eher mittelwichtigen Stadt wie Wien, von der Ewa Mazierska als »Semi-Peripherie« spricht<sup>4</sup>, gibt es Publikationen wie *Heimspiel – Eine Chronik des Austro-Pop* (Gröbchen 1995), *Wienpop. Fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten* (Gröbchen et al. 2013), den Katalog der Ausstellung »Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern« (Nußbaumer/Schwarz 2012) im Wienmuseum und die Neuauflage des Sammelbandes *Idealzone Wien – Die schnellen Jahre (1978–1985)* (Drexler et al. 2016). In ein paar Jahren wird man vermutlich sagen, dass 2017 ein gutes Jahr für die heimische Popkultur war: Das Grazer Filmfestival Diagonale präsentierte im Frühling gemeinsam mit dem Filmmuseum Wien, dem Filmarchiv Austria und dem ORF-Archiv das Spezialprogramm »1000 Takte Film«, bei dem

---

<sup>3</sup> Interviews mit weiteren relevanten Personen wie Martin Blumenau (FM 4; 1960–2021), Chris Duller (ex-*Falter*, ex-*Chelsea Chronicle*), Monika Eigensperger (FM 4), Tom Eller (Flex), Herbie Molin (Blue Box, rhiz), Rolf Schwendter (1939–2013) oder Peter Travnicek (Novaks Kapelle) finden sich in Deisl (2013a), mit Stefan Weber (Drahdwaberl) in Deisl (2013b) und mit Peter Weibel in Deisl (2016).

<sup>4</sup> Mazierska trifft eine globale Dreiteilung populärer Musik: der angloamerikanische Raum als »Zentrum«, »exotische«, also »Weltmusik« als »Peripherie« und Wien als »Semi-Peripherie« (Mazierska 2019: 217). Dieses Dazwischen sei einer der Gründe, warum für aktuelle Populärmusik-Forschungen Wien eher außerhalb des Interesses liege (vgl. ebd.).

Naheverhältnisse zwischen Musik, Video und Kino aus Österreich beleuchtet wurden.<sup>5</sup> Die im Herbst im Wienmuseum gezeigte Ausstellung »Ganz Wien – Eine Pop-Tour« widmete sich sechs Jahrzehnten Wiener Pop-Geschichte anhand von Hotspots der Musikszene (vgl. Deisl 2017a; Lindinger/Mießgang 2017). Kurz danach kam Peter Ily Huemers Doku-Film *Chuzpe* über die gleichnamige, »erste« Wiener Punk-Band in die Kinos.<sup>6</sup>

Indes, und hier setzt *Wiensounds* an, hat sich der Diskurs um Sound und Stadt in den letzten Jahren in Feldern wie Sound Studies, Urbanistik, Soziologie sowie Kultur- und Musikwissenschaften etabliert. Während es zu Wien einige Studien gibt, die die Zeit zwischen der Industrialisierung und dem Ersten Weltkrieg untersuchen (exemplarisch: Csáky 2010; Zapke 2014; Payer 2018) oder auf »klassische« Arbeitsfelder der Cultural Studies rekurrieren (exemplarisch: Foltin 2004; Horak 2004; Mattl 2016), fehlen Erkenntnisse, wie sich das Verhältnis von Sound und Stadt innerhalb der letzten Jahrzehnte für Wien und hier vor allem zu kulturwissenschaftlichen Verortungen von soundkulturellen Praktiken darstellt. Die Imagegenese Wiens (vgl. Nußbaumer 2007) zeigt, dass ihre Rezeption nach wie vor mit der Ersten und Zweiten Wiener Schule, mit folkloristisch-traditioneller Musik sowie der Wiener Klassik und Austropop als ihre stadtspezifischen Referenzen schlechthin verknüpft ist (vgl. Larkey 1993: 309–315; Musner 2009: 137–172; Reitsamer 2014). Durch die bis ins Heute ragende, starke Präsenz dieser Stile und Genres führt eine Vielzahl anderer künstlerischer Artikulationen jener Zeit ein vergleichsweises Schattendasein. Ein Indiz für diese Diskrepanz ist, dass deren Aufarbeitungen zum größten Teil in nicht-akademischen Publikationen oder in Diplomarbeiten zu finden sind. Weitere nahe an *Wiensounds* befindliche Beschäftigungen sind in Musikmagazinen wie *Musiklandesrundschau*, *Chelsea Chronicle*, *skug* und *Flex Digest* zu finden.<sup>7</sup>

Austropop ist jener symbolische Gehalt, der, auch wenn er nicht nur in Wien stattfand, dort aber – wie sonst auch im populärmusikalischen Gebaren Österreichs – so gedrängt, dass Austropop kaum zum Beispiel Tiroler Musiken jener Tage miteinschließt, sondern, auch aufgrund seiner Bezüge und Referenzen wie dem Wienerlied (vgl. Hein 2002) und – mit Abstrichen – der Wiener Nachkriegsliteratur, als typische »Wiener« Musikform gelten kann.

---

<sup>5</sup> Der Programmtitel ist von Chuzpes Debütalbum *1000 Takte Tanz* (1982) inspiriert.

<sup>6</sup> Im Herbst 2019 fand im Metro Kino die von dem Filmemacher Paul Poet und dem Filmkritiker Neil Young kuratierte Retrospektive »Punk Cinema – Die rebellische Leinwand« statt, bei der neben »Klassikern« wie *Decoder*, *Blank Generation* oder *Jubilee* österreichische Filme wie *Atemnot* (1984), *Eiszeit* (1983) und *Wiener Brut* (1984) seit langem wieder auf einer Kinoleinwand zu sehen waren. Es kam auch zur Premiere von Thomas Reitmayers Dokumentation *Es is zum Scheissen*, die einige wichtige, in *Wiensounds* behandelte Bands portraitiert. Wegen urheberrechtlicher Diskrepanzen wurde sie aber nach nur einer Vorstellung zurückgezogen.

<sup>7</sup> Hier sei auch auf Erlebnisberichte wie etwa Dertnig/Gallmetzer (1994), Beauclair (2010) und Drexler et al. (2016) hingewiesen.

Ähnlich wie bei der Vienna Electronica handelt es sich beim Austropop um eine medial konstruierte Verkürzung, bei der auch nach fünfzig Jahren nicht eindeutig definier- oder nachvollziehbar ist, was er ist oder sein soll (vgl. Fürnkranz 2020: 124–127). Auf der von Rudi Dolezal und Hannes Rossacher – zwei der langjährigsten ›Verwalter‹ österreichischen Pop-Anspruchs – 2006 herausgebrachten DVD-Compilation *Weltberühmt in Österreich – 50 Jahre Austropop* reichen die Beiträge von Anton Karas über Wolfgang Ambros und Falco bis zu Kruder & Dorfmeister, Edelweiss, Hubert von Goisern und Attwenger. – An dieser Stelle soll eine sehr grobe Gegenüberstellung vorerst genügen: Während unter dem Eindruck von angloamerikanischen Vorbildern Austropop das Heimische akzentuierte und sein Gemacht-Sein ausstellte, wies die Vienna Electronica von Wien hinaus auf eine technisch und medial vermittelte Internationalisierung.

Für *Wiensounds* war mir wichtig, Querbezüge und Verschiebungen, mithin Synergien und Rivalitäten ausfindig und in kulturwissenschaftlichen Perspektiven darstellbar zu machen. Die hier vorgeschlagenen Positionen sollen dazu beitragen, übergeordnete Knotenpunkte und Bruch- beziehungsweise Verbindungslinien zu konkretisieren: Nicht, wer bei welchem Konzert wann welche Gitarre gespielt hat, sondern was ein Freiraum oder ein Club vor dem Hintergrund kultureller und/oder künstlerischer Gestaltungen ist. Wozu sie überhaupt gegründet wurden, um etwas gegen die Verzweigung zu unternehmen. Wie sie nach innen und nach außen funktionierten. Wie die Stadt auf diese neuen Töne reagierte. Welche Rolle also Locations für gesellschaftliche Interaktionen spielen könnten.

Natürlich gab es Musikclubs lange vor 1976. Schon im 18. Jahrhundert wurden derartige öffentliche Einrichtungen gegründet, um dort einen Teil der zu jener Zeit ebenfalls neuen Freizeit zu verbringen (vgl. Friedrich 2010: 26 f.). Aber erst im Lauf der 1970er Jahre wurden diese Orte zu Experimentierfeldern neuer Lebensweisen und distinktiver Ästhetiken mit sie umgebenden Medienverbänden, in denen – anders als etwa in den Wiener Caféhäusern Peter Altenbergs oder den von Charles Baudelaire und Walter Benjamin kulturgeschichtlich durchmessenen Pariser Boulevards – die nun entstehende Popkultur sich als eines ihrer gesellschaftlichen Projekte vermittelte.

Die Gründungsnotwendigkeiten Wiener Locations unterscheiden sich nicht grundsätzlich von denen anderer Städte der »Semi-Peripherie«. Spezifisch für eine Wiener Soundkultur zwischen 1976 und 1995 sind unter anderem ein vergleichsweises Naheverhältnis zwischen offiziellen und nicht-offiziellen Kulturpositionen, Verbindungen aus Musiktraditionen und internationalen Vorbildern, Auseinandersetzungen mit dem nationalsozialistischen Erbe, aus sich selbst heraus kaum tragfähige Verwertungsökonomien, Prekariatsverträge als Befriedungs- und Kanalisierungsstrategien sowie die städtebauliche Struktur.

Wegen ihrer historischen Ringstraßen- und Gürtel-Architektur lassen sich Wiens Zentrum und Peripherie recht klar abzirkeln (vgl. Musner 2009: 59–88). Bis in die 1970er Jahre konzentrierten sich Szenen auf die innerstädtischen Bezirke, ab dann expandierten sie in Regionen außerhalb des Gürtels. Die Struktur der zwei praktisch konzentrischen Kreise aus Ring und Gürtel bildete eine starke symbolische Zonierung. Abgesehen von Mikroökonomien, die sich rund um Arena, WUK, Gassergasse und Flex positionierten, kann von eigenständigen lokalen Infrastrukturen außerhalb des Zentrums, wie sie beispielsweise in Harlem, Hackney oder Kreuzberg zu beobachten waren, kaum gesprochen werden.

In *Wiensounds* wird vor allem der sich seit den frühen 1970ern abzeichnende Übergang von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft beleuchtet; jener Übergang also von der Ära des Spätkapitalismus zur computerisierten Informationsgesellschaft ab den späteren 1990er Jahren.<sup>8</sup> Entsprechende Verweise wurden – wo es sinnvoll oder notwendig schien – eingearbeitet und im letzten Kapitel zu Ausblicken und Entwicklungen zusammengefasst.

Seit 1995 hat sich global gesprochen viel getan: Die Internet-Technologie digitalisierte Wissensbestände und machte sie leicht verfügbar; Verteilungskämpfe auf den Feldern der Kultur haben sich zu musikalischen Retro-Schleifen und immer größeren gesellschaftlichen Parzellierungen entwickelt; Mietpreise für Wohnungen und Immobilien verteuerten sich teils exorbitant; 2002 wurde das Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies CCCS geschlossen und die Forschungsrichtung der Sound Studies konnte sich etablieren.

Zu einem Slogan verkürzt, kann man konstatieren, dass Pop in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist. Mit allen Vor- und Nachteilen: »Pop ist nicht mehr, wie in der klassischen Spätmoderne, ein Transitraum [...], sondern ein mobiler kultureller Echoraum.« (Seeßlen/ Metz 2018: 245) Mit Mark Fisher gesprochen, gründet die Chuzpe aktueller neoliberaler Kulturökonomie darauf, dass sie das Neue und das Alte sowie den Konsens und den Dissens vorbehaltlos auf sich vereinen kann und dadurch aber das Projekt ›Zukunft‹ aushebelt. Populäre Musikkultur des 21. Jahrhunderts wurde zu einem »Spiegel spätkapitalistischer Subjektivität.« (Fisher 2015: 43) Zu den sich zusehends verflüssigenden Formationen der Gesellschaft und den damit einhergehenden, veränderten Wahrnehmungen schreibt Marc Augé: »Heute gehen die *sechziger*, die *siebziger* und die *achtziger* Jahre ebenso schnell in die Geschichte ein, wie sie daraus hervortraten. Die Geschichte ist uns auf den Fersen.« (Augé 2012: 35; Hervorh. im Orig.)

Überspitzt gesagt: Früher musste man der Popmusik entgegengehen, um sie zu erreichen; mittlerweile muss man vor ihr weglaufen, um nicht von ihr erschlagen zu werden.

---

<sup>8</sup> Exemplarisch: Hardt/Negri (2003), Hartmann (2003: 157–190), Hobsbawm (2007: 503–722).

In den letzten Jahren hat die Zahl der Texte, die sich mit ähnlichen Themen wie *Wiensounds* beschäftigen, stark zugenommen, was auch auf den deutschsprachigen Raum zutrifft.<sup>9</sup> Aber: Könnte man – abgesehen vom Austropop – zu der Formierung Wiener Soundkulturen aus ähnlichen Beständen schöpfen wie etwa über Jazz und New Orleans, Elektroakustik und Paris, Punk und London, Rave und Manchester, HipHop und New York oder Techno und Berlin, wäre die Situation eine andere (vgl. Mazierska 2019: 71 f.). Schließlich ist auf die nur wenig ausgeprägte Anschlussfähigkeit der in *Wiensounds* beschriebenen Ansätze in Wien selbst hinzuweisen. Gründe dafür sind unter anderem in den gering vorhandenen lokalen Infrastrukturmaßnahmen und Forschungseinrichtungen mit verstreuten Curricula zu suchen. Kurz: eine akademische Auseinandersetzung mit Wiener Soundkulturen ist erst im Entstehen begriffen.

Was die Auswahl der Literatur anlangt, sind zwei Punkte hervorzuheben: Einerseits habe ich versucht, sie möglichst nah am Standort Wien zu situieren. Die Quellen reichen von wissenschaftlichen Studien bis zu Fanzines, zumeist liegen sie aber als Diplomarbeiten vor. – Womit auch praktisch deutlich wird, dass die hier behandelten Themen von akademischer Seite erst ansatzweise in größeren Zusammenhängen rezipiert worden sind. – Andererseits schien mir interessant, mit Texten zu arbeiten, die im Betrachtungszeitraum entstanden sind und sie einer kritischen Re-Lektüre zu unterziehen. Mich interessierte bei den ausgewählten Texten, ein ›Stimmungsbild‹ anhand von dem Zeitrahmen nahen Publikationen zu zeichnen. Bei im Text und im Literaturverzeichnis verwendeten Internetquellen beziehen sich die Datumsangaben auf den letztmaligen Aufruf.

Einige Texte gaben besonders eindrückliche, weil sehr nahe an der damaligen Situation angelegte Darstellungen: Herbert Grabners sozialanthropologische *Studie einer Gruppe von Punks in der Wiener Gassergasse* von 1984 stellt eine der wohl ersten Aufarbeitungen zur lokalen Punkkultur überhaupt dar. Athina Georgious Feldforschung *Träume einer Subkultur: Punks, Autonome und andere Chaoten* (1993) lieferte am Beispiel des Flex eine umfassende Aktualisierung, die praktisch unmittelbar nach dessen Schließung erschienen war. Die auch 1993 erschienene Untersuchung *Pungent Sounds: Constructing Identity with Popular Music in Austria* von Edward Larkey ist nach wie vor eine der fundiertesten Auseinandersetzungen zu Austropop. Mit Andreas Suttners »*Beton brennt*«: *Hausbesetzer und Selbstverwaltung im Berlin, Wien und Zürich der 80er* (2011), das durch akribisch recherchiertes Originalmaterial besticht, konnten große Teile der Neuen Sozialen Bewegungen integriert werden. Siegfried Mattls

---

<sup>9</sup> Exemplarisch: Musner (2009), Friedrich (2010), Schwanhäußer (2010), Brunow (2011), Fichna (2011) und Müller (2014).

Beiträge schließlich lieferten wichtige Einblicke zur Stadtgeschichte aus historischer wie sozialpolitischer Sicht.

Der Inhalt der Dissertation *Wien sounds* gliedert sich wie folgt:

In Kapitel 2 werden die sechs Locations hinsichtlich ihrer Geschichte, Ausrichtungen, Veranstaltungsprogramme und Medienprodukte überblickshaft portraitiert.

Das dritte Kapitel ist Ausprägungen von Kultur gewidmet. Ausgehend von Populärkultur, werden die Begriffe »Subkultur«, »Popkultur« und »Soundkultur« näher gefasst und mit speziellen Wiener Bedingungen in Beziehung gesetzt.

Das vierte Kapitel setzt sich mit politischen und sozialgesellschaftlichen Positionen und Rahmenbedingungen auseinander, die von den Imagekonstruktionen der »Musikstadt« Wien bis zu Gesellschafts- und Organisationsexperimenten reichen.

Das Kapitel 5, in dem es um Formationen Wiener Soundkulturen geht, umfasst historische Positionen und Vorläufer wie den Situationismus und die Informelle Gruppe, beschäftigt sich mit Radio, Tonträgern und Magazinen als Verbreitungsmedien und diskutiert anhand von Sprachlichkeit Veränderungen vom Austropop bis Techno.

Kapitel 6 ist den sechs Kategorien Ort – Feld – Sound – Location – Soundscape – Akteure gewidmet.

Im siebten Kapitel werden bis dahin getroffene Analysen in kulturellen, historischen und politischen Bedingungen für eine Topografie Wiener Soundkulturen zusammengeführt.

Ein Resümee und ein Ausblick finden sich in den Kapiteln 8 und 9.

Nach Literatur (Kapitel 10) und Abbildungen sowie dem Interviewleitfaden (Kapitel 11) sind im Kapitel 12 verwendete und weiterführende Materialien zusammengestellt: eine Diskografie sowie Listen von Filmen, Videos und Dokumentationen.

Als Musikjournalist, Radioproduzent und Veranstalter beschäftige ich mich seit 1996 mit diversen Aspekten von Popmusik und populärer Kultur. Beruflich und privat habe ich also sehr viel Zeit auf Konzerten und in Clubs verbracht. Manchmal, um einfach nur gute Konzerte zu hören, dann wieder, um heftig zu debattieren und schließlich, um unter vielen Leuten allein irgendwelchen Gedanken nachzuhängen. Spannend an diesen Orten war und ist für mich, wie sie es schaffen, praktisch jeden Abend ein Programm auf die Beine zu stellen, das intellektuellen Anspruch genauso oft für sich reklamiert wie ausgelassenes Party-Feiern. Mir haben diese Menschen, die – meist unter schwierigen, selbstausbeuterischen Bedingungen, dafür umso mehr Fans – dafür arbeiten, dass man sich in sich oder einer wogenden Menge verlieren kann, immer wieder großen Respekt abgerungen. Die dafür arbeiten, dass man sich, andere und Musik als gelebte Kultur genießt.

Diese Orte boten mir einerseits ein totales Hineingezogen-Sein und andererseits ein Feld für private Beobachtungen: Was macht Musik mit den Menschen? Warum schlägt man sich in oft beengten, verschwitzten und verrauchten Momenten, von lauter Musik vollgedröhnt, tanzend oder sinnierend die Nacht um die Ohren? Eben genau weil es dort oft beengt und verschwitzt ist und man mit lauter Musik gedröhnt wird oder sinnierend die Nacht dort verbringen kann.

Und wo bleibt bei dem vermeintlichen Hedonismus der politische Auftrag, wenn es darum geht, Pop als widerständige Strategie legitimierbar zu halten? War der Veranstaltungsort im Verbund mit popkulturellen Medien nicht einer, der am intensivsten kulturindustriell ge- und verformt wurde, Kulturindustrie nicht am direktesten sich dort abbildete? Es gibt wohl keine kulturelle Artikulation, die so kostenintensiv ist wie die, eine Location zu führen. Sie schafft Arbeitsverhältnisse und eine Art Parallelgesellschaft, die eine Vielzahl kultureller Ausprägungen – vom Leseabend über Film- und Modeschauen bis zu Konzerten sämtlicher Stile und Genres – bündelt und ihnen eine Bühne dafür gibt, öffentlich wahrgenommen zu werden und sie so kontextualisierbar zu machen.

Die erste Zusammenstellung dieser Erfahrungen war das 2013 erschienene Buch *Im Puls der Nacht. Sub- und Populärkultur in Wien 1955–1976*, in dem einige Vorbedingungen der Formation Wiener Soundkulturen behandelt wurden. *Wiensounds* ist die im Rahmen eines Doktoratsstudiums erarbeitete Fortführung.

Mein Dank richtet sich an meine Dissertationsbetreuer Diedrich Diederichsen und Katharina Gsöllpointner, meine Interviewpartner sowie jene, deren Wissen und Rat gute Dienste taten: Brigitte Bauer, Alica Beck, Brigitta Bödenauer, Jochen Bonz, Bernhard Breuer, Dave Dempsey, Konstantin Drobil, Thomas Edlinger, Rainer Elstner, Onno Ennoson, Robert Foltin, Andi Fränzl, Reinhold Friedl, Michael Giebl, Walter Gröbchen, Ivo Gurschler, Leander Gussmann, Anita Hafner, Julia Heimerdinger, Richie Herbst, Andreas Höllering, Alois Huber, Michael Huber, Nik Hummer, Jakob Kisslinger, Mario Kolb, Christian »Dent« König, Bianca Ludewig, Clemens Marschall, Ewa Mazierska, Claudia Märzendorfer, Herbie Molin, Manni Montana, Marc Muncke, Peter Nachtnebel, Didi Neidhart, Susanna Niedermayr, Simon Olipitz, Fritz Ostermayer, Eva Perner, Paul Poet, Franz Pomassl, Alfred Pranzl, Gerald Raunig, Peter »Pita« Rehberg (†), Rosa Reitsamer, Dierk Rossiwall, Karl Salzmann, Christian Scheib, Uwe Schütte, Al Bird Sputnik, SR-Archiv Österreichischer Populärmusik, Anna Steiden, Shilla Strelka, Sweet Susie, Sophie Unterweger und The Weber Bros. Danke an das Team des Campus & City Radio 94.4 St. Pölten.

Dieter Schrage und Siegfried Mattl konnte ich für *Wiensounds* leider nicht mehr treffen, sie sind 2011 und 2015 viel zu früh verstorben. Mit Rolf Schwendter und Stefan Weber waren

mir für *Im Puls der Nacht* noch Gespräche vergönnt; sie sind 2013 und 2018 verschieden. Stuart Hall habe ich nie persönlich kennengelernt; ein besonderes Erlebnis war, im Frühjahr 2015 das CCCS-Archiv an der Universität Birmingham zu besuchen und einige seiner auf Schreibmaschine getippten Originalmanuskripte zu lesen. Im März 2019 ging mit Hans Kulisch ein langjähriger *skug*-Kollege. *Wien sounds* versteht sich auch als eine Reminiszenz an diese für mich sehr inspirierenden Personen.

Danke an Karin, Herta und Heinrich Deisl (sen.), Gerda Deisl zur Erinnerung.

Besonderen Dank an Burkhard Stangl für Feedback und Korrekturen.

Für Alexandra Hosner.

Wien, im September 2021