

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 119

Artikel: Blühende Musikszene oder institutioneller Notstand? : Kreativität als Randerscheinung kleinstädtischer Urbanität am Beispiel der Berner Jazzszene
Autor: Schläppi, Daniel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927673>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Blühende Musikszene oder institutioneller Notstand?

Kreativität als Randerscheinung kleinstädtischer Urbanität am Beispiel der Berner Jazzszene

Daniel Schläppi

Die Kulturwissenschaften debattieren ausführlich darüber, ob oder wie sich urbane Räume und kreative Zellen gegenseitig beeinflussen. Einschlägige Publikationen stilisieren die Stadt zum «Ort» künstlerischer Kreation schlechthin.¹ Dies ist grundsätzlich sicher nicht abwegig. Allerdings entsteht aber auch viel wertvolle Kunst in der Inspiration der Abgeschiedenheit. Für eine differenziertere Sicht auf die unterstellte Interdependenz Stadt-Kunst lohnt es sich zu fragen, welche stadträumlichen, sozialen, ökonomischen und politischen Faktoren in welcher Weise auf die Evolution des Kunstbetriebs und das Handeln der involvierten Akteure (und natürlich vice versa) wirken.

STADT UND KREATION, STRUKTUREN UND AKTEURE²

Entscheidender Einfluss geht von den Immobilien- und Mietpreisen aus. Ambitioniertes Jungkünstlertum kann sich zu Marktpreisen keine Ateliers und Wohnungen in angesagten Gegenden leisten. Dieser Sachverhalt generiert folgendes Entwicklungsmuster: Wenn Stadtteile für gehobene Bevölkerungsssegmente aufgrund sich verschlechternder sozialer Strukturen (Prekarisierung der Nachbarschaft), der Verlagerung urbaner Zentren (gross dimensionierte Bauprojekte, Verkehrserschliessung), veränderter Lebensgewohnheiten (die Vorstadt als Ziel der Träume) und schwer kontrollierbarer Lebensformen (Bettelei, Kriminalität, laute Jugendkultur) an Attraktivität verlieren, setzt ein Exodus der gehobenen Schichten ein. Folge davon sind Preiszerfall und (verzögert) eine marode, sanierungsbedürftige, dafür aber vielfältig (um)nutzbare Bausubstanz.

Erst jetzt besteht die Chance, dass ein Viertel von kunstnahen, subkulturellen Milieus «entdeckt» wird. Wo immer sich eine jungdynamische, libertinärs Kunstszene niederlässt und mit einem Minimum an praktischem Geschick die ersten heruntergekommenen Strassenzüge aufpeppt, eröffnen bald Cafés, originelle Shops, Bioläden, Galerien und Clubs. Der Charme dieser Bohème scheint unwiderstehlich, denn nach einer kurzen, von prekären Sanitäranlagen, lebensgefährlichen Elektroinstallationen und defekten Heizungen geprägten Pionierzeit lassen sich bald trendbewusste Gutbetuchte in aufwendig renovierten Objekten nieder. Dieser Vorgang ist als «Gentrifizierung» bekannt und spielt sich in wiederkehrenden Wellen in New York (Greenwich Village, Soho seit den 1950er Jahren und aktuell East Village), Berlin (Kreuzberg vor bzw. Prenzlauer Berg nach 1989 und aktuell Friedrichshain und Wedding) und sonst wo ab. Die immergleiche Geschichte, dass nämlich lebenskünstlerische Experimentierkultur früher oder später bürgerlichen Lebensstilen weichen muss, ist von einer sozioökonomischen Logik geprägt.

Neben sozioökonomischen Faktoren entscheidet aber vor allem die Wahrnehmung durch kunstaffine Peergroups darüber, ob sich ein heruntergekommenen Stadtteil zum Künstlerquartier mausert. Auffällige Altbauten sind eine notwendige Voraussetzung, reichen allein aber nicht aus. Vielmehr ist seitens potenzieller Zuzüger Erfindergeist gefordert. Die Avantgarde ist aufgefordert, aus der Vergangenheit und unter Einbezug des gegenwärtigen Rufs einer Gegend spannende Narrative zu kreieren und unter die Leute zu bringen. Ein «Ort» muss allein schon aufgrund seiner Geschichte als «hip» durchgehen können. Ideal dafür sind (sub)proletarische Kontinuitätslinien (zum Beispiel Meatpacking District, Williamsburg oder Red Hook

in New York). Künstlerbewegungen kultivieren ein subversiv angehauchtes, antibourgeois Selbstverständnis. Lokale Identität kann deshalb unmöglich im grossbürgerlichen Villenviertel kondensieren, ausser wenn zur Abwechslung effektiv ein repräsentatives Anwesen besetzt wird. Dem auserwählten «Ort» muss dauerhaft eine kreative, widerständige Bedeutung zugeschrieben werden können.

Erst wenn ein «Ort» die skizzierten Bedingungen erfüllt, kann er die charakteristische Sogwirkung eines «Inplace» entfalten. Danach muss sich die anfänglich lockere Ansammlung von Pionieren und potenziellen Kooperationspartnern verdichten und eine kritische Masse an Zahl, künstlerischem Potenzial und medialem Interesse generieren. Nur so etabliert sich ein «Ort» als «neu», «anders», «ungewöhnlich», «unkommerziell» und «innovativ». Zu diesem Zweck werden gemeinsame Aktivitäten veranstaltet, die nach aussen zur Erregung öffentlichen Aufsehens und nach innen zur Festigung des Gruppenempfindens beitragen sollen.

Standortpräferenzen begründen sich schliesslich auch durch die Selbstbilder der kulturellen Protagonisten. Solange Kunstschaaffende ihren eigenen Werdegang analog zu den Karrieren erfolgreicher Künstler zu inszenieren versuchen, bleiben jene Orte, Lebensstile, Verhaltensmuster und sozialen Verkehrskreise bedeutsam, wie sie schon die Vorbilder gepflegt hatten. Die Biographie und namentlich ihre auffälligen Schauplätze werden zum Statusmarker. Eine New Yorker Malerin umschreibt diesen Sachverhalt folgendermassen: «People judge your art and other factors. They have to differentiate between you and your competitors and the big question becomes: Where does she live?»³

BERN ALS FALLBEISPIEL: MUSIKSZENE EUROPÄISCHEN RANGS VOR KLEINSTÄDTISCHER KULISSE

Die Kulturwissenschaften stellen für Allgemeinbefunde im Sinn der eben beschriebenen Phänomene vorwiegend auf die Verhältnisse ab, wie sie in Kunstmetropolen von globalem Rang wie New York, London oder Berlin zu beobachten sind. Es ist indes anregend und erhellend, generelle Einsichten anhand von Fallstudien zu anderen urbanen Konstellationen zu verifizieren bzw. zu präzisieren. Eine Detailstudie über die Gepflogenheiten einer Kulturszene, die sich in einem exakt beschreib- und kategorisierbaren städtischen Kataster entfaltet, verhilft dank exemplarischer Tiefenschärfe zu einer dichten Beschreibung der entscheidenden Vorgänge sowie zu einem realitätsgetreuen Verständnis für andere Einflussfaktoren.

Neben dem ökonomischen Druck sind lokale Tradition, Ausgehverhalten einer vom Leben in der Provinz formatierten Klientel, Topographie, kulturpolitische Prioritätensetzung sowie Animositäten unter wichtigen Akteuren von vorrangiger Bedeutung. Diese Schlüsse legt eine Bestandesaufnahme der Berner Jazzszene nahe, die ich 2007 nach einigen bewegten Jahren kulturpolitischer Arbeit gemacht und in Form einer Karte visualisiert habe (vgl. Abb. S. 22). Die seither zu beobachtenden Entwicklungen fügen sich in die Logik der



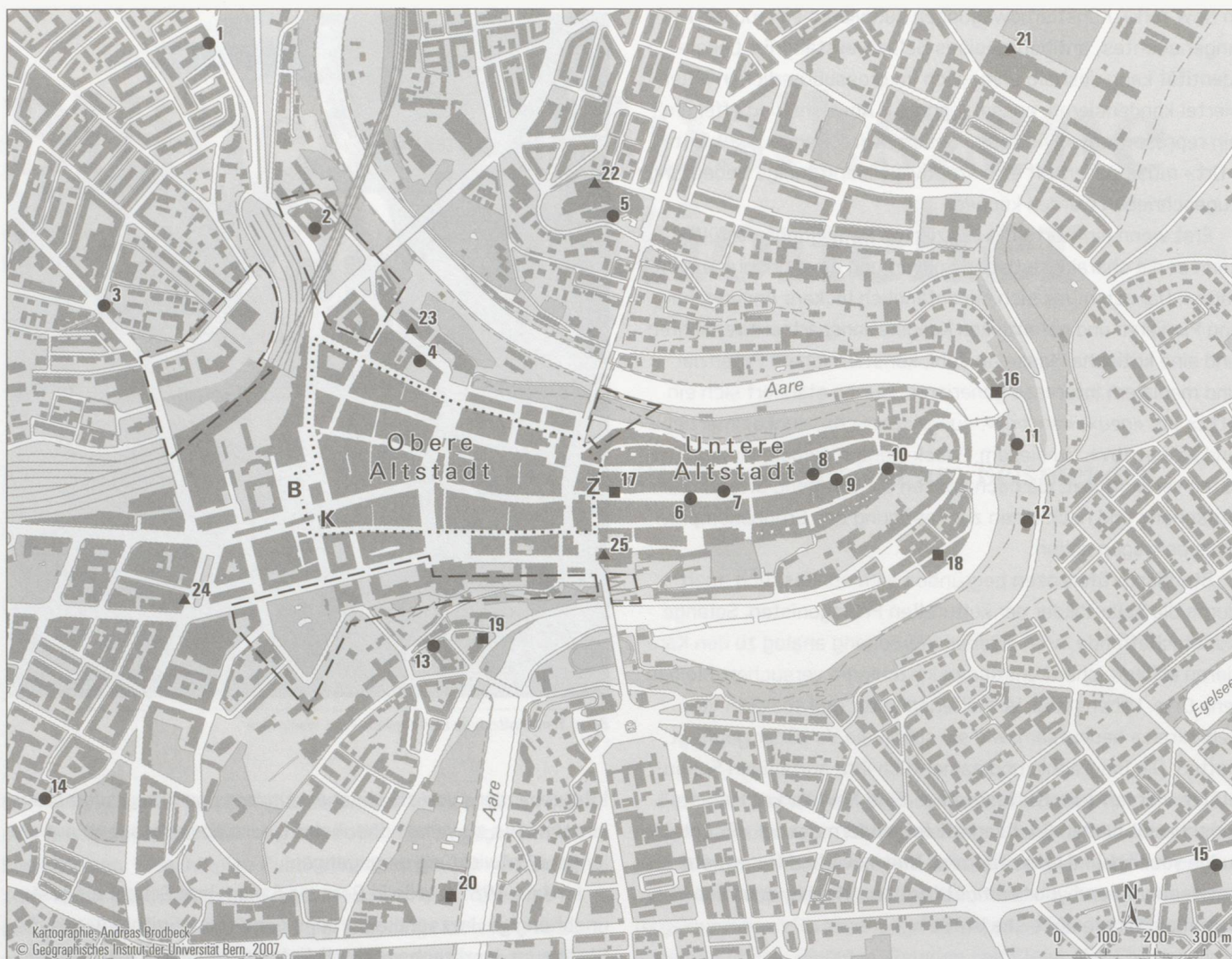
Bern, Tramhaltestelle Guisanplatz. Foto: Wanja Aloe

Interdependenz von städtischem Umfeld und Akteursverhalten ein. Um dies zu veranschaulichen, wird abschliessend auf die jüngere Entwicklung eingegangen.

Im Jahr 1967 wurde in Bern die Swiss Jazz School als erste unabhängige Jazzschule Europas gegründet. Seither wurde die Stadt zum Jazzbrennpunkt mit (inter)nationaler Ausstrahlung. In der Tat gibt es in der Schweizer Bundesstadt eine lebendige und qualitativ hochstehende Jazzszene, die sich mit jenen von Metropolen messen darf. Bern beheimatet fest etablierte nationale und internationale Festivals unterschiedlicher Stilrichtungen, eine mit bezahlten Berufsmusikern bestückte Bigband sowie mehrere Konzerteihen. Daneben finden in rund zwanzig Lokalen Konzerte einheimischer Musikschaaffender statt. Vor dem Hintergrund des mit gut 130 000 Einwohnern (gesamte Agglomeration ca. 300 000) kleinstädtischen Charakters von Bern ist dies beachtlich.

Das Liniennetz des öffentlichen Verkehrs ist typisch für eine Kleinstadt. Vom zentral gelegenen Hauptbahnhof führen sämtliche Strassenbahnen und Busse sternförmig in die Aussenquartiere. Als Folge davon ist der bevorzugte Treffpunkt der Bernerinnen und Berner das Eingangsportal eines renommierten Kaufhauses (in der Karte mit «K» markiert), das an prominenter Stelle an den Bahnhofplatz (B) anstösst. Hier ist der Ausgangspunkt des wichtigsten Trampelpfades von Touristen und einheimischem Ausgehpublikum in den verkehrsberuhigten Teil der historischen Innenstadt (Obere Altstadt).

Die am meisten begangene Fussgängerzone, in der Karte durch eine gepunktete Linie umrissen, reicht bis zum Zytgloggeturm (Z). In diesem Geviert sind die Boden- und Mietpreise mit Abstand am höchsten. Der historische Turm steht an der direkten Verbindung zwischen zwei markanten Hochbrücken, die über



Der abgebildete Ausschnitt von Bern veranschaulicht die Dynamik innerhalb der Jazzlandschaft einerseits, die räumliche Randlage der meisten Spielstätten andererseits. Die «historische» Innenstadt Berns wird von der in einem tiefen Graben fliessenden Aare umrundet. Im Zentrum gibt es eine verkehrsberuhigte, vielbegangene Fussgängerzone (punktirt umrissen). In unmittelbarer Nähe grenzt sie an Problemzonen, die aufgrund von Drogenszene, Strassenprostitution und anderen Sicherheitsrisiken vom Fussgängerpublikum gemieden werden (gestrichelt umrissen). Die Karte ist eine Momentaufnahme des Zustandes im Jahr 2007 und gliedert die Spielstätten nach drei Kategorien:

- Lokale, die 2007 lokales Jazzschaffen programmiert haben (zwischen einem Anlass pro Monat bis zu mehreren Konzerten pro Woche): 1 Bierhübeli, 2 Reitschule, 3 Parterre, 4 Progr, 5 Allegro Bar, 6 Katakömbli, 7 Ono, 8 Hotel Belle Epoque, 9 Tonus-Music-Labor, 10 Sous-Sol, 11 Mahagony Hall, 12 Altes Tramdepot, 13 Marzer, 14 Musigbistro Monbijou, 15 Punto. Ausserhalb des abgebildeten Ausschnitts befinden sich: Haberbühne, Must34a, Villa Bernau.
- Clubs, die den Jazzbetrieb zwischen 2002 und 2007 aus finanziellen Gründen oder wegen Besitzerwechsels eingestellt haben: 16 Landhaus, 17 Artemisia, 18 Silo-Live-Jam, 19 Oktogon, 20 Dampfzentrale. Ausserhalb des Ausschnitts: Breitschtreff, Del Sud, Haberhuus, Laupenstrasse 45, Morillon.
- Anbieter, die 2007 altmodische Sparten wie Swing, New Orleans, Dixieland oder Blues veranstaltet, ausschliesslich amerikanische Musiker programmiert oder mit prestigieösen Einzelereignissen gehobene Publikumssegmente angesprochen haben: 21 Kaserne/Hochschule der Künste, 22 Kursaal, 23 Kunstmuseum, 24 Hotel National, 25 Kulturcasino. Ausserhalb des Ausschnitts: Marjans, Vidmarhallen, Zentrum Paul Klee.

Reproduziert mit Bewilligung des Vermessungsamts der Stadt Bern. Mit spätem Dank an Andreas Brodbeck (†) für die kartographische Umsetzung.

den tiefen Aaregraben in die Aussenquartiere führen. Er bildet den zweitwichtigsten Knotenpunkt der Berner Innenstadt. In Nord-Süd-Richtung erstreckt sich hier eine rege frequentierte Flanierzone, wo sich Szenekneipen aneinanderreihen. Bereits die östlich anschliessende Untere Altstadt wird als peripher wahrgenommen, ebenso die jenseits der Aare liegenden Wohnquartiere.⁴ Obwohl die Distanzen im Vergleich zu den Dimensionen von Weltmetropolen minimal sind und ein dichtes Netz an öffentlichen Verkehrsmitteln besteht, ist ausserhalb des im Plan markierten Gevierts kaum Laufkundschaft zu erwarten. Kleinheit, Topographie und die Anziehungskraft der «City»

verhindern die Entwicklung von Subzentren in Aussenbezirken.

Berner, die sich im öffentlichen Raum vergnügen wollen, gehen nur kurze Wege und entwickeln ausgeprägte Vorlieben für bestimmte Kulturlokale. Ein Musikclub mit abwechslungsreichem Programm, anregendem Ambiente und geistreichem gastronomischem Angebot wäre prädestiniert, ein solches Stammespublikum zu generieren. In allen Weltstädten gibt es entsprechende Beispiele. Nicht von ungefähr hatte der Jazz seine Ursprünge als Ausgeh- und Barkultur. Er ist ein ur-urbanes Phänomen. Von gegen zwanzig Lokalen, welche die Jazzszene 2007 bespielte, lag jedoch kein einziges im Fussgänger-

perimeter. Die Gründe dafür sind unter anderem ökonomischer Natur. Auch Kulturlokale ohne kommerzielle Berührungsängste erwirtschaften pro Quadratmeter tiefere Renditen als reine Bar- und Tanzbetriebe. Folglich kämpfen an der Peripherie etliche Konzertveranstalter unter erheblichem Aufwand um ihr Publikum und haben damit trotzdem nicht annähernd den Erfolg, den sie allein aufgrund von Standortvorteilen mit einem Konzertlokal in der Innenstadt hätten.

GESCHEITERTE INITIATIVEN FÜR EIN MUSIKHAUS

Über Jahre räumlicher Marginalisierung ausgesetzt und im intuitiven Wissen um die Wichtigkeit von Clusterbildung für die öffentliche Wahrnehmung einer Szene haben sich mehrere Musikergenerationen für ein von der öffentlichen Hand mitgetragenes Musikhaus engagiert. Die Gründung der Interessengemeinschaft Berner Musiker (IGIM, später BeJazz) im Jahr 1982 ist als expliziter Ausdruck dieses Bestrebens zu lesen. 1987 konnte das Projekt eines Atelier- und Konzertbetriebs in der Dampfzentrale (20) realisiert werden. Die IGIM war lange Zeit die tragende Säule in diesem zunächst hoffnungsvollen Projekt, das wegen ungünstiger betrieblicher Rahmenbedingungen scheiterte (zu hohe Kosten für festangestelltes Personal der Dampfzentrale, überhöhte Mieten für Räume und Infrastruktur).⁵ Aufgrund schlechter Erschliessung durch den ÖV wurde die Industriebrache an der Aare von vielen Jazzliebhabern als toter Winkel der Stadt empfunden, was potenzielles Publikum vom Konzertbesuch abhielt. Im Jahr 2004 gab die IGIM den Konzertort auf (die Dampfzentrale ist heute als Haus für zeitgenössische(n) Tanz und Musik sowie Performance positioniert) und bespielte fortan wenig attraktive Adressen in der kaum belebten Unteren Altstadt (6, 11, 12).⁶

Trotz dieses Scheiterns blieb unter den im Verein BeJazz organisierten Musikern der Wunsch nach einer geeigneten räumlichen Klammer für ihre Kunst wach. Realisieren lassen hätte sich das langersehnte Musikhaus unverhofft im heutigen Progr (Berndeutsch für «Progymnasium», 4), dem ehemaligen Berner Untergymnasium. Dieser riesige Bau stand leer und wurde von der Stadtverwaltung im Zug eines langfristig angelegten Umnutzungsprozesses für den Zeitraum 2004 bis 2009 für eine kulturelle Nutzung freigegeben und zu günstigen Konditionen vermietet. Die Stadtbehörden erkannten die einmalige Gelegenheit einer kulturpolitischen und urbanistischen Pioniertat im Kleinform und moderierten im zweiten Halbjahr 2006 über mehrere Monate intensive Gespräche zwischen dem bereits im Progr eingemieteten Konzertveranstalter Bee-Flat und der Musikerorganisation BeJazz.⁷

Das Ziel einer Kooperation der beiden Akteure wurde aufgrund unterschiedlicher Denkweisen der Kulturschaffenden und -funktionäre verfehlt. Für den Jazz wurde die zur Clusterbildung nach metropolem Vorbild erforderliche Konzentration kreativer und finanzieller Ressourcen sowie charismatischer Persönlichkeiten verpasst. 2009 konnte eine aus Kulturschaffenden unterschiedlicher Sparten gebildete Trägerschaft den Progr kaufen, eine – für sich betrachtet – bemerkenswerte

Leistung.⁸ Für das Gros der bernischen Jazzmusiker hat sich die Situation dadurch aber nicht verbessert. Obwohl sich die städtischen Subventionen für den Konzertbetrieb des Jazz und anverwandter Sparten in den vergangenen zehn Jahren mindestens verzehnfacht haben, gibt es nicht mehr Auftrittsmöglichkeiten als vormals, und auch die Gagen sind nicht besser geworden; denn einerseits ist die Programmpolitik von Bee-Flat zu exklusiv, andererseits werden die Kulturgelder zum grössten Teil von kostspieligen Strukturen und Löhnen festangestellter Programmacher aufgezehrt. Dennoch bleibt die überregionale Ausstrahlung der etablierten Konzertveranstalter bescheiden, weshalb etwa im Unterschied zu einem Konzert im Zürcher Renommierclub Moods aus einem Berner Auftritt für eine Band keine PR-Effekte resultieren.

STADTRÄUMLICHE MARGINALISIERUNG DER LOKALEN SZENE TROTZ PRESTIGIÖSEM PROJEKT

Nach dem Scheitern der Verhandlungen ergab sich für BeJazz, dem traditionell wichtigsten Veranstalter für die Berner Jazzszene, überraschend eine neue Chance zu einem eigenen Club in Form einer Kooperation mit dem Stadttheater Bern. Dieses plante just damals die Inbetriebnahme einer neuen Spielstätte in Berns Nachbargemeinde Köniz. Der in Umnutzung begriffene Gewerbekomplex Vidmar bot ausreichend Platz für eine zeitgemäss ausgestattete Theaterbühne. Aufgrund der trotz guter



Bern, Gewerbeareal Galgenfeld, Libellenweg. Foto: Wanja Aloe

Verkehrerschliessung stadträumlich peripheren Lage des Areals lag dem Stadttheater daran, einen anderen kulturellen Partner in das Projekt einzubeziehen, um der ehemaligen Industriebrache die unentbehrliche Wahrnehmung als «Kulturort» und damit mehr Gravitationskraft zu verleihen. Von den Vorgängen rund um den Progr. frustriert und nach Jahren der Verzettelung auf mehrere Spielstätten dringend auf eine eigene Bühne angewiesen, ergriff BeJazz die sich unverhofft bietende Gelegenheit und zog an den Stadtrand in ein Geviert, wo sich 2007 Fuchs und Hase gute Nacht sagten, sich aber ganz bestimmt kein Ausgehvolk tummelte.⁹

Seit Beginn des Konzertbetriebs wurde das «urbanistische Entwicklungspotenzial» der Vidmarhallen beschworen. Tatsächlich tut sich der neue BeJazz Club aber schwer, sein Stammpublikum über einige eingeschworene Fans und treue Mitglieder hinaus zu erweitern. Szeneplatzhirsche, Laufkundschaft und Kurzentschlossene finden sich kaum ein. Das zweckrationale, kühle Ambiente der Lokalitäten animiert nicht zum Verweilen.¹⁰ Bands ohne eingeschworenen Anhang finden selbst bei hervorragendem Support durch die kulturellen Printmedien nur eine kleine Hörerschaft.

Bezieht man auch die weiteren Lokale in die Analyse mit ein, die in der Karte von 2007 noch als regelmässige Veranstalter verzeichnet sind (1–15), ergibt sich ein noch düsteres Bild: Nicht nur ist die Zahl der Spielstätten objektiv zurückgegangen, vielmehr dominieren mit wenigen Ausnahmen Kleinstbühnen, auf denen für eine Eintrittsbeteiligung oder auf Kollekte gespielt wird.¹¹ Zur topographischen Marginalisierung gesellt sich materielle Degradierung.

SELBSTHILFEKULTUR ALS PFAD IN DIE HALBÖFFENTLICHKEIT

Dass Musiker in solchem Umfeld zur Selbsthilfe greifen, erstaunt nicht. Wer die Möglichkeit hat, organisiert sich seine eigene Spielstätte. Die einen finden Unterschlupf bei einem befreundeten Wirt. Andere richten in ihrem Übungsraum oder in ihrem Wohnzimmer eine minimale Bar- und Beleuchtungsinfrastruktur ein und besorgen sich in den Brockenhäusern ein paar Sitzgelegenheiten.¹² Kreativer Jazz ist für solch handgestrickte Settings prädestiniert. Er bedarf keiner Bühne und kommt ohne aufwendige Beschallungstechnik aus. Für ein Konzert ins Lokal von Kollegen eingeladen, sind Musiker mit einem Abendessen unter ihresgleichen zufrieden und geben im anschliessenden Konzert auch ohne Gage alles. Die Entwicklung der Konzertlandschaft verläuft so spontan und ungesteuert, ist das Ergebnis von Zufällen und Beziehungshandeln.

Das ist grundsätzlich nicht schlecht für junge Musiker, die so in ungezwungenem Rahmen experimentieren, sich künstlerisch entwickeln und Spielpraxis gewinnen können. Andererseits ist solche Spielkultur auch kontraproduktiv, denn sie schafft Probleme hinsichtlich der Wahrnehmung des kreativen Musikschaffens durch interessiertes Spartenpublikum. Was sich aus naiver Perspektive als blühende Musikszene deuten lässt, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als institutionalisi-



Bern, Gewerbeareal Galgenfeld, Libellenweg. Foto: Wanja Aloe

erter Notstand – nicht zuletzt aufgrund der prekären ökonomischen Grundlagen, mit denen all diese Selbsthilfeinitiativen operieren. Weil die spannendsten kreativen Entwicklungen im halböffentlichen Raum stattfinden und kaum wahrgenommen werden, fokussiert die mediale Aufmerksamkeit immer ausschliesslicher auf die institutionellen Veranstalter.

Das Publikum vieler begabter Menschen, die sich in der Anonymität einer peripheren Subkultur verausgaben, rekrutiert sich aus den erweiterten Bekannten- bzw. Freundeskreisen der Künstler, die auf informellen Kanälen mobilisiert werden (Mund-zu-Mund-Propaganda, SMS, E-Mail, Facebook). So entsteht eine postmoderne, proletarisch angehauchte Schattenkultur. Das New Yorker Beispiel zeigt, dass kreative Szenen ihr Wahrnehmungspotenzial verspielen, wenn sie sich in suburbane Ghettos zurückziehen.¹³ Die dortigen Entwicklungen können als gegenläufiger «Strukturwandel der Öffentlichkeit» gelesen werden, als desperater Abklatsch der bürgerlichen Salonkultur des 18. Jahrhunderts.¹⁴

Aufgezwungener bzw. selbst gewählter Verzicht auf Wahrnehmung des eigenen Schaffens ist vielleicht kongruent zum Selbstverständnis und zum Lifestyle von Szenegrössen. Obwohl mehrheitlich aus dem Mittelstand stammend und mit Hochschulabschluss ausgestattet, setzt man sich gerne als Underdog in Szene. Kreative Kunst, die auf Öffentlichkeit verzichtet und das Feld den kommerziell Erfolgreichen und den wenigen, von potenten Marktakteuren «geförderten» Glücklichen überlässt, hat langfristig schlechte Karten, so gut sie qualitativ, quantitativ und personell auch aufgestellt ist.

- 1 Die folgenden Ausführungen berühren theoretische und begriffliche Fragen im Kontext von «urbanen Räumen/Dynamiken» bzw. «Kreativität» nur am Rande. Zum Einstieg in die Thematik sei hier auf einige grundlegende Literatur verwiesen: Ash Amin, *Kulturelle Ökonomie und Stadt*, in: *Denkanstösse zu einer anderen Geographie der Ökonomie*, hrsg. von Christian Berndt und Johannes Glückler, Bielefeld: Transcript 2006, S. 111–137; Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. And How it's Transforming Work, Life, Community, and Everyday Life*, New York: Basic Books 2002; Ders., *Cities and the Creative Class*, New York: Routledge 2005; Martina Hessler, *Die kreative Stadt. Zur Neuerfindung eines Topos*, Bielefeld: Transcript 2007; Doreen Jakob, *Spatial Concentration of Creative Industries in New York City*, in: *Creativity & Diversity. Key Challenges to the 21st-Century City*, hrsg. von Léon Deben und Marco Bontje, Amsterdam: Het Spinhuis 2006, S. 104–121; Bastian Lange, *Die Räume der Kreativ-szenen. Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin*, Bielefeld: Transcript 2007; Rolf Linder, Lutz Musner, *Kulturelle Ökonomien, urbane «Geschmacks-landschaften» und Metropolenkonkurrenz*, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte* 1, 2005, S. 26–37; Angela McRobbie, *Wie man in Londons kreativen Kleinunternehmen über die Runden kommt*, in: *Ort – Arbeit – Körper. Ethnografie Europäischer Modernen*, hrsg. von Beate Binder u. a., Münster: Waxmann 2005, S. 81–96; *Kritik der Kreativität*, hrsg. von Gerald Raunig und Ulf Wuggenig, Wien: Turia und Kant 2007.
- 2 Die hier präsentierten Gedanken orientieren sich an der «Dualität von Struktur und Handeln», wie sie aus den Arbeiten von Anthony Giddens hergeleitet werden kann. Lesenswert in diesem Zusammenhang ist Thomas Welsch, *Die Dualität von Struktur und Handeln. Anthony Giddens' Strukturierungstheorie als «praxeologischer» Ansatz in der Geschichtswissenschaft*, in: *Struktur und Ereignis*, hrsg. von Andreas Suter und Manfred Hettling, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 99–119 (*Geschichte und Gesellschaft*, Sonderheft 19). Ich danke Heinrich Richard Schmidt für anregende Gespräche und den Hinweis auf Giddens.
- 3 Zitiert aus einem Statement von Doreen Jakob in der Online-Diskussion über den Beitrag *Stadt und Kreativität: Ein Konzept als Perspektive und Effekt. Eine Diskussion unter Stadtforschenden, moderiert von Beate Binder und Alexa Färber*, in: *Kreativität. Eine Rückrufaktion*, hrsg. von Birgit Althans, Kathrin Audehm, Beate Binder u. a., in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 1/2008, Bielefeld: Transcript, S. 105–131, hier S. 125. Diese Publikation war für die hier angesprochenen Sachverhalte sehr ergiebig, insbesondere folgende Städteportraits: Doreen Jakob, *Creative Industries Cluster in New York City. Austausch, Inspiration und Marke?*, S. 106–109; Bastian Lange, *Camouflage: Modi der Berliner Kreativökonomien*, S. 109–111; Anja Schwanhäuser, *«Raumästhetik» und «Raumlabor»*. Zur kulturellen Einbettung kreativen Schaffens im Neuen Berlin, S. 114–116. Meine eigenen, während eines Aufenthalts 2010 in New York gewonnenen Erfahrungen sind synthetisiert in: Daniel Schläppi, *Jazz in New York. Krämergeist, Kameraderie und Kreativität*, 2011, Beitrag als Gastautor auf der Homepage des Jazzpublizisten Tom Gsteiger: www.zwitschermaschine.li/schlaepipny.html (18. Juni 2012).
- 4 Zur Trennung der Berner Altstadt in einen oberen und einen unteren Teil vgl. Daniel Schläppi, *Die Zunftgesellschaft zu Schmieden zwischen Tradition und Moderne. Sozial-, struktur- und kulturgeschichtliche Aspekte von der Helvetik bis ins ausgehende 20. Jahrhundert*, Bern: Stämpfli 2001, S. 387–392.
- 5 Die Dampfzentrale war ursprünglich von der Jazzszene als Umnutzungsprojekt mit Pioniercharakter initiiert worden. Die Umnutzung von stillgelegten Industriebauten ist ein weltweit zu beobachtendes Phänomen und erklärt sich vor dem Hintergrund gewandelter urbaner Ökonomien, aus denen der erste Sektor weitgehend verschwunden ist. Bern erhielt für die beispielhafte Umnutzung alter Industriebauten 1998 den renommierten Wakkerpreis. Vgl. Daniel Schläppi, *Musik in der Fabrik. Von idealistischen und etablierten Umnutzern*, in: *Berner Heimatschutz*, Mitteilungsblatt, 1997, S. 12–15.
- 6 Zu den Ausführungen dieses und der folgenden Abschnitte vgl. die hinsichtlich Faktendichte und Reflexionsgrad verbesserungsfähigen Darstellungen unter www.bern.ch/stadtverwaltung/prd/kultur/progr, www.dampfzentrale.ch/de/geschichte.html, www.progr.ch, www.bejazz.ch/veranstalter/bejazz, www.bee-flat.ch/veranstalter. – Seit 2003 thematisierte BeJazz bei der Stadtverwaltung das dringende Anliegen einer zentral gelegenen Spielstätte wiederholt und legte detaillierte Betriebskonzepte und Businesspläne für einen Jazzclub im nördlichen Teil des Kornhauses (damals Theaterkasse, jetzt gastronomisch genutzt) sowie in der damaligen Kornhauspost (dient aktuell als Fahrradhandlung) vor. In nächster Nähe des Stadttheaters gelegen, standen beide Lokalitäten damals kurz nacheinander zur Disposition und hätten sich ideal für die Bedürfnisse eines Musikhauses geeignet. Weiter evaluiert wurden in dieser Periode die Lokale Oktogon, Wasserwerk, die bauliche Bedürfnisanpassung der Mahagony Hall sowie der in Planung begriffene Bärenpark.
- 7 Der Veranstalter Bee-Flat, der seinen Konzertbetrieb in der Reitschule (2) Ende 2003 eingestellt und sich formell aufgelöst hatte, etablierte sich nach dem Motto «first-come, first-served» seit Februar 2005 mit seinen Events in der ehemaligen Turnhalle des Progr (4). Sie ist seither das einzige direkt an die von Laufkundschaft belebten Gassen der Oberen Altstadt anstossende Konzertlokal der Bundesstadt. Details aus der Sicht von Bee-Flat unter www.derbund.ch/bern/Feststimmung-und-Zukunfts-sorgen-bei-BeeFlat/story/10965717 (18. Juni 2012).
- 8 Vgl. www.proprogr.ch (18. Juni 2012).
- 9 Vgl. www.vidmarhallen.ch, www.stadttheaterbern.ch/159-informationen.html (18. Juni 2012). Es liegt auf der Hand, dass beim Projekt Vidmarhallen das grosse Zürcher Vorbild Schiffbau, das ebenfalls eine Schauspielbühne und den Jazzclub Moods unter einem Dach vereinigt, Pate gestanden haben dürfte. Allerdings gestaltete sich die urbanistische Ausgangslage für dieses Prestigeprojekt ungleich günstiger als im Fall des Berner Remakes (vgl. www.schauspielhaus.ch/haus-service/spielstaetten/schiffbau, www.moods.ch).
- 10 Vgl. www.bejazz.ch/lokal/16. Tief blicken und auf das zentrale Problem selbst gewählter Randständigkeit schliessen lässt die minutiöse Wegbeschreibung, die mehr als die Hälfte der Selbstdarstellung einnimmt und mit wenig einladenden Details wie letzten Busverbindungen, beschränktem Parkplatzangebot und Gittertoren als Orientierungshilfen gespickt ist.
- 11 1 Bierhübeli: regelmässige Spielstätte des Swiss Jazz Orchestra, einer von wohlhabenden Privatmäzenen und Unternehmen gesponserten Big Band, ansonsten kein Jazz; 2 Reitschule: seit Abgang von Bee-Flat kaum mehr Jazz; 3 Parterre: nur noch selten Jazz in Kleinstformationen, dafür einmal die Woche Beschallung mit «Live Electronica»; 5 Allegro Bar: aktuell nur noch Barpiano; 6 Katakömbli: seit Umzug von BeJazz kaum mehr Jazz; 7 Ono: Konzerte unbekannter lokaler Bands; 8 Hotel Belle Epoque: keine Konzerte unter der Woche mehr, neue Reihe «Jazz am Sonntag» mit unbekannten Musikern (Blues, Swing, Gospel und Oldtime); 10 Sous-Sol: wurde aufgrund von Beschwerden Ende 2011 geschlossen; 11 Mahagony Hall: wie 7, daneben seltene Konzerte mit Funk, Fusion und Mainstream; 12 Altes Tramdepot: wie 7, nur noch zwei, drei kulinarische Events mit Jazzbackground pro Jahr; 13 Marzer: Aufgrund Pächterwechsels keine Konzerte mehr seit April 2011; 14 Musigbistrot Monbijou: mit neuem Pächter weniger Jazz; 15 Punto: nur noch selten Jazz mit unbekannten Bands.
- 12 Eigeninitiative oder enge Beziehungen zwischen Wirten/Pächtern und rührigen Musikern stehen/standen hinter 9, 10, 13, 15, 17, 18, Must 34a, Del Sud, Laupenstrasse 45, Morillon, Kurzkonzerte mit Backofenkunst (Wohnzimmerkonzerte). Neue Versuche seit 2007 sind/waren «Die letzten Tage»: Konzertserie in der Altjahrswoche seit 2007; Piazza-Bar: gegenüber von 24, unregelmässige Termine; Tuesday-Jazz-Jam: Neuaufgabe von 18 an alter Stätte; The Panyard: weit ausserhalb gelegen, beherbergte aber trotzdem die Diplomkonzerte der HKB 2011; Kleine Insel: Atelierkonzerte; Kind of Jazz: Konzertreihe in Quartierbeiz. – Bei einigen der genannten Lokale handelt es sich um unattraktive, ungepflegte Räumlichkeiten und Keller in Abbruchliegenschaften. Andere liegen bei sozialen Brennpunkten, wohin sich zahlungswilliges und -kräftiges Kulturkonsumententum in der Regel nur einmal verirrt und danach nie mehr wiederkehrt.
- 13 Vgl. Daniel Schläppi, *Jazz in New York* (wie Anm. 3).
- 14 Formuliert wurde dieses Konzept, das als praxeologische Rahmung aufgeklärten Denkens und moderner Kultur verstanden werden kann, in Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied: Luchterhand 1962.