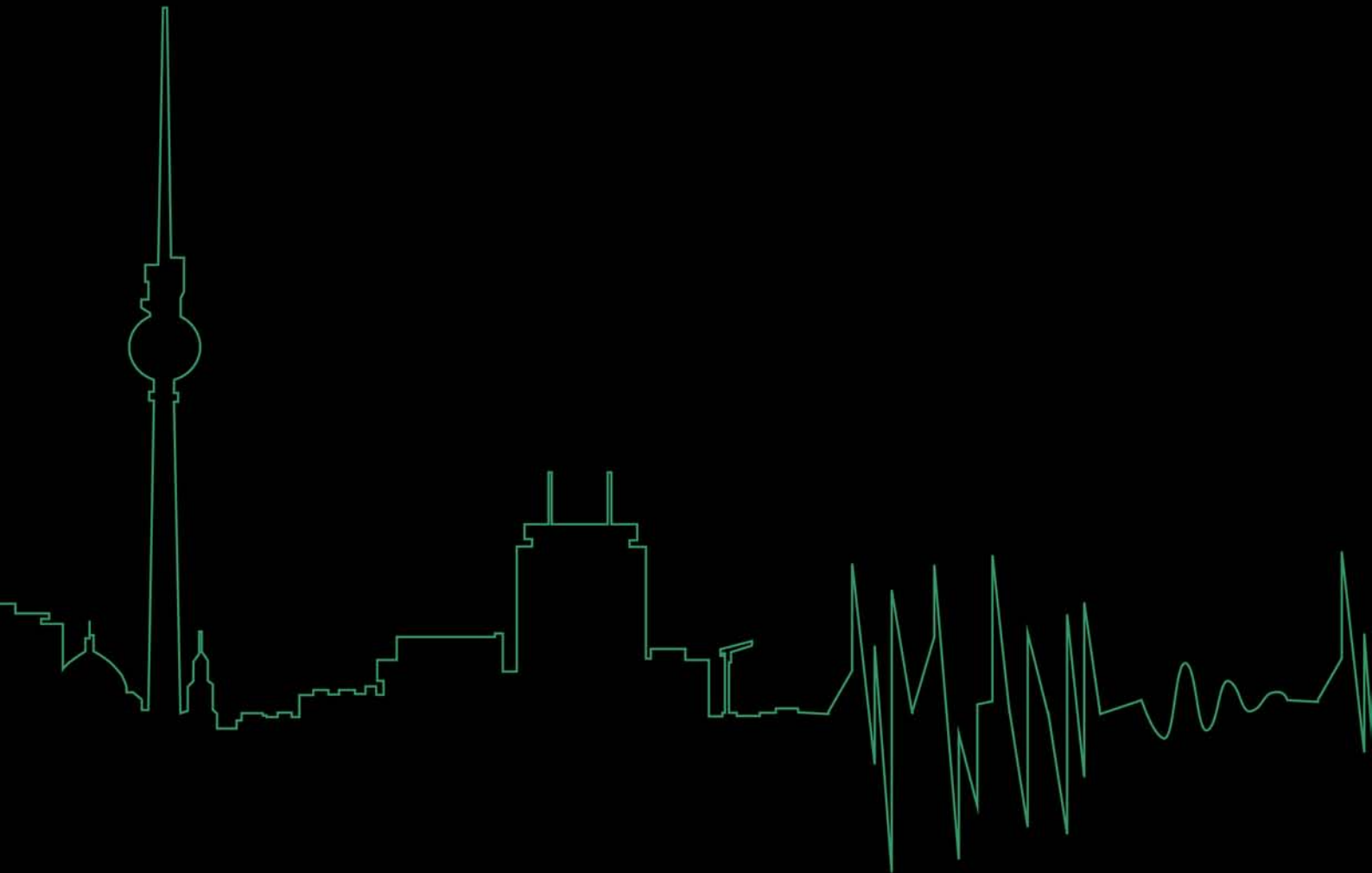


# Το Βερολίνο και η techno Χώρος και μουσική

Αλέξανδρος Αλεξίου  
Δάφνη Δελφάκη

Επίβλεψη:  
Παντελής  
Σκάγιαννης



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΧΩΡΟΤΑΞΙΑΣ  
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑΣ & ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Διπλωματική Εργασία

*Το Βερολίνο και η Τεχνο  
Χώρος και μουσική*

Αλέξανδρος Αλεξίου  
Δάφνη-Ευφροσύνη Δελφάκη

Επίβλεψη: Παντελής Σκάγιαννης

Βόλος, 2012

*Στις πόλεις και στις μουσικές τους*

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Το τεύχος που κρατάτε στα χέρια σας (sic) περιέχει μια σειρά από αλληλεπιδράσεις που έχουν να κάνουν με την μουσική, τον χώρο και τις προεκτάσεις του. Για να φθάσει όμως στα χέρια σας μεσολάβησε μια άλλη σειρά από αλληλεπιδράσεις, ανθρώπινες αυτή τη φορά.

Ευχαριστούμε θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μας Παντελή Σκάγιαννη για το γεγονός ότι έβαλε σε μια τάξη το χάος των σκέψεών μας και υποστήριξε το ιδιαίτερο θέμα με το οποίο αποφασίσαμε να καταπιαστούμε.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα θέλαμε να εκφράσουμε στους ανθρώπους με τους οποίους μοιραστήκαμε τους προβληματισμούς μας κατά τη διάρκεια του ταξιδιού μας στο Βερολίνο. Στα πρόσωπα των Jan Kühn και Jannes Riemann συναντήσαμε το κοινό ενδιαφέρον για το θέμα που εξετάζουμε. Οι ίδιοι προσπαθούν επίσης να το αποδώσουν βιωματικά και σε ακαδημαϊκό επίπεδο, κινούμενοι καθημερινά στο βερολινέζικο περιβάλλον.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στους λαμπρούς μας φίλους: Μηνάς, Γιωργάκος, G, Θέμης ο Πέλλας, Μαρίνα, Μελανή, Ειρήνη, Άμζαντ, Τζίζους, Αλεξάνδρα, Κλεάνθη, Άρης Σαπουνάκης, Αντωνάκης.

Ο Αλέξανδρος ευχαριστεί ξεχωριστά τους τρεις σημαντικότερους ανθρώπους της ζωής του. Τους λατρεμένους του γονείς και τον καταπληκτικό του αδερφό. Για όλα.

Η Δάφνη ευχαριστεί ξεχωριστά τη μαμά Μαρία, το μπαμπά Κωστή και τον Θεοδωρή που την στηρίζουν, την αγαπάνε και τη μεγαλώνουν. Ένα ακόμα ευχαριστώ στους πνευματικούς γονείς, Εύη και Κώστα. Ένα ακόμα στο Μάνο.

Το μεγαλύτερο ευχαριστώ το οφείλει ο ένας στον άλλον.

A.

Δ.

Φεβρουάριος 2012

## **ΠΕΡΙΛΗΨΗ**

Η μουσική, ως βιωματική εμπειρία, αποτελεί τρόπο αντίληψης του κόσμου. Αποτελεί επίσης τρόπο διαμόρφωσης του χώρου και δη του αστικού.

Στο Βερολίνο της πτώσης του Τείχους και των πρώτων χρόνων της επανένωσης, η νεοαφιχθείσα από το Ντιτρόιτ techno μουσική αναπτύσσει μια διαλεκτική σχέση με το δομημένο περιβάλλον. Με όχημα το κύμα εξερεύνησης που επικρατεί στην ενοποιημένη πόλη, υποβοηθούμενη από τις πρόσφορες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες, την ανοχή και το πνεύμα πειραματισμού, επαναχρησιμοποιεί εγκαταλελειμμένους χώρους και τους προσδίδει νέα χρήση και λειτουργία. Η παραγωγή και κατανάλωση της techno, παράγει και καταναλώνει χώρο διαμορφώνοντας κατά την δεκαετία του 1990 το αστικό τοπίο ολόκληρης της πόλης.

Ο νέος αιώνας, με την ραγδαία ανάπτυξη του διαδικτύου και των φθηνών αεροπορικών πτήσεων επαναπροσδιορίζει τις στρατηγικές σχεδιασμού και αστικής ανάπτυξης, κάνοντας το Βερολίνο μέρος ενός ευρύτερου διεθνούς δημιουργικού δικτύου πόλεων. Η «χωρική μουσικοποίηση» που ασυνείδητα διαμόρφωσε την εικόνα της πόλης από το 1990 και έπειτα, είναι και πάλι παρούσα υπό νέους όρους και μαζί με νέους συμμετέχοντες συνεχίζει να «δομεί σκηνικά και να προβάλλει εικόνες».

**Λέξεις κλειδιά:** Αστικός χώρος, Βερολίνο, techno, παραγωγή χώρου, «χωρική μουσικοποίηση», αστική κουλτούρα.

## **ABSTRACT**

Music, as an experiential procedure, is a way of perceiving the world. It is also a way of forming urban space.

In reunified Berlin, the newly arrived Detroit-techno music develops a dialectic relation with the city's built environment. Through an urban exploration wave that prevails at that point all around the city, aided at the same time by the appropriate socioeconomic conditions, the spirit of tolerance and experimentation, it reuses abandoned urban spaces introducing them to new uses and functions. The production and consumption of techno causes the production and consumption of space and consequently forms the nineties' urban landscape of the city.

During the dawn of the new century, the rapid growth of internet and cheap flights redefine planning strategies and urban development, making Berlin part of an expanded creative cities network. The so-called “musification” procedure that during the nineties affected and formed unconsciously the city image, is still present - under different circumstances and with new partners - and goes on “creating sets and projecting images”.

**Key words:** Urban space, Berlin, techno, production of space, “musification”, urban culture.

### **ZUSAMMENFASSUNG**

Musik, als Erfahrungsprozess, ist ein Weg, die Welt wahrzunehmen. Sie ist auch ein Weg zur Bildung des Stadtraumes.

Im wiedervereinigten Berlin, entwickelt die, aus Detroit neu angekommene, Techno Musik eine dialektische Beziehung mit der erbauten Umwelt der Stadt. Durch eine urban Exploration Welle, die an diesem Punkt in der ganzen Stadt herrscht, die von den entsprechenden sozioökonomischen Bedingungen, dem Geist der Toleranz und dem Experimentieren unterstützt wird, wiederverwendet die Musik aufgegebene Stadträume und macht sie sie mit neuen Nutzungen und Funktionen bekannt. Die Produktion und der Verbrauch von Techno bewirkt die räumliche Produktion und Verbrauch und bildet somit die urbane Landschaft der Stadt der 90er Jahre.

Während der Beginn des neuen Jahrhunderts, das schnelle Wachstum des Internets und der günstigen Flüge wiederdefiniert die Planungsstrategien und der Stadtentwicklung Prozess. Als Folge, wird Berlin Teil eines erweiterten Creative Cities Netzwerkes. Das sogenannte “Musifizierung” Verfahren, das in den neunziger Jahren das Bild der Stadt unbewusst beeinflusste und bildete, noch vorhanden ist - unter verschiedenen Umständen und mit neuen Partnern - und geht weiter “Sets zu schaffen und Bilder zu projizieren”.

**Schlüsselwörter:** Urbaner Raum, Berlin, Techno, räumliche Produktion, “Musifizierung”, urbane Kultur.

## **ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ**

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ ix**

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ x**

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ xi**

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ xi**

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΧΑΡΤΩΝ xii**

**ΑΡΤΙΚΟΛΕΞΑ xii**

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ 1**

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΓΙΑΤΙ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ; ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ 7**

1.1 Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1700 ΚΑΙ ΕΠΕΙΤΑ 7

1.2 ΜΟΝΤΕΡΝΟΙ ΚΑΙΡΟΙ. Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1920 ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1940 15

1.3 Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1960 27

1.4 ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΤΕΙΧΟΥΣ. Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1961 ΜΕΧΡΙ ΤΟ  
1989 32

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. THE HOUSE OF THE RISING TECHNO 40**

2.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ 40

2.1.1 WE CALL IT TECHNO! 40

2.1.2 TERRITORIES OF TECHNO MENTALITY 42

2.1.2.1 Walking Side by Side 42

2.1.2.2 Κοινό Έδαφος 44

2.1.2.3 Berlin-Detroit Alliance 45

2.2 ΜΙΑ «ΠΤΩΣΗ» ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΠΤΩΣΗ 46

2.2.1 BERLIN: TEKKNO CITY 46

2.2.2 HAUSBESETZUNG 47

2.2.3 EPHEMERA. ABANDONED PLACES-LOST FACES 51

2.2.4 ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΤΩΣΗ 53

2.3 THIS WALL WILL FALL. BELIEFS BECOME REALITY 54

2.4 1990-1992: TECHNO 1.0 55

2.4.1 ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, ΑΝΤΙΚΟΥΛΤΟΥΡΑ 55

2.4.2 SUBCULTURE? 57

2.4.3 ΑΠΟ ΤΗΝ (ΥΠΟ)ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΣΤΟ ΒΙΩΜΕΝΟ ΧΩΡΟ 59

2.4.4 TOWARDS A COUNTERCULTURE 61

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. TECHNO GOES MAINSTREAM 65**

3.1 1993-1997: TECHNO 2.0 65

3.1.1 MAINSTREAMING COUNTERCULTURE 66

3.1.2 LOVE PARADE 68

3.1.3 POLITICS WITHOUT A HEAD 69

3.2 TECHNO 2.5 73

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 2000 ΚΑΙ ΕΠΕΙΤΑ 78**

4.1 ΑΦΗΝΟΝΤΑΣ ΠΙΣΩ ΤΗΝ LOVE PARADE. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ΣΤΗΝ ΑΥΓΗ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ 78

4.2 Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1998 - 2002 80

4.2.1 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ 80

4.2.2 ΚΕΡΔΗ 83

4.2.3 ΑΠΑΣΧΟΛΟΥΜΕΝΟΙ 84

4.3 Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟ 2002-2006 87

4.4 Η ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ ΤΟ 2006 88

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Η ΚΛΑΜΠ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ 90**

5.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ 90

5.2 Η ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ 91

5.2.1 ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΗΣ ΤΩΝ ΚΛΑΜΠ 91



## 5.2.2 ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ 92

5.2.2.1 Είδος Επιχειρήσεων της Μουσικής Σκηνής 92

5.2.2.2 Είδος των Εκδηλώσεων στα Κλαμπ του Βερολίνου 93

5.2.2.3 Είδος Μουσικής στα Κλαμπ του Βερολίνου 94

5.2.2.4 Αριθμός Εκδηλώσεων ανά Μήνα 95

## 5.2.3 ΜΕΓΕΘΟΣ ΤΩΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ 97

## 5.2.4 ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΤΗΣ ΚΛΑΜΠ ΣΚΗΝΗΣ 99

## 5.2.5 ΠΗΓΕΣ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗΣ 100

## 5.2.6 ΚΕΡΔΗ, ΑΠΑΣΧΟΛΟΥΜΕΝΟΙ ΚΑΙ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ 102

5.2.6.1 Κυριότερες Πηγές Κερδών και Απασχολούμενοι 102

5.2.6.2 Συνεργασίες με Καλλιτέχνες 103

5.2.6.3 Συνεργασίες με Άλλους Δημιουργικούς Τομείς 104

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. MEDIASPREE 108**

6.1 WHEN MEDIA MET SPREE 108

6.2 ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΧΗΣ 109

6.2.1 ΟΛΟΚΛΗΡΩΜΕΝΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ 111

6.2.2 ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ 115

6.3 KOLLEKTIVE RÄUME STATT INVESTOREN TRÄUME 118

6.3.1 ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΕΣ 118

6.3.2 ΑΠΟ ΤΗ LOVE PARADE ΣΤΗ SPREE PARADE 120

6.4 MEDIASPREE ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ 123

6.4.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ 123

6.4.2 ΕΞΕΥΓΕΝΙΣΜΟΣ. GENTRIFICATION. GENTRIFIZIERUNG 124

6.4.3 MUSIFICATION 128

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7. ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ 132**

7.1 ΧΩΡΙΚΗ ΚΑΤΑΝΟΜΗ 132

7.2 ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΛΙΕΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΕΣ  
ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ 137

7.3 ΠΕΡΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑΣ 140

7.3.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ 140

7.3.2 ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ; 140

7.3.3 Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΤΑΞΗ (CREATIVE CLASS) & Η  
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΠΟΛΗ (CREATIVE CITY) 143

**ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ - ΣΚΕΨΕΙΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 146**

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ 150**

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΙΝΑΚΩΝ 164**

**ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ 173**

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 177**

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ**

Πίνακας 1: Αριθμός συμμετεχόντων στις Love Parade του Βερολίνου	79
Πίνακας 2: Χαρακτηριστικά της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο το 2002	93
Πίνακας 3: Οι μουσικές επιχειρήσεις στο Βερολίνο το 2002	94
Πίνακας 4: Εξέλιξη του πλήθους των επιχειρήσεων της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο κατά τη περίοδο 1998-2002	95
Πίνακας 5: Κέρδη των μουσικών επιχειρήσεων του Βερολίνου το 2002	95
Πίνακας 6: Εξέλιξη των κερδών της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο κατά τη περίοδο 1998-2002	96
Πίνακας 7: Απασχολούμενοι στην μουσική βιομηχανία του Βερολίνου το 2002	97
Πίνακας 8: Εξέλιξη των απασχολούμενων της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο κατά τη περίοδο 1998-2002	98
Πίνακας 9: Κρατική οικονομική υποστήριξη την περίοδο 2000-2003	98
Πίνακας 10: Χαρακτήρας των μουσικών εκδηλώσεων και των μουσικών χώρων στο Βερολίνο	107
Πίνακας 11: Ολοκληρωμένα προγράμματα στο βόρειο τμήμα του ποταμού με κατεύθυνση από δύση προς ανατολή	123
Πίνακας 12: Ολοκληρωμένα προγράμματα στο νότιο τμήμα του ποταμού με κατεύθυνση από ανατολή προς δύση	126
Πίνακας 13: Προγράμματα προς ολοκλήρωση στο βόρειο τμήμα του ποταμού με κατεύθυνση από δύση προς ανατολή	127
Πίνακας 14: Προγράμματα προς ολοκλήρωση στο νότιο τμήμα του ποταμού με κατεύθυνση από ανατολή προς δύση	129

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ**

Διάγραμμα 1: Η μουσική βιομηχανία του Βερολίνου από το 2000 μέχρι το 2006	100
Διάγραμμα 2: Έτος ίδρυσης των κλαμπ του Βερολίνου	103
Διάγραμμα 3: Είδος μουσικών επιχειρήσεων της μουσικής πολιτιστικής σκηνής του Βερολίνου	105
Διάγραμμα 4: Είδος των εκδηλώσεων στα κλαμπ του Βερολίνου	105
Διάγραμμα 5: Είδος μουσικής στα κλαμπ του Βερολίνου	106
Διάγραμμα 6: Αριθμός ανεξάρτητων τοπικών και ξένων εκδηλώσεων στα κλαμπ του Βερολίνου ανά μήνα	108
Διάγραμμα 7: Αριθμός ανεξάρτητων ξένων εκδηλώσεων στα κλαμπ του Βερολίνου ανά μήνα	109
Διαγράμματα 8 & 9: Μέγεθος των χώρων μουσικών εκδηλώσεων σε τ.μ. και αριθμό ατόμων	110
Διάγραμμα 10: Οι κατηγορίες του κοινού της κλαμπ σκηνής του Βερολίνου	111
Διάγραμμα 11: Αξιολόγηση της σημασίας των διαφόρων πηγών χρηματοδότησης των κλαμπ	112
Διάγραμμα 12: Ποσοτική συμμετοχή των πηγών χρηματοδότησης στην έναρξη και λειτουργία των κλαμπ του Βερολίνου	112
Διάγραμμα 13: Πηγές κερδών για τα κλαμπ του Βερολίνου	114
Διάγραμμα 14: Μέγεθος απασχολούμενου προσωπικού στα κλαμπ του Βερολίνου	115
Διάγραμμα 15: Συνεργασίες με καλλιτέχνες, μουσικούς και djs	116
Διάγραμμα 16: Συνεργασίες με άλλους δημιουργικούς τομείς της πόλης	117
Διάγραμμα 17: Προγραμματισμένες συνεργασίες	118
Διάγραμμα 18: Τάση συγκέντρωσης των δημιουργικών επιχειρήσεων στο κέντρο του Βερολίνου	146
Διάγραμμα 19: Κατανομή των δημιουργικών επιχειρήσεων ανά δημιουργικό τομέα και κατηγορία αστικής δομής	148

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ**

Σχήμα 1: Η σύγχρονη μορφή του δικτύου της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο, οι συμμετέχοντες και οι μεταξύ τους σχέσεις 91

Σχήμα 2: Δημιουργικότητα - Εξελικτική διαδικασία και οικονομικός πόρος 154

**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ**

Εικόνα 1: (1η στήλη-από πάνω προς τα κάτω) Zeughaus, Kronprinzenpalais και Staatsoper (2η στήλη-από πάνω προς τα κάτω), Prinz-Heinrich-Palais, St. Hedwigs-Kathedrale και Alte Bibliothek 21

Εικόνα 2: Το σχέδιο μελλοντικών επεκτάσεων (1862) του Βερολίνου από τον James Hobrecht (Hobrechtplan) 24

Εικόνα 3: *Mietskasernen* στην περιοχή του Prenzlauer Berg 26

Εικόνα 4: Η ταινία *Metropolis* του Fritz Lang (πάνω αριστερά), το μυθιστόρημα του Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (πάνω δεξιά) και η ταινία *Berlin Die Sinfonie der Großstadt* (κάτω) του Walter Ruttmann αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας των αρχών του 20ου αιώνα στο Βερολίνο 31

Εικόνα 5: Αφίσα της εποχής (1937) στην οποία αποτυπώνεται η προσπάθεια υποτίμησης των μοντέρνων μουσικών και του έργου τους από το Γ' Ράιχ 34

Εικόνα 6: Επιγραφή του μουσικού τομέα του Γ' Ράιχ σύμφωνα με την οποία απαγορεύεται η σουίνγκ μουσική και χορός 37

Εικόνα 7: Μέλη της Kommune I (1969), της πρώτης αυτόνομης κοινότητας του Βερολίνου με πολιτικό χαρακτήρα, η οποία αποτέλεσε προϊόν του γερμανικού φοιτητικού κινήματος. 47

Εικόνα 8: Kraftwerk (πάνω αριστερά), Can (πάνω δεξιά), David Bowie, Iggy Pop, SO36 και Die Anderen Bands - Συστατικά στοιχεία της βερολινέζικης μουσικής σκηνής κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980 50

Εικόνα 9: 1. Καταληψίες στο Kreuzberg (1981) 2. «Τα σπίτια ανήκουν σε αυτούς που τα κατοικούν» 61

Εικόνα 10: Κλαμπ της περιοχής Friedrichshain. Πρώτη σειρά: Suicide Circus και Berghain, δεύτερη σειρά: Bar25 και Watergate, τρίτη σειρά: το Bar25 που σταμάτησε να λειτουργεί το φθινόπωρο του 2010 - «Die Bar ist tot» («Το Bar είναι νεκρό») 88

Εικόνα 11: «Spreeufer für alle» - «Όχθες του ποταμού Spree για όλους» απαιτεί η πρωτοβουλία ms-versenken 131

Εικόνα 12: Η πρόταση του Mediaspree για το κλαμπ Maria am Ostbahnhof (αριστερά) και η εναλλακτική πρόταση της πρωτοβουλίας ms-versenken (δεξιά) 133

Εικόνα 13: Αφίσα της Spreeparade που πραγματοποιήθηκε το 2009 135

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΧΑΡΤΩΝ

Χάρτης 1: Αντιληπτικός - «ψυχογεωγραφικός» χάρτης της περιοχής Friedrichshain-Kreuzberg όπου συγκεντρώνονται τα σημαντικότερα κλαμπ του Βερολίνου	87
Χάρτης 2: Η περιοχή του Mediaspree	122
Χάρτης 3: Χωρική κατανομή των δημιουργικών και πολιτιστικών επιχειρήσεων στο Βερολίνο	145
Χάρτης 4: Αριθμός των μουσικών επιχειρήσεων ανά περιοχή LOR	147
Χάρτης 5: Δημιουργικές επιχειρήσεις (διευθύνσεις) σε παλιές βιομηχανικές εγκαταστάσεις στο Βερολίνο	151

## ΑΡΤΙΚΟΛΕΞΑ

**ΚΔ** Καταστασιακή Διεθνής

**ΛΔΓ** Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας

**ΟΔΓ** Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας

**BDR** Bundesrepublik Deutschland

**DDR** Deutsche Demokratische Republik

**DWB** Deutsche Werkbund

**IBA** Internationale Bauausstellung

**MTV** Music Television

**NSPD** Nationalsozialistische Partei

**SA** Sturmabteilung

**SS** Schutzstaffel

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*Για 25 αιώνες, η δυτική γνώση προσπαθεί να εξετάσει τον κόσμο. Έχει παρόλα αυτά αποτύχει να κατανοήσει πως ο κόσμος αποτελεί κάτι που δεν παρατηρείται. Αντιθέτως ακούγεται. Δεν είναι αναγνώσιμος, αλλά ακουόμενος. Η επιστήμη, η δική μας επιστήμη επιθυμούσε πάντοτε να παρακολουθεί, να μετρά, να αποσπά και να απομονώνει τα νοήματα, ξεχνώντας σε κάθε περίπτωση πως η ζωή είναι γεμάτη θόρυβο και πως ο θάνατος από μόνος του συνεπάγεται σιωπή. Ο θόρυβος της εργασίας, ο θόρυβος του ανθρώπου, ο θόρυβος του θηρίου. Θόρυβος που αγοράζεται, που πωλείται, που απαγορεύεται. Τίποτα βασικό δεν συμβαίνει κατά την απουσία του θορύβου. Σήμερα, η όρασή μας έχει ατονήσει: δεν βλέπει πια το μέλλον μιας και έχει δομήσει ένα παρόν απομόνωσης, απουσίας, ανοησίας και σιωπής. Τώρα είναι η στιγμή που πρέπει να μάθουμε να κρίνουμε μια κοινωνία από τον ήχο της, από την τέχνη της, από τα φεστιβάλ και τις γιορτές της αντί από τα στατιστικά της. Ακούγοντας τον θόρυβο, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα προς ποια κατεύθυνση μας οδηγούν η αφροσύνη και οι υπολογισμοί των ανθρώπων καθώς και τι είδους ελπίδες είναι δυνατόν ακόμη να διατηρούμε. (Jacques Attali, Noise: The Political Economy of Music)*

Η μουσική δεν αποτελεί απλώς ένα ακόμη πεδίο έρευνας. Είναι ένας τρόπος αντίληψης του κόσμου. Η θέση της μουσικής στην ανθρώπινη ύπαρξη λειτουργεί ως μια νέα θεωρητική δομή που έχει σκοπό να ανταποκριθεί στις νέες πραγματικότητες, στις αναδυόμενες κοινωνικές, οικονομικές και χωρικές παραστάσεις. Στο πολυποίκιλο περιβάλλον της αστικής κλίμακας η μουσική επηρεάζει και ενίοτε διαμορφώνει τον χώρο. Από αυτή την αφετηρία ξεκινά μια προσπάθεια αναζήτησης και αναγνώρισης της ιδιαίτερης μουσικοχωρικής σχέσης, μιας σχέσης που σε καμία περίπτωση δεν μένει ανεπηρέαστη από τα ερεθίσματα της εξελικτικής διαδικασίας τόσο του αστικού περιβάλλοντος όσο και της μουσικής.

Δεν χωρά αμφισβήτηση πως η αστική εξέλιξη συμπεριλαμβάνει την συνεχή μορφοποίηση, οργάνωση και αναδιοργάνωση του αστικού χώρου και συνίσταται σε μια

διαδικασία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και συναρπαστική. Οι διάφοροι ιστορικοί, οικονομικοί, κοινωνικοί, πολιτικοί και πολιτισμικοί παράγοντες που υπεισέρχονται στην παραπάνω διαδικασία και αλληλεπιδρούν μεταξύ τους είναι αυτοί που τελικά διαμορφώνουν το αποτέλεσμα σε κάθε περίοδο του εξελικτικού κύκλου μιας πόλης. Σε ποιο βαθμό άραγε είναι σε θέση η μουσική να αποτελέσει έναν ξεχωριστό παράγοντα επιρροής και διαμόρφωσης του αστικού τοπίου;

Η εύρεση μιας ικανοποιητικής απάντησης στο παραπάνω ερώτημα ήταν το κίνητρο για την έναρξη μιας προσπάθειας που εκ πρώτης όψεως ενδεχομένως να αδικούσε την σχεδιαστική διάσταση του διακυβεύματος. Από το στάδιο της σύλληψης και διαμόρφωσης της κεντρικής ιδέας ακόμη, βασική επιδίωξη αποτέλεσε η προσέγγιση του θέματος με αντισυμβατικό τρόπο. Μιας και οι δύο βασικοί άξονες πάνω στους οποίους κινείται το πόνημα είναι στενά συνδεδεμένοι με το βιωματικό στοιχείο, η βιωματική εμπειρία που θα μπορούσε να αποκτηθεί (ή είχε ήδη αποκτηθεί) γύρω από αυτούς διαδραμάτισε καίριο ρόλο. Όσον αφορά τον πρώτο άξονα - τον χώρο - η προπτυχιακή δημιουργική επαφή με ζητήματα που είτε αφορούν τις ερμηνευτικές αρχές του, τις σημασιολογικές ερμηνείες και τα χαρακτηριστικά του, είτε τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές του προεκτάσεις, ήταν σε θέση να παρέχει τα απαραίτητα εφόδια έτσι ώστε - κατά την διάρκεια της έρευνας - να υπάρχει η δυνατότητα διάκρισης, επιλογής και αξιολόγησης των αμιγώς χωρικών στοιχείων. Όσον αφορά τον δεύτερο άξονα - την μουσική - η συνεχής ενασχόληση, τα κοινά ενδιαφέροντα, οι ως ένα βαθμό κοινές εμπειρίες και η επιθυμία εξερεύνησης των βαθύτερων χαρακτηριστικών και δυνατοτήτων της, ήταν ισχυρά κίνητρα για την έναρξη μιας νέας αναζήτησης.

Το επόμενο θεωρητικά βήμα θα αποτελούσε η επιλογή τόσο ενός συγκεκριμένου είδους μουσικής όσο και μιας πόλης, με σκοπό να εξετασθεί η πρακτική πλευρά του ζητήματος. Στην πραγματικότητα, ένας τέτοιου είδους προβληματισμός δεν υπήρξε ποτέ αφού ήδη από την πρώτη στιγμή δύο ήταν οι λέξεις που συνόδευαν συνεχώς τις σκέψεις και τον προγραμματισμό της όλης προσπάθειας. Techno και Βερολίνο. Οι πορείες τους συναντώνται, ή μάλλον ξεκινούν, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και πιο συγκεκριμένα τον Νοέμβριο του 1989. Η πτώση του Τείχους του Βερολίνου σηματοδοτεί την έναρξη μιας νέας εποχής για την πόλη, στο «σώμα» της οποίας



καλούνται να σμίξουν δύο κόσμοι που για παραπάνω από 25 χρόνια ζούσαν ο ένας αποκλεισμένος από τον άλλο. Η επανένωση αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο οι δομές και οι μηχανισμοί των δύο, μέχρι τότε ξεχωριστών, τμημάτων της πόλης λειτουργούν και αποτελεί το έναυσμα για μια νέα πραγματικότητα, κύρια χαρακτηριστικά της οποίας είναι το κοινό έδαφος, η ανοχή, η δημιουργικότητα, το πνεύμα του πειραματισμού και η διάθεση αλλαγής. Την ίδια στιγμή, ένα νέο είδος μουσικής καταφθάνει από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Πρόκειται για την techno μουσική του Ντιτρόιτ, η οποία βρίσκει στο Βερολίνο το έδαφος που αναζητά για την ευρωπαϊκή εγκατάσταση και εξάπλωσή της. Το πάντρεμά τους είναι ιδανικό και η πορεία τους από εκείνη τη στιγμή και έπειτα κοινή.

Με σημείο αναφοράς λοιπόν την πτώση του Τείχους πραγματοποιείται η προσπάθεια εξέτασης της σχέσης και της αλληλεπίδρασης μεταξύ της techno μουσικής και του αστικού χώρου του Βερολίνου. Πιο συγκεκριμένα, το σύνολο της προσπάθειας διαρθρώνεται σε οκτώ (8) βήματα, κάθε ένα από τα οποία αποτελεί και ένα ξεχωριστό κεφάλαιο.

Στο πρώτο κεφάλαιο, μέσω μιας μουσικής και ιστορικής αναδρομής, επιχειρείται μια πρώτη ανίχνευση όχι μόνο των μουσικών, αλλά και των γενικότερα δημιουργικών χαρακτηριστικών της ιστορίας της πόλης. Θεωρώντας πως η μουσική ανήκει στην ευρύτερη οικογένεια των τεχνών, καταγράφονται όλα εκείνα τα καλλιτεχνικά στοιχεία που συνόδευσαν την αστική εξέλιξη του Βερολίνου με το πέρασμα των ετών. Ξεκινώντας από τον 18ο αιώνα και την βασιλεία των Φρειδερίκων, η αφήγηση φθάνει στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και το Βερολίνο της μοντέρνας εποχής. Η άνοδος του Αδόλφου Χίτλερ στην εξουσία σηματοδοτεί μια ιδιαίτερη εποχή για το Βερολίνο, τόσο στον τομέα της αστικής εξέλιξης όσο και στην καλλιτεχνική δημιουργία και έκφραση. Το τέλος του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου βρίσκει την πόλη κατεστραμμένη και διοικητικά διχοτομημένη. Η ολοκληρωτική απομόνωση των δύο τμημάτων συμβαίνει το 1961 με την ανέγερση του Τείχους του Βερολίνου. Στα 28 χρόνια που ακολουθούν, η καλλιτεχνική δημιουργία και η μουσική παίζουν τον δικό τους ρόλο στο πολιτικό προσκήνιο της εποχής.

Στο δεύτερο κεφάλαιο η χρονική διάρθρωση των γεγονότων είναι και πάλι παρούσα. Η πτώση του Τείχους και η περίοδος μέχρι το 1992 αποτελούν το βασικό αντικείμενό του, ενώ σε αυτό το σημείο κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή της στην πόλη η techno μουσική. Γίνεται λόγος για τις καταβολές του μουσικού αυτού είδους και μία ιδιαίτερη αναφορά στη γενέτειρά του, το Ντιτρόιτ. Αναγκαία προκύπτει η ανάλυση των εννοιών κουλτούρα, υποκουλτούρα και αντικουλτούρα. Στοχεύοντας, στη συνέχεια, αποκλειστικά στο Βερολίνο το κεφάλαιο αυτό εξετάζει με ποιο τρόπο η techno κουλτούρα που τότε άρχισε να σχηματοποιείται, συνιστά τελικά ένα μέσο παραγωγής βιωμένου αστικού χώρου.

Το τρίτο κεφάλαιο εξετάζει την περίοδο από το 1993 μέχρι το 1997, η οποία αποτελεί την δημοφιλέστερη εποχή της techno κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990. Κάτι τέτοιο, δεν αφήνει φυσικά ανεπηρέαστο το αστικό τοπίο της γερμανικής πρωτεύουσας, στον πυρήνα της οποίας διαδραματίζονται γεγονότα με σαφείς χωρικές προεκτάσεις και επιπτώσεις. Η Love Parade αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα, γίνεται λοιπόν εκτενής αναφορά για το μεγάλο αυτό event που άφησε το αποτύπωμά του στην πόλη.

Η πορεία προς τον νέο αιώνα που έχει ήδη ξεκινήσει από το τρίτο βήμα του πονήματος, αποκτά διαφορετική υπόσταση στο τέταρτο κεφάλαιο. Στο σημείο αυτό, η προσέγγιση αποκτά περισσότερο οικονομικά χαρακτηριστικά και σε αυτή τη βάση (οικονομική) αναλύεται η φυσιογνωμία της μουσικής βιομηχανίας του Βερολίνου από το 2000 και έπειτα. Στην αυγή του νέου αιώνα, το διαδίκτυο και οι φθηνές αεροπορικές πτήσεις παίζουν τον δικό τους ρόλο τόσο στο αστικό όσο και στο μουσικό τοπίο της εποχής.

Το πέμπτο κεφάλαιο αφιερώνεται εξ' ολοκλήρου στην κλαμπ σκηνή της πόλης και περιέχει μια ολοκληρωμένη έρευνα που την αφορά. Αναλύονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, αποσαφηνίζεται και τονίζεται ο ρόλος της στο σημερινό Βερολίνο.

Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά σε ένα από τα μεγαλύτερα επενδυτικά προγράμματα που εφαρμόστηκαν στην πόλη από την δεκαετία του 1990 μέχρι σήμερα. Πρόκειται για το πρόγραμμα Mediaspree, το οποίο εντοπίζεται χωρικά σε μια περιοχή γύρω από το ποτάμι και με το πέρασμα του χρόνου έχει παίξει τον δικό του ρόλο στις αστικές εξελίξεις. Το παραπάνω πρόγραμμα είναι συνυφασμένο με το φαινόμενο του εξευγενισμού (gentrification). Ως αποτέλεσμα, μέρος του έκτου κεφαλαίου αφιερώνεται

σε μια κριτική προσέγγισή του ενώ το ίδιο το φαινόμενο αποτελεί αφορμή για την παρουσίαση της έννοιας της «χωρικής μουσικοποίησης» («musification»). Η έννοια αυτή είναι η προσπάθεια οργανωμένης απόδοσης του τρόπου με τον οποίο η techno μουσική συνδιαλέγεται και αλληλεπιδρά με το δομημένο περιβάλλον της πόλης του Βερολίνου από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 μέχρι και σήμερα.

Στο έβδομο κεφάλαιο θίγεται η δημοφιλής έννοια της δημιουργικότητας και γίνεται μια αναφορά στις δημιουργικές επιχειρήσεις της πόλης. Αναλύεται επίσης το θεωρητικό υπόβαθρο όπως αυτό έχει διαμορφωθεί μέσα από τις έρευνες του Richard Florida, του Charles Landry και άλλων, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί το όγδοο και τελευταίο βήμα του εγχειρήματος.

Στο όγδοο και τελευταίο κεφάλαιο, καταγράφονται οι σκέψεις, οι προβληματισμοί και τα συμπεράσματα που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της διαδικασίας.

Ήδη από τα πρώτα βήματα της αναλυτικής διαδικασίας έγινε φανερό το πλήθος των πολλαπλών προεκτάσεων που έχουν να κάνουν με το ζήτημα της σχέσης μεταξύ του χώρου και της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής στο Βερολίνο. Παρόλα αυτά ακολουθήθηκαν δύο μόνο διαφορετικές προσεγγίσεις η καθεμία από τις οποίες τοποθετείται χρονικά στις δύο βασικές περιόδους ύπαρξης και εξέλιξης της techno μουσικής στον αστικό χώρο του Βερολίνου. Η περίοδος από το 1990 μέχρι το 2000 περίπου προσεγγίζεται περισσότερο βιωματικά και αναλύεται με όρους αίσθησης, εμπειρίας και συναισθημάτων (οικειοποίηση του χώρου), ενώ η περίοδος από το 2000 και έπειτα προσεγγίζεται περισσότερο με βάση συγκεκριμένα κοινωνικοοικονομικά χαρακτηριστικά και φαινόμενα της εποχής.

Επίσης, χρησιμοποιώντας ως βάση κοινωνικοοικονομικά φαινόμενα με χωρικές προεκτάσεις προκύπτουν και οι εκάστοτε θεωρητικές αναλύσεις. Συγκεκριμένα, στο κεφάλαιο 6, το επενδυτικό πρόγραμμα Mediaspree αποτελεί την αφορμή για μια περαιτέρω θεωρητική εμβάθυνση στο φαινόμενο του εξευγενισμού ενώ στο κεφάλαιο 7, οι δημιουργικές επιχειρήσεις του Βερολίνου, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και η χωρική τους κατανομή, πυροδοτεί την ανάλυση της δημιουργικής τάξης (creative class) και της δημιουργικής πόλης (creative city). Με αυτό τον ασυνήθιστο τρόπο - ακολουθώντας κυρίως τα γεγονότα, φαινόμενα και χαρακτηριστικά της δεύτερης

(κοινωνικοοικονομικής) προσέγγισης - ενσωματώνεται το θεωρητικό υπόβαθρο στην όλη ερευνητική διαδικασία.

Αποτέλεσε έντονο αντικείμενο προβληματισμού η ύπαρξη μιας και μόνο ολοκληρωμένης έρευνας για την κλαμπ σκηνή της πόλης (κεφάλαιο 5). Αφού προηγήθηκε μια διαδικασία διαχωρισμού των πραγματικά χρήσιμων στοιχείων, σχολιασμού και συσχετισμού των εναπομεινάντων, τα αποτελέσματα της έρευνας χρησιμοποιήθηκαν αυτούσια επαληθεύοντας στα περισσότερα σημεία την σημασία της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής για την πόλη. Ακόμη, ορισμένα ζητήματα στατιστικού χαρακτήρα που αρχικά αποτέλεσαν εμπόδιο στην ορθή παρουσίαση των οικονομικών στοιχείων της κλαμπ σκηνής της πόλης, ξεπεράστηκαν εύκολα χρησιμοποιώντας στατιστικές παραδοχές, τις οποίες ο αρχικός ερευνητής είχε παραλείψει να αναφέρει.

Θέλοντας να ενισχυθεί το βιωματικό στοιχείο στον άξονα της μουσικής, κρίθηκε απαραίτητη η πραγματοποίηση ενός ταξιδιού στην πόλη του Βερολίνου και μια εβδομαδιαία παραμονή εκεί, κατά τη διάρκεια της οποίας καταγράφηκε ικανοποιητικός όγκος οπτικοακουστικού υλικού και πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις και συζητήσεις με πρόσωπα άμεσα και έμμεσα εμπλεκόμενα με την ηλεκτρονική χορευτική μουσική σκηνή της πόλης. Απώτερος σκοπός του ταξιδιού ήταν παρόλα αυτά η προσωπική συμμετοχή σε ένα αστικό σκηνικό ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής, η προσπάθεια βιωματικής εξερεύνησης της πόλης με όχημα την techno μουσική, μια απόπειρα προσομοίωσης των συνθηκών που επικρατούσαν στην πόλη την δεκαετία του 1990 - των παράνομων κλαμπ, των καταλήψεων και της Love Parade - και αντιπαραβολής με τα σημερινά δεδομένα του σύγχρονου Βερολίνου - του Mediaspree, του gentrification, της δημιουργικής πόλης. Το βασικό προϊόν αυτού του ταξιδιού αποτελεί ένα ολιγόλεπτο βίντεο, στις εικόνες του οποίου αποτυπώνεται το χθες και το σήμερα της εξελικτικής σχέσης ανάμεσα στην πόλη και στην techno μουσική.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΓΙΑΤΙ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ; ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΣΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ

*«To stop the flow of music would be like the stopping of time itself, incredible and inconceivable.» (Aaron Copland)*

### 1.1 Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1700 ΚΑΙ ΕΠΕΙΤΑ

Στις αρχές του 18ου αιώνα η βασιλική αυλή διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στα ζητήματα που σχετίζονται άμεσα με την πόλη, κατάσταση που σε γενικές γραμμές παραμένει αμετάβλητη μέχρι την αρχή της περιόδου της βιομηχανοποίησης. Όλες οι σημαντικές αποφάσεις για την ανάπτυξη της πόλης, το κοινωνικοοικονομικό της προφίλ, τα καλλιτεχνικά της δρώμενα, καθώς και για τα αμιγώς χωρικά της θέματα προέρχονται από τους κύκλους του βασιλικού παλατιού. Ακόμη και ζητήματα μικρής κλίμακας (όπως για παράδειγμα αυτό των περιοχών κατοικίας - κλίμακας οικοδομικού τετραγώνου) ρυθμίζονται σε ανώτερο επίπεδο διακυβέρνησης, με τον βερολινέζικο λαό της εποχής να παραμένει αμέτοχος χωρίς παρόλα αυτά να μένει ανικανοποίητος από την ευημερία, την ακτινοβολία και το γόητρο που προσδίδει στην πόλη η βασιλική αυλή.

Το 1701 ο τότε εκλέκτορας<sup>1</sup> Φρειδερίκος Γ' μετονομάζει τον εαυτό του Φρειδερίκο Α' και ορίζεται βασιλιάς της Πρωσίας. Η βασιλεία του διαρκεί 12 χρόνια - μέχρι το 1713 -, διάστημα κατά το οποίο δίνει εντολή να χτιστεί το κάστρο Charlottenburg, στα δυτικά της πόλης του Βερολίνου. Εκείνη την εποχή το Βερολίνο αποτελεί την πρωτεύουσα του βασιλείου της Πρωσίας ενώ τον Ιανουάριο του 1710 οι πόλεις του Βερολίνου, της Κολωνίας, του Friedrichsweder, της Dorotheenstadt και του Friedrichstadt ενώνονται και αποτελούν πια την «Βασιλική Πρωτεύουσα και Κατοικία του Βερολίνου» (Royal Capital and Residence of Berlin) (Berlin, 2011). Κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής πραγματοποιούνται συστηματικές προσπάθειες ανάδειξης του Βερολίνου ως πόλη των τεχνών και των επιστημών ενώ ο πληθυσμός της ανέρχεται στους 55.000 κατοίκους, από τους οποίους οι 5.000 υπηρετούν στον πρωσικό στρατό. Ο διάδοχος του

<sup>1</sup> Οι εκλέκτορες είχαν το νόμιμο δικαίωμα να ψηφίζουν για την εκλογή του βασιλιά της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, η οποία υπήρξε από το 962 μέχρι το 1806 στην κεντρική Ευρώπη και είχε την έδρα της στο βασίλειο της Γερμανίας.

Φρειδερίκου Α', Φρειδερίκος Γουλιέλμος Α', κατέχει τα ηνία της βασιλείας από το 1713 μέχρι το 1740 και σε αντίθεση με τον πατέρα του ενδιαφέρεται περισσότερο για το στρατιωτικό γόητρό της. Ως αποτέλεσμα, η μουσική ζωή του Βερολίνου χάνει μεγάλο μέρος της λαμπρότητας που έχει αποκτήσει κατά την περίοδο 1701 - 1713, διαδραματίζει πια δευτερεύοντα ρόλο, ενώ η βασιλική ορχήστρα καθώς και τα μουσικά δρώμενα της αυλής του παλατιού αποκτούν διακοσμητικό ρόλο και σταδιακά εγκαταλείπονται (Wikipedia, 2011· Berlin, 2011). Η κατάσταση αυτή διατηρήθηκε μέχρι το 1740, οπότε και αναλαμβάνει την εξουσία ο Φρειδερίκος Β', γνωστός και ως Φρειδερίκος ο Μέγας. Την περίοδο από το 1740 μέχρι το 1786, το Βερολίνο, κάτω από την επιρροή του χαρισματικού του ηγέτη, αποτελεί κέντρο του Διαφωτισμού συγκεντρώνοντας σημαντικές προσωπικότητες (όπως ο Moses Mendelssohn, ο Friedrich Nicolai και ο Gotthold Ephraim Lessing<sup>2</sup>).

Παράλληλα, αυξάνεται η οικοδομική δραστηριότητα και δημιουργούνται κτήρια όπως το Zeughaus («Οπλοστάσιο» - σήμερα στεγάζει το Γερμανικό Ιστορικό Μουσείο), το παλάτι Kronprinzenpalais, η Κρατική Όπερα του Βερολίνου (Staatsoper), το παλάτι Prinz-Heinrich-Palais (σήμερα στεγάζει το πανεπιστήμιο Humboldt), ο καθεδρικός ναός St. Hedwigs-Kathedrale και η Παλιά Βιβλιοθήκη (Alte Bibliothek), όλα γύρω από τον περίφημο δρόμο Unter den Linden. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Φρειδερίκος Β', όντας ο ίδιος παθιασμένος φίλος της όπερας, ήταν αποφασισμένος να μετατρέψει το Βερολίνο σε ένα διεθνές κέντρο όπερας. Έτσι, κατά τη διάρκεια της κυριαρχίας του, δρομολόγησε την δημιουργία δύο κτηρίων με σκοπό να στεγάσουν ισάριθμες όπερες (το πρώτο μέσα στα όρια της βασιλικής κατοικίας - Berliner Stadtschloss - και το δεύτερο, όπως προαναφέρθηκε, στην οδό Unter den Linden, δρόμο που τότε, όπως και τώρα, αποτελεί θύλακα συγκέντρωσης των χαρακτηριστικότερων κτισμάτων της πόλης). Στις πρεμιέρες και των δύο σκηνών φρόντισε να συγκεντρώσει τους καλύτερους τραγουδιστές και χορευτές από χώρες όπως η Ιταλία και η Γαλλία.

---

<sup>2</sup> Ο Mendelssohn (1729-1786, Γερμανοεβραίος φιλόσοφος), ο Nicolai (1733-1811, Γερμανός συγγραφέας) και ο Lessing (1729-1781, Γερμανός φιλόσοφος, συγγραφέας και κριτικός τέχνης), συνδεδεμένοι με μια στενή φιλία, δημιούργησαν και εξέδωσαν το έντυπο Allgemeine Deutsche Bibliothek, το οποίο αποτέλεσε συστατικό στοιχείο των καλλιτεχνικών κύκλων στο Βερολίνο του Διαφωτισμού.

**Εικόνα 1:** (1η στήλη-από πάνω προς τα κάτω) Zeughaus, Kronprinzenpalais και Staatsoper (2η στήλη-από πάνω προς τα κάτω), Prinz-Heinrich-Palais, St. Hedwigs-Kathedrale και Alte Bibliothek



**Πηγή:** Bundesarchiv, 2010· Berlin, 2011

Δημιουργούνται λοιπόν οι βάσεις για την σημερινή αρχιτεκτονική και μουσική κληρονομιά της πόλης, η οποία αριθμεί πια τρεις όπερες: Deutsche Oper, Staatsoper Unter den Linden και Komische Oper Berlin. Η περίοδος αυτή - κλασικιστική, με την απλότητα να κυριαρχεί έναντι της πολυπλοκότητας τόσο στην αρχιτεκτονική, όσο και στην λογοτεχνία και στις τέχνες - χαρακτηρίζεται, όχι άδικα, ως «χρυσή εποχή» για την μουσική δημιουργία στο Βερολίνο ενώ το 1764 δημιουργείται επίσης το πρώτο γερμανόφωνο θέατρο στην πόλη. Μέχρι εκείνη τη στιγμή τα μόνα θέατρα που υπήρχαν συνήθιζαν να ανεβάζουν γαλλικές και άλλες διεθνείς παραστάσεις. Ο πληθυσμός της ανέρχεται αυτή τη περίοδο στους 100.000 κατοίκους από τους οποίους οι 26.000 υπηρετούν στον στρατό. Σταδιακά, το Βερολίνο αρχίζει και διαφέρει από τις υπόλοιπες πόλεις και περιοχές του βασιλείου όντας μια ζωντανή και πολιτισμένη μητρόπολη (Korff και Rürup, 1987:32-44). Από το 1780 και έπειτα, (περίπου μέχρι το 1840) η επιρροή της αυλής στην κοινωνική ζωή της πόλης, καθώς και στην πολιτιστική και καλλιτεχνική της οργάνωση σταδιακά εξασθενεί και οι πολίτες του Βερολίνου,

καλλιτέχνες και διανοούμενοι, αναλαμβάνουν πια μόνοι τους την ανάδειξη της μουσικής και θεατρικής του κουλτούρας. Προς αυτή τη κατεύθυνση συνηγορεί επιπροσθέτως το γεγονός πως ο διάδοχος του Φρειδερίκου Β', Φρειδερίκος Γουλιέλμος Β', είναι πολέμιος του Διαφωτισμού και σίγουρα δεν διαθέτει το πνεύμα και την ευαισθησία του προκατόχου του. Η γερμανική θεατρική σκηνή και η όπερα του Βερολίνου γνωρίζουν παρόλα αυτά ημέρες δόξας και χαρακτηρίζονται ως πρωτοπόροι στην Ευρώπη. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, και χάρη στον συνθέτη και pianista Felix Mendelssohn Bartholdy αναζωογονείται το ενδιαφέρον γύρω από την μουσική του Johann Sebastian Bach, το Βερολίνο μαζί με πόλεις όπως η Βιέννη, η Δρέσδη και το Μανχάιμ αποτελεί ευρωπαϊκό κέντρο της ορχηστρικής μουσικής ενώ η συνεχιζόμενη ανέγερση μεγαλοπρεπών και εμβληματικών κτηρίων έχει ως αποτέλεσμα την παγίωση ενός συγκεκριμένου, προσανατολισμένου στις τέχνες και τις επιστήμες, προσώπου της πόλης του Βερολίνου, μιας εικόνας που διέπεται από το επονομαζόμενο «βερολινέζικο στιλ» («Berliner Stil») της εποχής. Παρόλα αυτά, η αντίληψη που επικρατεί κατά τη διάρκεια αυτών των δεκαετιών στο Βερολίνο, υποστηρίζει πως αυτό που πραγματικά έχει σημασία εκείνη την εποχή δεν είναι τα κτήρια, οι δρόμοι και οι πλατείες, αλλά οι άνθρωποι, οι επιστημονικές συζητήσεις και οι καλλιτεχνικές συγκεντρώσεις (Korff και Rürup, 1987:36). Έτσι, και ενώ οι περισσότεροι άνθρωποι του πνεύματος φαίνεται να μην δίνουν τόση σημασία στον χώρο, άθελά τους τον επηρεάζουν και μέσω των δημιουργικών τους δραστηριοτήτων τον διαμορφώνουν χτίζοντας αυτό που χαρακτηριστικά αναφέρεται ως «νέο Βερολίνο». Το Βερολίνο αποτελεί, σύμφωνα με τον ποιητή Heinrich Heine και τον νατουραλιστή και εξερευνητή Alexander von Humboldt, τον τόπο της συνάντησης του πνεύματος, του διαλόγου, της συλλογικής επιστημονικής και καλλιτεχνικής εργασίας, της αυθόρμητης κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Είναι μια αδιαμφισβήτητα ιδανική αστική ύπαρξη της οποίας το βαθύτερο νόημα και η ιδιαίτερη σημασία εντοπίζεται στην διέγερση της πνευματικής ζωής, στον συγχρωτισμό των ανθρώπων και στην ανοικτή ανταλλαγή απόψεων. Τα χαρακτηριστικά αυτά του Βερολίνου - τα οποία πηγάζουν από την μουσική, την τέχνη και τις επιστήμες - ήδη από τον 17ο και 18ο αιώνα, καθορίζουν δραματικά την ιστορία της πόλης και τα ίχνη τους παραμένουν ορατά ακόμη και στα λογοτεχνικά καφενεία του 20ου αιώνα.



Στην αυγή του 19ου αιώνα, το Βερολίνο εισέρχεται στην προβιομηχανική του φάση και όπως οι περισσότερες πόλεις της εποχής διανύει μια περίοδο πολιτικής, οικονομικής και πολιτιστικής άνθησης καθώς και μια περίοδο κατά τη διάρκεια της οποίας, οι βασικές αρχές της ανθρώπινης ύπαρξης γενικά και του τρόπου ζωής στη πόλη ειδικότερα, παραμένουν στον πυρήνα τους, *απαράλλαχτες* (Korff και Rürup, 1987:37). Το 1810 ιδρύεται το πανεπιστήμιο του Βερολίνου (Berlin Universität, το σημερινό Humboldt Universität) ενώ η πόλη χαρακτηρίζεται από οικονομική ευρωστία και ο πληθυσμός της, μέχρι το 1850, ανέρχεται στους 400.000 κατοίκους, κατατάσσοντας το Βερολίνο στην τέταρτη θέση της ευρωπαϊκής κατάταξης όσον αφορά το μέγεθος. Την εποχή αυτή ανεγείρεται το Altes Museum (Παλαιό Μουσείο) στο κέντρο του Βερολίνου (Lustgarten), χαρακτηριστικό παράδειγμα της προσπάθειας της όλο και περισσότερο αναπτυσσόμενης μεσαίας τάξης της εποχής, να αγκαλιάσει νέες ιδέες που αφορούν την σχέση της με την τέχνη. Παράλληλα επικρατεί η ιδέα πως η τέχνη πρέπει με διάφορους τρόπους να είναι ανοικτή στο κοινό και σε κάθε περίπτωση οι πολίτες να έχουν την δυνατότητα απόκτησης μιας κατά το δυνατόν ολοκληρωμένης πολιτιστικής παιδείας. Το Altes Museum είναι λοιπόν το πρώτο μουσείο που δημιουργείται στο Βερολίνο, με σκοπό να εξυπηρετήσει τον σκοπό ενός μοντέλου εκπαίδευσης και γενικής παιδείας απαλλαγμένου από θρησκευτικούς δογματισμούς και συνυφασμένου με μια ολιστική θεώρηση της φύσης<sup>3</sup> (Berlin, 2011a· Wikipedia, 2011a).

Το 1848, έτος επανάστασης όχι μόνο για την Γερμανία αλλά και για πολλές ευρωπαϊκές χώρες, ο λαός του Βερολίνου εξέφρασε την έντονη του επιθυμία για περισσότερες πολιτικές ελευθερίες, πάταξη της λογοκρισίας και δημοκρατία. Μπορεί τα αποτελέσματα της κοινωνικής αυτής επανάστασης να μην ήταν τα αναμενόμενα, το Βερολίνο όμως συνεχίζει να αποτελεί πόλο έλξης για πολλούς μετανάστες με τον πληθυσμό του να σημειώνει διαρκώς αυξητικές τάσεις. Το 1871 το Βερολίνο γίνεται η πρωτεύουσα της ενωμένης πια γερμανικής αυτοκρατορίας<sup>4</sup>, ενώ παράλληλα μεταβαίνει επίσημα πια από την προβιομηχανική στην πρώιμη βιομηχανική του περίοδο (Korff και

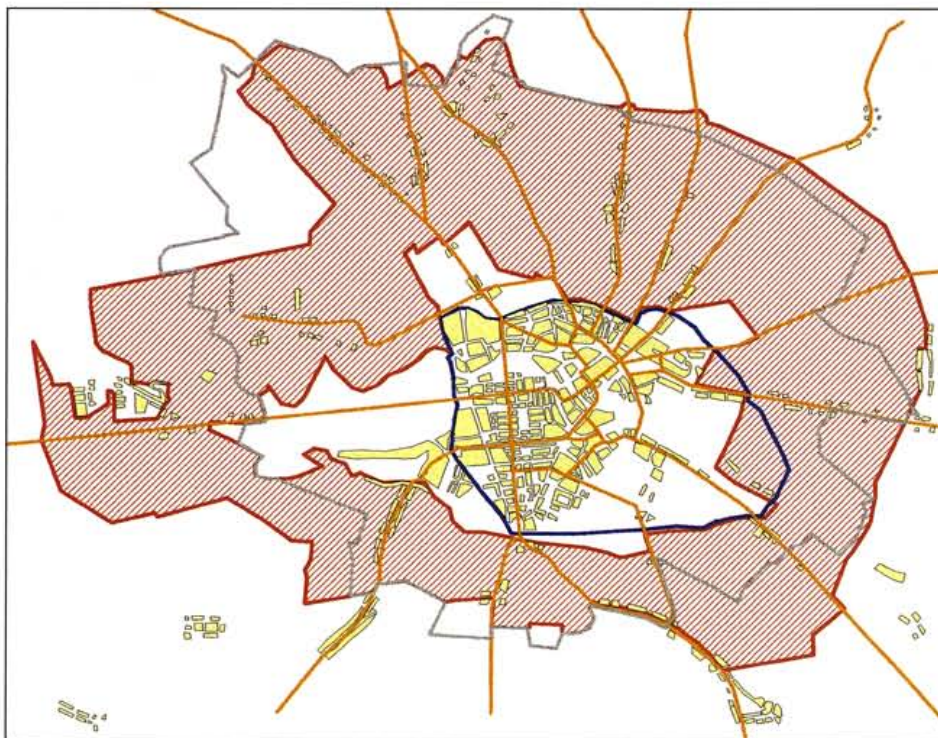
---

<sup>3</sup> Σύμφωνα με τις αρχές του χουμπολτιανού (humboldtian) μοντέλου επιστημονικής σκέψης, προερχόμενου από τον Alexander von Humboldt.

<sup>4</sup> Πρόσωπο - καταλύτης στην ένωση της γερμανικής αυτοκρατορίας ήταν ο Otto von Bismarck (1815-1898), ο οποίος αποτέλεσε και τον πρώτο της καγκελάριο. Πρεσβευτής του «επαναστατικού συντηρητισμού», εξαιρετικός διπλωμάτης και εμπνευστής του γερμανικού κράτους πρόνοιας, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

Rürup, 1987· Durth, 2006· Wikipedia, 2011b). Εταιρείες όπως η Siemens, η Schwarzkopf, η Schering και η AEG, ιδρύονται εκείνη την εποχή, το Βερολίνο χαρακτηρίζεται πια ως *Elektropolis*, αποτελεί τον βασικό σιδηροδρομικό και οικονομικό κόμβο της Γερμανίας και ο πληθυσμός του εκτοξεύεται στους 800.000 κατοίκους. Το 1878 ο James Friedrich Ludolf Hobrecht, ως σύμβουλος πολεοδομίας, δημιουργεί το πρώτο αποχετευτικό σύστημα της πόλης και αναλαμβάνει προσωπικά τον τομέα της δημόσιας υγιεινής. Νωρίτερα, το 1862, έχει ήδη λάβει από τις δημοτικές αρχές του Βερολίνου την εντολή για την δημιουργία ενός σχεδίου - το γνωστό και ως Hobrechtplan<sup>5</sup> - το οποίο αποτέλεσε την πρώτη απόπειρα εκτίμησης της εξέλιξης της πόλης (μελλοντικές επεκτάσεις) με βάση συγκεκριμένους πολεοδομικούς και κατασκευαστικούς όρους (Durth, 2006).

**Εικόνα 2:** Το σχέδιο μελλοντικών επεκτάσεων (1862) του Βερολίνου από τον James Hobrecht (Hobrechtplan)



**Πηγή:** Aust, 2002

Το Βερολίνο συνεχίζει να πρωτοπορεί τόσο στις τέχνες όσο και στις επιστήμες, μιας και το 1881 τίθεται σε λειτουργία το πρώτο ηλεκτρικό τραμ στον κόσμο, ενώ το 1882 η

---

<sup>5</sup> Το Hobrechtplan εφαρμόστηκε μέχρι το 1919, οπότε και οι περισσότερες από τις κενές επιφάνειες είχαν δομηθεί (Aust, 2002).

«Νέα Δύση» (der «Neue Westen»<sup>6</sup>), αναδεικνύεται σε σημείο συνάντησης της βερολινέζικης πολιτιστικής σκηνής. Ένα χρόνο αργότερα ξεκινά την λειτουργία του το «Γερμανικό Θέατρο» («Deutsches Theater»), το οποίο εντυπωσιάζει με τις σημαντικές του κλασικές παραστάσεις. Γενικότερα, η γερμανική θεατρική σκηνή - με απαρχή τα τέλη του 18ου αιώνα - διεκδικούσε και συνεχίζει μέχρι και σήμερα να διεκδικεί ένα μεγάλο κομμάτι της πολιτιστικής ελκυστικότητας της πόλης (απόδειξη αποτελεί το γεγονός ότι μέχρι το 1910, η πόλη του Βερολίνου φιλοξενούσε 30 θεατρικές σκηνές). Την ίδια περίοδο, στον τομέα της μουσικής και της μουσικής δημιουργίας, οι όπερες καθώς επίσης και η Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου (Berliner Philharmonischer Orchester) διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο ενώ ο πρώιμος μοντερνισμός και οι εκπρόσωποί του (Arnold Schoeneberg, Wassily Kandinsky κ.α.) κάνουν σιγά σιγά την παρουσία τους αισθητή στο καλλιτεχνικό προσκήνιο (Korff και Rürup, 1987:42· Everdell, 1997· Berliner Philharmoniker, 2011).

Στις αρχές του 1900 λειτουργεί για πρώτη φορά η πρώτη γραμμή του μετρό του Βερολίνου, ο πληθυσμός αγγίζει και σύντομα ξεπερνά τα 2 εκατομμύρια κατοίκους, η πόλη απολαμβάνει την εκτίμηση αλλά και συχνά τον φθόνο της υπόλοιπης γερμανικής αυτοκρατορίας, δεν απολαμβάνει όμως ιδιαίτερη εκτίμηση από τους ίδιους τους κατοίκους της. Η βιομηχανική επανάσταση, μαζί με την τεχνολογική εξέλιξη και ευελιξία, προκάλεσε επίσης προβλήματα που αφορούσαν τις συνθήκες εργασίας και διαβίωσης της εργατικής κυρίως τάξης. Ειδικότερα, η πολεοδομική της οργάνωση βασίζεται σε μπλοκ κατοικιών (Mietskasernen), κάτι που έχει σαν αποτέλεσμα, το οικιστικό της απόθεμα να χαρακτηρίζεται από πενταώροφα, τεραστίων διαστάσεων κτήρια - συνήθως καταλαμβάνουν ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα -, με μικρές εσωτερικές αυλές που το μόνο που προσφέρουν στους κατοίκους τους είναι σκοτεινά, χωρίς αερισμό και με υψηλή υγρασία διαμερίσματα. Στις αφιλόξενες αυτές συνθήκες διαβίωσης τα επίπεδα θνησιμότητας του πληθυσμού είναι ιδιαίτερα υψηλά. Ενδεικτικό στοιχείο της κατάστασης που επικρατεί στα οικιστικά αυτά μπλοκ της εποχής είναι η φράση του Γερμανού εικονογράφου και φωτογράφου Heinrich Zille: «Μπορείς να σκοτώσεις έναν άνθρωπο το ίδιο εύκολα, τόσο με ένα τσεκούρι, όσο και με ένα σπίτι».

---

<sup>6</sup> Περιοχή του Βερολίνου η οποία περιλαμβάνει την Kurfürstendamm, την Breitscheidplatz, την οδό Tauentzienstraße(Charlottenburg), τις συνοικίες Schöneberg και Tiergarten (Berlin,2011b).

**Εικόνα 3:** *Mietskasernen* στην περιοχή του Prenzlauer Berg

**Πηγή:** Landesarchiv Berlin, 1991

Στα τέλη του 19ου αιώνα λοιπόν, οι προσπάθειες αρχιτεκτόνων όπως ο Alfred Messel και ο Georg Metzendorf προσανατολίζονται στην αναζήτηση νέων τύπων κατοικίας και τυπολογιών κατοίκησης, θέτοντας τις βάσεις για την σοσιαλιστική κατοικία (Durth, 2006). Παρόλα αυτά, η πόλη επιτελεί στο έπακρο τον σκοπό που οι αρχές της «παγκόσμιας πόλης» («Weltstadt») έχουν ορίσει. Το Βερολίνο, ανάμεσα σε άλλες πόλεις όπως το Παρίσι, το Λονδίνο και η Βιέννη, αποτελεί όχι μόνο ένα κέντρο πολιτικής και οικονομικής εξουσίας, αλλά και την πρωτεύουσα της κουλτούρας και των επιστημών, έναν τόπο καλλιτεχνικών και διανοητικών πειραμάτων, την εφαρμογή του μοντέρνου, μητροπολιτικού τρόπου ζωής (Korff και Rürup:41, 1987). Η εκβιομηχάνιση της κοινωνίας, του τρόπου ζωής και εργασίας στο Βερολίνο του 19ου αιώνα είχε σαν αποτέλεσμα μια σειρά προβληματισμών και στον τομέα των τεχνών. Το 1907, στο παρασκήνιο της εκβιομηχάνισης, δημιουργείται ένας συνεταιρισμός από καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, σχεδιαστές, πολιτικούς και βιομήχανους, με σκοπό την βελτίωση της ανταγωνιστικότητας των γερμανικών προϊόντων (Deutsche Werkbund - DWB). Ακροβατώντας μεταξύ ενός καλλιτεχνικού κινήματος και μιας προσπάθειας ενσωμάτωσης παραδοσιακών αρχών σε τεχνικές μαζικής παραγωγής, ο συνεταιρισμός αυτός πραγματοποιεί εκθέσεις και εκδηλώσεις σε ολόκληρη την Γερμανία με το Βερολίνο να μην αποτελεί εξαίρεση (Durth, 2006· Wikipedia, 2011c· Der Deutsche

Werkbund, 2011). Το 1911 ιδρύεται το Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft (σήμερα το Max-Planck-Institut) και δίνεται το πράσινο φως για την έναρξη της έρευνας από μη πανεπιστημιακά ιδρύματα. Πλάι στις επιστήμες, ανθίζουν και οι τέχνες και η οικονομία, ενώ η θέση του Βερολίνου στον παγκόσμιο χάρτη δείχνει σταδιακά να παγιώνεται μιας και όχι μόνο καταφέρνει να διατηρήσει τον πληθυσμό του σε υψηλά επίπεδα, αλλά σταδιακά μετατρέπεται και σε τόπο προορισμού και μετανάστευσης (Richie, 1998). Την περίοδο αυτή αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αλλά και των αρχών του 20ου αιώνα, η συμμετοχή της εβραϊκής κοινότητας, τόσο στον τομέα της βιομηχανίας και στον χρηματοπιστωτικό τομέα, όσο και στο θέατρο, την μουσική, την ζωγραφική, την αρχιτεκτονική, τις εκδόσεις και τον κινηματογράφο είναι ιδιαίτερα έντονη. Το Βερολίνο της εποχής αποτελεί έναν χώρο γερμανοεβραϊκής συμβίωσης, έναν χώρο στον οποίο προσωπικότητες όπως ο Moses Mendelssohn έθεσαν για πρώτη φορά στην Ευρώπη τις βάσεις για την περαιτέρω ανάπτυξη και εξέλιξη της εβραϊκής κοινότητας, έκαναν λόγο για το πολιτικό πρόγραμμα της απελευθέρωσης και της ενσωμάτωσης των Εβραίων στην κοινωνία, αλλά και τον χώρο στον οποίο εμφανίστηκαν οι πρώτες μορφές του αντισημιτισμού (1879) όπως τον γνωρίσαμε με το πέρασμα του χρόνου (Korff και Rürup, 1987:44).

## 1.2 ΜΟΝΤΕΡΝΟΙ ΚΑΙΡΟΙ. Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1920 ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1940

***«Όταν η Αφρικανοαμερικανή χορεύτρια Josephine Baker επισκέφθηκε το Βερολίνο το 1925, το βρήκε εκθαμβωτικό. “Η πόλη είχε μια λάμψη, τα τεράστια cafe μου θύμισαν τα υπερωκεάνια και την δύναμη με την οποία τα τροφοδοτούν οι ορχήστρες τους. Η μουσική ήταν παντού.” » (Kater, 2003)***

Το 1914 το Βερολίνο αποτελεί έδρα του αρχιτέκτονα Peter Behrens, του οποίου το έργο διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στους καλλιτεχνικούς κύκλους των αρχών του 20ου αιώνα. Ο Behrens υπήρξε ιδρυτικό στέλεχος του συνεταιρισμού «Der Deutsche Werkbund» ενώ θεωρείται ο πατέρας του βιομηχανικού σχεδιασμού και της βιομηχανικής αρχιτεκτονικής. Στο ατελιέ του μαθήτευσαν σημαντικές προσωπικότητες της αρχιτεκτονικής, της πολεοδομίας και της τέχνης όπως ο Walter Gropius, ο Ludwig Mies van der Rohe και ο Charles-Edouard Jeanneret, ο από το 1917 και έπειτα γνωστός ως Le Corbusier. Τα σχέδιά του για μια ιδιωτική κατοικία στο Northampton το 1926 -

γνωστή και ως «New Ways» - θεωρούνται το πρώτο παράδειγμα του μοντέρνου κινήματος στην αρχιτεκτονική (Durth, 2006· Peter Behrens Biography, 2011).

Παρόλα αυτά, τα χρόνια μετά τον πόλεμο, επιφυλάσσουν για το Βερολίνο μια κατάσταση ποικιλοτρόπως διαφορετική και αντιφατική. Ο βασιλιάς Wilhelm II εξορίζεται και την θέση της βασιλείας παίρνει το 1919 η Δημοκρατία της Βαϊμάρης (Weimarer Republik). Η ίδρυση της Δημοκρατίας ακολουθεί την συνθηκολόγηση της ειρήνης και ανταποκρίνεται στην επιθυμία του λαού για απαλλαγή από ένα μοναρχικό καθεστώς καθώς και στην έντονη ανάγκη για ενότητα και διαφάνεια (Winkler, 2002:378-379). Στο τέλος του έτους ιδρύεται το Κομμουνιστικό Κόμμα της Γερμανίας (KPD) ενώ το Βερολίνο βιώνει πρωτοφανείς συγκεντρώσεις στον δημόσιό του χώρο κατά τη διάρκεια της επανάστασης της ίδιας χρονιάς, η οποία καταλήγει στην δολοφονία του Karl Liebknecht και της Rosa Luxemburg - ιδρυτών του Κομμουνιστικού Κόμματος και πρωτεργατών της επανάστασης<sup>7</sup>. Τον επόμενο χρόνο δημιουργείται το «Μεγάλο Βερολίνο» («Groß Berlin») το οποίο αποτελείται από 8 πόλεις, 59 αγροτικές κοινότητες και πολυάριθμες άλλες εκτάσεις, με αποτέλεσμα ο πληθυσμός του Βερολίνου να εκτιναχθεί από τα 2 στα 4 εκατομμύρια κατοίκους. Στο τέλος του 1920, αποτελεί την μεγαλύτερη βιομηχανική μητρόπολη της Ευρώπης και εξελίσσεται σε πόλη-κοιτίδα του πολιτισμού και των τεχνών. Αυτή τη περίοδο, ζουν και εργάζονται στο Βερολίνο, προσωπικότητες όπως ο Albert Einstein, ο Bertolt Brecht, ο Kurt Tucholsky, ο Arnold Zweig και ο εξπρεσιονιστής ζωγράφος Lyonel Feininger (Berlin, 2011c).

Η ιστορία της πρώτης Γερμανικής Δημοκρατίας είναι στενά συνδεδεμένη με την ιστορία του Bauhaus κινήματος το οποίο έκανε την εμφάνισή του εκείνη τη περίοδο και ξεδιπλώθηκε με την δημιουργία της ομώνυμης σχολής Bauhaus από τον Walter Gropius το 1919 στην Βαϊμάρη. Επαναπροσδιορίζοντας την σχέση μεταξύ Καλών και Εφαρμοσμένων τεχνών, συνδυάζοντας τις τέχνες με την χειροτεχνία και προωθώντας την ιδέα πως το ντιζάιν μπορεί να βελτιώσει την κοινωνία, αποτέλεσε σημαντική επίδραση στους τομείς της αρχιτεκτονικής, του βιομηχανικού σχεδιασμού, του σχεδιασμού εσωτερικών χώρων, της τυπογραφίας και της γραφιστικής. Τα

---

<sup>7</sup> Πρόκειται για την γερμανική επανάσταση (Νοέμβριος 1918 - Αύγουστος 1919) που έληξε με την βίαιη καταστολή της γενικής εργατικής απεργίας του Ιανουαρίου του 1919 και οδήγησε στον σχηματισμό της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.

κληροδοτήματα της σχολής του Bauhaus, με τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματά τους, είναι μέχρι και σήμερα παρόντα σε όλους τους προαναφερθέντες τομείς του σχεδιασμού (Gropius, 1965· Droste, 2002).

Η δεκαετία του 1920 αποτελεί την κατεξοχήν αντιφατική περίοδο που διανύει η πρωτεύουσα της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Η κατάσταση στην πόλη χαρακτηρίζεται από μια βύθιση στα διάφορων ειδών αστικά και μη προβλήματα, ενώ το τοπίο συμπληρώνουν οι έντονες κοινωνικές και οικονομικές αντιθέσεις. Παρόλα αυτά, από την πόλη δεν λείπει η ενέργεια, η αισιοδοξία και η ελπίδα από τους Βερολινέζους πως η κατάσταση σύντομα θα βελτιωθεί - γεγονός που έχει θετικό αντίκτυπο στην καθημερινή ζωή. Η ήττα στον πόλεμο και η επακόλουθη απώλεια πολιτικής ισχύος δεν φαίνεται να παίζει σημαντικό ρόλο για το Βερολίνο. Αντιθέτως, η καλλιτεχνική ευφορία και πρωτοπορία καθώς και η πνευματική ανησυχία βρίσκονται στο προσκήνιο και διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο. Η ποιότητα των συνθηκών ζωής στην πόλη φαίνεται να ανησυχεί συνεχώς τους κατοίκους της και να αποτελεί αντικείμενο προβληματισμού της διάνοιας. Στο Βερολίνο της δημοκρατίας, η συζήτηση γύρω από θέματα όπως η εξπρεσιονιστική ζωγραφική, η εξπρεσιονιστική και πειραματική ποίηση, το θέατρο και ο κινηματογράφος των Leopold Jessner, Max Reinhardt και Erwin Piscator, η μοντέρνα μουσική και το αβανγκάρντ μουσικό θέατρο, οι θεατρικοί συγγραφείς και οι κριτικοί, τίθεται υπό νέους όρους. Η πόλη διαθέτει, κατά τη διάρκεια εκείνης της περιόδου, πολλούς ανυπόμονους και ενθουσιώδεις, ανήσυχους και δημιουργικούς ανθρώπους - κοσμοπολίτες - οι οποίοι, παρά τον κίνδυνο και την κοινωνική αδικία, παραμένουν πρόθυμοι για να ζήσουν νέες και συναρπαστικές εμπειρίες. Εκδηλώσεις και δραστηριότητες όπως για παράδειγμα τα μουσικοχορευτικά θεάματα και οι θεατρικές παραστάσεις, τα πάρκα ψυχαγωγίας και οι αθλητικές εκδηλώσεις κερδίζουν όλο και περισσότερο κοινό. Οι συνθέτες των αρχών του 20ου αιώνα ακολουθούν μια πιο λαϊκιστική οδό ενώ ο κινηματογράφος κυριεύει την πόλη. Το λεγόμενο «ευρωπαϊκό Χόλιγουντ» δείχνει να γεννιέται και να αναπτύσσεται ραγδαία στο Βερολίνο, τη στιγμή που οι κάτοικοί του πραγματοποιούν μαζικές επισκέψεις στους κινηματογράφους της πόλης. Ως αποτέλεσμα, όλο και περισσότεροι κινηματογράφοι και θέατρα δημιουργούνται συνεισφέροντας τόσο στον πολιτισμό και την κουλτούρα της πόλης, όσο και στο δομημένο της περιβάλλον (αρχιτεκτονικό και πολεοδομικό προφίλ).

Οι νέες τεχνικές μοντάζ, η αποδόμηση και οι νέοι συνδυασμοί διαφόρων πραγματικοτήτων ανοίγουν νέους ορίζοντες και δυνατότητες όσον αφορά στην αντίληψη και στις μεθόδους αναπαράστασης, οι οποίες με τη σειρά τους ανταποκρίνονται στον πλουραλισμό και τις ασυνέχειες της πόλης, ενώ παράλληλα διεισδύουν και σε άλλες μορφές τέχνης (Korff και Rürup, 1987). Το μυθιστόρημα του Alfred Döblin «Berlin Alexanderplatz» (1929), αποτελεί το πρώτο μυθιστόρημα του Βερολίνου και ταινίες όπως η «Metropolis» (1927) του Fritz Lang και η «Berlin Die Sinfonie der Großstadt» (1927) του Walter Ruttmann, σκιαγραφούν την εικόνα του Βερολίνου ως μια πόλη του 20ου αιώνα. Ακόμη, την δεκαετία του 1920, η αρχιτεκτονική και η πολεοδομία φαίνεται να συνάδουν με το προφίλ και τα χαρακτηριστικά της «παγκόσμιας πόλης» («Weltstadt»).



**Εικόνα 4:** Η ταινία *Metropolis* του Fritz Lang (πάνω αριστερά), το μυθιστόρημα του Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (πάνω δεξιά) και η ταινία *Berlin Die Sinfonie der Großstadt* (κάτω) του Walter Ruttmann αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας των αρχών του 20ου αιώνα στο Βερολίνο



**Πηγή:** Imdb, 2011·Wikipedia, 2012

Ο Martin Wagner, αρχιτέκτονας και πολεοδόμος της εποχής, όντας επικεφαλής του τομέα πολεοδομικού σχεδιασμού του Βερολίνου, θεωρεί τον πολεοδόμο ως ένα σκηνοθέτη της πόλης ο οποίος οφείλει να εξασφαλίσει τον τέλειο συνδυασμό των αμέτρητων τμημάτων ενός πολύπλοκου συστήματος. Με καινοτόμα μοντέλα και σχέδια, ο Wagner και οι συνεργάτες του προσπάθησαν - με απλούς συνήθως τρόπους και εφαρμογές - να παρουσιάσουν την εικόνα μιας πόλης της οποίας ο σχεδιασμός πραγματοποιείται με βάση τις (νέες) ανάγκες των κατοίκων της. Στο επίκεντρο αυτού του συστήματος σχεδιασμού βρίσκονται τα μέσα μεταφοράς και οι κυκλοφοριακές

υποδομές, μιας και κύρια χαρακτηριστικά της «παγκόσμιας πόλης» («Weltstadt») στον τομέα αυτό φαίνεται να είναι η κίνηση και ο χρόνος - και κατ' επέκταση η κυκλοφορία και η πυκνότητά της. Είναι γεγονός πως το ήδη υπάρχον πρόβλημα της κατοικίας, το οποίο μετά τον πόλεμο εντάθηκε ακόμη περισσότερο δεν μπόρεσε να αντιμετωπιστεί αποτελεσματικά ούτε από τη νεοϊδρυθείσα δημοκρατία - τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια, στις αρχές του 20ου αιώνα (Durth, 2006). Με τα μεγάλα συγκροτήματα κατοικιών (Hufeisensiedlung-Britz, Waldsiedlung-Zehlendorf, Weißen Stadt-Reinickendorf, Großsiedlung Siemensstadt) δημιουργήθηκαν σχεδιαστικά και κατασκευαστικά πρότυπα, τα οποία εφαρμόστηκαν και έξω από τα σύνορα του Βερολίνου. Η οικοδομική δραστηριότητα, κυρίως από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 και έπειτα, κινείται σε ιδιαίτερα αυξημένους ρυθμούς, κυρίως λόγω της ανέγερσης νέων κτισμάτων που πρόκειται να στεγάσουν μεγάλες βιομηχανικές αποθήκες, εγκαταστάσεις παραγωγής ενέργειας, εγκαταστάσεις εκτυπώσεων και εκδόσεων, χώρους αθλητικών εγκαταστάσεων, γραφεία, μεγάλους κινηματογράφους, το γνωστό Haus des Rundfunks («Σπίτι της Ραδιοφωνίας/Εκπομπών»), καθώς και μια σειρά από διάφορες άλλες χρήσεις. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, ένας ασυνήθιστα μεγάλος αριθμός σημαντικών αρχιτεκτόνων να συγκεντρωθεί εκείνη την περίοδο στο Βερολίνο· Bruno και Max Taut, Hans και Wassili Luckhardt, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Emil Fahrenkamp, Walter Gropius, Hans Sharoun και άλλοι κατάφεραν να καταστήσουν το Βερολίνο, κέντρο της μοντέρνας μητροπολιτικής αρχιτεκτονικής (Korff και Rürup, 1987).

Το πολιτικό έρεισμα της εποχής παρόλα αυτά, ήταν αδύναμο και ασταθές. Σε αντίθεση με τα γραφόμενα του Heinrich Mann<sup>8</sup>, σχετικά με ένα Βερολίνο δημοκρατικό, που στις αρχές της δεκαετίας του 1920 λειτουργούσε ως πρότυπο κοινωνίας για ολόκληρη την Γερμανία, τα «χρυσά» χρόνια της πόλης φαίνεται να έχουν ήδη παρέλθει<sup>9</sup>. Το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα (Nationalsozialistische Partei-NSPD) κάνει την παρουσία του στην πόλη όλο και περισσότερο αισθητή ενώ σχολιαστές της εποχής τονίζουν

---

<sup>8</sup> Γερμανός συγγραφέας και αδερφός του Thomas Mann, με έργα έντονου κοινωνικού περιεχομένου. Η στάση του απέναντι στην αυταρχική και милитарιστική γερμανική κοινωνία της περιόδου πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο υπήρξε ιδιαίτερα επιθετική και το 1933 οδήγησε στην εξορία του (Liukkonen, 2008).

<sup>9</sup> Πρόκειται για την στιγμή κατά την οποία ο γερμανικός ναζισμός - σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα ολοκληρωτικά καθεστώτα της Ευρώπης - θέτει τις βάσεις για την απεχθή κληρονομιά που θα αφήσει σε ολόκληρο τον κόσμο.

χαρακτηριστικά: «Τι άλλο έχουν οι καλλιτέχνες και οι διανοούμενοι να περιμένουν, όταν ο κίνδυνος της εξόντωσης από το Γ' Ράιχ είναι πλέον αισθητός; Όσοι έχουν τη δυνατότητα, ήδη σχεδιάζουν την μετανάστευσή τους ενώ όποιος κινείται στους καλλιτεχνικούς κύκλους της πόλης, αντιλαμβάνεται έντονα τις τάσεις φυγής μεγάλου μέρους του πληθυσμού τους». Καλλιτέχνες, επιστήμονες και δημοσιογράφοι θεωρούν πια, πως οι προοπτικές για τους ίδιους, την πόλη, αλλά και για ολόκληρη την χώρα είναι εξαιρετικά δυσοίωνες. Πράγματι, το Βερολίνο, το οποίο μέχρι το 1933 αποτελούσε σύμβολο του μοντερνισμού, πηγή έμπνευσης για τους κατοίκους του, πρότυπο κοινωνικής και οικονομικής αποτελεσματικότητας και ευελιξίας, μετατρέπεται σταδιακά σε σύμβολο της αδικίας, της απανθρωπιάς, της καταστροφής, της κακής διαχείρισης της εξουσίας. Το Βερολίνο είναι πια η πρωτεύουσα του Γ' Ράιχ, η πρωτεύουσα ενός ρατσιστικού και ιμπεριαλιστικού συστήματος του οποίου η βασική αρχή είναι ο τρόμος, τόσο στο εσωτερικό της χώρας, αλλά αργότερα και με την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και στο εξωτερικό της - στις κατακτημένες ευρωπαϊκές περιοχές (Korff και Rürup, 1987).

Τα δώδεκα χρόνια που ακολουθούν προκαλούν τόσο την εσωτερική, όσο και την εξωτερική καταστροφή της πόλης. Ήδη από τις 30 Ιανουαρίου 1933 - ημερομηνία κατά την οποία ο Αδόλφος Χίτλερ ανακηρύσσεται καγκελάριος - ξεκινά με την αρωγή παραστρατιωτικών οργανώσεων, όπως αυτή των SA (Sturmabteilung), μια σειρά από πιεστικά και περιοριστικά μέτρα, δημιουργώντας έτσι συνθήκες τρομοκρατίας και καταδίωξης. Ως αποτέλεσμα, σε μικρό μόνο χρονικό διάστημα από την ανάληψη της εξουσίας, ο Χίτλερ επιτυγχάνει την εξόντωση των πολιτικών του αντιπάλων και τον εκφοβισμό ολόκληρου του πληθυσμού. Το κάψιμο βιβλίων, η απαγόρευση των πολιτικών κομμάτων, ο «καθαρισμός» του δημόσιου τομέα, η διάλυση των εργατικών και άλλων σωματείων, η λειτουργία των στρατοπέδων συγκέντρωσης, ο μαρασμός και η χειραγωγή της πολιτιστικής ζωής και δραστηριότητας - μέσω πολιτιστικών οργανισμών που δημιουργούνται από την κυβέρνηση του Χίτλερ -, ο εκπατρισμός σημαντικών επιστημόνων, καλλιτεχνών και πολιτικών αποτελούν τις επικρατέστερες μεθόδους του και διαμορφώνουν εκείνη τη περίοδο την ζωή στην πόλη. Πολλοί από τους συγγραφείς που ζουν στο Βερολίνο αποτελούν τους «καμένους ποιητές» («verbrannten Dichtern»), ενώ σχεδόν όλοι οι ζωγράφοι, χάρη στους οποίους

απέκτησε το Βερολίνο την διεθνή του φήμη, τώρα θεωρούνται κοινοί, το έργο τους εκφυλισμένο (degenerate/entartete)<sup>10</sup> και ασήμαντο και τους στερείται η δυνατότητα να ασκήσουν το επάγγελμά τους και να πραγματοποιήσουν δημόσιες εκθέσεις. Η απαγόρευση άσκησης επαγγέλματος - σε συνδυασμό με την συνεχή παρακολούθηση - ισχύει επίσης και για όλους τους σοσιαλιστές, δημοκράτες και ειρηνιστές καλλιτέχνες, δημοσιογράφους και εκδότες. Η μερίδα λοιπόν των δημιουργικών ανθρώπων που νωρίτερα είχαν χαρίσει στο Βερολίνο την λάμψη και διεθνή του ακτινοβολία, έχει από το 1933 και έπειτα εξοντωθεί (Korff και Rürup, 1987· Durth, 2006· Berlin, 2011d).

**Εικόνα 5:** Αφίσα της εποχής (1937) στην οποία αποτυπώνεται η προσπάθεια υποτίμησης των μοντέρνων μουσικών και του έργου τους από το Γ' Ράιχ



**Πηγή:** Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, 2005

Αυτή την εποχή η κυβέρνηση του Γ' Ράιχ δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον για την «γερμανική» κουλτούρα και μουσική - φυσικά με όρους που ο λαός στον οποίο και απευθυνόταν, αδυνατούσε να καταλάβει μιας και ο Χίτλερ λάτρευε να ελέγχει την κουλτούρα της εποχής και να την προωθεί και μεταδίδει ο ίδιος εκ νέου - και

<sup>10</sup> Το 1937 διοργανώνεται από το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα, στο Μόναχο αρχικά και έπειτα σε πολλές πόλεις της Γερμανίας και της Αυστρίας η έκθεση με τίτλο «εκφυλισμένη τέχνη» («entartete Kunst») που σκοπό έχει να υποβαθμίσει και να γελοιοποιήσει την μοντέρνα τέχνη και τους καλλιτέχνες της (Hammerstingl, 1998).

χρησιμοποιεί το ραδιόφωνο για την ζωτικής σημασίας προπαγάνδα της. Ως αποτέλεσμα, οι Βερολινέζοι της εποχής φροντίζουν να κρατούν τις μουσικές τους προτιμήσεις μυστικές. Αποτελεί παρόλα αυτά γεγονός το ότι η τζαζ μουσική, ένα είδος μουσικής που ο ίδιος ο Χίτλερ μισεί, κατέχει κυρίαρχη θέση στις προτιμήσεις τους. Μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ολόκληρη η Γερμανία ήταν πρόθυμη και επεδίωκε να αφήσει στο παρελθόν τα θλιβερά γεγονότα του πολέμου. Συνεπώς, αγκάλιασε τον αναδυόμενο μοντερνισμό της εποχής καθώς και το πρωτοφανές ενδιαφέρον για την τζαζ μουσική. Αν και την περίοδο της μεγάλης οικονομικής ύφεσης (1920-1923) οι μεγάλες τζαζ μπάντες αποτελούσαν σπάνια εικόνα στο Βερολίνο και σε ολόκληρη την χώρα, την περίοδο από το 1924 και έπειτα επιστρέφουν και πάλι στο μουσικό προσκήνιο και διαμορφώνουν την πλειοψηφία των μουσικών προτιμήσεων της εποχής. Από το 1926, οι περισσότερες ραδιοφωνικές εκπομπές συγκαταλέγουν την τζαζ μουσική στο πρόγραμμά τους και μέχρι το 1930 η τζαζ και οι καλλιτέχνες της (Louis Armstrong, Duke Ellington, Red Nichols και άλλοι) γίνονται εξαιρετικά δημοφιλείς εντός και εκτός των συνόρων του Βερολίνου. Από εκείνη τη στιγμή και έπειτα αρχίζει σταδιακά και χάνει έδαφος εξαιτίας των απαγορεύσεων του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος παρόλο που πολλές φορές χρησιμοποιείται από αυτό για να προωθήσει την ναζιστική προπαγάνδα. Εκτός από την τζαζ - η οποία απαγορεύτηκε με νόμο, με την δικαιολογία πως αποτελούσε απειλή για την ανώτατη ευρωπαϊκή κουλτούρα - και τους καλλιτέχνες της, άλλοι καλλιτέχνες όπως ο Igor Stravinsky, ο Arnold Schönberg, ο Berthold Goldschmidt, ο Ernst Krenek και άλλοι, αντιμετωπίζουν την εχθρική μανία της κυβέρνησης του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος, ενώ αντιθέτως καλλιτέχνες (Richard Strauss) οι οποίοι διατηρούν μια πιο συμβατική προσέγγιση στη μουσική γίνονται δεκτοί με ευχαρίστηση και τους επιτρέπεται να διαμείνουν στο Βερολίνο. Κάποιοι από αυτούς, όπως ο Strauss, αναλαμβάνουν διοικητικές θέσεις σε οργανώσεις του Γ' Ράιχ όπως ο «μουσικός τομέας του Ράιχ» (Reichsmusikkamer) και προωθούν την «καλή γερμανική μουσική» και κατ' επέκταση τις γερμανικές αρχές και την γερμανική πολιτιστική ταυτότητα, ενώ καταστέλλουν την «εκφυλισμένη» μουσική. Επίσης, συνθέτες και τραγουδιστές οι οποίοι θεωρούνται από το Γ' Ράιχ «πραγματικοί Γερμανοί» είναι: ο Ludwig van Beethoven, ο Anton Bruckner, ο Hans Hotter, ο Herbert von Karajan και ο Richard Wagner.

Εξαιτίας της κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης που επικρατεί στο Βερολίνο αλλά και σε ολόκληρη την χώρα κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, η γερμανική μουσική καταφεύγει σε πιο φιλελεύθερα και ανεξάρτητα είδη. Τα καμπαρέ του Βερολίνου, με την εμφάνισή<sup>11</sup> τους την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, αποτελούν την πρώτη μορφή της ποπ γερμανικής μουσικής. Προσωπικότητες όπως η Marlene Dietrich και η Margo Lion είναι αντιπροσωπευτικές της περιόδου ενώ η αισθησιακή μουσική των μεταμεσονύχτιων κλαμπ συναντά με έναν ευρηματικό τρόπο την σάτιρα, το χιούμορ και τις φιλελεύθερες ιδέες (Levi, 2003 στο Müller, 2003).

Στο Βερολίνο του Χίτλερ ο αυστηρός περιορισμός και η συνεχής επιτήρηση της νεολαίας και της κουλτούρας της επιχειρείται μέσω της «νεολαίας του Χίτλερ» (Hitler-Jugend). Η τελευταία αποτελεί μια από τις παραστρατιωτικές οργανώσεις του Γ' Ράιχ, η οποία στρατολογεί νέους και μέσα από μια σειρά εκπαιδευτικών διαδικασιών προσπαθεί να τους εμφυσήσει τις αρχές του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος. Κάτι τέτοιο έχει σαν αποτέλεσμα την εμφάνιση διαφόρων κινημάτων διαμαρτυρίας. Ένα από αυτά ήταν και το σουίνγκ κίνημα (swing movement) το οποίο δημιουργήθηκε το 1930 στο Βερολίνο και το Αμβούργο από μια ομάδα νέων (Swingjugend), συνήθως των ανώτερων στρωμάτων της μεσαίας τάξης, οι οποίοι ήταν λάτρεις της τζαζ και σουίνγκ μουσικής. Θαύμαζαν τον αμερικάνικο τρόπο ζωής - η Αμερική εκείνης της εποχής αποτελούσε σύμβολο ευημερίας, προόδου, ελευθερίας και δημοκρατίας - και εξέφραζαν την αντίθεσή τους απέναντι στην ιδεολογία του Γ' Ράιχ και την εθνικιστική του μουσική προπαγάνδα, μέσω των προσωπικών τους μουσικών επιλογών που δεν ήταν άλλες από διάφορες μορφές τζαζ και σουίνγκ - είδη μουσικής που ο Χίτλερ και το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα συνδέουν με τον αμερικάνικο εχθρό, την αφρικάνικη φυλή, η οποία θεωρείται κατώτερη, και την σεξουαλική απελευθέρωση. Η «απειλή» αυτή λοιπόν του σουίνγκ κινήματος διαθέτει εντυπωσιακή εμφάνιση, ξενόφερτη ένδυση και σκανδαλώδη κόμμωση, αποτελεί μια απολιτική ομάδα και όταν οι μεγάλες συγκεντρώσεις που πραγματοποιεί απαγορεύονται οριστικά, δημιουργεί τα λεγόμενα σουίνγκ κλαμπ και τις ντισκοτέκ, που αποτελούν χώρους ανεπίσημων και παράνομων

---

<sup>11</sup> Τα καμπαρέ εμφανίζονται στα γερμανικά καλλιτεχνικά δρώμενα για δεύτερη φορά το 1920 και έχουν να κάνουν με την πολιτική σάτιρα και το καυστικό χιούμορ. Έχει προηγηθεί η εμφάνισή τους το 1901 με το καμπαρέ Überbrettl του Ernst von Wolzogen στο Βερολίνο.

συγκεντρώσεων σε διάφορα σημεία της πόλης (Kater, 1995· Levi, 2003 στο Müller, 2003).

**Εικόνα 6:** Επιγραφή του μουσικού τομέα του Γ' Ράιχ σύμφωνα με την οποία απαγορεύεται η σουίνγκ μουσική και χορός



Πηγή: GHDI, 2011

Μπορεί βέβαια το Βερολίνο να είναι πια η πρωτεύουσα του Γ' Ράιχ, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο λαός του παρέμεινε εντελώς άπραγος και πολιτικά παθητικός. Ο εσωτερικός διχασμός είναι εμφανής με μόνο ένα μέρος να αποτελεί τους ιδεολόγους εθνικοσοσιαλιστές. Ο υπόλοιπος πληθυσμός πιστεύει είτε στην «εθνική επανάσταση» («nationale Revolution») και στην «λαϊκή κοινότητα» («Volksgemeinschaft»), ενώ δεν είναι λίγοι εκείνοι που καταφεύγουν στον εθνικοσοσιαλισμό λόγω φόβου και συμφερόντων. Φυσικά υπάρχει η μερίδα εκείνη του πληθυσμού του Βερολίνου που αντιστέκεται και πολεμά με κάθε τρόπο την αδικία του συστήματος. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν οι κομμουνιστές, οι σοσιαλδημοκράτες, τα μέλη των συνδικάτων αλλά και ένα μέρος της εκκλησίας. Αργότερα, ενεργό ρόλο κατά της πολιτικής που ακολουθεί ο Χίτλερ και το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα, αναλαμβάνουν και σημαίνουντα πρόσωπα της πολιτικής σκηνής.

Τον ρυθμό και την μαζικότητα της εσωτερικής κατάρρευσης της πόλης συνοδεύει η στάση του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος απέναντι στον εβραϊκό πληθυσμό του Βερολίνου. Η μερίδα εκείνη του πληθυσμού που κατά τη διάρκεια του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα συνέβαλε στην οικονομική και καλλιτεχνική ανάπτυξη της πόλης καθώς και στο επιστημονικό και εργατικό της ανθρώπινο δυναμικό, βρίσκεται πια υπό διωγμό, πέφτει θύμα έντονου και επιθετικού ρατσισμού και σταδιακά - στην καλύτερη

περίπτωση - απομονώνεται. Την περίοδο αυτή, το μεγαλύτερο μέρος του εβραϊκού πληθυσμού της πόλης δολοφονείται στα στρατόπεδα συγκέντρωσης του Γ' Ράιχ, πολλοί αναγκάζονται να μεταναστεύσουν ενώ ένα μικρό μόλις ποσοστό (περίπου 1400 Βερολινέζοι Εβραίοι από τους 170000 που ζούσαν το 1933 στην πόλη) καταφέρνει να επιβιώσει χάρη στις προσπάθειες συμπολιτών τους να τους κρύψουν και να τους περιθάλψουν (Korff και Rürup, 1987· Berlin, 2011d· Wikipedia, 2011b).

Σε αντίθεση με την εσωτερική, η εξωτερική καταστροφή της πόλης καθυστέρησε να επέλθει. Απεναντίας και σε ιδιαίτερα αυξημένο βαθμό, η πόλη, όσον αφορά τις αμιγώς πολεοδομικές της λειτουργίες, διανύει μια περίοδο που σε καμία περίπτωση δεν μαρτυρά την βαθύτερή της παρακμή. Είναι η περίοδος που το Βερολίνο αποκτά σημαντικές υποδομές, όπως για παράδειγμα το αεροδρόμιο Tempelhof και το ολυμπιακό στάδιο, το οποίο το 1936 θα φιλοξενήσει τους ενδέκατους Ολυμπιακούς αγώνες. Οι μαζικές δημόσιες συγκεντρώσεις του πληθυσμού λόγω εκδηλώσεων όπως οι Ολυμπιακοί αγώνες, ο εορτασμός για τα 700 χρόνια της πόλης και η υποδοχή του Μουσολίνι δεν αποτελούν τίποτε παραπάνω από εκδηλώσεις βιτρίνας και επίδειξης που βασίζονται στην ματαιοδοξία του Χίτλερ και αποκρύπτουν περίτεχνα την σαθρή κοινωνική βάση που οι πολιτικές συνθήκες έχουν δημιουργήσει. Η κατάσταση αυτή θα ανατραπεί από τον ίδιο τον Χίτλερ και το εθνικοσοσιαλιστικό του κόμμα, μιας και την νύχτα της 9ης Νοεμβρίου 1938, άνδρες των παραστρατιωτικών οργανώσεων SA (Sturmabteilung) και SS (Schutzstaffel) θα προβούν στον εμπρησμό εννέα από τις δώδεκα συναγωγών της πόλης, στην λεηλασία εβραϊκών καταστημάτων και στον τρομοκρατικό εκφοβισμό Εβραίων πολιτών. Αυτή η νύχτα, γνωστή και ως Reichskristallnacht θα αποτελέσει το έναυσμα της εξωτερικής καταστροφής του Βερολίνου. Θα ακολουθήσουν οι ανυπολόγιστες καταστροφές που θα επιφέρει ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος.

Πριν από το 1939 και το ξέσπασμα του πολέμου που υπήρξε καθοριστικός για την μετέπειτα εικόνα της πόλης, αξίζει να σημειωθεί πως ο ίδιος ο Χίτλερ, πιστός στο μνημειακό πνεύμα της επίδειξης σκόπευε να μεταμορφώσει το Βερολίνο. Σε συνεργασία με τον αγαπημένο του αρχιτέκτονα Albert Speer, ο Χίτλερ θέλησε να δημιουργήσει ένα μνημειακό και μεγαλοπρεπές κτισμένο μανιφέστο του πολιτικού συστήματος, να προσδώσει στην πόλη τις αρχές της υπεροχής και της κυριαρχίας που ο



ίδιος και τα μέλη του κόμματός του φανατικά υποστήριζαν. Έτσι, τα σχέδια για την νέα μορφή της πόλης, της επονομαζόμενης «Welthauptstadt Germania» («παγκόσμια πρωτεύουσα Germania») θα περιελάμβανε, εκτός των άλλων, το κτήριο Halle des Volkes (Αίθουσα του λαού), ύψους 250 μέτρων, το οποίο θα βρισκόταν δίπλα στο Κοινοβούλιο (Reichstag), θα διέθετε έναν τρούλο τεραστίων διαστάσεων και θα ήταν ικανό να στεγάσει 170000 ανθρώπους στο εσωτερικό του. Από το σημείο στο οποίο θα βρισκόταν η «Αίθουσα του Λαού», θα ξεκινούσε ένας άξονας ο οποίος θα κατευθυνόταν προς το νότιο κομμάτι της πόλης και θα κατέληγε στον νέο σιδηροδρομικό σταθμό (Südbahnhof). Το μήκος του θα έφτανε τα 5,5 χιλιόμετρα και το πλάτος του τα 23 μέτρα. Στο μέσο περίπου της «Λεωφόρου της Νίκης» («Avenue of Victory» ή Nord-Süd-Achse) ο Speer σκόπευε να δημιουργήσει μια αψίδα τόσο μεγάλη (ύψους 117 μέτρων), ώστε η Αψίδα του Θριάμβου στο Παρίσι να χωράει μέσα της (Durth, 2006). Τα μεγαλόπνοα σχέδια του Χίτλερ ανέκοψε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος: όχι τόσο διότι ένα τέτοιο εγχείρημα εν καιρώ πολεμικής περιόδου θα ήταν ανέφικτο, αλλά διότι ο Χίτλερ θεώρησε ότι θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τους βομβαρδισμούς εναντίον του Βερολίνου ως ένα φτηνό μέσο κατεδάφισης των κτηρίων που εμπόδιζαν το αρχιτεκτονικό και πολεοδομικό του όραμα για την πόλη. Τα σχέδια του Χίτλερ δεν περιορίζονταν μόνο στην πόλη του Βερολίνου αλλά θα έβρισκαν εφαρμογή και στις υπόλοιπες «τέσσερις πόλεις του» (Αμβούργο, Λιντζ, Μόναχο και Νυρεμβέργη).

### 1.3 Η ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1960

Στα τέλη του Αυγούστου του 1940 ξεκινούν οι πρώτοι βομβαρδισμοί του Βερολίνου. Μέχρι το 1943 ο πληθυσμός της πόλης μειώνεται δραματικά μιας και σχεδόν 1 εκατομμύριο άνθρωποι αναγκάζονται να την εγκαταλείψουν. Έτσι, στο τέλος του 1943 το Βερολίνο μετρά 2,3 εκατομμύρια κατοίκους (από τα 4,3 εκατομμύρια του 1939), ενώ το 50% του συνολικού κτηριακού αποθέματος έχει καταστραφεί ή υποστεί σοβαρές ζημιές. Τα τμήματα της πόλης που απαρτίζουν το ιστορικό της κέντρο δεν υπάρχουν πια, κάτι που επίσης ισχύει και για άλλες περιοχές, σημαντικά κτήρια και οδικές αρτηρίες που άλλοτε φιλοξενούσαν καίριες πολιτιστικές, διοικητικές και οικονομικές λειτουργίες και υποδομές της. Τον Μάιο του 1945 ο πόλεμος φτάνει στο τέλος του και αυτό που έχει απομείνει από το Βερολίνο είναι ένας σωρός από ερείπια, όπως χαρακτηριστικά έχει αποκαλέσει την πόλη κατά την επιστροφή του από την Αμερική ο

Bertolt Brecht. Στο «μεγαλύτερο ερείπιο της Γερμανίας αλλά και της Ευρώπης ολόκληρης» (Behla, 2007), εκκλησίες, πολυάριθμα θέατρα, το κτήριο της Φιλαρμονικής, οι μεγαλύτεροι εκδοτικοί οίκοι, η οδός Unter den Linden, χαρακτηριστικά παραδείγματα της κτισμένης κληρονομιάς της πόλης, πολλές πλατείες (Pariser, Leipziger, Potsdamer Platz) αποτελούν πια παρελθόν, ο καθρέφτης της ιστορίας και του παρελθόντος του Βερολίνου έχει σπάσει.

*Ανατρέχοντας στην Κυριακή, 29 Απριλίου 1945 (...) Ύστερα ήρθε ο Ανατόλ κουβαλώντας μαζί του ένα γραμμόφωνο - ιδέα δεν έχω που το βρήκε. Δύο από τους άντρες του τον ακολουθούσαν με τους δίσκους. Και τι βάζουν ξανά και ξανά, σίγουρα καμιά δεκαριά φορές, αφού φυσικά έχουν παίξει για λίγο τους περισσότερους δίσκους και τους έχουν απορρίψει, όπως τον Λοένγκριν και την Ενάτη του Μπετόβεν, τον Μπραμς και τον Σμέτανα; Παίζουν ένα διαφημιστικό δίσκο, από αυτούς που σου χάριζαν παλιά στο κατάστημα C.&A., όταν έκανες μια μεγάλη αγορά: «Πηγαίνετε στο C.&A., που έχει πράγματα καλά...» και λοιπά, αραδιάζοντας τραγουδιστά σε ρυθμό φοξ τροτ όλη τους τη συλλογή έτοιμων ενδυμάτων, ενώ οι Ρώσοι ακομπανιάρουν δυνατά. (...) (Ανώνυμη, 2007)*

Χαρακτηριστικό στοιχείο της περιόδου - συγκεκριμένα από τον Απρίλιο μέχρι τον Ιούνιο του 1945 - αποτελεί η απουσία ηλεκτρικού ρεύματος στις περισσότερες (σχεδόν όλες) τις συνοικίες και γειτονιές του Βερολίνου. Καθώς οι αεροπορικές επιδρομές από τις συμμαχικές δυνάμεις μαίνονται, και ενώ η άφιξη των πεζών τμημάτων του ρώσικου στρατού οδηγεί σε αναρίθμητες καταστροφές περιουσιών (όσες έχουν καταφέρει να διασωθούν από τους βομβαρδισμούς) και λεηλασίες σπιτιών, γραφείων και καταστημάτων, τα μέσα αναπαραγωγής μουσικής φαντάζουν πολυτέλεια· ένα τεχνολογικό επίτευγμα που υπό τις παρούσες συνθήκες δείχνει να μην ήταν ποτέ παρόν στο Βερολίνο (Ανώνυμη, 2007). Μόνο ορισμένοι κρυσταλλικοί δέκτες έχουν διασωθεί από τους πιο τυχερούς και οι οποίοι τους χρησιμοποιούν για να ενημερωθούν για τις εξελίξεις των πολεμικών επιχειρήσεων και τις επιτυχίες ή αποτυχίες των μετώπων αντίστασης. Παρόλα αυτά, οι Ρώσοι στρατιώτες πραγματοποιούν συνεχώς και αδιάκριτα παραβιάσεις σπιτιών και άλλων κτηρίων, αρπάζοντας στο πέρασμά τους, οτιδήποτε θεωρούν πολύτιμο και χρήσιμο. Ανάμεσα στα παραπάνω αντικείμενα

βρίσκονται και μερικά γραμμόφωνα, τα οποία αναλαμβάνουν τον ρόλο του μοναδικού μέσου αναπαραγωγής μελωδίας και ήχων στο φλεγόμενο Βερολίνο. Η μουσική ηχεί παρόλα αυτά αδιάφορα στα αυτιά όλων σχεδόν των Γερμανών, σημάδι της άρνησης, της αγανάκτησης, της απελπισίας και της ανυπαρξίας, έστω και στοιχειωδών, συναισθημάτων. Αντιθέτως, η μουσική που πηγάζει από τα κλεμμένα γραμμόφωνα - οι Ρώσοι προτιμούν διαφημιστικούς δίσκους με μουσική επένδυση που προσεγγίζει περισσότερο τα φοξ τροτ πρότυπα της κουλτούρας τους και σε καμία περίπτωση κλασική μουσική από Γερμανούς και άλλους συνθέτες - λειτουργεί ως ένα είδος επιβεβαίωσης και θριαμβολογίας για τους ως επί το πλείστον μεθυσμένους Ρώσους στρατιώτες (Ανώνυμη, 2007). Η κατάσταση καθώς και η θέση και η επιρροή που έχει η μουσική στην καθημερινή ζωή των Γερμανών μετά το τέλος των πολεμικών επιχειρήσεων, είναι πολύ διαφορετική με την επιστροφή του ηλεκτρικού ρεύματος στις βερολινέζικες συνοικίες. Κατά τους μήνες Μάιο και Ιούνιο του 1945, με την συνθηκολόγηση της ειρήνης, το ραδιόφωνο επιστρέφει στην ζωή των κατοίκων, οι οποίοι ξεκινούν σταδιακά να βάζουν και πάλι την μουσική (τζαζ) στις καθημερινές τους συνήθειες. Την περίοδο αυτή, διασώζονται πολλοί δίσκοι βινυλίου κλασικής μουσικής, τους οποίους οι Ρώσοι, θεωρώντας τους αδιάφορους, άφησαν ανέγγιχτους. Η μουσική από εκείνο το σημείο και έπειτα λειτουργεί θεραπευτικά, παρηγορητικά, αποτελεί συντροφιά και μέσο ένταξης στους μεταπολεμικούς, σίγουρα όχι ακόμη κανονικούς, ρυθμούς ζωής.

Μετά το τέλος του πολέμου και σύμφωνα με το «Πρωτόκολλο του Λονδίνου» (London Protocol - 1944) το Βερολίνο χωρίζεται σε τέσσερις τομείς, οι τρεις από τους οποίους απαρτίζουν το Δυτικό Βερολίνο και ανήκουν στις τρεις συμμαχικές δυνάμεις - ΗΠΑ, Ηνωμένο Βασίλειο, Γαλλία - αντίστοιχα, ενώ το τμήμα των συνοικιών του ανατολικού μέρους της πόλης ανήκει στην Σοβιετική Ένωση. Είναι γεγονός πως αρχικά οι τρεις συμμαχικές δυνάμεις δεν φρόντισαν ιδιαίτερα την πόλη, τους κατοίκους της και συνεπώς την πολιτιστική της ζωή. Παρόλα αυτά, στα μέσα του Μαΐου 1945, έλαβαν χώρα στην πόλη τόσο μουσικές όσο και θεατρικές παραστάσεις, ενώ στις αρχές του Αυγούστου λειτούργησε στην Kurfürstendamm, ύστερα από 12 χρόνια απαγόρευσης, η πρώτη γκαλερί δίνοντας την δυνατότητα στους κατοίκους να δουν αλλά και να αγοράσουν εκθέματα μοντέρνας τέχνης. Ανάμεσα στα χαλάσματα, τον χειμώνα του

1945 και 1946, το κοινό έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει θεατρικές παραστάσεις (Brecht, Lessing) και να χρησιμοποιήσει την τέχνη ως μέσο δραπέτευσης από το άμεσο και καταπιεσμένο παρελθόν, ως τεχνική λήθης (Korff και Rürup, 1987).

*Τετάρτη 9 Μαΐου 1945 - χωρίς υπόλοιπο Τρίτης. Το γραμμόφωνο το πήρανε μαζί τους, το ίδιο και το διαφημιστικό δίσκο («...για τη γυναίκα, τα παιδιά, σε μας τα βρίσκετε όλα πια...»). Μας άφησαν όμως συνολικά 43 δίσκους κλασικής μουσικής, από Μπαχ μέχρι Πφίτσερ, συμπεριλαμβανομένου του μισού Λόεγκριν, και το καπάκι του γραμμοφώνου που είχε σπάσει ο Ανατόλ, το οποίο με ευγνωμοσύνη ρίξαμε στη σόμπα. (Ανώνυμη, 2007)*

Το 1948 ιδρύεται στο δυτικό Βερολίνο το «Freie Universität Berlin» και η πόλη στο σύνολό της διαθέτει πια δύο πανεπιστημιακά ιδρύματα. Στις 23 Μαΐου 1949 ιδρύεται η Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας (Bundesrepublik Deutschland) - τα αρχικά BDR αποτελούν ανεπίσημη συντομογραφία της ονομασίας της Δυτικής Γερμανίας που όμως χρησιμοποιήθηκε συστηματικά από το σύνολο του πληθυσμού εντός και εκτός συνόρων - και τον Οκτώβριο του ίδιου έτους δημιουργείται στον σοβιετικό τομέα η Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας (Deutsche Demokratische Republik, DDR), ενώ ο αποκλεισμός και οι αποστάσεις μεταξύ των δύο τομέων όλο και μεγαλώνουν.

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1940 και με την έναρξη του πολέμου, είχαν ξεκινήσει οι προετοιμασίες για την μεταπολεμική ανοικοδόμηση της πόλης. Αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι έθεταν τις βάσεις για ένα νέο τοπίο τόσο στον κατασκευαστικό όσο και στον πολιτιστικό τομέα, χρησιμοποιώντας - πειραματιζόμενοι - αρχές της Χάρτας των Αθηνών<sup>12</sup> καθώς και ιδέες και σχέδια για ένα νέο μεταπολεμικό αστικό τοπίο.

«A disaster but an opportunity». Με αυτή τη φράση είχε σχολιάσει ο Churchill τα αποτελέσματα των γερμανικών βομβαρδισμών στο Κόβεντρυ το 1940 και σε αυτό το

<sup>12</sup> Η Χάρτα των Αθηνών ήταν το αποτέλεσμα του 4ου CIAM (Congres International d' Architecture Moderne) και αφορούσε στην διακήρυξη των αρχών της Μοντέρνας Πόλης. Τα CIAM (μτφ. Διεθνή Συνέδρια Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής) ξεκίνησαν το 1928 στο La Sarras της Ελβετίας από μια ομάδα αρχιτεκτόνων-πολεοδόμων και όχι μόνο, οργανωμένη από τον Le Corbusier. Πραγματοποιήθηκαν 11 μέχρι το 1959 προβάλλοντας την κοινωνική διάσταση της αρχιτεκτονικής (Le Corbusier, 1987). Το 4ο με θέμα "Οργανική Πόλη" ήταν το σημαντικότερο.

πνεύμα κινήθηκαν οι περισσότεροι Γερμανοί αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι που κλήθηκαν να αναγεννήσουν το Βερολίνο αλλά και ολόκληρη την Γερμανία από το 1945 και έπειτα. «Αυτό που απομένει μετά από τους βομβαρδισμούς και την τελική μάχη, μας δίνει την δυνατότητα να σχηματίσουμε ένα νέο αστικό τοπίο» αναφέρει χαρακτηριστικά το 1946 ο Hans Sharoun (Durth, 2006). Ο ίδιος θα ηγηθεί της ομάδας «συλλογικού σχεδιασμού» (Planungskollektiv), η οποία το 1946 θα αναπτύξει το όραμα για ένα νέο Βερολίνο το οποίο θα διατηρεί πολύ λίγα στοιχεία από την προηγούμενη εκδοχή της πόλης. Στα χρόνια που ακολουθούν μεσολαβούν, για το ανατολικό Βερολίνο, σοσιαλιστικά κατασκευαστικά πρότυπα, παραδείγματα αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας φερμένα από την Μόσχα του Στάλιν, επιβλητική και μνημειακή αρχιτεκτονική, η ανοικοδόμηση της «Λεωφόρου Στάλιν» (Stalinallee) με σκοπό να γίνει ο πρώτος σοσιαλιστικός δρόμος της Γερμανίας, η εξέγερση της 17ης Ιουνίου του 1953 η οποία ξεκίνησε με την απεργία εργατών του ανατολικού Βερολίνου, εξελίχθηκε σε μια γενικευμένη αντισταλινική κινητοποίηση στο μεγαλύτερο μέρος της ΛΔΓ και κατέληξε στον θάνατο εκατοντάδων διαδηλωτών. Παράλληλα, στο δυτικό Βερολίνο λαμβάνει χώρα η καθιερωμένη έκθεση IBA (Internationale Bauausstellung), ένα μέσο πολεοδόμησης που στην συγκεκριμένη του εκδοχή έχει ως κύριο θέμα την ανοικοδόμηση της περιοχής Hansaviertel και στην οποία συμμετέχουν αρχιτέκτονες όπως ο Alvar Aalto, Walter Gropius και Oscar Niemeyer. Οι κατασκευαστικές τακτικές του δυτικού Βερολίνου επιδιώκουν σε κάθε περίπτωση να ανταποκριθούν στις αντίστοιχες σοσιαλιστικές του ανατολικού, γεγονός που εντείνει τις σχέσεις των δύο τμημάτων της πόλης και μαζί με άλλους παράγοντες οδηγεί στον οριστικό διχασμό και στην σχεδόν ολοκληρωτική απομόνωση λίγα χρόνια αργότερα (Durth, 2006· Berlin, 2011e).

Τα χρόνια μετά το τέλος του πολέμου η μουσική στο Βερολίνο ακολουθεί δύο παράλληλες διαδρομές, την «ανατολική» και την «δυτική», ενώ η πόλη αλλά και η χώρα ολόκληρη προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει την μουσική και πολιτιστική της ταυτότητα. Το διαφορετικό πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό υπόβαθρο με βάση το οποίο εξελίσσεται η ζωή στους δύο τομείς του Βερολίνου έχει ως αποτέλεσμα και η μουσική - από την παραγωγή μέχρι την κατανάλωσή της - να οργανώνεται διαφορετικά. Παράλληλα, οι μεταπολεμικοί ηγέτες έχουν να επιτελέσουν ένα διπλό καθήκον. Αυτό της αναδιοργάνωσης μιας εξοντωμένης χώρας, χρησιμοποιώντας ήδη υπάρχοντες

συμβολισμούς αλλά την ίδια στιγμή κρατώντας αποστάσεις από εκείνους που έχουν να κάνουν με τον ναζισμό (Borneman, 1992). Μουσική που συνδέεται λοιπόν άμεσα με την περίοδο που το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα ήταν στην εξουσία αποφεύγεται συστηματικά, ενώ αυτή την εποχή οι επιρροές των αγγλικών και αμερικάνικων ακουσμάτων είναι παρούσες στην πόλη αλλά και στην χώρα ολόκληρη. Αποτελεί γεγονός πως η μεταπολεμική μουσική του ανατολικού τομέα του Βερολίνου ακολουθεί πρότυπα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και αναδεικνύει συνθέτες όπως ο Hanns Eisler και ο Ernst Hermann Mayer, οι οποίοι αποτελούν την πρώτη γενιά των συνθετών της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Αντιθέτως, η μουσική που δημιουργείται και ακούγεται στον δυτικό τομέα του Βερολίνου βασίζεται σε αβανγκάρντ πρότυπα και δείχνει να είναι περισσότερο διαδεδομένη τόσο σε ολόκληρο το Βερολίνο όσο και στο σύνολο της χώρας.

#### 1.4 ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΤΕΙΧΟΥΣ. Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 1961 ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1989

Από το 1952 και έπειτα το Βερολίνο αποτελεί την μόνη ελεύθερη δίοδο ανάμεσα στην Λαϊκή και στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας, μιας και τα ενδογερμανικά σύνορα των υπολοίπων περιοχών είναι πια κλειστά. Την περίοδο από το 1949 μέχρι το 1961 περίπου 2,7 εκατομμύρια άνθρωποι εγκαταλείπουν την ανατολική Γερμανία και τον ανατολικό τομέα του Βερολίνου με προορισμό την Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας (ΟΔΓ/BRD). Σχεδόν οι μισοί από αυτούς, αποτελούν νέους κάτω των 25 ετών, ενώ μόνο κατά τη διάρκεια του 1960, 200.000 Βερολινέζοι του ανατολικού τομέα αποφασίζουν να καταφύγουν στην άλλη πλευρά της πόλης. Το γεγονός πως η καθημερινή μετακίνηση πληθυσμού ανάμεσα στους δύο τομείς του Βερολίνου καθιστά την σύγκριση μεταξύ τους αναπόφευκτη, συμβάλει καθοριστικά στην απόφαση για εγκατάλειψη. Ως αποτέλεσμα, η Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας (ΛΔΓ/DDR) υποφέρει σταδιακά από κοινωνική και οικονομική κατάρρευση (Berlin, 2011f). «Κανείς δεν έχει την πρόθεση να χτίσει ένα τείχος» είναι τα λόγια του προέδρου του υπουργικού συμβουλίου της ΛΔΓ Walter Ulbricht στα μέσα του Ιουνίου του 1961 ενώ τον Ιούλιο η μαζική φυγή εντείνεται μιας και περίπου 30.000 κάτοικοι της ΛΔΓ - μηνιαίος αριθμός ρεκόρ - κατευθύνονται στο δυτικό Βερολίνο. Δύο μήνες μετά, τις πρώτες πρωινές ώρες της Κυριακής 13 Αυγούστου 1961, ξεκινά η τοποθέτηση των πρώτων φραγμάτων κατά μήκος των σοβιετικών συνόρων της πόλης. Τα σύνορα βρίσκονται υπό συνεχή

επιτήρηση ενώ λίγες μέρες αργότερα ακολουθεί η κατασκευή, του μήκους 43,1 χιλιομέτρων, Τείχους του Βερολίνου - του τείχους κατά του φασισμού όπως το ονόμασαν αξιωματούχοι της ΛΔΓ.

Έκτοτε και μέχρι το 1989 τα δύο μέρη του Βερολίνου αλλά και της Γερμανίας αναπτύσσονται με εντελώς διαφορετικούς ρυθμούς μιας και τόσο οι συμμαχικές δυνάμεις από την μια πλευρά, όσο και η σοβιετική ένωση από την άλλη προσπαθούν να αναμορφώσουν τα πολιτικά και οικονομικά συστήματα των ζωνών τους σύμφωνα με τις δικές του αρχές και δομές. Η Γερμανία των 28 χρόνων της περιόδου από το 1961 μέχρι το 1989 αποτελείται από δύο οντότητες, αυτή της σοσιαλιστικής Ανατολικής Γερμανίας, στην οποία ο Μαρξισμός και ο Λενινισμός αποτελούν υποχρεωτικά μαθήματα στα σχολεία, το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού παρακολουθείται από τους μηχανισμούς του καθεστώτος και η οικονομική και τεχνολογική πρόοδος καταπιέζονται και συναντούν εμπόδια στην ίδια την λειτουργία του πολιτικού συστήματος, και αυτή της καπιταλιστικής Δυτικής Γερμανίας, με την δημοκρατική κυβέρνηση, την συνεχή οικονομική ανάπτυξη, τα υψηλά επίπεδα διαβίωσης και τον υψηλό ρυθμό εξαγωγών. Εκτός από τις πολιτικές και οικονομικές, οι πολιτιστικές διαφορές ανάμεσα στο δυτικό και στο ανατολικό τμήμα της χώρας είναι ιδιαίτερα αισθητές. Οι Γερμανοί της Ανατολής έχουν εκπαιδευτεί από το καθεστώς να είναι παθητικοί και υποχωρητικοί σε αντίθεση με τους Γερμανούς της Δύσης, οι οποίοι απολαμβάνουν σαφώς περισσότερες ελευθερίες και προνόμια. Επικρατεί συχνά η αίσθηση λοιπόν πως οι κάτοικοι του ανατολικού τομέα είναι οικονομικά, κοινωνικά και σε ορισμένες περιπτώσεις διανοητικά κατώτεροι από αυτούς της συνεχώς αναπτυσσόμενης Δύσης (Barrett, 2005). Στο Βερολίνο οι άμεσες επιπτώσεις της ανέγερσης του Τείχους έχουν να κάνουν με την καθημερινή ζωή και τις ανθρώπινες σχέσεις. Οικογένειες ξαφνικά χωρίζονται, οι Βερολινέζοι του ανατολικού τομέα δεν έχουν τη δυνατότητα να ταξιδέψουν εκεί που άλλοτε βρισκόταν η εργασία τους, το Τείχος, τα κομμένα καλώδια των τηλεπικοινωνιών, το κλείσιμο των σταθμών του μετρό και η μερική διακοπή της λειτουργίας των υπολοίπων μέσων μαζικής μεταφοράς αποτελούν κάτι περισσότερο από τεχνητά εμπόδια αποκλεισμού.

Την ίδια περίοδο, δημιουργούνται στα περίχωρα του δυτικού Βερολίνου περιοχές όπως οι Gropiusstadt (1962) και Märkisches Viertel (1963) ενώ στο ανατολικό Βερολίνο, το

κέντρο της ΛΔΓ - Alexanderplatz και Marx-Engels-Platz - ανακατασκευάζεται με την ταυτόχρονη ανέγερση χαρακτηριστικών κτηρίων όπως ο Πύργος της Τηλεόρασης (Fernsehturm) και το ξενοδοχείο «Stadt Berlin» (το σημερινό «Park Inn»). Το 1968 ανοίγει τις πόρτες της στο Kulturforum του δυτικού Βερολίνου η Νέα Εθνική Πινακοθήκη (Neue Nationalgalerie), η οποία σχεδιάστηκε από τον Ludwig Mies van der Rowe και φιλοξενεί εκθέματα μοντέρνας τέχνης του 20ου κυρίως αιώνα. Το δυτικό Βερολίνο ακολουθεί συνεχώς αυξητικούς ρυθμούς ανάπτυξης και το 1974 ξεκινά την λειτουργία του το αεροδρόμιο Tegel. Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1978, η Κρατική Βιβλιοθήκη (Staatsbibliothek) - σχεδιασμένη από τον Hans Sharoun - στο Kulturforum του δυτικού Βερολίνου είναι πια γεγονός. Το ανατολικό Βερολίνο με τους σαφώς βραδύτερους ρυθμούς ανάπτυξής του εστιάζει εκείνη την εποχή στην ανέγερση μεγάλων συγκροτημάτων κατοικιών και συγκριτικά με το δυτικό υστερεί τόσο στην ανάπτυξη της οικονομίας και των υποδομών του, όσο και στην πολιτιστική και καλλιτεχνική του εξέλιξη (Berlin, 2011f).

Η λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σηματοδοτεί και μια νέα περίοδο στην μουσική δημιουργία αλλά και στα μουσικά δρώμενα των δύο τομέων της πόλης γενικότερα. Όπως και στις περισσότερες πτυχές της καθημερινής ζωής, έτσι και στη μουσική, τα διαφορετικά μοτίβα ανάπτυξης είναι εμφανή. Κοινό τόπο για το σύνολο της πόλης αποτελεί παρόλα αυτά το γεγονός πως η ανέγερση του Τείχους δημιουργεί ένα νέο πολιτικό σκηνικό, τα χαρακτηριστικά και οι προεκτάσεις του οποίου επηρεάζουν άμεσα τον τρόπο με τον οποίο η μουσική παράγεται και καταναλώνεται μέσα στα πλαίσια της νέας διχοτομημένης πραγματικότητας. Τις δεκαετίες του 1960 και 1970 εμφανίζονται στο μουσικό προσκήνιο του Βερολίνου αλλά και ολόκληρης της χώρας, είδη μουσικής τα οποία είχαν γνωρίσει ιδιαίτερη άνθιση αρκετά χρόνια πριν στις ΗΠΑ και στο Ηνωμένο Βασίλειο αλλά η εχθρική πολιτική του Χίτλερ απέναντι σε οτιδήποτε «μη γερμανικό», κράτησε αυτά τα είδη μακριά από την χώρα.

Η εμφάνισή τους συμπίπτει με την ανάπτυξη του γερμανικού φοιτητικού κινήματος<sup>13</sup> της δεκαετίας του 1960 και σε συνδυασμό με τις πρωτοφανείς συγκεντρώσεις στους

<sup>13</sup> Χαρακτηριστικό προϊόν του γερμανικού φοιτητικού κινήματος ήταν η Kommune I, η πρώτη μορφή πολιτικά υποκινούμενης αυτόνομης κοινότητας, μια αντίδραση στην συντηρητική κοινωνία της εποχής, ένα μοντέλο ενάντια στην μικροαστική οικογένεια και μια πρόιμη μορφή κατάληψης αστικού χώρου (German history in documents and images, 2012).



δρόμους του Βερολίνου αλλά και πολλών άλλων γερμανικών πόλεων, δημιουργεί μια εκρηκτική ατμόσφαιρα η οποία διοχετεύεται, εκτός των άλλων, και στην μουσική δημιουργία με χαρακτηριστικά παραδείγματα, την γερμανική πανκ και ροκ μουσική.

**Εικόνα 7:** Μέλη της Kommune I (1969), της πρώτης αυτόνομης κοινότητας του Βερολίνου με πολιτικό χαρακτήρα, η οποία αποτέλεσε προίόν του γερμανικού φοιτητικού κινήματος



**Πηγή:** Bokelberg, 2012

*Πανκ*

Από την δεκαετία του 1970 λοιπόν, πανκ συγκροτήματα όπως οι Sex Pistols και οι Clash γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλή στην δυτική Γερμανία. Στο δυτικό Βερολίνο της εποχής κάνουν την εμφάνισή τους οι πρώτες πανκ γερμανικές μπάντες ενώ οι αγγλικές επιρροές είναι εμφανείς. Παρόλα αυτά, τα γερμανικά πανκ συγκροτήματα δεν διαθέτουν ακόμη έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές του 1980, παρουσιάζεται για πρώτη φορά το «Νέο Γερμανικό Κύμα» (Neue Deutsche Welle), ένα underground κίνημα του οποίου οι βασικές αρχές προέρχονται από την βρετανική πανκ μουσική. Η πανκ μουσική της πόλης βρίσκει το χωρικό της

επίκεντρο στην συνοικία Kreuzberg<sup>14</sup>, όπου και άλλα underground εναλλακτικά κινήματα βρίσκουν χώρο έκφρασης. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 η πανκ μουσική στο Βερολίνο γίνεται όλο και πιο δημοφιλής, δημιουργείται το αποκαλούμενο «deutschpunk» στιλ και το συγκεκριμένο είδος αποκτά πια πολιτικό χαρακτήρα. Κύρια γνωρίσματά του είναι ο πολύ γρήγορος ρυθμός, οι επηρεασμένοι από τον Ψυχρό Πόλεμο στίχοι των τραγουδιών και γενικότερα το έντονα πολιτικό και αντιιμπεριαλιστικό περιεχόμενό τους. Πολλά από τα τραγούδια της εποχής κηρύσσονται ως απαγορευμένα ενώ στην άλλη πλευρά της πόλης η κατασταλτική πολιτική της ΛΔΓ ωθεί πολλά πανκ συγκροτήματα στο να παραμείνουν στην αφάνεια, εκφράζοντας παρόλα αυτά - μέσω των τραγουδιών τους - τον προβληματισμό τους σχετικά με την καθημερινή ζωή στην πόλη. Ορισμένα συγκροτήματα, κυρίως προς το τέλος της δεκαετίας του 1980, αρχίζουν να έρχονται όλο και πιο δυναμικά στο προσκήνιο και να εκφράζουν ανοιχτά πια τις πολιτικές του θέσεις μέσω της μουσικής τους, ενώ την ίδια στιγμή κατηγορούνται από ολόκληρη την πανκ σκηνή ως συνεργάτες της κυβέρνησης της ΛΔΓ.

### *Ροκ*

Εκτός από την πανκ μουσική, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στο Βερολίνο αναπτύσσεται ιδιαίτερα η ροκ καθώς και διάφορα άλλα πειραματικά είδη μουσικής, όπως αυτό της Krautrock. Η Krautrock εμφανίζεται στην δυτική Γερμανία με χαρακτηριστικότερους καλλιτέχνες τους Can και τους Kraftwerk. Οι ήχοι της είναι περισσότερο μηχανικοί και ηλεκτρονικοί και η πλειονότητα των συγκροτημάτων αντιδρά στην πολιτιστική δίνη που από το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και έπειτα κυριαρχεί στην μεταπολεμική Γερμανία. Οι καλλιτέχνες της Krautrock απορρίπτουν συστηματικά τις επιρροές της αγγλοαμερικάνικης ποπ κουλτούρας και προσπαθούν να δημιουργήσουν μια πειραματική, ριζοσπαστική και αμιγώς γερμανική πολιτιστική ταυτότητα, δημιουργώντας παράλληλα μια νέα μουσική αισθητική. Συγκροτήματα όπως οι Velvet Underground, οι Beatles, οι Pink Floyd αλλά και

---

<sup>14</sup> Εκεί ξεκίνησε την λειτουργία του το κλαμπ SO36 - το όνομα του προέρχεται από τον ταχυδρομικό κώδικα της περιοχής -, χαρακτηριστικό δείγμα της βερολινέζικης πανκ μουσικής σκηνής της εποχής. Φιλοξένησε προσωπικότητες όπως ο Iggy Pop και ο David Bowie και παρέμεινε μέχρι και σήμερα πιστό στο πανκ πνεύμα της εποχής, διαμορφώνοντας σε μεγάλο βαθμό και τον χαρακτήρα της γύρω περιοχής.

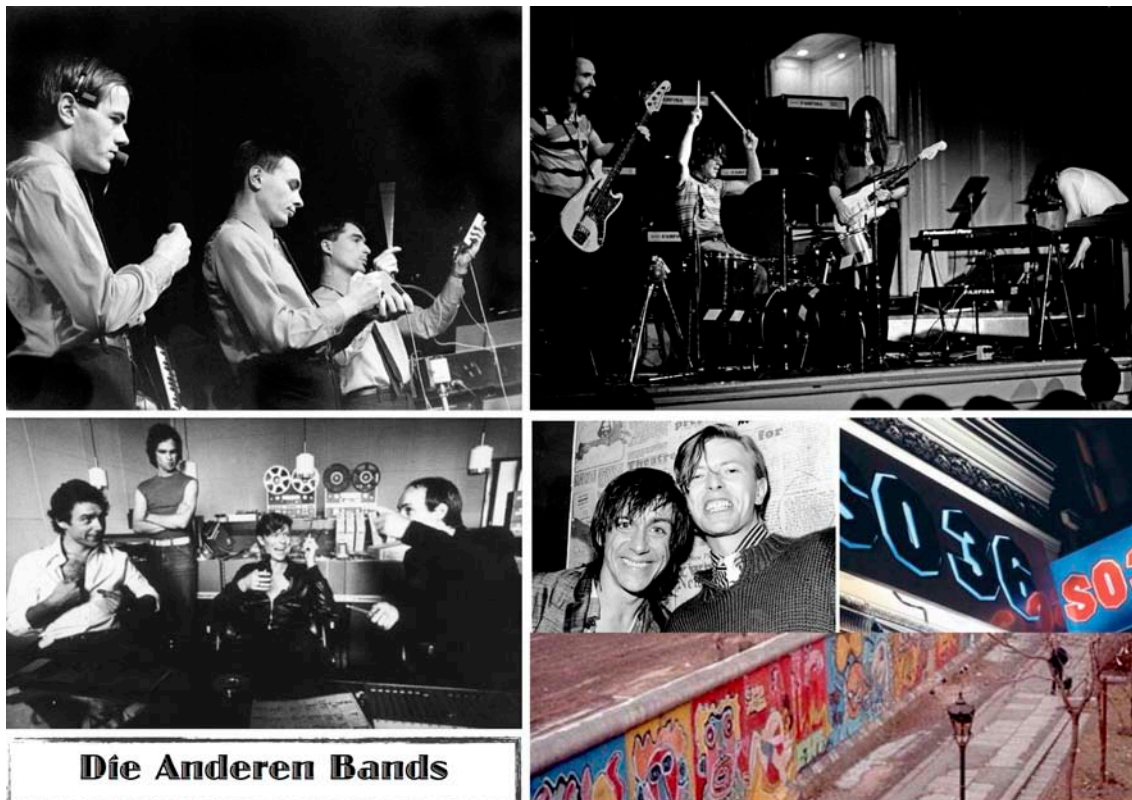
καλλιτέχνες όπως ο Frank Zappa και ο Jimmy Hendrix αποτελούν παρόλα αυτά την έμπνευση των Krautrock καλλιτεχνών του Βερολίνου (Cope, 1995).

Λίγα χρόνια αργότερα, στις αρχές της δεκαετίας του 1970, η Krautrock περνά στην άλλη πλευρά του Τείχους και κάνει την παρουσία της αισθητή και στο ανατολικό Βερολίνο. Σε αντίθεση με την δυτική πλευρά της πόλης και της χώρας ολόκληρης, τα πειραματικά ροκ είδη μουσικής της ανατολής (Ostroek) τείνουν να είναι περισσότερο συντηρητικά τόσο στο μουσικό τους ύφος, όσο και στις στιλιστικές τους επιλογές. Στις περισσότερες περιπτώσεις, βασίζονται σε πιο κλασικές και παραδοσιακές δομές αντλώντας στοιχεία από την δεκαετία του 1920 και από καλλιτέχνες όπως ο Bertolt Brecht και ο Kurt Weil. Οι στίχοι των τραγουδιών τους διακρίνονται από έντονο λυρισμό και ποιητικό ύφος ενώ σχεδόν όλες οι μουσικές τους δημιουργίες είναι γεμάτες από διφορούμενες έννοιες και βαθιά φιλοσοφικές προκλήσεις στο status quo της εποχής.

Είναι γεγονός πως το Krautrock κίνημα αποτελεί ένα κατεξοχήν δυτικό φαινόμενο τόσο στην πόλη του Βερολίνου όσο και σε ολόκληρη την Γερμανία. Σε συνδυασμό με το γερμανικό φοιτητικό κίνημα του 1968 αλλά και την απειλή του πυρηνικού πολέμου - ανάμεσα σε ένα πλήθος από διάφορες κοινωνικές διεργασίες και ζυμώσεις - διαμορφώνει την εποχή αυτή την μουσική πραγματικότητα και αποτελεί ισχυρή επιρροή για πολλούς καλλιτέχνες (μεταξύ αυτών και ο David Bowie ο οποίος επισκέπτεται συχνά το Βερολίνο και ηχογραφεί εκεί την άλμπουμ τριλογία «Berlin Trilogy»).

Η δεκαετία του 1980 βρίσκει την ανατολική Γερμανία ιδιαίτερα δραστήρια, όσον αφορά στη μουσική δημιουργία. Ο όρος «die anderen Bands» («οι άλλες μπάντες») χρησιμοποιείται αυτή την εποχή για να ορίσει έναν αριθμό από συγκροτήματα εναλλακτικής μουσικής, τα οποία προέρχονται από διαφορετικά μουσικά είδη - πανκ, ηλεκτρονική, ροκ. Τα συγκροτήματα αυτά χαρακτηρίζονται από υψηλό βαθμό δημιουργικότητας, ασκούν διαρκή κριτική στο πολιτικό σύστημα και στις τακτικές που ακολουθεί η ΛΔΓ και πολλά από αυτά διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο λίγα χρόνια αργότερα, στην πτώση του Τείχους και στην επακόλουθη πολιτική αλλαγή (Die anderen Bands, 2011).

**Εικόνα 8:** Kraftwerk (πάνω αριστερά), Can (πάνω δεξιά), David Bowie, Iggy Pop, SO36 και Die Anderen Bands - Συστατικά στοιχεία της βερολινέζικης μουσικής σκηνής κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980



**Πηγή:** SO36, 2010· Wikipedia, 2011

Η μουσική ως μορφή τέχνης κάνει την παρουσία της αισθητή στη ζωή και εξέλιξη της πόλης του Βερολίνου, επηρεάζει την καθημερινή ζωή και επηρεάζεται από το κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό σκηνικό της εκάστοτε περιόδου από το 1700 μέχρι και την πτώση του Τείχους. Παραπάνω πραγματοποιήθηκε μια προσπάθεια να ανιχνευθεί και να σκιαγραφηθεί η κοινή πορεία της πόλης και της μουσικής. Μέσο επίδειξης και σημάδι υπεροχής, χαρακτηριστικό γνώρισμα μιας παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας, ένδειξη πνευματικής ανησυχίας, εργαλείο προπαγάνδας, τεχνική λήθης, μέσο έμπνευσης, αντίστασης και διαμαρτυρίας, αφορμή και μοχλός αλλαγής και προόδου, άλλοτε με θετικές και άλλοτε με αρνητικές επιπτώσεις στον αστικό χώρο του Βερολίνου, η μουσική και η τέχνη γενικότερα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του αστικού γίνεσθαι. Από την βασιλεία των Φρειδερίκων, τις αυλικές ορχήστρες και τις όπερες, τα καμπαρέ και την κινηματογραφική μουσική των αρχών του 20ου αιώνα, στην απαγορευμένη τζαζ και σουίνγκ μουσική της περιόδου του Χίτλερ, στη μουσική της ανέγερσης του Τείχους, πανκ, ροκ και Krautrock, η βερολινέζικη μουσική

παράγεται και καταναλώνεται στον χώρο συνοδεύοντας τις αλλαγές του. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 συμβαίνει η σημαντικότερη αλλαγή για την πόλη του Βερολίνου αλλά και για την Γερμανία, την Ευρώπη και τον κόσμο ολόκληρο. Τον Νοέμβριο του 1989, η πτώση του Τείχους επιφυλάσσει μια νέα πραγματικότητα για την πόλη και αποτελεί πρόκληση για την μουσική και τους καλλιτέχνες της. Πως λειτουργεί η μουσική σε ένα ενοποιημένο πια Βερολίνο, σε μια ενιαία και πάλι χώρα; Πως διαμορφώνονται οι σχέσεις της με τον αστικό και δη τον δημόσιο χώρο; Ποιος είναι ο ρόλος που διαδραματίζει στο πρωτόγνωρο πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό τοπίο των αρχών της δεκαετίας του 1990;

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. THE HOUSE OF THE RISING TECHNO

### 2.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Το κίνημα techno στο Βερολίνο, προέκυψε ως μία άρνηση της πολιτικής κατάστασης, μία μουσική έκφραση καθαρά ηδονιστική, ίσως ακόμα και μια ιδεολογία. Πρόκειται για το προϊόν του οπτισμού της επανένωσης (αλλά παράλληλα και ένα από τα στοιχεία που έπλασαν αυτόν τον οπτισμό, του έδωσαν μορφή), μιας γιορτής που έγινε κουλτούρα και του φουτουρισμού της νέας γενιάς. Η Love Parade δεν ήταν κάτι άλλο παρά η κορυφή ενός διαρκώς αυξανόμενου πολιτιστικού «παγόβουνου». Η techno έγινε με τον καιρό ένα είδος τοπικής παράδοσης, ένα τοπικό προϊόν που ξεχώρισε το Βερολίνο, -την στιγμή που αναζητούσε περισσότερο από ποτέ την ταυτότητά του- ανάμεσα σε άλλες πόλεις, με τρόπο παρόμοιο όπως ενέργησε η μουσική reggae για τη Τζαμάικα. Είναι επίσης, ο παράγοντας που ώθησε ένα μέρος της νεανικής, καλλιτεχνικής και ομοφυλόφιλης (γερμανικής αλλά και διεθνούς) κοινότητας να εγκατασταθεί στο Βερολίνο στα τέλη της δεκαετίας του '80, διαμορφώνοντας την ιδιαίτερη πληθυσμιακή σύσταση της πόλης (Lessour, 2009).

#### 2.1.1 WE CALL IT TECHNO!

*«..techno dance music defeats what Adorno saw as the alienating effect of mechanisation on the modern consciousness.» (McLeod, 2003)*

Η techno είναι ένα είδος ηλεκτρονικής μουσικής, τα πρώτα δείγματα της οποίας έκαναν την εμφάνισή τους στο Ντιτρόιτ της Αμερικής, στα μέσα της δεκαετίας του 1980. Οι djs Juan Atkins, Derrick May και Kevin Saunderson ή αλλιώς το «τρίο της Belleville<sup>15</sup>» ήταν εκείνοι που έχτισαν τον ήχο της techno συνδυάζοντας τη disco, το funk, τη soul και τα ηλεκτρονικά beats της ευρωπαϊκής electro-pop, synth-pop και γερμανικής krautrock σκηνης. Σήμερα μπορούν να διακριθούν πολλά είδη techno, φαίνεται όμως ότι πηγάζουν από τη σχολή του Ντιτρόιτ. Η κουλτούρα του Ντιτρόιτ, η σύσταση του

---

<sup>15</sup> Συνοικία του Ντιτρόιτ

πληθυσμού του και η αισθητική του «αφροφουτουρισμού»<sup>16</sup> αποτελούν τα δομικά στοιχεία αυτού που σήμερα ονομάζεται Ντιτρόιτ techno. Στην Ευρώπη υπήρχαν δείγματα<sup>17</sup> που οδηγούσαν στη διαπίστωση ότι θα μπορούσε σύντομα να γίνει ένα καρποφόρο έδαφος για την εξέλιξη αυτού του είδους μουσικής. Οι Αμερικάνοι djs γνώρισαν επιτυχία στην Ευρώπη (κυρίως στην Αγγλία και τη Γερμανία) ενώ οι παραγωγοί έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στον ήχο του Ντιτρόιτ και δεν άργησε η κυκλοφορία δίσκων με στοιχεία techno σε ευρωπαϊκό έδαφος. Μπορεί κανείς να ισχυριστεί σε αυτό το σημείο της ιστορίας της ότι η ηλεκτρονική μουσική, λειτούργησε κατά κάποιο τρόπο σαν αντιδάνειο. Φυσικά, στην εξέλιξη της house και της techno στην Αμερική, πρωταρχικό ρόλο έπαιξε η disco που ήταν κατεξοχήν αμερικάνικο προϊόν, δεν μπορεί όμως να μη ληφθεί υπόψη στην εξέλιξη αυτή και η συμβολή της ευρωπαϊκής electro-pop σκηνής με επικεφαλής τους Kraftwerk (σημαντικό είναι και το έργο των Can, DAF και των Depeche Mode). Οι τέσσερις Γερμανοί είχαν γνωρίσει από το 1974 ακόμα τεράστια επιτυχία στις ΗΠΑ με τον δίσκο Autobahn, που αποτελεί ύμνο στην τεχνολογική ζωή και έγιναν δεκτοί σε μεγάλο βαθμό από τη μαύρη κουλτούρα της Αμερικής (άλλο ένα στοιχείο που παραπέμπει στην αισθητική του αφροφουτουρισμού) (Lessour, 2009· Poschardt, 2009).

*Within the last 5 years or so, the Detroit underground has been experimenting with technology, stretching it rather than simply using it. As the price of sequencers and synthesizers has dropped, so the experimentation has become more intense. Basically, we're tired of hearing about being in love or falling out, tired of the R&B system, so a new progressive sound has emerged. We call it techno!* (Juan Atkins) (Wikipedia, 2012)

---

<sup>16</sup> Απόδοση του όρου afrofuturism που θα μπορούσε να οριστεί ως η αισθητική και η κουλτούρα της αστικοποιημένης κατώτερης τάξης, των απογοητευμένων και δυσαρεστημένων μαζών που αποζητά την επιστροφή της σε μία ουτοπική πατρίδα. Παράλληλα είναι και η κουλτούρα μιας εξέγερσης και επανάστασης, μιας απόπειρας να εξωτερικευτεί αυτή η απογοήτευση μέσα από διαφορετικά εκφραστικά μέσα που συνήθως περιλαμβάνουν την καλλιτεχνική δημιουργία. Είναι σαφές ότι ο όρος εμπλέκει τους έγχρωμους εκπρόσωπους των τάξεων αυτών, τους «μετανάστες» της Αφρικής που ακόμα και μετά από αρκετές γενιές, δύσκολα αφομοιώνονται. Οι πιο συνηθισμένες εκφάνσεις του αφροφουτουρισμού είναι το graffiti, το dj'ing, το MC'ing, το BreakDancing κτλ (Rockeymoor, 2011· McLeod, 2003).

<sup>17</sup> 19 - Paul Hardcastle, 1985  
Music Non Stop - Kraftwerk, 1986  
The Gun - DAF, 1987

### 2.1.2 TERRITORIES OF TECHNO MENTALITY

Το ενδιαφέρον είναι ότι με την αλλαγή του εδάφους η techno εξελίχθηκε μέσα από στοιχεία που όριζαν τον κάθε τόπο. Για μια μουσική που παίζει με τον χώρο και τα σύνορα, μία μουσική του «μέλλοντος» και της εξάλειψης του παρελθόντος, αυτό ήταν ένα παράδοξο: η μουσική techno στην Ευρώπη δεν ακουγόταν ούτε στα ραδιόφωνα ούτε κυκλοφορούσε ευρέως σε δισκοπωλεία τις αρχές της δεκαετίας του '80. Ωστόσο, άρχισε να ακούγεται πρώτη φορά έξω από τα κλαμπ σε χώρους όπως εγκαταλελειμμένα βιομηχανικά κτήρια, αποθήκες και ανοιχτούς εξωαστικούς χώρους. Στην περίπτωση του Βερολίνου, η techno αφομοιώθηκε τόσο πολύ από την κουλτούρα και την ιστορία της πόλης που απέκτησε μία σχεδόν άλλη μορφή και συνδέθηκε άρρηκτα με την εξέλιξη της στη δεκαετία του 1990. Σε καμία περίπτωση ο χώρος του Βερολίνου δεν έγινε τυχαία συνεχιστής της κουλτούρας της techno και δεν ήταν επίσης τυχαίο το γεγονός ότι διαδέχθηκε το Ντιτρόιτ σε αυτό. Όπως αναφέρει ο Tobias Rapp:

*Τα απομεινάρια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ήταν ακόμη εμφανή μιας και το Ανατολικό Βερολίνο δεν είχε καθαρίσει την πόλη. Μπορούσε κανείς να παρατηρήσει τα κατεστραμμένα κτήρια, τους τοίχους με τρύπες από σφαίρες, τα λίγα αυτοκίνητα και τη μειωμένη κυκλοφορία, το γκρίζο τοπίο, τη μυρωδιά κάρβουνου στην ατμόσφαιρα λόγω των διαφορετικής τεχνολογίας οχημάτων που κυκλοφορούσαν στο Ανατολικό Βερολίνο, το Ντιτρόιτ alike τοπίο - δεν ήταν επικίνδυνο, έδειχνε παρόλα αυτά επικίνδυνο (Rapp, 2011).*

#### 2.1.2.1 Walking Side by Side

Η ιστορία των δύο πόλεων, αν και με χρονική διαφορά, βρίσκεται σε παραλληλισμό. Κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές μεταβάσεις που αφήνουν έντονο το αποτύπωμά τους στον αστικό χώρο, ακολουθούν στο Ντιτρόιτ και στο Βερολίνο μία κοινή πορεία. Έχει ενδιαφέρον, λοιπόν να αναζητηθούν σε αυτές τα στοιχεία που έκαναν τις συγκεκριμένες πόλεις ιδανικά πεδία για να γεννηθεί και να αποκτήσει σημασία η techno κουλτούρα και νοοτροπία.

Το πρώτο και βασικό στοιχείο που κατά μία έννοια ομογενοποιεί το έδαφος των δύο πόλεων, με την έννοια ότι προϋποθέτει συγκεκριμένες διεργασίες, είναι η οικονομική



κυριαρχία του Ντιτρόιτ και του Βερολίνου κατά την περίοδο της βιομηχανικής ανάπτυξης, ως βασικά κέντρα βιομηχανικής παραγωγής. Το Ντιτρόιτ ήταν από τα σημαντικότερα κέντρα παραγωγής της αμερικάνικης αυτοκινητοβιομηχανίας ενώ το Βερολίνο λαμβάνει σημαντική θέση στον ευρωπαϊκό χάρτη ως *Elektropolis* (βιομηχανία ηλεκτρικών ειδών). Η θέση αυτή, στην περίπτωση του Ντιτρόιτ λειτούργησε για να βγάλει την πόλη από την αφάνεια ενώ στην περίπτωση του Βερολίνου ήταν ο λόγος που αύξησε κατά πολύ τον πληθυσμό του. Φυσικά και στις δύο περιπτώσεις, οι διεργασίες αυτές ήταν σταδιακές και συνέχισαν να πραγματοποιούνται μέχρι και την αναπόφευκτη διαδικασία της αποβιομηχανοποίησης των δύο πόλεων.

Η πτώση ήρθε παράλληλα και για τις δύο πόλεις, με διαφορετικές όμως βάσεις για την καθεμία και με διαφορετική ταχύτητα. Το Βερολίνο, όπως και ολόκληρη η Ευρώπη, πλήττεται σοβαρότατα από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και πριν προλάβει να αναρρώσει δέχεται το βαρύ πλήγμα του Ψυχρού Πολέμου και χωρίζεται στα δύο από το Τείχος. Το Ντιτρόιτ, στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού και σε αμερικάνικο έδαφος, βιώνει και αυτό μια κρίσιμη περίοδο πτώσης που όμως είναι πολύ πιο σταδιακή από αυτή του Βερολίνου. Ενώ σε γενικό βαθμό η αμερικάνικη οικονομία και η βιομηχανική παραγωγή ωφελείται από την εμπόλεμη κατάσταση που επικρατεί στην Ευρώπη, το Ντιτρόιτ παρακμάζει κυρίως λόγω της σταδιακής παρακμής της βιομηχανίας του. Ο κοινωνικός διαχωρισμός είναι ιδιαίτερα εμφανής και επηρεάζει όλες τις διαδικασίες που οδήγησαν στην πτώση του. Σημαντικά σημεία-σταθμοί στην ιστορία του Ντιτρόιτ αυτής της περιόδου είναι οι βίαιες αναταραχές της αστικής εξέγερσης του 1967, προερχόμενης από τα μέλη της κατώτερης τάξης και κυρίως από τους μαύρους εκπρόσωπους της που βρίσκονταν συχνά στο στόχαστρο του κοινωνικού διαχωρισμού αλλά και σε σύγκρουση με το νόμο. Οι πετρελαϊκές κρίσεις τους 1973 και του 1979 έδωσαν το τελειωτικό πλήγμα στη βιομηχανική οικονομία της πόλης και την οδήγησαν σε μία μετέωρη μεταβιομηχανική περίοδο.

Και οι δύο πόλεις έχουν βιώσει την έννοια του «ορίου» όπως λίγες πόλεις στη σύγχρονη ιστορία. Φυσικά για το Βερολίνο, το όριο αυτό ήταν το Τείχος. Το Ντιτρόιτ από την άλλη, ήταν από εκείνες τις πόλεις των οποίων το «βρόμικο» και επικίνδυνο κέντρο περιφρουρούνταν από ένα αόρατο όριο, που προστάτευε τα «καθαρά» προάστια. Το φαινόμενο αυτό ήταν συνηθισμένο στις μεγάλες πόλεις της Αμερικής και κυρίως σε

αυτές που βίωναν έντονο φυλετικό διαχωρισμό όπως ήταν το Ντιτρόιτ. Σε αντιστοιχία με την αντίθεση κέντρου-προαστίων του Ντιτρόιτ, μπορεί να τοποθετηθεί το Ανατολικό και το Δυτικό κομμάτι της πόλης του Βερολίνου. Στο Παράρτημα, παρατίθεται διάγραμμα που συγκεντρώνει κάποια σημαντικά στοιχεία και για τις δύο πόλεις με τρόπο που γίνεται εμφανής η κοινή τους πορεία. (βλ. Παράρτημα Εικόνων: *Timeline*)

Σαν αποτέλεσμα όλων αυτών οι δύο πόλεις στη δεκαετία του 1980 έβγαζαν προς τα έξω μια απωθητική δημόσια εικόνα, κομμάτι της οποίας ήταν τα εγκαταλελειμμένα βιομηχανικά κτήρια, τα ερείπια και οι άδειοι χώροι. Κάποιες προσπάθειες αστικών αναγεννήσεων απέτυχαν και στις δυο περιπτώσεις αφήνοντας ακόμα περισσότερους μεταβατικούς χώρους: το Ντιτρόιτ και το Βερολίνο είχαν να διευθετήσουν πολύ πιο σημαντικά προβλήματα από τη δημόσια εικόνα τους (από τα ντοκιμαντέρ «High-Tech Soul» και «The Berlin-Detroit Connection»· Wikipedia, 2012a).

#### 2.1.2.2 Κοινό Έδαφος

Οι μεταβατικοί, βιομηχανικού τύπου χώροι που ξεχώριζαν για το μέγεθος και τη μορφή τους και τα μισογκρεμισμένα κτήρια που τα ερείπιά τους έμεναν άθικτα για καιρό, έχτιζαν την εικόνα και των δύο πόλεων και προέκυψαν από τις κοινωνικές κρίσεις, από την εμπόλεμη κατάσταση που είχαν βιώσει τόσο το Βερολίνο όσο και το Ντιτρόιτ στο εσωτερικό τους, από τις αστικές «αναγεννήσεις» και τις μη προβλέψιμες και απότομες μεταβάσεις από τη βιομηχανία στην οικονομία τριτογενούς τομέα με ενδιάμεσο στάδιο τα υψηλά ποσοστά ανεργίας. Οι χώροι αυτοί είχαν μία συμβολική δύναμη, όχι τόσο σαν υπολείμματα του παρελθόντος αλλά σαν εμβλήματα του παρόντος και του μέλλοντος, ήταν γεμάτοι από τα παράγωγα της βιομηχανικής κοινωνίας και κουλτούρας, έχτιζαν γύρω τους ένα φαντασιακό και έγειραν τη δημιουργικότητα πολλών για την επαναχρησιμοποίησή τους με τρόπο που απεικονίζει αυτή την κουλτούρα σε νέο, πλέον πεδίο. Η αντίληψη των χώρων αυτών σαν κομμάτια της πόλης γίνεται σε βιοματικό επίπεδο και δεν είναι εύκολο να ερμηνευθεί. Όσοι αντιλήφθηκαν τις δυνατότητες τους, είχαν γαλουχηθεί από την εποχή της μηχανής και μπορούσαν να αποδώσουν τη δυναμική της κατά τη περίοδο της μετάβασης στην εποχή της πληροφορίας (Rector, 2010· από το ντοκιμαντέρ «High-Tech Soul»).

Τα στοιχεία αυτά καθιστούν τις δύο πόλεις ιδανικά πεδία για τη γέννηση της νοοτροπίας που φαίνεται να έχει η techno και υποδεικνύει ότι υπάρχουν συγκεκριμένα χωρικά χαρακτηριστικά από τα οποία πηγάζουν συγκεκριμένες κουλτούρες. Ενδεικτικό είναι ότι και πριν την techno, οι δύο πόλεις μοιράστηκαν τη μουσική τους ιστορία· η τζαζ και η πανκ ήταν σημεία-σταθμοί για το Ντιτρόιτ και το Βερολίνο. Μπορεί να γίνει εμφανής μία σύνδεση του χώρου με τη μουσική, τόσο ως προς το γεγονός ότι οι αστικοί χώροι του Βερολίνου και του Ντιτρόιτ περιείχαν στοιχεία μουσικά, με την έννοια ότι μπορούσαν να εκφραστούν μέσα από συγκεκριμένα μουσικά είδη, όσο και ως προς το ότι η techno -που τελικά αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό από τα είδη αυτά και για τις δύο πόλεις- περιέχει στοιχεία χώρου, γίνεται δηλαδή ιδανικό μέσο για να εκφράσει την αστική πραγματικότητα (από το ντοκιμαντέρ «High-Tech Soul»· Wikipedia, 2012b· Wikipedia, 2012c).

### 2.1.2.3 Berlin-Detroit Alliance

Όπως ήταν αναμενόμενο, δημιουργήθηκε ένας δεσμός μεταξύ των δύο πόλεων. Η techno του Ντιτρόιτ, δεν άργησε να ακουστεί στην Ευρώπη όπου έμοιαζε οικεία ακριβώς επειδή προέκυψε από ευρωπαϊκές επιρροές. Ο πρώτος σταθμός των Αμερικάνων djs ήταν το Λονδίνο και γενικά η Αγγλία, που είχε άλλωστε ήδη μία ιστορία στην ηλεκτρονική μουσική και μπορούσε να υποστηρίξει την techno σκηνή, δεν άργησαν όμως να ανακαλύψουν το Βερολίνο και την σύνδεση του με την πόλη τους. Αντίστοιχα και το Βερολίνο φαίνεται να βιώνει την έλξη για το μακρινό Ντιτρόιτ. Από το 1989 ακόμα, ο πρωτοπόρος της techno κλαμπ σκηνής του Βερολίνου Dimitri Hegemann<sup>18</sup> είχε ταξιδέψει στο Ντιτρόιτ, όχι μόνο λόγω της έλξης που ασκούσε πάνω του η μουσική του, αλλά και με σκοπό να αναμείξει τις κουλτούρες των δύο πόλεων. Εισήγαγε την ιδέα του «αφρογερμανισμού» (afrogermanism) που περιγράφει επακριβώς αυτό το πολιτιστικό μείγμα από το οποίο προέκυψε η techno. Αυτό που ακολούθησε ήταν συνεργασίες καλλιτεχνών από τις δύο πόλεις, κοινές παραγωγές και ζωντανές εμφανίσεις. Δομήθηκε με αυτόν τον τρόπο ένας υπερατλαντικός μουσικός δεσμός, πολύ πριν από την εποχή του διαδικτύου και των φθηνών αεροπορικών πτήσεων, στοιχεία που όπως φαίνεται σε επόμενα κεφάλαια επέκτειναν το μουσικό δίκτυο. Αυτό που απομένει είναι να ερευνηθεί σε ποιο βαθμό ο δεσμός αυτός μπορεί να

<sup>18</sup> Ιδιοκτήτης του βερολινέζικου κλαμπ Tresor.

φανεί εποικοδομητικός και για τις δύο πόλεις. Ο προβληματισμός αυτός επιστρέφει στα συμπεράσματα του κειμένου (Lessour, 2009· από το ντοκυμαντέρ «High-Tech Soul»).

## 2.2 ΜΙΑ «ΠΤΩΣΗ» ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΠΤΩΣΗ

Η techno είναι η μουσική των πρώτων δειγμάτων της παγκοσμιοποίησης και της αυτοματοποίησης. Εκφράζει με ιδανικό τρόπο μία πόλη γεμάτη ερείπια και κενά και για αυτό το λόγο γεμάτη έμπνευση που όμως επιθυμεί διακαώς την αναγέννησή της και ένα ισχυρό και «χαρούμενο» πέρασμα στην εποχή της πληροφορίας. Αυτά ήταν περίπου τα χαρακτηριστικά του Ντιτρόιτ, που γέννησαν τη μουσική αυτή. Αυτή η προοπτική της μετάβασης στο μέλλον ενός τόπου εγκαταλειμμένου αρχίζει να γίνεται εμφανής στην περίπτωση του Βερολίνου τις κομβικές στιγμές πριν την πτώση του Τείχους και αντιστρέφει άρδην την προηγούμενη μηδενιστική, πανκ βερολινέζικη ατμόσφαιρα. Ακριβώς εκείνες τις στιγμές είναι έκδηλη, σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής στην πόλη του Βερολίνου μία ανάγκη για ελευθερία, της οποίας όμως το αντικείμενο δεν γίνεται ξεκάθαρο. Εκφράζεται όμως για αρκετούς μέσα από τη μουσική και σίγουρα μέσα από την κουλτούρα, το lifestyle και τα αισθήματα συλλογικότητας που έπονται αυτής. Η techno παρουσιάστηκε στο ιδανικό χρονικό σημείο, έτοιμη να εκπληρώσει αυτές τις επιθυμίες σαν ένα πεδίο όπου μπορούσε κανείς να λειτουργήσει λυτρωτικά και απελευθερωτικά (Lessour, 2009).

### *2.2.1 BERLIN: TEKKNO CITY*

Όπως συμβαίνει συνήθως πριν καθιερωθεί μία νέα κουλτούρα -πριν ακόμα μπορεί να γίνει αναφορά για κάτι τέτοιο-, εμφανίζονται πρώτα κάποια μεμονωμένα δείγματά της. Αυτό συνέβη στο Βερολίνο στην εκπονή της δεκαετίας του 1980. Κάποιες από τις πρωτοβουλίες που γέννησαν τη βερολινέζικη techno κουλτούρα παρουσιάζονται παρακάτω.

Το 1988 ιδρύεται από τον Thomas Fehlmann η Teutonic Beats International (TBI), η πρώτη δισκογραφική εταιρεία με έδρα το Βερολίνο, που έστρεψε το «αφτί» της στους ήχους του Ντιτρόιτ, δηλαδή στην techno και house.

Το UFO Club ένα project στο Kreuzberg, αποτέλεσμα συνεργασίας djs και παραγωγών με μικρές δισκογραφικές που είχαν στραφεί αποκλειστικά στον ηλεκτρονικό ήχο, ήταν

το πρώτο πραγματικό βερολινέζικο techno κλαμπ, που τελικά οδήγησε στον κολοσσό Tresor. Στο UFO έγιναν εμφανή για πρώτη φορά δείγματα της κουλτούρας του rave. Αφού αναγνωρίστηκε, έκλεισε τελικά όπως πολλά κλαμπ τότε, που όσο εύκολα άνοιγαν χωρίς άδεια άλλο τόσο εύκολα έκλειναν για να ανοίξει πάλι στο Schöneberg, νόμιμα αυτή τη φορά με το όνομα UFO 2.

Η Love Parade έλαβε χώρα για πρώτη φορά το καλοκαίρι του 1989 (πριν την πτώση του Τείχους), οργανώθηκε από τους ίδιους ανθρώπους που βρίσκονταν πίσω από το UFO Club και προωθήθηκε σαν μια διαμαρτυρία «κατά του Τείχους» «υπέρ της αγάπης» με συμμετέχοντες 150 άτομα, στη λεωφόρο Ku'damm<sup>19</sup> τον σημαντικό δρόμο με εμπορικές χρήσεις του Δυτικού Βερολίνου. Η πρώτη αυτή Love Parade, που στην ουσία ήταν ένα υπαίθριο πάρτυ ανάμεσα σε γνωστούς, ήταν μια αυθόρμητη κίνηση των λίγων που τότε υποστήριζαν την techno μουσική και κουλτούρα και δεν προμήνυε σε καμία περίπτωση τη διάσταση που έλαβε το γεγονός κατά τη δεκαετία της δεκαετίας του 1990. Το να αποδοθεί στο γεγονός ένας χαρακτήρας «πολιτικός» με τη χρήση του συγκεκριμένου επιθέτου, εξυπηρετούσε και άλλο σκοπό πέρα από τον προφανή, ο οποίος ήταν η ειρωνεία: διευκόλυνε την διεξαγωγή της παρέλασης, καθώς αυτή παρουσιαζόταν στις αρχές σαν μία πορεία διαμαρτυρίας (Lessour, 2009· από το ντοκιμαντέρ «We Call it Techno!»).

### 2.2.2 HAUSBESETZUNG

Όπως θα φανεί παρακάτω το κίνημα του *Hausbesetzung* (ο γερμανικός όρος για το squatting, δηλαδή την κατάληψη κτηρίων, «σπιτιών») που ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένο στο Βερολίνο από τη δεκαετία του 1970, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της underground techno κουλτούρας. Συνεπώς οφείλει να γίνει μία περιγραφή της κατάστασης, ως προς αυτό τον τομέα, στα χρόνια πριν από την πτώση του Τείχους.

Ο χώρος του Δυτικού Βερολίνου, ήδη από το 1965 βρισκόταν σε μία διαρκή διαδικασία πολεοδομικής αναμόρφωσης, σύμφωνα με τα πρότυπα της Χάρτας των Αθηνών και ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη η πρακτική της κατεδάφισης παλιών κτηρίων και ανέγερσης νέων. Αντίστοιχα, στην άλλη πλευρά του Τείχους, η κυβέρνηση της Ανατολικής Γερμανίας εφάρμοζε παρόμοιες πρακτικές, σε ένα διαφορετικό φυσικά

<sup>19</sup> Σύντομη ονομασία για τη Kurfürstendamm.

πλαίσιο. Και στις δύο περιπτώσεις, ήταν αναγκαία η εκκένωση των κτηρίων από τους τότε κατοίκους τους. Καθώς όμως οι εργασίες κατεδάφισης καθυστερούσαν το αποτέλεσμα ήταν πολλά εγκαταλελειμμένα για χρόνια κτήρια. Η εξέλιξη αυτών των πρακτικών έγινε με διαφορετικούς ρυθμούς για τις δύο πλευρές της πόλης με παρόμοια ωστόσο αποτελέσματα. Στο Δυτικό Βερολίνο η ζήτηση για κτήρια που διατίθεντο για κατοικία ήταν μεγαλύτερη από την προσφορά καθώς οι εργασίες κατεδάφισης παλιών κτηρίων και ανέγερσης νέων δεν γίνονταν με τους ίδιους ρυθμούς, τα κτήρια που είχαν εκκενωθεί έμεναν αχρησιμοποίητα ενώ ο πληθυσμός αυξανόταν με γρήγορους ρυθμούς (Häußermann και Karphan, 2002).

Καθώς το Δυτικό Βερολίνο βρισκόταν υπό την εξουσία των «συμμαχικών δυνάμεων» (Αγγλία, Γαλλία, ΗΠΑ) απολάμβανε προνόμια διαφορετικά από αυτά που μπορούσε να προσφέρει η κυβέρνηση της Δυτικής Γερμανίας. Ένα από αυτά τα προνόμια ήταν ότι η στρατιωτική θητεία για τους κάτοικους του δυτικού μέρους της πόλης δεν ήταν υποχρεωτική. Το γεγονός αυτό δικαιολογεί την ύπαρξη μιας δημιουργικής μερίδας ανθρώπων κατά τη δεκαετία του 1980. Οι περισσότεροι νέοι της εποχής, μόλις τελείωναν το σχολείο, μετακόμιζαν στο Δυτικό Βερολίνο και με αυτό τον τρόπο η ατμόσφαιρα της δυτικής πλευράς της πόλης επηρεάστηκε άμεσα από όλους εκείνους τους ανθρώπους που είχαν προβλήματα με τον νόμο (αναρχικοί, αριστεροί, dope smokers) και έψαχναν για κάτι το διαφορετικό (Rapp, 2011).

Αυτοί ακριβώς οι νεοαφιχθέντες, μικροί σε ηλικία Γερμανοί, που επέλεξαν το Δυτικό Βερολίνο σαν τόπο κατοικίας προκειμένου να απολαύσουν την σχετική ελευθερία που προσέφερε, αποτέλεσαν το πρώτο σημαντικό δείγμα καταληψιών (Häußermann και Karphan, 2002). Πολλοί είχαν πολιτικά κίνητρα, άλλοι ήθελαν να πειραματιστούν με διαφορετικές μορφές κοινωνικής συνύπαρξης (βλ. «Das Wilde Leben»<sup>20</sup>), αρκετοί ήταν εκείνοι που ήθελαν να διαμαρτυρηθούν για τα υψηλά ενοίκια, να περισώσουν το παλιό κτηριακό απόθεμα της πόλης, να οικειοποιηθούν τον χώρο της και με αυτό τον τρόπο να τον διαμορφώσουν, να προσθέσουν σε αυτόν χώρους που τους εκφράζουν, χώρους όπου μπορούν να ξεδιπλώσουν καλλιτεχνικές ανησυχίες και να αναπτύξουν κουλτούρες

---

<sup>20</sup> Ταινία του Achim Bornhak (2007) που διηγείται τη ζωή της Uschi Obermaier (μοντέλο, groupie και είδωλο της Γερμανίας) που κατάφερε να πρωτοστατήσει στο κίνημα του 1968 στο Βερολίνο. Η ταινία, ακολουθώντας την Uschi στα πρώτα της χρόνια στο Βερολίνο αποτυπώνει τη ζωή στην Kommune 1 (βλ. κεφάλαιο 1).

(Kunsthaus Tacheles) ενώ κάποιοι εφάρμοζαν την πρακτική της κατάληψης για να λύσουν το στεγαστικό τους πρόβλημα. Με αυτό τον τρόπο, οι ελεύθεροι χώροι άρχισαν να μειώνονται σημαντικά, μέχρι που το δυτικό κομμάτι της πόλης, σχεδόν κορέστηκε.

Από την άλλη το Ανατολικό Βερολίνο με πολύ λιγότερο πληθυσμό και μικρότερο αριθμό καταλήψεων ήταν γεμάτο από κενούς χώρους (Rapp, 2011). Αυτός ακριβώς ήταν ο λόγος για τον οποίο οι καταληψίες (squatters), οι νέοι του Βερολίνου που ανήκουν είτε στην τοπική κοινωνία, είτε όσοι είχαν αφήσει άλλες πόλεις της Γερμανίας και είχαν εγκατασταθεί εκεί στρέφονται προς το ανατολικό Βερολίνο μετά την πτώση του Τείχους, αναζητώντας αυτή την ελευθερία χώρου που τους επιτρέπει να εξελίξουν την κουλτούρα τους.

**Εικόνα 9:** 1. Καταληψίες στο Kreuzberg (1981) 2. «Τα σπίτια ανήκουν σε αυτούς που τα κατοικούν»



**Πηγή:** Wikipedia, 2012· Deutscher Bundestag, 2012

Το Βερολίνο είναι η μόνη γερμανική πόλη όπου η παράδοση των καταλήψεων είναι τόσο έντονη. Η ίδια η πόλη ήταν για τους νέους ένα «νησί», ένας χώρος διαφυγής εντός των συνόρων και μέσα σε αυτή δημιουργούσαν τους δικούς τους θύλακες απομόνωσης, τα squats. Εκεί όλα ήταν δυνατά, υπήρχε η αίσθηση ότι οι χώροι αυτοί ήταν εκτός πραγματικότητας, εκτός ίσως και της δικαιοδοσίας του κράτους. Επιπλέον, η τακτική του squatting καθόρισε σε ένα βαθμό τη βερολινέζικη πολιτική στέγασης. Η ποσότητα των κενών χώρων και η έλλειψη ελέγχου από τις αρχές, άφησαν την εντύπωση ότι το squatting ήταν ανεκτό ίσως και νόμιμο. Στη δεκαετία του 1980 οι καταληψίες οργανώθηκαν σε ένα άτυπο συμβούλιο, διεκδίκησαν τους χώρους που οι ίδιοι είχαν διαμορφώσει και απαίτησαν διαφάνεια στην πολιτική στέγασης. Τώρα, χώροι που είχαν ξεκινήσει να λειτουργούν σαν καταλήψεις έχουν εξελιχθεί σε σημαντικές πρωτοβουλίες που καθορίζουν την εικόνα της πόλης (Pollak στο Haydn και Temel, 2006).

*[...] students, newcomers fleeing the provincial backwaters of their childhoods, and a fast living and mercurial bohemian crowd made up of artists, intellectuals, journalists, free-lancers and plain-drifters. This latter set shapes the mood and lifestyle that dominates Berlin's inner city districts. Most of these people leads rather precarious and uncertain lives but they have certainly made Berlin the only German city in which a carefully chosen witticism, a surprising gesture or an ingenious performance count more than status and income [...] indeed money plays an astonishingly minor role in the social life of the city. [...] This bohemian scene has found a perfect form of expression in the "intermediate utilisation" of disused buildings. The squats are the dissolving boundaries between art and entertainment. [...] This culture of the transitory, a legacy of our love affair with everything crumbling, seems uniquely suited to the character of the city and Berlin owes much of its attractiveness for tourists to precisely this idiosyncrasy. It has put Berlin firmly on the map in the european imagination and proves that, here at least, everything is possible and anything goes, no matter how limited your resources.. (Bisky, 2006)*



### 2.2.3 EPHEMERA. ABANDONED PLACES-LOST FACES

***«The conception of an empty or unused space as an economic fallow land is the product of exploitation that defines it as an unused capital. The principle behind it, however, is based on an idea of functionality that sees only uselessness in the dysfunctionality of the unused and empty» (Andreas Spiegl and Christian Teckert)***

Στο σημείο αυτό, καθώς το ενδιαφέρον στρέφεται όλο και περισσότερο στις χωρικές δομές, αρχίζει και γίνεται όλο και περισσότερο εμφανής η σημασία των μεταβατικών χώρων για την εξέλιξη της βερολινέζικης techno κουλτούρας και την άρρηκτη σύνδεσή της με την πόλη.

Το Βερολίνο, όπως και οι περισσότερες ευρωπαϊκές πόλεις σχηματίζεται μέσα από την ιστορία του. Παρούσα στη διάρκεια αυτής της ιστορίας φαίνεται να είναι η έννοια της μετάβασης η οποία αφήνει το χωρικό της αποτύπωμα στον αστικό ιστό, πολλά κομμάτια του οποίου είναι ακαθόριστα. Το υπόλοιπο που αφήνει ο ελεγχόμενος σχεδιασμένος χώρος -που στο Βερολίνο δεν υπερτερεί αλλά ούτε υπερτερούσε ποτέ στα χρόνια της σύγχρονης ιστορίας του- είναι χώρος δημόσιας διεκδίκησης, χώρος ανεξάρτητος που αποτελεί ιδανικό πεδίο πάνω στο οποίο μπορεί να αναπτυχθούν μη συμβατικές δραστηριότητες και κουλτούρες, όπως αυτή της techno. Οι διάσπαρτοι μεταβατικοί χώροι είναι πολλοί, περισσότεροι από άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, και χαρακτηρίζονται από μια διαρκή εναλλαγή των χρήσεων και των μορφών κοινωνικής οργάνωσής τους. Οι χώροι αυτοί, όντας ιδιαίτερα *δυναμικοί* (με την έννοια της συνεχούς διαμόρφωσης, μετάλλαξης) δεν συμπεριλαμβάνονται στο βασικό σχεδιασμό της πόλης και αλλάζουν χρήση ακόμα και αν έχουν δυνατές προοπτικές, μπορούν δηλαδή να προσφέρουν στην πόλη κοινωνική συνοχή και πολεοδομική και οικονομική ανάπτυξη. Το μοντέλο της προσωρινής χρήσης τους που έρχεται σε αντίθεση με την κλασική έννοια της λειτουργίας, ξεπερνάει εδώ την πραγματιστική του έννοια και εκδηλώνεται περισσότερο σα νοοτροπία και σα ρυθμός, ένας τρόπος οργάνωσης για την πόλη στον οποίο έχει εξέχουσα σημασία η έννοια του δικτύου. Είναι επίσης ένα από τα στοιχεία που απέδωσε στο Βερολίνο μητροπολιτικό χαρακτήρα, καθώς «η παγκόσμια

μητρόπολη (global city) δεν είναι ένας τύπος αλλά μία διαδικασία» (Oswalt et al, 2000· Toft, 2011).

Οι κοινωνικές διεργασίες, οι ίδιες δηλαδή που επηρεάζουν αυτούς τους χώρους και τους προσδίδουν δυναμικά χαρακτηριστικά, δεν είναι ανεξάρτητες από τις φυσικές και ιστορικές δομές. Έτσι λοιπόν, ακόμα και αν δεν ακολουθείται η «αναμενόμενη» και «κοινωνικά αποδεκτή» διαδικασία που αποδίδει σε ένα χώρο το ρόλο του, οι προοπτικές αυτές μεταβιβάζονται και προϋποθέτουν την παραγωγή κουλτούρας. Ο μεταβατικός αυτός χώρος καλείται να πραγματώσει αυτό που ο Bourdieu ονομάζει πολιτισμικό κεφάλαιο - cultural capital (Bourdieu, 1986 στο Richardson, 1986) ή ακόμα καλύτερα αυτό που η Sarah Thornton παραφράζοντας τον Bourdieu ονόμασε subcultural capital (Thornton, 1996). Άλλο ένα στοιχείο, που χαρίζει στο Βερολίνο την ιδιαιτερότητά του είναι η παρουσία νεανικού πληθυσμού, ο οποίος έχει στραμμένο το ενδιαφέρον του σε αυτούς τους χώρους. Το πάντρεμα αυτών των δύο ολοτήτων (δηλαδή των κενών χώρων και των νέων) είναι αναπόφευκτο, καθώς βρίσκονται σε παραλληλισμό: βρίσκονται και οι δύο σε διαδικασία μετάβασης. Μαζί δημιουργούν επίσης, μια καρποφόρα βάση για την εμφάνιση νέων ειδών κουλτούρας.

Οι πρωτοπόροι της underground techno και κλαμπ κουλτούρας, ήταν αυτοί που είχαν σημαντικό ρόλο στην ανάκαμψη των μεταβατικών χώρων και των περιοχών που σχημάτιζαν τα δίκτυά τους. Το μοντέλο της προσωρινής κατανάλωσης του χώρου ήταν γνωστό από τις δεκαετίες 1960-1970 και χρησιμοποιήθηκε για να λειτουργήσουν τα πρώτα προσωρινά κλαμπ στην πόλη τα οποία σε συνεργασία με τις τοπικές αρχές (που ήταν περισσότερο πρόθυμες από ποτέ να συνεργαστούν για τις δραστηριότητες των νέων) βρίσκονταν πίσω από τη διοργάνωση της Love Parade, ενός γεγονότος που αποτελεί σημαντική απόπειρα διεκδίκησης και προσωρινής χρήσης του χώρου. Αυτό που αλλάζει, αυτά τα χρόνια -συγκριτικά με το 1960-1970- είναι ότι απουσιάζει το πολιτικό στοιχείο. Οι νέοι της εποχής δεν ελπίζουν σε μία σημαντική κοινωνική αλλαγή αλλά δημιουργούν κουλτούρα, χρησιμοποιούν το χώρο με πραγματιστικό τρόπο, τον διεκδικούν χωρίς να τον απαιτούν (Dienel και Schophaus, 2005 στο Schildt, 2005).

Σε αντίθεση με τις διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα σε περιπτώσεις εξευγενισμού δεν προκύπτει κάποιο είδους εκτοπισμός (displacement) προηγούμενων χρήσεων και

κοινωνικών ομάδων, καθώς οι χώροι που αναδεικνύονται από αυτή την κουλτούρα στερούνται ήδη χρήσης (Bader, 2004 στο Paloscia, 2004).

#### *2.2.4 ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΤΩΣΗ*

Η πτώση του Τείχους και τα χρόνια που ακολουθούν διαμορφώνουν σταδιακά και συστηματικά μια κατάσταση μέσα στην οποία το Βερολίνο εξελίσσεται ως μια πόλη που ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές. Αποτελεί ένα συνονθύλευμα διαφορετικών αλλά παράλληλων κόσμων, διαφόρων επιπέδων, καθένα από τα οποία διαθέτει την δική του είσοδο. Η διχοτόμηση της πόλης μετά το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου άφησε το σημάδι του εμφανές στο «σώμα» της πόλης ακόμη και μετά την Πτώση, ίσως όμως όχι απαραίτητα με όρους Ανατολής-Δύσης.

Το Βερολίνο έγινε και παραμένει ακόμη το «εργαστήριο της ενοποίησης» («laboratory of unification») (Bisky, 2006). Ειδικά στον τομέα της αρχιτεκτονικής, η πόλη δεν βρήκε ποτέ την ταυτότητά της. Από τη δεκαετία του 1990 η οικοδομική δραστηριότητα αναμφισβήτητα άνθισε, δημιουργήθηκαν εμβληματικά κτήρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής, η απογοήτευση παρόλα αυτά παρέμεινε. Ο κύριος λόγος δεν έχει να κάνει με τα κτήρια καθεαυτά, αλλά με τις προσδοκίες και τις ελπίδες της δεκαετίας του 1990 οι οποίες (τουλάχιστον με αρχιτεκτονικά κριτήρια) παρέμειναν ανεκπλήρωτες μιας και η αρχιτεκτονική δεν κατάφερε να παρέχει στους Βερολινέζους την εικόνα της πόλης που επιθυμούσαν.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά, σε συνδυασμό με το γεγονός πως η κοινωνική εκείνη τάξη που μετά την πτώση του Τείχους θα εκπροσωπούσε το ευρύτερο κοινό και θα κατείχε ηγετικό ρόλο σε φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα - η αστική εκείνη ελίτ - άργησε να αναδυθεί (σε αντίθεση με τις προσδοκίες), ήταν αυτά που μετέτρεψαν το Βερολίνο σε ένα πεδίο συνεχώς μεταβαλλόμενο, χωρίς σαφώς καθορισμένη πολιτική και πολιτισμική ταυτότητα (Bisky, 2006). Αυτό το μποέμ σκηνικό βρήκε μια τέλεια μορφή έκφρασης στην χρησιμοποίηση κενών κτηριακών κελυφών με το κίνημα των καταλήψεων.

### 2.3 THIS WALL WILL FALL. BELIEFS BECOME REALITY

Η πτώση του Τείχους αποτέλεσε έμπνευση για μια σειρά μουσικών εκδηλώσεων. Το ίδιο το γεγονός εκφράστηκε με τον πιο κατάλληλο τρόπο μέσα από τη μουσική και τους στίχους. Έργα όπως το «The Wall» των Pink Floyd, που ερμηνεύθηκε από τον συνθέτη και μέλος του συγκροτήματος Rogers Waters τον Ιούλιο του 1990 και η 9η συμφωνία του Beethoven όπως παρουσιάστηκε στο κονσέρτο του Leonard Bernstein τον Δεκέμβριο του 1989 (με παραλλαγμένο τον τίτλο της από «An die Freude» - «Ωδή στη Χαρά» σε «An die Freiheit» - «Ωδή στην Ελευθερία» και ερμηνευμένη από χορωδία και ορχήστρα με μέλη από την Ανατολική και Δυτική Γερμανία, το Ηνωμένο Βασίλειο, τη Γαλλία, τη Σοβιετική Ένωση και τις ΗΠΑ) ήταν η καλύτερη δυνατή αποτύπωση της επανένωσης του Βερολίνου, της μετάβασης που βίωνε η πόλη και της ελπίδας για το μέλλον (Wikipedia, 2012d).

Όπως φάνηκε στα προηγούμενα κεφάλαια και στην περίοδο πριν την πτώση του, το Τείχος σαν φυσική αλλά και κοινωνική δομή είχε εκφραστεί μέσα από και είχε αποτελέσει αφορμή για την δημιουργία μουσικής - η ένταση που υπήρχε στην πόλη πριν την πτώση του Τείχους αποτυπωνόταν σε μεγάλο βαθμό στη μουσική και στις εκδηλώσεις που σχετίζονταν με αυτή. Το γεγονός ότι το ίδιο συνέβη και την στιγμή της πτώσης αυτής της δομής, ήταν ένα από τα στοιχεία που σφράγισε το αποτύπωμα της στη συλλογική μνήμη της πόλης εισάγοντας θραύσματα του παρελθόντος στο σύγχρονο πλαίσιο που ελέγχεται από διαφοροποιημένες περιστάσεις και επιθυμίες (Boyer, 1996). Καθ' όλη τη διάρκεια της ύπαρξής του, το Τείχος φαίνεται να επιβεβαιώνεται από τη βερολινέζικη μουσική.

Το προτέρημα του Βερολίνου συγκριτικά με την υπόλοιπη Γερμανία είναι προφανές. Ο χώρος ελευθερώνεται, τα μέρη για να διοργανώσει κανείς μουσικές εκδηλώσεις είναι αμέτρητα, η εξουσία του κράτους βρίσκεται πλήρως σε ανασύσταση. Η ευφορία της επανένωσης είναι εδώ πιο αντιληπτή από οπουδήποτε αλλού, η ίδια η ταυτότητα της πόλης καθορίζεται από μία διαδικασία διαρκώς μεταβαλλόμενη, έτοιμη να εκραγεί. Το Βερολίνο είναι ένα από τα λίγα σημεία επαφής των δυτικών και των ανατολικών ενώ οπουδήποτε αλλού η σχέση αυτή είναι δύσκολο να γίνει κατανοητή. Η τοπική trendy

νεολαία (και των «δύο Βερολίνων») είναι η πρώτη που θα υποστηρίξει την (επαν)ένωση, συμμετέχοντας από κοινού στα πάρτυ.

Το Βερολίνο ήταν επίσης το κατάλληλο έδαφος στο οποίο υπήρχε η δυνατότητα να αναπτυχθεί ένας ήχος με μεγάλη καθαρότητα που θα επιβίωνε πολύ περισσότερο από τις διάφορες υποκατηγορίες του. Ο σπάνιος συνδυασμός καλών οικονομικών συνθηκών, ενός δικτύου από κλαμπ και χώρους που με διάφορους τρόπους προωθούσαν τη μουσική αλλά και του σημαντικού αριθμού καλλιτεχνών που αυξανόταν συνεχώς, κατάφερε να επιβάλλει έναν ήχο *βερολινέζικο*, νέο και μοναδικό.

Η techno προσαρμόζεται πλήρως στην πραγματικότητα που την περιβάλλει και μπορεί να θεαθεί ως ένα αυτόνομο μέσο προς την αλλαγή, υποστηρίζοντας στην πράξη το κοινωνικό status quo. Η πτώση του Τείχους έρχεται να ενισχύσει και να υποστηρίξει την ιδεολογική ουδετερότητά του. Προκαλείται έτσι μια κοινωνική αλλαγή μέσα από την επανάσταση του ήχου (Lessour, 2009).

## 2.4 1990-1992: TECHNO 1.0

### *2.4.1 ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, ΑΝΤΙΚΟΥΛΤΟΥΡΑ*

Καθώς η techno παγιώνεται τόσο σαν μουσικό είδος αλλά και σαν σύνολο συμπεριφορών και καταστάσεων, είναι λογικό να γίνει αντιληπτή πλέον σαν κουλτούρα. Συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της κουλτούρας αυτής, αλλά και η εξέλιξή της με όρους που σχετίζονται με τη μουσική αλλά και με την πόλη την κατατάσσουν σε πιο στενές έννοιες, όπως αυτές της υποκουλτούρας (subculture) αλλά και της αντικουλτούρας (counterculture). Είναι σκόπιμο οι έννοιες αυτές να περιγραφούν και να αποσαφηνιστούν σε ένα βαθμό.

Η κουλτούρα σαν έννοια εμπεριέχει πολλές ερμηνείες, αποτελεί μία εννοιολογική κατασκευή και έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με την αντιληπτική μετάφραση κάποιων κοινών δομικών στοιχείων που την συγκροτούν, έχει να κάνει με στοιχεία επίκτητα που προκύπτουν από συγκεκριμένες διαδικασίες και τελικά μεταφράζονται σε θεσμούς. Το να καθοριστεί επακριβώς η έννοια αυτή, δεν είναι το ζητούμενο στην παρούσα φάση. Είναι γνωστό ότι υπάρχουν πολλές θεωρήσεις γύρω από το θέμα και για αυτό το λόγο συνήθως, η κουλτούρα ορίζεται ανά περίπτωση. Αρκεί να αναφερθεί ότι ο τρόπος με

τον οποίο ανάγεται η techno σε κουλτούρα, έχει να κάνει όχι στην ουσία με την ίδια τη μουσική, αλλά με τους τρόπους που καταναλώνεται (Eagleton, 2000· Wikipedia, 2012e).

Καθώς η θεωρία των καταστασιακών χρησιμοποιείται παρακάτω για την ερμηνεία του φαινομένου της βερολινέζικης techno, παρουσιάζεται η προσέγγιση τους στην έννοια της κουλτούρας που ορίζει «ονομάζουμε κουλτούρα την αντανάκλαση και το πρόπλασμα των δυνατοτήτων οργάνωσης της ζωής σε μία συγκεκριμένη κοινωνία». Η προσέγγιση αυτή διέπεται σε γενικό βαθμό από τις καταστασιακές θεωρήσεις για την κοινωνία και περιγράφει ικανοποιητικά την ελευθεριότητα με την οποία μπορεί να αποδοθεί η έννοια (Ντεμπόρ, 1957).

Η υποκουλτούρα με τη σειρά της, έχει επίσης τεθεί ως αντικείμενο πολλαπλών θεάσεων και αναλύσεων. Όπως πολύ σωστά επισημαίνει η Sarah Thornton, ο ορισμός της αλλά κυρίως οι προσεγγίσεις σε αυτόν έχουν μεταλλαχθεί από την πρώτη φορά που επινοήθηκε ο όρος στη δεκαετία του 1940 καθώς το αντικείμενο των μελετών που αφορούν την υποκουλτούρα (subcultural studies) αφορά «ασκήσεις αναπαράστασης του πραγματικού κόσμου» και με αυτή την έννοια αποτελεί ένα δυναμικό κατασκεύασμα (Thornton, 1997 στο Gelder και Thornton, 1997). Μια πρώτη «προφανής» προσέγγιση ορίζει ότι η υποκουλτούρα αφορά ομάδες ατόμων με *κώδικες συμπεριφοράς* που τις διαφοροποιούν από τις κυρίαρχες κουλτούρες (Thornton, 1997 στο Gelder και Thornton, 1997). Ο Gelder με τη σειρά του θέτει έξι σημεία που μπορούν να ορίσουν μία υποκουλτούρα. Έτσι, η υποκουλτούρα γίνεται αντιληπτή: 1) μέσω της αρνητικής σχέσης των μελών της με την εργασία και τις επικρατούσες αντιλήψεις περί απασχόλησης, 2) μέσω της άρνησης της ταξικότητας, 3) μέσω της σύνδεσης των μελών της με την έννοια τους εδάφους, της περιοχής (territory) και όχι της ιδιοκτησίας (property), 4) μέσω της σχετικοποίησης της αίσθησης του «ανήκειν» που ξεφεύγει από τα κλασικά δομημένα όρια (κοινωνικοί σχηματισμοί και όχι οικογένεια), 5) μέσω των ακραίων και υπερβολικών στυλιστικών επιλογών που τονίζουν την αποκλίνουσα συμπεριφορά των μελών της (συμπεριφορά, γλώσσα, μουσική, ντύσιμο κ.α.) και 6) μέσω της γενικότερης άρνησης των μελών της στην κοινοτοπία (banality) και στη μαζικές μορφές κουλτούρας (Gelder, 2007).

Οι αναλύσεις αυτές αφορούν τη σύγχρονη έννοια που έχει η υποκουλτούρα, καθώς όπως αναφέρθηκε ο όρος έχει μεταποιηθεί. Παλαιότερες θεάσεις εμπλέκουν έννοιες όπως η παραβατικότητα καθώς και κοινωνικές υπο-ομάδες (μετανάστες, άτομα με χαμηλό κοινωνικό στάτους) όπου εντοπίζεται αρνητική και όχι αντιθετική διαφοροποίηση ή μέλη συμμοριών (gangs) όπου το ενδιαφέρον στρέφεται αποκλειστικά στην αποκλίνουσα συμπεριφορά των μελών (Αβραμίδης, 2009). Οι αναλύσεις αυτές δεν ανταποκρίνονται επακριβώς στο θέμα που μελετάται και για αυτό δεν αναλύονται περαιτέρω.

Η αντικουλτούρα εμπεριέχει την αντίθεση και την αντιπαράθεση που πρεσβεύει και η υποκουλτούρα, ωστόσο διαφέρει από αυτή στον βαθμό απορρόφησής της από την κοινωνία. Η αντικουλτούρα όπως ορίζεται από τον Theodore Roszak «είναι το πολιτισμικό ισοδύναμο της πολιτικής εναντίωσης» (Wikipedia, 2012f). Σύμφωνα με τον Ken Gelder η αντικουλτούρα σε αντιπαράθεση με την υποκουλτούρα είναι σε θέση να προκαλέσει κοινωνική αλλαγή, στηρίζεται δηλαδή σε ένα ολοκληρωμένο και ιδεολογικό πλαίσιο ενώ η υποκουλτούρα δρα μόνη της (Gelder, 2007).

Οι δύο έννοιες δεν είναι εύκολο να αποσαφηνιστούν και να διαχωριστούν. Όπως φαίνεται και στην περίπτωση της βερολινέζικης techno εγείρεται το θέμα των διαφορετικών θεάσεων. Οι τίτλοι στα επόμενα υποκεφάλαια είναι ενδεικτικοί μιας προσέγγισης που επιχειρείται, χωρίς να απορρίπτεται μια διαφορετική θέαση.

#### 2.4.2 SUBCULTURE?

Στην περίοδο που ακολουθεί την πτώση του Τείχους, η βερολινέζικη techno εξελίσσεται. Νέα στοιχεία που φαίνονται να ταιριάζουν στο Βερολίνο προστίθενται στη μουσική. Με αυτό τον τρόπο η πόλη αντανάκλαται στη μουσική της. Το παράδοξο είναι πως ο χώρος του Βερολίνου οικειοποιήθηκε σε τέτοιο βαθμό μία κουλτούρα και μια μουσική που μοιάζουν να έχουν καθολική υπόσταση, μοιάζουν να ξεπερνούν τα χωρικά όρια και σύνορα. Είναι ίσως αφελές να υποστηρίξει κανείς ότι η ίδια η μουσική λειτουργεί σαν κάποιου είδους κουλτούρας ή μάλλον υποκουλτούρας (subculture). Η techno είναι απλά ένα νέο είδος μουσικής που έγινε αποδεκτό από τους Βερολινέζους και καθόρισε την ταυτότητα της πόλης. Περιέχει στοιχεία «γερμανικής κουλτούρας» καθώς όπως υποστηρίζει ο Rapp «οι Γερμανοί είναι μηχανικοί και φιλόσοφοι και η

techno διαθέτει στοιχεία τόσο φιλοσοφίας όσο και μηχανικής. Για αυτόν τον λόγο είναι ελκυστική στους Γερμανούς. Παράλληλα είναι μια παγκόσμια γλώσσα - μιας και δεν διαθέτει λόγια - και έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με το σώμα.» (Rapp, 2011). Αυτό που τελικά έχει σημασία, όμως είναι ότι επέβαλλε συμπεριφορές και μοντέλα κατανάλωσης χώρου και χρόνου που διαφοροποιούνταν από τα συνηθισμένα. Τελικά η κατανάλωσή της και η ερμηνεία από το κοινό της, είναι αυτή που την ανάγει σε subculture. Η δύναμη του φαινομένου της techno προκύπτει από την ένταση της ένωσης μεταξύ των τάσεων της παγκοσμιοποίησης και των τοπικών δημιουργικών κέντρων. Ο συνδυασμός των δύο, δηλαδή του ασύνορου χαρακτήρα της techno και της γερμανικής νοοτροπίας οδήγησαν στην κορύφωση του κύματος της techno κουλτούρας και σε αυτό που ονομάζεται «βερολινέζικος ήχος» (Robb, 2002).

Μια μουσική που αρνείται τα όρια δεν θα μπορούσε να μην ταιριάζει σε μία πόλη που μόλις είχε αποτάξει το μεγαλύτερο όριο που της είχε ποτέ επιβληθεί. Άλλωστε, σύμφωνα με τον dj Paul van Dyk «η techno ήταν ο τομέας της κοινωνικής ζωής της Γερμανίας, στον οποίο πραγματώθηκε ουσιαστικά για πρώτη φορά η επανένωση» (Robb, 2002). Καθώς το όριο που έθετε το Τείχος (αλλά και η πολιτική κατάσταση που αυτό εξέφραζε) δεν υπάρχει πια, συμβαίνει μια συνεχής ανταλλαγή πληθυσμού από το Ανατολικό στο Δυτικό Βερολίνο και το αντίστροφο. Οι μεν ανατολικοί περνάνε στο δυτικό (μέχρι εκείνη τη στιγμή απρόσιτο) κομμάτι της πόλης για να γιορτάσουν (ίσως η μετάβαση προκύπτει σαν αυτόματη αντίδραση) ενώ οι «εναλλακτικοί» του Δυτικού Βερολίνου το εγκαταλείπουν για το πολλά υποσχόμενο Ανατολικό Βερολίνο. Το Prenzlauer Berg και το Mitte (περιοχές του Ανατολικού Βερολίνου) είναι πια το κέντρο της πόλης. Η Ανατολική Γερμανία υπάρχει ακόμα σαν δομή, αλλά έχει χάσει κάθε εξουσία. Για τους δυτικοβερολινέζους η πτώση του Τείχους συνεπάγεται το τέλος της «απομόνωσης» και μαζί το τέλος κάποιων προνομίων όπως η μη υποχρεωτική στρατιωτική θητεία. Όταν το δυτικό Βερολίνο γίνεται πια μέρος της ομοσπονδιακής κυβέρνησης, χάνεται αυτό το προνόμιο για τους δυτικούς (Lessour, 2009).



### 2.4.3 ΑΠΟ ΤΗΝ (ΥΠΟ)ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΣΤΟ ΒΙΩΜΕΝΟ ΧΩΡΟ

**«Everywhere where there is interaction between a place, a time and an expenditure of energy, there is rhythm» (Henri Lefebvre)**

Η απαρχή της techno κουλτούρας καθορίστηκε ακριβώς εκείνη την στιγμή. Η πτώση του Τείχους στιγμάτισε τους κατοίκους της πόλης με την ανάγκη για δαπάνη ενέργειας, και παράλληλα την εξυπνέτησε απελευθερώνοντας τεράστιους χώρους, γεγονός που αμέσως έκανε το Βερολίνο μεγαλύτερο -τουλάχιστον μεταφορικά- από τη Νέα Υόρκη, το Λονδίνο, το Ντιτρόιτ ή το Σικάγο. Οι χώροι αυτοί προκάλεσαν μία αυτόματη αντίδραση στις αρχές του Βερολίνου: υπήρξε για άλλη μια φορά στην ιστορία της πόλης, μία διαδικασία ανοικοδόμησης νέων κτηρίων αλλά και κατεδάφισης παλαιών, γεγονός που δημιούργησε «εφήμερους χώρους» και μετέτρεψε την πόλη σ' ένα μεγάλο εργοτάξιο. Η διεκδίκηση των χώρων αυτών από το κοινό της techno ήταν η διαδικασία που τους ενσωμάτωσε (έστω και παροδικά) στον ιστό της πόλης και άφησε το ίχνος τους στην ψυχογεωγραφία της. Χώροι όπως αποθήκες, τελωνειακοί και συνοριακοί σταθμοί μεταξύ ανατολικής και δυτικής Γερμανίας (check-points), ελεύθεροι χώροι, διοικητικά και κυβερνητικά εγκαταλελειμμένα κτήρια ήταν διαθέσιμα για να «γιορτάσει» κανείς όλο το χρόνο χωρίς να ενοχλεί τους κατοίκους (Lessour, 2009). Το ενδιαφέρον είναι ότι εκείνη την εποχή πολλά κτήρια στο Ανατολικό Βερολίνο ήταν ακόμα στην κατοχή της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας, η οποία όμως είχε χάσει τη δύναμή της και δεν είχε καμία δικαιοδοσία σε αυτά. Από την άλλη η αστυνομία του Δυτικού Βερολίνου δεν μπορούσε επίσης να επέμβει σε ότι συνέβαινε εκεί (Wikipedia, 2012g).

Σαν αποτέλεσμα αυτού, προκύπτουν πολλοί χώροι στους οποίους δεν υπήρχε - δεν μπορούσε να υπάρξει - κανένας έλεγχος από το κράτος (από το ντοκυμαντέρ «Real Scenes:Berlin»). Στους έξι μήνες που ακολούθησαν την πτώση του Τείχους άρχισαν να λειτουργούν περισσότερες από 100 καταλήψεις, το ενδιαφέρον όμως είχε στραφεί περισσότερο σε χώρους που μπορούσαν να φιλοξενήσουν πάρτυ και μουσικές εκδηλώσεις. Το squatting ήταν πλέον ένας τρόπος να εορταστεί η ένωση των «δύο Βερολίνων». Όριζε επίσης σαν πρακτική, μία συγκεκριμένη νοοτροπία (η οποία αποδείχτηκε εξαιρετικά καθοριστική για την techno σκηνή) αυτή της εξερεύνησης των

χώρων και του προβληματισμού πάνω σε αυτούς με όρους πιθανοτήτων σχετικά με τη χρήση τους. Οι κενοί χώροι όπου το κράτος δεν μπορούσε να επέμβει διέγειραν τη φαντασία εκείνης της μερίδας ανθρώπων που ήθελε να ακούσει το συγκεκριμένο είδος μουσικής και να διασκεδάσει. Ο ίδιος ο χαρακτήρας των κτηρίων αλλά και η προηγούμενη χρήση τους ήταν επίσης στοιχεία που προδιάθεταν και όριζαν εν μέρει την επόμενη (Rapp, 2011).

Οι χώροι αυτοί ήταν κάτι περισσότερο από ιδανικοί για να φιλοξενήσουν τα πρώτα παράνομα techno κλαμπ του Βερολίνου. Χαρακτηριστικό αυτών των κλαμπ ήταν ότι σε κάθε περίπτωση η διάρκεια ζωής τους με χρηστικούς όρους, δεν ξεπερνούσε τους μερικούς μήνες. Συνήθως τα περισσότερα από αυτά ήταν κλαμπ για ένα Σαββατοκύριακο ή για μερικές εβδομάδες. Η εξερεύνηση των χώρων σύντομα επεκτάθηκε και εξελίχθηκε σε μια εξερεύνηση της πόλης και των χώρων της (Rapp, 2011).

Το Βερολίνο εκείνη την εποχή, βιώνεται στο έπακρο από τους κατοίκους του και πιο συγκεκριμένα από το κοινό της techno. Οι έννοιες της *περιπλάνησης*, της *εξερεύνησης*, της *επανοικειοποίησης* και της *επαναφομοίωσης* είναι εμφανείς στους τρόπους με τους οποίους το κοινό αυτό καταναλώνει το χώρο. Τα καταστασιακά μανιφέστα<sup>21</sup> και οι θεωρίες του Lefebvre σχετικά με το δικαίωμα στην πόλη και το βιωμένο χώρο φαίνονται σε ένα βαθμό να πραγματώνονται ασυνείδητα στο Βερολίνο στις αρχές της δεκαετίας του '90. Τα παράνομα πάρτυ, η νέα μουσική, ο χορός και ο ρόλος του χώρου στο σύνολο του βιώματος θα μπορούσαν να είναι αυτές ακριβώς οι «συναρπαστικές καταστάσεις» που θα αποτελούσαν την πρώτη ύλη για μία *ενιαία πολεοδομία*, που έχει σαν βάση της νέες επιθυμίες και συμπεριφορές και όχι υπάρχουσες μορφές. Ακόμα και αν οι μορφές ήταν δομικά παρούσες, αυτό που τους απέδιδε χρήση και λειτουργία έστω και προσωρινή και κατά συνέπεια ταυτότητα, ήταν ακριβώς αυτές οι επιθυμίες. Από τη συνένωση αυτών των δύο, ωστόσο προκύπτουν οι νέες, δυναμικές μορφές. Τα κλαμπ

<sup>21</sup> Η Καταστασιακή Διεθνής (ΚΔ) είναι το αποτέλεσμα της συνάντησης κάποιων πρωτοποριακών ευρωπαϊκών ομάδων στην Άλμπα της Ιταλίας το 1956 που σκοπό είχαν να οργανώσουν μια «ενιαία δράση ενάντια στην πολιτιστική αποσύνθεση, για την αναζήτηση ανώτερων κατασκευών της ζωής πέρα από την ανθρωπιστική αδυναμία της τέχνης και την απάνθρωπη παντοδυναμία της βιομηχανίας». Αν και το όλο εγχείρημα ήταν σχεδόν ως εξ' ορισμού πειραματικό, η ΚΔ άφησε πίσω της σημαντικά γραπτά έργα που πλαισιώναν αυτό που οι καταστασιακοί ονόμαζαν «ανώτερο παιχνίδι». (Ιωαννίδης, 1999)

αλλά κυρίως οι συνοικίες (που θα μπορούσαν να προσομοιάζουν με αυτό που οι καταστασιακοί ονόμασαν *συνοικίες συναισθηματικών καταστάσεων*) και τα άτυπα clusters που αυτά δημιουργούν και είναι εμφανή ακόμα και σήμερα, είναι ακριβώς αυτές οι νέες συναρπαστικές μορφές που δομήθηκαν εκείνη την εποχή και συνεχίζουν να κτίζουν το φαντασιακό της πόλης. Η περιοχή του Mitte, το κέντρο δηλαδή του Βερολίνου κατά τη διάρκεια της ημέρας παρέμενε άδειο, ωστόσο κατά τις βραδινές ώρες γέμιζε με ανθρώπους που αναζητούσαν κάποιο πάρτυ. Αυτή η μη προγραμματισμένη και σχεδιασμένη ροή παραπέμπει στην έννοια της περιπλάνησης, που αποτελεί κύρια δραστηριότητα στο βιωμένο χώρο.

Είναι σημαντικό να ειπωθεί ότι δεν είναι μόνο το κοινό της techno που αντιλαμβάνεται τον χώρο με αυτό τον τρόπο. Το Βερολίνο εκείνης της εποχής συγκυριακά καλούσε σε ένα παιχνίδι εξερεύνησης και η αίσθηση ήταν υπαρκτή στο σύνολο του πληθυσμού. Το συγκεκριμένο κοινό όμως θα μπορούσε να είναι αυτό που ανταποκρίθηκε με μεγαλύτερη ζέση σε αυτήν και που την πραγμάτωσε μέσα στο χώρο, ερμηνεύοντας μέσω των ρυθμών του τα μη ορατά στοιχεία που συνιστούν αλλά και παράγουν χώρο και εκλύοντας την ενέργεια που για χρόνια συσσωρεύε η πόλη. Οι συμμετέχοντες σε αυτό το παιχνίδι δρουν, δεν παρακολουθούν απλώς. Παράγουν χώρο με νέους όρους και δημιουργούν καταστάσεις με σκοπό να τις καταναλώσουν και να τις βιώσουν οι ίδιοι (Στσεγκλώφ, 1953· Ντεμπόρ, 1957· Lefebvre, 1991· Lefebvre, 2004· Lefebvre, 2007· Wunderlich, 2008 στο Näripea et al, 2008).

#### 2.4.4 TOWARDS A COUNTERCULTURE

*«Ήταν η πρώτη φορά που το φύλο δεν είχε καμία σημασία, αν είσαι άντρας ή γυναίκα, ποιόν αγαπάς, με ποιό τρόπο και γιατί. Το μόνο που μετρούσε ήταν η αγάπη για τη μουσική, και έτσι χτιζόταν ένας δεσμός σεβασμού και φιλίας» (Ellen Allien)*

Μια από τις πρωτοβουλίες που έλαβε χώρα υπό ακριβώς εκείνες τις συνθήκες και αποτέλεσε σημαντικό βήμα στην ιστορία της βερολινέζικης techno κουλτούρας, έρχεται από τα αδέρφια Neugebauer από το Ανατολικό Βερολίνο οι οποίοι καθιέρωσαν το 1990 μια σειρά underground εκδηλώσεων, τα Technozid parties. Κάθε ένα από αυτά διεξαγόταν σε διαφορετικό χώρο, χωρίς καμία άλλη διαφήμιση πέρα από μία μικρή

κάρτα που όριζε το σημείο συνάντησης και προωθούσαν μια μουσική όλο και περισσότερο απαλλαγμένη από στοιχεία house ή acid, όλο και περισσότερο techno. Οι φόρμες και τα χρώματα είχαν πρωταρχικό ρόλο και τα samples έδωσαν τη θέση τους στον καθαρό ηλεκτρονικό ήχο. Τα πάρτυ αυτά έχουν τους δικούς τους κώδικες, το δικό τους τελετουργικό και με αυτό τον τρόπο γεννιέται το κύμα του rave techno. Τα πρώτα εκείνα χρόνια ο dj, οι καλλιτέχνες, τα labels και τα ονόματα των δίσκων δεν είχαν μεγάλη σημασία (άλλωστε δεν υπήρχε ευρεία παραγωγή και σίγουρα όχι οργανωμένη, όπως τα χρόνια που ακολούθησαν). Αυτό που μετρούσε ήταν η μουσική, που παιζόταν σε μορφή playlist (χωρίς κενά ανάμεσα στα κομμάτια). Στη μουσική εμπειρία που βίωναν οι συμμετέχοντες σε εκείνα τα πρώτα techno πάρτυ κυριαρχούσε αυτό που ο Deleuze ονομάζει «λαμπρότητα του απρόσωπου» (Lessour, 2009).

Στο Βερολίνο εκείνης της εποχής μέσα στη γενική ευφορία, ο κόσμος που συμμετείχε σε αυτά τα πάρτυ είδε στην techno κάτι παραπάνω από μια νέα μουσική εμπειρία. Ήταν μια βαθιά απόπειρα επαναπροσδιορισμού των κοινωνικών δομών. Παρόλα αυτά το rave θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι είναι μια εμπειρία «κοινωνικής σιωπής» όχι όμως απουσίας κοινωνικότητας. Ο κόσμος το δέχτηκε με ικανοποίηση καθώς η σιωπή αυτή ερχόταν σε αντιπαράθεση με την «ατέρμονη μαρξιστική λενινιστική λογόρροια του παρελθόντος». Η σιωπή -η απουσία λέξεων- είχε γίνει «σπάνια και μεγαλειώδης» (Lessour, 2009: 301).

Το επόμενο γεγονός που συνετέλεσε στην παγίωση της techno, rave και κλαμπ κουλτούρας, ήταν ότι στις αρχές του 1991 το κλαμπ UFO 2 έκλεισε, αλλά οι ιδιοκτήτες του άνοιξαν το νέο, πολλά υποσχόμενο *Tresor*, σε ένα χώρο που βρήκαν σχεδόν τυχαία. Ο χώρος στον οποίο στεγάστηκε το *Tresor* ήταν η μεγάλη αποθήκη-χρηματοκιβώτιο (αυτό, άλλωστε σημαίνει και το όνομα του κλαμπ στα γερμανικά<sup>22</sup>) του εμπορικού καταστήματος Wertheim (το υπόλοιπο κτήριο είχε καταστραφεί από τους βομβαρδισμούς κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου), που είχε μείνει

---

<sup>22</sup> «Όταν μετά την πτώση του Τείχους, άνοιξαν τα πρώτα κλαμπ στο Ανατολικό Βερολίνο, εμπνέονταν τα ονόματα τους από τη χρήση που είχαν πριν οι χώροι (π.χ. *Tresor*, *E-werk*, *Frisseur* - που σημαίνει κομμωτήριο/η προηγούμενή του χρήση ήταν κομμωτήριο-, *Electro* - πριν γίνει κλαμπ ήταν κατάστημα ηλεκτρικών ειδών -). Οι άνθρωποι επεδίωκαν την θετική σχέση με ένα μέρος, δεν υπήρχαν τάσεις φυγής όπως συνέβαινε την δεκαετία του 1980 και πριν την πτώση του Τείχους οπότε και τα περισσότερα κλαμπ είχαν ονομασίες όπως *UFO* και *Planet* (δείχνοντας την φαντασίωση του κοινού της εποχής για φυγή).» (Rapp, 2011).

αναξιοποίητο για 45 χρόνια. Το Tresor ήταν το πρώτο μόνιμο κλαμπ, σε αντιπαράθεση με το σύνηθες μέχρι τότε φαινόμενο του να χρησιμοποιείται ένας χώρος για πάρτυ από ένα Σαββατοκύριακο μέχρι λίγες εβδομάδες, και στη συνέχεια οι ίδιοι διοργανωτές να μετακομίζουν σε νέο, που ήταν αποκλειστικά αφιερωμένο στην techno. Εκεί επαναπροσδιορίστηκε ο ήχος του Βερολίνου: η «ένταση» της πόλης - ένταση προκαλούμενη από τη μορφή της, από την αντίφαση των εγκαταλειμμένων χώρων και των νέων κτηρίων, από την εναλλαγή των έργων ανέγερσης και κατεδάφισης - διαφαινόταν στη μουσική. Όπως συνηθιζόταν για τέτοιους χώρους, το Tresor άνοιξε χωρίς νόμιμη άδεια. Οι γραφειοκρατικές διαδικασίες θα ήταν ιδιαίτερα χρονοβόρες, και έτσι ο χώρος αυτός ήταν ο πρώτος από μία σειρά «κρυφών κλαμπ», φαινόμενο ιδιαίτερα διαδεδομένο στο Βερολίνο, ακόμα και σήμερα. Πράγματι, η μουσική δεν ακουγόταν έξω από το κλαμπ το οποίο ήταν υπόγειο και τις ώρες που ήταν εκτός λειτουργίας, ήταν δύσκολο να εντοπιστεί. Το παράδοξο ήταν ότι αυτό συνέβαινε, ενώ ο χώρος του Tresor εντοπιζόταν σ' ένα από τα κεντρικότερα σημεία της πόλης, στην περιοχή της Potsdamer-Platz που όμως τότε ακόμα ήταν σχετικά έρημο. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι το σημείο αυτό της πόλης -τυχαία ή όχι- ήταν η ουδέτερη ζώνη ανάμεσα στα «δύο Βερολίνα». Το σημείο-χάσμα που προηγουμένως χώριζε τους δύο κόσμους, ήταν το ίδιο που τώρα τους ένωνε (Lessour, 2009).

Το πλήθος και το μπετόν, η «κοινωνική σιωπή» και ο κατακλυσμός πληροφοριών (ακουστικών και οπτικών), ο χορός σε μία αποθήκη ήταν στοιχεία που έκαναν το Tresor να μοιάζει με μία παρωδία σε μικρογραφία της μοντέρνας, παγκοσμιοποιημένης μητρόπολης.

Επιπλέον, η *Love Parade* που κατάφερε με την επανάληψή της να καθιερωθεί, με την συμμετοχή στην οργάνωσή της των κλαμπ του Δυτικού Βερολίνου συγκέντρωσε το καλοκαίρι του 1990, 2000 συμμετέχοντες και ήταν ένας ακόμα παράγοντας που οδήγησε στην ενίσχυση του κύματος της techno.

Οι κινήσεις αυτές εντάσσουν μέχρι σε ένα βαθμό την techno στη ζωή της πόλης και με αυτό τον τρόπο ο τρόπος με τον οποίο καταναλώνεται η μουσική μεταβαίνει διακριτικά από υποκουλτούρα (subculture) σε αντικουλτούρα (counterculture). Οι διαφορές μεταξύ των δύο εννοιών είναι λεπτές, αλλά παράλληλα εμφανείς. Ο guerilla-like χαρακτήρας

των πρώτων πάρτυ (χαρακτηριστικό που υπονοεί υποκουλτούρα) εφαρμόζεται ακόμα σε κάποιες περιπτώσεις, ωστόσο κάποια κλαμπ, έστω και αν λειτουργούν χωρίς άδεια, ο χαρακτήρας τους συνεχίζει να είναι underground και δεν απευθύνονται στο ευρύ κοινό, γίνονται μόνιμα. Με τον καιρό δημιουργούνται άτυπα clusters (η εγγύτητα παίζει ακόμα σημαντικό ρόλο στη βερολινέζικη κλαμπ σκηνή) και άτυπα δίκτυα μεταξύ των ιδιοκτητών, των djs και των θαμώνων. Για πρώτη φορά η techno και ο τρόπος διασκέδασης που αυτή προσφέρει καταλαμβάνει ένα μικρό κομμάτι στην οικονομία της πόλης (χαρακτηριστικό που υπονοεί αντικουλτούρα). Για ένα μικρό σχετικά χρονικό διάστημα, η techno κουλτούρα ήταν όσο «ενταγμένη» αλλά παράλληλα και όσο underground χρειαζόταν ώστε να εκφραστεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, απαλλαγμένη από τον κίνδυνο της καταστολής αλλά και της εμπορευματοποίησης. Η επόμενη περίοδος που διανύει η techno στο Βερολίνο και περιγράφεται στο επόμενο κεφάλαιο, διακρίνεται από το πέρασμά της σε μαζικό φαινόμενο (Bader, 2004 στο Paloscia, 2004).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. TECHNO GOES MAINSTREAM

### 3.1 1993-1997: TECHNO 2.0

Από το 1992 και μετά παρατηρείται μια αλλαγή στην techno κουλτούρα, η οποία από underground μετατρέπεται σε μαζικό φαινόμενο. Σχεδόν το σύνολο της νεολαίας της Γερμανίας, ακολουθεί την techno σκηνή και συμμετέχει σε πάρτυ και εκδηλώσεις και γίνεται πλέον λόγος για το rave κίνημα. Το Βερολίνο παίζει ακόμα τον κυρίαρχο ρόλο - και μάλιστα γίνεται το κέντρο της μαζικής πλέον techno κουλτούρας χάρη στις διαστάσεις που έλαβε την περίοδο αυτή η Love Parade - ωστόσο και άλλες πόλεις, όπως η Φρανκφούρτη, παίζουν πια ρόλο σημαντικών κέντρων όπου ακούγεται αυτή η μουσική και υποστηρίζεται από την κλαμπ σκηνή. Η επαφή του techno κοινού με την πόλη και τον χώρο της μένει ζωντανή, ερμηνεύεται όμως και εκφράζεται με διαφορετικό τρόπο.

Το αυθόρμητο κίνημα των πρώτων χρόνων απορροφήθηκε τελικά από την βιομηχανία του θεάματος και της αναψυχής. Το σημαντικό βήμα που οδήγησε εκεί, ήταν ότι οι σχετικές εκδηλώσεις διοργανώνονταν πλέον σε τεράστιους χώρους, όπως αθλητικές εγκαταστάσεις μεγιστοποιώντας έτσι τα κέρδη που μπορούσε ένα τέτοιο πάρτυ να αποδώσει σε αντιπαράθεση με την επιλογή των underground - κυριολεκτικά και μεταφορικά - χώρων, όπου ακουγόταν η techno τα πρώτα χρόνια. Επίσης σημαντικό είναι το γεγονός, ότι με τον καιρό η διαδικασία της διοργάνωσης των πάρτυ πέρασε στα χέρια επαγγελματιών και εταιρειών που δεν είχαν άμεση σχέση με το περιεχόμενο της μουσικής. Στο κομβικό αυτό σημείο και όσο τα φαντάσματα της ιστορίας και του παρελθόντος (που αποτέλεσαν στην αρχή εφιαλτήριο για το κίνημα αυτό) απομακρύνονταν από την τότε πραγματικότητα, το κοινό της techno - ως μάζα πλέον - έγινε λιγότερο συνειδητοποιημένο, ενώ ξεπεράστηκε επιπλέον η αντίληψη της μουσικής αυτής σαν underground κουλτούρα αλλά και σαν ιδεώδες.

Το κοινό γίνεται πλέον «πελάτης» ενώ τα περιοδικά πλέον προωθούν και το «techno look»<sup>23</sup>. Οι συλλογικές, αυθόρμητες και ανώνυμες κινήσεις φθίνουν καθώς η δομή του θεάματος πλέον επιζητά αναγνωρίσιμους σταρ. Πλήττεται επίσης το στοιχείο της

---

<sup>23</sup> Υπάρχει εδώ μια πρώτη θέαση της μουσικής techno ως lifestyle, στοιχείο που θα επηρεάσει την εξέλιξη της σημαντικά.

δημιουργικότητας και του νέου, καθώς αντικαθίσταται από το στοιχείο της μίμησης στο βωμό της μουσικής παραγωγής και βιομηχανίας. Η techno αποκτά πολλές υποκατηγορίες και κινήματα που λαμβάνουν τη δική τους θέση στις μουσικές τάσεις και σίγουρα μετατρέπεται σε πιο «εύκολο» άκουσμα με έναν ήχο πιο προσιτό και μελωδικό σε αντίθεση με τον «σκληρό» ήχο των προηγούμενων χρόνων. Τελικά, η techno γίνεται στην Γερμανία - ενώ σε άλλες χώρες της Ευρώπης μόλις άρχιζε να ακούγεται υπό αυτή τη μορφή - ένα μεγάλο εμπορικό προϊόν και το σημαντικό είναι ότι το Βερολίνο είναι ο πυρήνας και το «σημείο πώλησης» αυτού του προϊόντος.

### *3.1.1 MAINSTREAMING COUNTERCULTURE*

Είναι η πρώτη φορά που η techno ακούγεται στο ραδιόφωνο και μάλιστα σε εκπομπές που έχουν αποκλειστικά τέτοιο περιεχόμενο. Συγκεκριμένα, η εκπομπή της dj Marusha γνωρίζει μεγάλη απήχηση, προωθεί μουσική που τελικά γίνεται εμπορική και ανεβάζει και την ίδια στο βάθρο των σταρ-dj (Lessour, 2009).

Άλλος ένας θεσμός που οδήγησε την προηγούμενη μουσική ουτοπία στην εμπορευματοποίηση της, ήταν μια σειρά εκδηλώσεων, οι βραδιές Mayday με διοργανωτές τους επικεφαλής της δισκογραφικής εταιρείας Low Spirit, που είχε έδρα στο Βερολίνο (Lessour, 2009).

Σημαντικό ρόλο στην εμπορευματοποίηση της techno, μπορεί να θεωρηθεί ότι διαδραμάτισε η Love Parade, φαινόμενο που έμελλε να πάρει μεγάλες διαστάσεις. Είναι πλέον δύσκολο να σκεφτεί κανείς το Βερολίνο μετά την πτώση, σε συνάρτηση με την πολιτισμική του εξέλιξη χωρίς να σκεφτεί το μεγάλο αυτό event. Όπως αναφέρθηκε, η Love Parade οργανώθηκε πρώτη φορά, το καλοκαίρι του 1989 (πριν την πτώση) σαν μία αυθόρμητη κίνηση με συμμετέχοντες 150 άτομα, στα επόμενα χρόνια όμως η συμμετοχή στο event γιγαντώθηκε και η Love Parade κατάφερε να βγάλει στους δρόμους του Βερολίνου ένα τεράστιο πολύχρωμο πλήθος, που διακρινόταν από ποικιλομορφία. Εκτός των Βερολινέζων που συμμετείχαν στο γεγονός, σημαντική ήταν και η εισροή Γερμανών από άλλες πόλεις, αλλά και πολλών τουριστών, που όσο περνούσαν τα χρόνια σχεδόν όλο και αυξάνονταν. Σημαντικό στοιχείο ήταν επίσης η συμμετοχή της ομοφυλόφιλης κοινωνίας στο event, που άφηνε το δικό της αποτύπωμα.



Άντρες, γυναίκες, νέοι ή και λιγότερο νέοι γιόρταζαν με έναν πρωτοφανή τρόπο στους δρόμους της πόλης (Lessour, 2009).

Υπάρχουν κάποια στοιχεία που αφορούν τον αριθμό των συμμετεχόντων στη Love Parade τα χρόνια της λειτουργίας της και φαίνονται στον πίνακα παρακάτω. Ωστόσο, έχει νόημα να σημειωθεί ότι φυσικά δεν είναι δυνατό οι αριθμοί αυτοί να είναι απολύτως ακριβείς, ενώ θεωρούνται σε κάποιες περιπτώσεις υπερβολικά υψηλοί.

**Πίνακας 1:** Αριθμός συμμετεχόντων στις Love Parade του Βερολίνου

<b>Χρονιά Διεξαγωγής</b>	<b>Motto</b>	<b>Αριθμός Συμμετεχόντων</b>
1989	Friede, Freude, Eierkuchen	150
1990	The Future is Ours	2000
1991	My House is your House	6000
1992	The Spirit Makes you Move	15000
1993	The Worldwide Party People Weekend	31000
1994	Love 2 Love	110000
1995	Peace on Earth	280000
1996	We Are One Family	750000
1997	Let the Sun Shine in your Heart	1000000
1998	One World One Future	800000
1999	Music is the Key	1500000
2000	One World One Loveparade	1300000
2001	Join the Love Republic	800000
2002	Access Peace	750000
2003	Love Rules	750000
2006	The Love is Back	1200000

**Πηγή:** Germanculture, 2012· Wikipedia, 2012h

### 3.1.2 LOVE PARADE

Όπως προκύπτει, η ιστορία της Love Parade μπορεί να χωριστεί σε τρία στάδια. Από το 1989 που οργανώθηκε για πρώτη φορά μέχρι το 1991 γίνεται λόγος για ένα μικρό σχετικά event (συγκρινόμενο με τη Love Parade των επόμενων χρόνων), με ιδιαίτερη σημασία όμως, που συμβάδιζε σαν διοργάνωση πλήρως με την εξέλιξη της μουσικής. Την δεύτερη φορά που έλαβε χώρα το γεγονός συμμετείχαν στην οργάνωσή του ιδιοκτήτες κλαμπ, μουσικοί και άτομα που πρωτοστατούσαν στην νεοϊδρυθείσα underground κοινωνία της techno του Βερολίνου. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ήταν το πρώτο μεγάλο event μετά την πτώση του Τείχους, οι νέοι είχαν πλέον λόγο να γιορτάζουν ενώ η συγκέντρωση τόσο μεγάλου πλήθους ατόμων προσομοίαζε με πολιτική διαδήλωση. Παρόλο που, όπως αναφέρθηκε, είχε αφηθεί μάλλον επίτηδες η εντύπωση ότι η συγκεκριμένη εκδήλωση είχε κάποιο πολιτικό χαρακτήρα (γεγονός που άλλωστε διευκόλυνε την διεξαγωγή της), μπορεί να αναγνωριστεί το ειρωνικό στοιχείο στην προσπάθεια σύνδεσης της Love Parade με αντίστοιχες διαδηλώσεις. Από την άλλη αξίζει κανείς να λάβει υπόψη, δεδομένων των πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών που είχε βιώσει η πόλη, το γεγονός ότι μέσα από αυτή την διαδικασία μετάβασης είχαν επαναπροσδιοριστεί βασικές έννοιες. Διακρίνεται μία ομοιότητα με την κουλτούρα των νέων στο Βερολίνο των δεκαετιών '60 και '70, η οποία έγκειται στην επιθυμία για διεκδίκηση και οικειοποίηση του αστικού χώρου, με έναν τρόπο όμως περισσότερο πραγματιστικό και λιγότερο ουτοπικό συγκριτικά με τις αντίστοιχες κινήσεις εκείνων των χρόνων (διαδηλώσεις, καταλήψεις κτηρίων κτλ.) (Dienel και Schophaus, 2005 στο Schildt, 2005). Με αυτό τον τρόπο, η Love Parade της πρώτης περιόδου (σε συνδυασμό με πρακτικές όπως η προσωρινές χρήσεις κτηρίων) μπορεί να αναχθεί σε μία κίνηση διεκδίκησης του χώρου από τα μέλη μιας κοινότητας, που στις υπάρχουσες χρήσεις γης δεν έβρισκε αυτό που την εξέφραζε.

Στο επόμενο στάδιο η Love Parade, ανάγεται σε μαζικό γεγονός μεγάλης εμβέλειας. Ο αριθμός των συμμετεχόντων είναι πρωτοφανής και το Βερολίνο γίνεται το επίκεντρο της techno κουλτούρας. Αξίζει να αναφερθεί ότι η παγίωση της Love Parade συνέπεσε αλλά και συνέβαλλε στη μετάβαση της techno κουλτούρας από underground σε mainstream κίνημα. Καθώς αποτελούσε πόλο έλξης για πολλούς τουρίστες, η Love Parade έτυχε αξιοσημείωτης ανοχής από τις αρχές του Βερολίνου, που τελικά έφτασαν

να την προωθούν και να την χρηματοδοτούν σαν γεγονός που προάγει την οικονομική ευημερία και διαμορφώνει την εικόνα της πόλης. Το γεγονός αυτό, μπορεί σε κάποιο σημείο να φανεί παράδοξο καθώς υπήρχε μία σειρά αρνητικών επιπτώσεων που επέφερε το μεγάλο αυτό γεγονός όπως το πρόβλημα των απορριμμάτων, η ανάγκη για αστυνόμευση (αν και σε γενικές γραμμές, η Love Parade διεξαγόταν ειρηνικά, υπήρχαν μεμονωμένες περιπτώσεις κλοπών, βίαιων συμπεριφορών και λοιπών προβλημάτων που μπορούν να προκύψουν από την συγκέντρωση τόσο μεγάλου πλήθους) και φυσικά η χρήση ναρκωτικών που ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στη rave κουλτούρα.

Στο τελευταίο στάδιο, η Love Parade του Βερολίνου αντιμετωπίζει μία σειρά από προβλήματα που τελικά οδήγησαν στην πτώση της. Άλλες ευρωπαϊκές (κυρίως γερμανικές) και μη πόλεις ανέλαβαν το μεγάλο αυτό event, ωστόσο, όχι συστηματικά λάμβανε χώρα και στο Βερολίνο και μετά το 2000. Το σημαντικότερο από τα προβλήματα, ήταν ότι από το 2001 και μετά έπαψε να υποστηρίζεται από τις αρχές και οι διοργανωτές της πλέον αδυνατούσαν να τη χρηματοδοτήσουν και να διευθετήσουν σημαντικά προβλήματα που αφορούσαν την οργάνωσή της (Ingram και Sark, 2011).

### 3.1.3 POLITICS WITHOUT A HEAD

Η Love Parade αποτελεί σημαντικό κομμάτι της ιστορίας του σύγχρονου Βερολίνου. Ο αστικός χώρος, σαν σκηνικό του μεγάλου αυτού γεγονότος, την επηρέασε και επηρεάστηκε από αυτή. Με αυτή την παραδοχή, η Love Parade θεωρείται αντικείμενο άξιο μελέτης ως προς τη γενική άποψη της αισθητικής, ως προς τη μαζικότητά της, ως προς την κοινωνική σύσταση του πλήθους που συμμετέχει και ως προς την επίδρασή της στην πόλη, τις λειτουργίες της, την οικονομία της αλλά και τις φυσικές δομές της. Αξίζει επίσης, μέσα από την ιστορία της Love Parade να αναζητηθούν τα αίτια και τα βήματα της εξέλιξής της. Με δεδομένη την «αυθόρμητη» αρχή της, το πως κατάφερε να παγιωθεί σαν ετήσιο event τόσο μέσω της παγίωσης του είδους της μουσικής που την εξέφραζε όσο και μέσω του αισθήματος «απελευθέρωσης» που χάριζε στους συμμετέχοντες (αίσθημα που ερχόταν σε σύγκρουση με τα δύσκολα χρόνια του παρελθόντος) και τελικά την αποσύνδεσή της από κάθε είδους «πολιτικό» - με την στενή έννοια - υπόβαθρο και την ανάδειξή της σαν ένα γεγονός που εμπίπτει στα πλαίσια της βιομηχανίας του θεάματος, η Love Parade του Βερολίνου ορίζει μία

διαλεκτική σχέση ανάμεσα στους χειρισμούς αυτής της βιομηχανίας και στην δημιουργική οικειοποίηση της techno κουλτούρας από τους ravers και τους djs (Robb, 2002). Επίσης, όπως φάνηκε, φτάνει σε ένα σημείο της ιστορίας της που μπορεί να εξεταστεί σαν γεγονός μεγάλης εμβέλειας (mega event), για τα οποία έχουν παρουσιαστεί πολλές θεωρητικές προσεγγίσεις ως προς την επιρροή τους στο χώρο της πόλης. Υπάρχουν πολλές απόψεις σχετικά με το αν η επιρροή αυτή είναι θετική ή αρνητική σίγουρα όμως, το πόρισμα σχετικά με αυτό το ερώτημα δεν μπορεί να είναι μονομερές.

Οι λόγοι για τους οποίους το μεγάλο αυτό event έλαβε τέτοιες διαστάσεις θα μπορούσαν να αναζητηθούν σε στοιχεία περισσότερο δομικά που ξεπερνούν την φαινομενολογική θέαση. Για παράδειγμα, το αίσθημα της συλλογικότητας που βιώνουν οι συμμετέχοντες σε ένα τέτοιο γεγονός, μπορεί να αναχθεί σε ένα φαινόμενο που έχει τις ρίζες του στην κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα του Βερολίνου, στην αναζήτηση που βίωνε τα χρόνια μετά την πτώση του Τείχους -και βιώνει ακόμα- η πόλη και στην ανάγκη της για ταυτότητα (σε γενικό βαθμό, η δεκαετία του 1990 ήταν η περίοδος εκείνη που ο «αστικός χαρακτήρας» ήταν βασικό ζητούμενο σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις). Αν και η Love Parade δεν ανταποκρίνεται σε καμία από τις βασικές δομές που συνιστούν πολιτική<sup>24</sup> και τόσο οι συμμετέχοντες όσο και οι μη συμμετέχοντες που έχουν ασχοληθεί σε θεωρητικό πλαίσιο με το φαινόμενο φαίνονται να απορρίπτουν κάθε σύνδεσή του με την έννοια της πολιτικής, μπορεί ωστόσο να θεαθεί σαν φορέας που διαμόρφωσε ένα κοινωνικοπολιτικό πεδίο στο Βερολίνο. Με την στάση των αρχών απέναντι στο γεγονός, διαμορφώνεται ένας εκτοπισμός του πεδίου των «κλασικών» πολιτικών δομών, και συνίσταται μία ακέφαλη εξουσία, με βάση τους ίδιους του συμμετέχοντες στο γεγονός. Η κλασική φόρμα εφαρμογής της πολιτικής, εξωθείται στο περιθώριο αναδομώντας εκ νέου το πολιτικό πεδίο. Η βιωματική πραγματικότητα της Love Parade σε συνδυασμό με τις διεργασίες που περιγράφονται, ήταν αυτό που χρειαζόταν η πόλη σε εκείνο το δεδομένο χρονικό διάστημα και εκπλήρωνε μέχρι σε ένα βαθμό τις ανάγκες της (Borneman και Senders, 2000).

---

<sup>24</sup> Αν χρησιμοποιηθεί σαν παράδειγμα το «Class, Status, Party» του Max Weber, μπορεί να γίνει το σχόλιο ότι η Love Parade δεν συνιστά πολιτικό γεγονός καθώς οι συμμετέχοντες σε αυτή δεν είναι μέλη μιας τάξης, δεν προέρχονται από το ίδιο κοινωνικό στάτους και σίγουρα δεν είναι μέλη κάποιου κόμματος. Αντίστοιχα απορρίπτονται και άλλοι κλασικοί ορισμοί (Borneman και Senders, 2000).

Στο άρθρο του «Theorizing urban spectacles» ο K.F. Gotham, συγκεντρώνει ικανοποιητικά τις διαφορετικές οπτικές σχετικά με το ζήτημα των αστικών φεστιβάλ. Αρχικά παρουσιάζεται η σχετικά προφανής άποψη, ότι αυτές οι διοργανώσεις ωφελούν οικονομικά την πόλη καθώς αναδεικνύουν την τοπική κουλτούρα (Schuster, 2001). Στη συνέχεια αυτού, η πόλη γίνεται πόλος έλξης τουριστών και με τον τρόπο αυτό ωφελείται η πολυπολιτισμική και συλλογική της ταυτότητα (Law, 1993). Στον αντίποδα, παρουσιάζονται οι ανησυχίες σχετικά με το ότι αυτά τα γεγονότα λειτουργούν σαν μέσα χειραφέτησης (Waitt, 1999) και υπονομεύουν την κοινή συνείδηση στρέφοντας την προσοχή μακριά από τα πραγματικά ζητήματα που πρέπει να διαχειριστεί μία πόλη (Kearns και Philo, 1993· Evans, 2003). Για τον David Harvey, η μαζικότητα αυτών των event, απαξιώνει την πραγματική ταυτότητα της πόλης και αυξάνει την κοινωνική ανισότητα. Οι πιο εσωστρεφείς απόψεις, σχετίζονται με την ανακύκλωση οικείων μοτίβων και θεμάτων, γεγονός που προκαλεί ένα παθητικό κοινό (Ley και Olds, 1988) είτε με την προώθηση σχετικών εκδηλώσεων με σκοπό την προσέλκυση εξωτερικών επενδύσεων (Kotler et. al, 1993). Όλες οι παραπάνω θεωρίες, όπως και ο ίδιος ο Gotham σημειώνει δεν έχουν καμία σημασία από μόνες τους, αν δεν μελετηθούν ανά περίπτωση και σε συνδυασμό καθώς είναι σχεδόν αυτονόητο ότι τα στοιχεία που παρουσιάζονται σε αυτές, μπορούν να γίνουν εμφανή σε διαφορετικές περιπτώσεις και με διαφορετικούς συνδυασμούς (Gotham, 2005).

Συγκεκριμένα για την περίπτωση της Love Parade, σχεδόν όλες οι παραπάνω προσεγγίσεις επιβεβαιώνονται ως ένα βαθμό και «διηγούνται» κατά κάποιο τρόπο την εξέλιξή της. Επιπρόσθετα, η Love Parade, καθώς λαμβάνει χώρα σε γερμανικό έδαφος δέχτηκε άλλη μία κριτική (πέρα από αυτές που αφορούν σε γενικό βαθμό τα αστικά φεστιβάλ) καθώς θύμιζε σε κάποιους το ναζιστικό παρελθόν της χώρας· η λογική της παρέλασης δεν υπήρχε στην πόλη πριν και μετά το Γ' Ράιχ. Οι djs παρουσιάζονταν σαν δημαγωγοί οι οποίοι παράγοντας «μουσική από τη μουσική» (η πρακτική του μιξ) κατασκεύαζαν εφήμερους χώρους και οδηγούσαν το κοινό, που προσομοίαζε με στράτευμα. Αυτή η άποψη ταιριάζει κατά κάποιο τρόπο στην κριτική του Adorno για τη μαζική κουλτούρα, κυρίως αυτή που προέρχεται από τη μουσική και για την επιθυμία των νέων να υποταχθούν, ανταποκρινόμενοι σε αυτή. Η πιο κοινή γνώμη για τη Love Parade, ότι δηλαδή πρόκειται για ένα γεγονός που υποκινείται από τις δυνάμεις της

αγοράς, ακολουθείται από τον προβληματισμό σχετικά με την αξιοσημείωτη υποστήριξη που τυγχάνει από τις αρχές, ως γεγονός που αποφέρει σημαντικά κέρδη στην πόλη, παρά την πληθώρα «προβλημάτων» και επιπτώσεων που θα μπορούσαν να θεωρηθούν αρνητικές για τον δημόσιο χώρο της πόλης (Adorno, 1991· Borneman και Senders, 2000· Lessour, 2009).

Ωστόσο, όλες οι παραπάνω προσεγγίσεις είναι μονομερείς αν εξαιρεθεί από την επισκόπηση του συγκεκριμένου γεγονότος το βιωματικό μέρος του. Κυρίως τα πρώτα χρόνια, η αίσθηση του «ανήκειν» και του «συμβαίνει εδώ» ήταν δυνατή ανάμεσα στους συμμετέχοντες. Συγκεκριμένα για τους Βερολινέζους η Love Parade στα πρώτα χρόνια της ιστορίας της δεν ήταν απλά ένας τρόπος να διεκδικήσουν δημόσιο χώρο, αλλά περισσότερο μια επιθυμία να διεκδικήσουν μια ταυτότητα, μία δημόσια εικόνα για την πόλη τους. Η techno ήταν το μέσο με το οποίο θα έστελναν το μήνυμά τους· αυτή η πόλη είναι νέα και «φρέσκια», αυτή η πόλη ανήκει σε αυτούς που τη βιώνουν, αυτή είναι μια ενωμένη πόλη. Η ανάμνηση αυτού του συναισθήματος, παραμένει ακόμα ζωντανή, σίγουρα όμως τα δεδομένα είναι διαφορετικά.

Η ιδιαίτερη κουλτούρα της βερολινέζικης techno έχει πια θεαματοποιηθεί και μια νέα που δεν έχει σχέση με το αυθόρμητο κίνημα των πρώτων χρόνων έχει προκύψει. Στην ουσία, αυτό που έβγαινε μετά από λίγα χρόνια προς τα έξω, και πράγματι η εικόνα αυτή έγινε τα χρόνια της δεκαετίας του 1990 εξαγωγίμο προϊόν, ήταν μια παρωδία της παλιάς, «αυθεντικής» ατμόσφαιρας. Το Βερολίνο εξέφραζε κάτι δυνατό που τελικά μεταφράστηκε σε κλισέ. Βέβαια το ζήτημα της θεαματοποίησης ξεκίνησε από τους ίδιους τους Βερολινέζους που αγάλιασαν το rave κίνημα, όπου η μουσική δεν ήταν το βασικό ζητούμενο - η νοοτροπία όμως ήταν αυθεντική. Από την άλλη, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι ο κύκλος αυτός είναι κάτι παραπάνω από αναμενόμενος και φυσιολογικός, και ακόμα καλύτερα ότι οδήγησε σε μια επιτυχία, με πιο πραγματιστικούς όρους. Το ζητούμενο είναι η στρατηγική διαχείριση αυτής της επιτυχίας με σκοπό να ωφεληθούν τόσο η πόλη - η οικονομία αλλά και η εικόνα της - και οι κάτοικοί της όσο και οι τουρίστες (Gotham, 2005· Yeah Sara - blog «Finding Berlin», 2012 - προσωπική επικοινωνία)

### 3.2 TECHNO 2.5

Αφού η Love Parade έχει χάσει τον καθαρά βερολινέζικο χαρακτήρα της, αντιπροσωπεύοντας ένα μαζικό κοινό και ενώ η κλαμπ σκηνή της πόλης δεν είχε κάτι νέο να προσφέρει, το ενδιαφέρον απομακρύνθηκε για λίγο από την techno. Η μουσική ήταν ακόμα ηλεκτρονική, δεν είχε όμως άμεση συσχέτιση με τη δύναμη της techno και την άμεση σύνδεσή της με το χορό, το πάρτυ και το rave (Lessour, 2009).

Παράλληλα το Βερολίνο αλλάζει πρόσωπο και γίνεται πιο προσιτό σε τουρίστες των οποίων το προφίλ είναι τελείως διαφορετικό από αυτό των επισκεπτών της Love Parade που συνέρρεαν στην πόλη τα προηγούμενα χρόνια. Το κέντρο εξωραϊζεται και αναβιώνει η αίσθηση της μνημειακής πόλης που είχε το Βερολίνο πριν από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, φυσικά σύμφωνα με ένα σύγχρονο μοντέλο. Το ενδιαφέρον, αρκετά στοχευμένα στρέφεται στα μεγάλα επενδυτικά πρότζεκτ του κέντρου, όπου εμπλέκονται τόσο ο δημόσιος όσο και ο ιδιωτικός τομέας (Potsdammer Platz). Παράγεται μία εικόνα για το Βερολίνο που είναι πιο εύκολα καταναλώσιμη από το ευρύ κοινό, ωστόσο προκύπτει από την επιλεκτική υπερ-προβολή κάποιων συγκεκριμένων τόπων μέσα στην πόλη (Lehrer, 2000 στο Paloscia, 2004).

Στα παρασκήνια της μεγάλης αναδόμησης της πόλης, του εξευγενισμού του κέντρου και των επενδύσεων, υπάρχουν ακόμα κάποιοι που επιμένουν στον guerilla-like χαρακτήρα των πρώτων χρόνων της δεκαετίας και ενώ τότε είχαν αγκαλιάσει το techno κίνημα γιατί εξυπηρετούσε ακριβώς αυτές τις αρχές, τώρα αρνούνται τη μουσική αυτή που είχε γίνει συνώνυμο της εμπορευματοποίησης της υποκουλτούρας. Δημιουργούν το 1997 μια απάντηση στη Love Parade που αντιτίθεται στη μαζικότητα αυτού του event και την ονομάζουν Hate Parade<sup>25</sup> και συνεχίζουν τα κλειστά πάρτυ σε κατειλημμένους χώρους (Borneman και Senders, 2000· Bader, 2004 στο Paloscia, 2004).

Στις αρχές του 2000 και ενώ το Βερολίνο έχει πια πολλά να προσφέρει σαν σύγχρονη μητρόπολη, τρεις συνέργειες βοήθησαν στην αναβίωση της κλαμπ σκηνής. Αρχικά η techno επιστρέφει, ακόμα δυνατή και χορευτική, πιο «ραφιναρισμένη» όμως σε σύγκριση με τον σκληρό ήχο των προηγούμενων χρόνων. Καλλιτέχνες όπως η Ellen

---

<sup>25</sup> Αργότερα άλλαξε σε Fuck Parade γιατί οι διοργανωτές ήθελαν να αποφύγουν την αντιπαράθεση με τα μηνύματα «αγάπης και φιλίας» που πρόσβευε η Love Parade. Το Hate στον τίτλο της βέβαια αφορούσε την αντιπαράθεσή τους με το event.

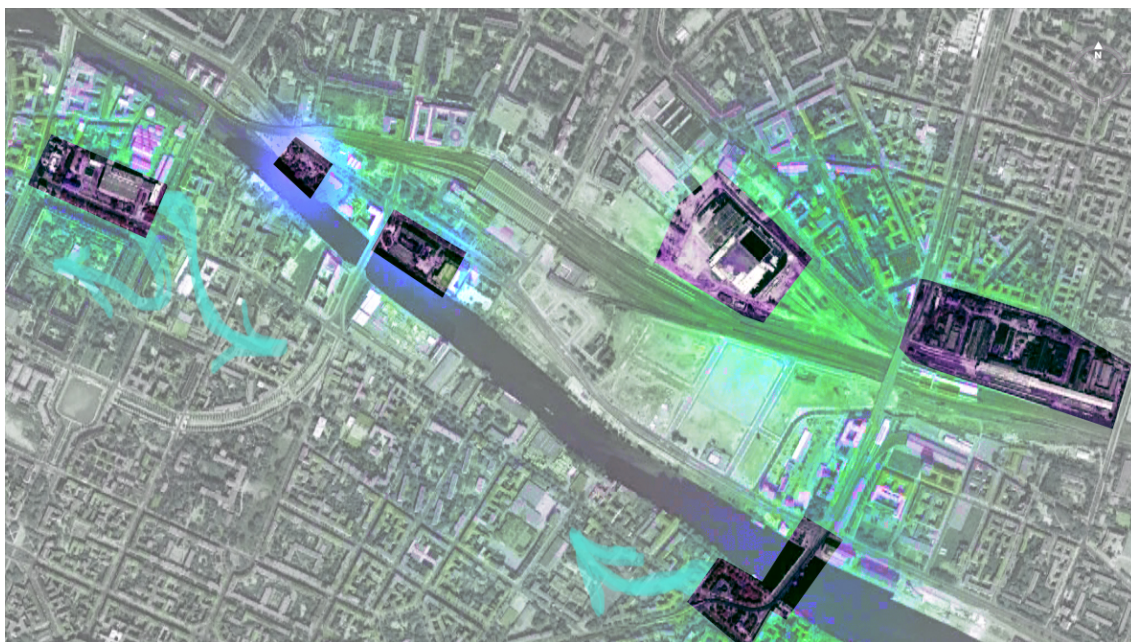
Allien<sup>26</sup>, ο Ricardo Villalobos, ο Apparat δημιουργούν ένα νέο, «έξυπνο», βερολινέζικο ήχο που ονομάζεται minimal techno και παράλληλα προωθούν δυναμικά αυτό το νέο είδος οργανώνοντας τις δικές τους δισκογραφικές εταιρείες, συνεργασίες και δίκτυα καλλιτεχνών και τελικά προβάλλοντάς το έξω από τα βερολινέζικα και γερμανικά σύνορα, χτίζοντας ένα ευρύ αλλά και συνειδητοποιημένο κοινό. Παράλληλα δημιουργείται μια νέα συνοικία κλαμπ, όχι στο κέντρο της πόλης (περιοχή Mitte) αφού πια δεν υπάρχει χώρος για αυτού του είδους τη χρήση εκεί. Η περιοχή Friedrichshain του Ανατολικού Βερολίνου καθώς και ένα κομμάτι του Kreuzberg φαίνεται να είναι το ιδανικό πεδίο για να φιλοξενηθούν τα νέα αλλά και τα παλιά κλαμπ που αναβιώνουν. Η εγγύτητα εμφανώς παίζει σημαντικό ρόλο και φαίνεται ότι δικαίως χρησιμοποιείται ο όρος «συνοικία». Από τα σημαντικότερα κλαμπ της πόλης που άνοιξαν λίγο μετά το 2000 στην περιοχή Friedrichshain ή απλά μετακόμισαν εκεί και λειτουργούν ακόμα ή λειτουργούσαν μέχρι πρόσφατα είναι το Berghain, το Bar25, το Maria am Ostbahnhof και το Watergate. Τέλος, σημαντικό στοιχείο είναι ότι το 2000 ιδρύθηκε η Club Commission ένας «συμμαχικός» οργανισμός στον οποίο συμμετέχουν τα περισσότερα βερολινέζικα κλαμπ και σκοπό έχει την οργάνωσή τους σε θέματα λειτουργίας και μάρκετινγκ αλλά και προκειμένου να υπερασπιστούν το δικαίωμα χρήσης του χώρου τους και να συσπειρωθούν σε ενδεχόμενες προσπάθειες απομάκρυνσής τους (βλ. Κεφάλαιο 6) (Bader, 2004 στο Paloscia, 2004· Lessour, 2009· Rapp, 2009).

---

<sup>26</sup> Ο δίσκος της Stadtkind και το ομώνυμο κομμάτι που περιέχεται σε αυτόν, κυκλοφόρησε το 2001 και αποτελεί μία «δήλωση αγάπης» για το Βερολίνο και το αστικό τοπίο.



**Χάρτης 1:** Αντιληπτικός - «ψυχογεωγραφικός» χάρτης της περιοχής Friedrichshain-Kreuzberg όπου συγκεντρώνονται τα σημαντικότερα κλαμπ του Βερολίνου



**Πηγή Υποβάθρου:** Google Earth· Ιδία Επεξεργασία

**Εικόνα 10:** Κλαμπ της περιοχής Friedrichshain. Πρώτη σειρά: Suicide Circus και Berghain, δεύτερη σειρά: Bar25 και Watergate, τρίτη σειρά: το Bar25 που σταμάτησε να λειτουργεί το φθινόπωρο του 2010 - «Die Bar ist tot» («Το Bar είναι νεκρό»)



**Πηγή:** Όλες οι φωτογραφίες εκτός από την τελευταία (Bar25) είναι από προσωπικό αρχείο. Η τελευταία είναι από το blog Finding Berlin ([www.findingberlin.com](http://www.findingberlin.com))

Με τη νέα δεκαετία, εγκαινιάζεται έτσι μια νέα περίοδος για τη βερολινέζικη techno που διαφοροποιείται σημαντικά από τις προηγούμενες. Δεν είναι πια underground και «αυθόρμητη» όπως τα πρώτα χρόνια, δεν έχει όμως και τη μαζική διάσταση της περιόδου 1993-1997. Το κοινό είτε μέσα στην πόλη είτε στη Γερμανία ή και έξω από τα σύνορα είναι πια πιο συνειδητοποιημένο. Η μουσική είναι το ζητούμενο και η κλαμπ σκηνή κινείται γύρω από αυτή. Παράλληλα, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, σημαντικό ρόλο παίζουν τα τοπικά δίκτυα των καλλιτεχνών και των κλαμπ, που όμως

ξεπερνάνε ακριβώς αυτό το στοιχείο της τοπικότητας, καθώς η βερολινέζικη κουλτούρα ταξιδεύει μέσω του διαδικτύου αλλά και μέσω των djs που πάντα με έδρα τους το Βερολίνο (ακόμα και αυτών που δεν κατάγονται και δεν μεγάλωσαν εκεί) περιοδεύουν σε όλο τον κόσμο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΟ 2000 ΚΑΙ ΕΠΕΙΤΑ

### 4.1 ΑΦΗΝΟΝΤΑΣ ΠΙΣΩ ΤΗΝ LOVE PARADE. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ΣΤΗΝ ΑΥΓΗ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ

Η πτώση του Τείχους και η δεκαετία που ακολούθησε αποτέλεσε για το Βερολίνο μια περίοδο αρχικού σοκ και αναζήτησης μιας ταυτότητας και πορείας που θα άφηνε πίσω τα μεταπολεμικά χρόνια του διχασμού και της απομόνωσης. Η πόλη, ως ένα πεδίο συνεχών πειραματισμών, ξεφεύγει από το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι υπόλοιπες ευρωπαϊκές πόλεις και αφήνεται στην ποικιλομορφία, στην μποέμ ατμόσφαιρα της αλλαγής, στις δημιουργικές ορέξεις του πληθυσμού που οικειοποιείται τον ενοποιημένο<sup>27</sup> πια χώρο της πόλης, τον εξερευνά και τον διαμορφώνει. Η techno μουσική ταξιδεύει από το Ντιτρόιτ στο Βερολίνο, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής στην πόλη σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990, και συνεχίζει να συνοδεύει τον αστικό χώρο.

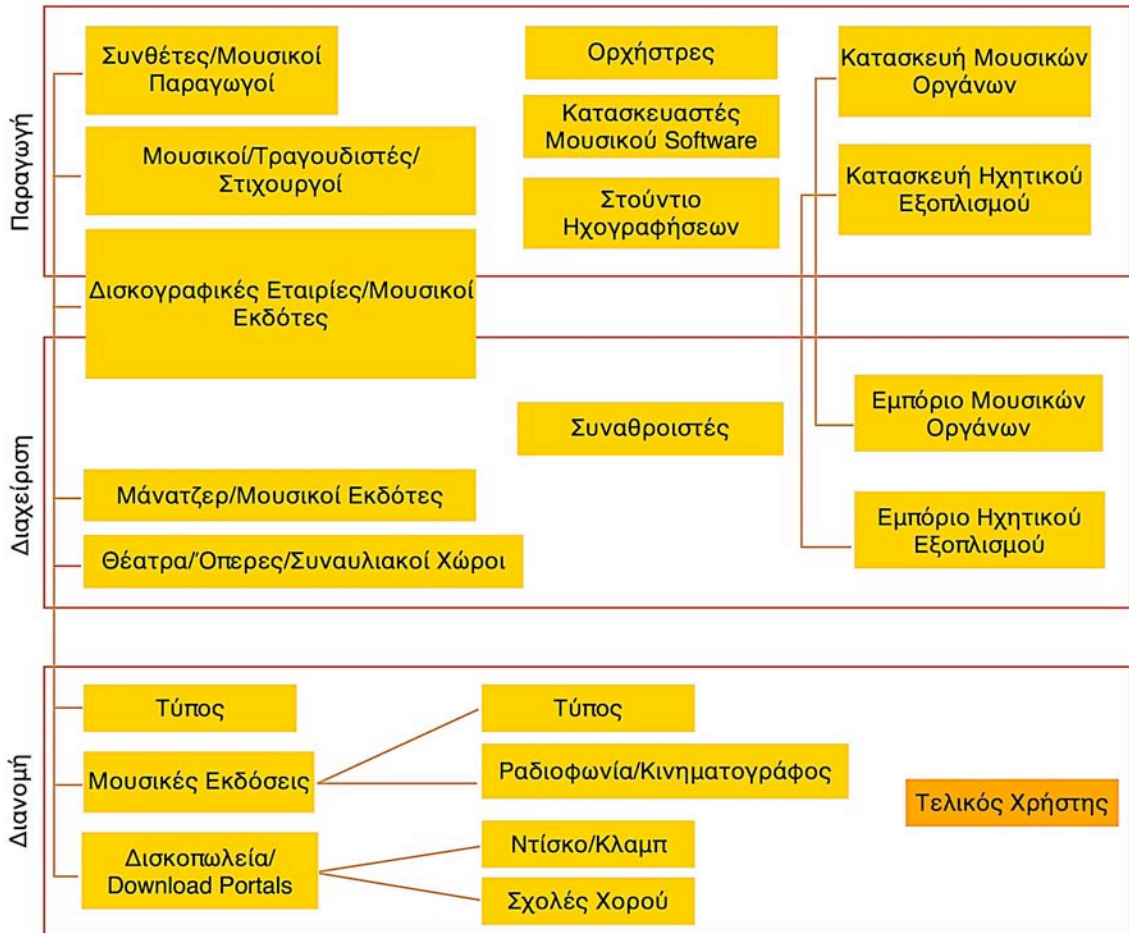
Το 2000 και στην περίοδο που ακολουθεί, συμβαίνουν μια σειρά από δραματικές αλλαγές στο σύνολο της μουσικής βιομηχανίας όχι μόνο στο Βερολίνο αλλά και σε ολόκληρη την Γερμανία (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung κ.α., 2008). Η νέα δεκαετία βρίσκει την μουσική βιομηχανία να είναι κάτι παραπάνω από underground, παράνομα κλαμπ σε αχρησιμοποίητους χώρους της πόλης. Ένα σύνολο από τραγουδιστές, στιχουργούς, παραγωγούς, κατασκευαστές μουσικών οργάνων και μουσικών συσκευών, δισκογραφικές εταιρείες, συναυλιακούς χώρους, μεγάλα μουσικά γεγονότα και συναυλίες ορίζει την μουσική φυσιογνωμία της πόλης. Ένας μηχανισμός από ανθρώπους, οργανισμούς, δίκτυα, χώρους και μέσα επικοινωνίας αναπτύσσεται σταδιακά και εγκαθίσταται στις παρυφές τις οικονομικής και πολιτιστικής βάσης της μουσικής σκηνής του Βερολίνου (Σχήμα 1).

Το διαδίκτυο και οι φθηνές αεροπορικές πτήσεις από και προς το Βερολίνο κάνουν την πόλη μέρος ενός ευρύτερου δικτύου, ενός δικτύου που καταλύει και ξεπερνά τα εθνικά σύνορα και που θέτει τις βάσεις προς μια νέα ευρωπαϊκή χωρική ολοκλήρωση. Σε κάθε περίπτωση, η αστική πραγματικότητα στο Βερολίνο του 21ου αιώνα είναι διαφορετική

<sup>27</sup> Η ενοποίηση της Γερμανίας επισημοποιείται στις 3 Οκτωβρίου 1990 με την υπογραφή της σχετικής συμφωνίας.

από την ατμόσφαιρα της δεκαετίας του 1990, καθώς το “εργαστήριο της επανένωσης” καλείται να λειτουργήσει σε ένα νέο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον.

**Σχήμα 1:** Η σύγχρονη μορφή του δικτύου της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο, οι συμμετέχοντες και οι μεταξύ τους σχέσεις



**Πηγή:** Senatsverwaltung für Stadtentwicklung κ.α., 2008· Ιδία επεξεργασία

## 4.2 Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1998 - 2002

Το 2002 η Universal Music διαλέγει το Βερολίνο για να στεγάσει την επαγγελματική της έδρα επί γερμανικού εδάφους και σε συνδυασμό με την παρουσία μουσικών επιχειρήσεων όπως η MTV, δραστηριοτήτων διεθνούς ακτινοβολίας όπως η κλαμπ σκηνή και μεγάλες μουσικές διοργανώσεις μετατρέπουν το Βερολίνο σε κέντρο της γερμανικής μουσικής οικονομίας (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung κ.α., 2008). Η πόλη αποτελεί αναμφισβήτητα την μουσική πρωτεύουσα της χώρας διαθέτοντας αναρίθμητες ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες και labels, 150 μουσικούς εκδοτικούς οίκους, μουσικές εκδόσεις, ορχήστρες διεθνούς φήμης, ακμάζουσα κλαμπ σκηνή, φεστιβάλ (Musikfest, Jazzfest, Märzmusik, Classic Open Air, κ.α.). Παράλληλα, αποτελεί την μόνη γερμανική πόλη με αξιοσημείωτα μεγάλο αριθμό συναυλιών, ειδικά στους τομείς της κλασικής, ηλεκτρονικής, χιπ χοπ και τζαζ μουσικής. Σε αντίθεση με την υπόλοιπη γερμανική επικράτεια, η κατάσταση στο Βερολίνο δείχνει εντελώς διαφορετική. Την περίοδο από το 2000 μέχρι το 2006 περίπου 400 μουσικές επιχειρήσεις δημιουργούνται και η πόλη γίνεται τόπος υποδοχής και φιλοξενίας πολλών μουσικών συνθετών και παραγωγών. Δημιουργούνται περίπου 70 στούντιο ηχογραφήσεων και η κλαμπ σκηνή διογκώνεται. Το δίκτυο της βερολινέζικης μουσικής βιομηχανίας αποτελείται από ένα σύνολο οργανισμών και εκπαιδευτικών ιδρυμάτων που παρέχουν μουσικές σπουδές όπως σχολεία και πανεπιστήμια (Hans Eisler Hochschule für Musik, Universität der Künste) και προάγουν την μουσική γενικά (Bundesverband Musikindustrie), καθώς και την ηλεκτρονική χορευτική μουσική και την κλαμπ σκηνή της πόλης ειδικότερα (Club Commission, Label Commission, Berlin Music Commission).

### *4.2.1 ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ*

Το 2002 η βερολινέζικη μουσική βιομηχανία μετρά πάνω από 1.110 επιχειρήσεις, οι οποίες απασχολούν περίπου 5.670 εργαζόμενους (το 6,3% του συνόλου των απασχολούμενων στον τομέα του πολιτισμού) και μετρά κέρδη 972 εκατομμυρίων ευρώ (το 12% του συνόλου των κερδών σε ολόκληρο τον βερολινέζικο πολιτιστικό τομέα).

**Πίνακας 2:** Χαρακτηριστικά της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο το 2002

<b>Μουσική Βιομηχανία στο Βερολίνο 2002</b>	<b>Κωδικός</b>	<b>Επιχειρήσεις</b>	<b>Κέρδη σε χιλιάδες €</b>	<b>Απασχολούμενοι</b>
Επιχειρήσεις μουσικών οργάνων και ηλεκτρικών μουσικών συσκευών	52452 52453	226	443.406	1.245
Επιχειρήσεις κατασκευής μουσικών οργάνων και ηλεκτρικών συσκευών αναπαραγωγής ήχου και εικόνας	2465 3230 36300	68	175.721	731
Μουσικές εκδόσεις/Labels	2214/ 22113/ 2231	90	130.987	280
Συναυλιακοί χώροι και όπερες/ Κλαμπ	55403 92321 92322 92325	233	126.169	2.818
Ανεξάρτητοι μουσικοί συνθέτες/ ορχήστρες/ χορωδίες	92315 92317 92312	443	69.633	337
Στούντιο Ηχογραφήσεων	92324	66	13.709	131
Αναπαραγωγή ήχου και εικόνας	2232 2233	8	12.287	146
<b>Σύνολο</b>		<b>1.134</b>	<b>971.912</b>	<b>5.688</b>

**Πηγή:** Statistisches Landesamt Berlin, 2005· Destatis, 2005· Ιδία επεξεργασία

Αναλυτικότερα και όσον αφορά τον αριθμό και το ποσοστό συμμετοχής των μουσικών επιχειρήσεων στην μουσική βιομηχανία του Βερολίνου, καθώς και τα ποσοστά συμμετοχής τους σε εθνικό επίπεδο κατά τη διάρκεια του έτους 2002, ο παρακάτω πίνακας απεικονίζει αναλυτικά την κατάσταση:

**Πίνακας 3:** Οι μουσικές επιχειρήσεις στο Βερολίνο το 2002

Μουσική Βιομηχανία (2002)	Αριθμός επιχειρήσεων	Ποσοστό συμμετοχής στην μουσική οικονομία (Βερολίνο) (%)	Ποσοστό συμμετοχής στο σύνολο των μουσικών επιχειρήσεων (Γερμανία) (%)
Ανεξάρτητοι καλλιτέχνες	222	30,5	17,3
Ανεξάρτητοι συνθέτες και μουσικοί παραγωγοί	192	26,4	8,7
Μουσικές εκδόσεις	73	10,0	6,0
Στούντιο ηχογραφήσεων	66	9,1	7,0
Συναυλίες	51	7,0	10,0
Κατασκευή μουσικών οργάνων	35	4,8	3,0
Κλαμπ	32	4,4	1,5
Ορχήστρες/Χορωδίες	29	4,0	2,4
Labels	17	2,3	6,6
Συναυλιακοί χώροι	10	1,4	10,1
<b>Σύνολο</b>	<b>727</b>	<b>100,0</b>	<b>6,6</b>

**Πηγή:** Statistisches Landesamt Berlin, 2005· Destatis, 2005· Ιδία επεξεργασία

Το 2002 περίπου το 7% των μουσικών επιχειρήσεων έχουν την έδρα τους στο Βερολίνο. Οι ανεξάρτητοι καλλιτέχνες, παραγωγοί και συνθέτες καταλαμβάνουν τις πρώτες θέσεις στην μουσική βιομηχανία ενώ η κλαμπ σκηνή της πόλης βρίσκεται στην έβδομη θέση μετρώντας 32 επιχειρήσεις. Τα μουσικά labels του Βερολίνου - σχετίζονται άμεσα με την ηλεκτρονική μουσική σκηνή μιας και αποτελούν συστατικό στοιχείο του τρόπου με τον οποίο οι καλλιτέχνες της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής δημιουργούν, οργανώνουν και παρουσιάζουν την δουλειά τους - μετρούν 17 επιχειρήσεις.

Διαχρονικά και με αφετηρία το 1998, το πλήθος των μουσικών επιχειρήσεων στο Βερολίνο και η εξέλιξή τους έχει ως εξής:



**Πίνακας 4:** Εξέλιξη του πλήθους των επιχειρήσεων της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο κατά τη περίοδο 1998-2002

Έτος	Πλήθος
1998	721
1999	730
2000	865
2001	679
2002	727

**Πηγή:** Statistisches Landesamt Berlin, 2005

#### 4.2.2 ΚΕΡΔΗ

Τα κέρδη των μουσικών επιχειρήσεων του Βερολίνου το 2002 ανέρχονται στο 8,5% των συνολικών κερδών της γερμανικής μουσικής βιομηχανίας. Πιο συγκεκριμένα, τα μουσικά labels καταλαμβάνουν την πρώτη θέση με 88 εκατομμύρια ευρώ και συμμετοχή της τάξεως του 28% σε εθνικό επίπεδο, ενώ ακολουθούν οι διοργανωτές συναυλιών (70 εκ. € - 15,1%), οι μουσικές εκδόσεις (42 εκ. € - 3,2%), η κατασκευή μουσικών οργάνων (41 εκ. € - 6,8%). Διαγραμματικά:

**Πίνακας 5:** Κέρδη των μουσικών επιχειρήσεων του Βερολίνου το 2002

Μουσική βιομηχανία (2002)	Κέρδη σε χιλιάδες €	Ποσοστό συμμετοχής στην μουσική οικονομία (Βερολίνο) (%)	Ποσοστό συμμετοχής στο σύνολο των μουσικών επιχειρήσεων (Γερμανία) (%)
Labels	88.339	24,0	28,3
Διοργανωτές συναυλιών	70.060	19,1	15,1
Μουσικές εκδόσεις	42.648	11,6	3,2
Κατασκευή μουσικών οργάνων	41.506	11,3	6,8
Ανεξάρτητοι συνθέτες και μουσικοί παραγωγοί	33.657	9,2	13,9
Συναυλιακοί χώροι	33.599	9,1	17,3

Μουσική βιομηχανία (2002)	Κέρδη σε χιλιάδες €	Ποσοστό συμμετοχής στην μουσική οικονομία (Βερολίνο) (%)	Ποσοστό συμμετοχής στο σύνολο των μουσικών επιχειρήσεων (Γερμανία) (%)
Ανεξάρτητοι καλλιτέχνες	18.248	5,0	17,3
Ορχήστρες/χορωδίες	17.728	4,8	13,7
Στούντιο ηχογραφήσεων	13.709	3,7	6,3
Κλαμπ	7.887	2,1	1,1
<b>Σύνολο</b>	<b>367.381</b>	<b>100,0</b>	<b>8,5</b>

**Πηγή:** Statistisches Landesamt Berlin, 2005· Destatis, 2005· Ιδία επεξεργασία

Η αντίστοιχη διαχρονική εξέλιξη των κερδών της μουσικής βιομηχανίας του Βερολίνου από το 1998 μέχρι το 2002 έχει ως εξής:

**Πίνακας 6:** Εξέλιξη των κερδών της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο κατά τη περίοδο 1998-2002

Έτος	Κέρδη
1998	287.910
1999	274.455
2000	389.440
2001	404.232
2002	367.381

**Πηγή:** Statistisches Landesamt Berlin, 2005

#### 4.2.3 ΑΠΑΣΧΟΛΟΥΜΕΝΟΙ

Όσον αφορά στους απασχολούμενους στην μουσική βιομηχανία του Βερολίνου το 2002, το σύνολό τους αγγίζει τους 3.460 - όλοι απολαμβάνουν πλήρους κοινωνικής ασφάλισης. Οι τομείς με τους περισσότερους απασχολούμενους είναι αυτοί των συναυλιακών χώρων (1.989 εργαζόμενοι) και των εκδηλώσεων συναυλιών (360 εργαζόμενοι). Περίπου το 8% των απασχολούμενων στην μουσική βιομηχανία εργάζονται το 2002 στο Βερολίνο. Διαχρονικά και κατά τη διάρκεια της περιόδου από

το 1998 μέχρι το 2002, ο αριθμός τους παραμένει εξαιρετικά σταθερός. Συγκεκριμένα, τα μουσικά labels, οι μουσικές εκδόσεις, οι διοργανωτές εκδηλώσεων και τα κλαμπ προσλαμβάνουν συνεχώς ανθρώπινο δυναμικό ενώ αντιθέτως τα στούντιο ηχογραφήσεων και οι συναυλιακοί χώροι μειώνουν το απασχολούμενο προσωπικό τους.

**Πίνακας 7:** Απασχολούμενοι στην μουσική βιομηχανία του Βερολίνου το 2002

Μουσική βιομηχανία (2002)	Απασχολούμενοι	Ποσοστό συμμετοχής στη μουσική βιομηχανία (Βερολίνο) (%)	Ποσοστό συμμετοχής στο σύνολο των απασχολούμενων στη μουσική βιομηχανία (Γερμανία) (%)	Ποσοστό συμμετοχής των απασχολούμενων γυναικών στην μουσική βιομηχανία (Βερολίνο) (%)
Συναυλιακοί χώροι	1.989	57,5	11,7	38,7
Διοργανωτές συναυλιών	360	10,4	10,4	55,8
Ορχήστρες/ χορωδίες	289	8,4	8,7	41,9
Κλαμπ	238	6,9	3,0	35,7
Μουσικές εκδόσεις	196	5,7	4,3	55,6
Στούντιο ηχογραφήσεων	131	3,8	13,4	45,8
Κατασκευή μουσικών οργάνων	123	3,6	1,8	22,8
Labels	84	2,4	7,4	53,6
Ανεξάρτητοι καλλιτέχνες	37	1,1	20,0	56,8
Ανεξάρτητοι συνθέτες και μουσικοί παραγωγοί	11	0,4	7,9	54,5
<b>Σύνολο</b>	<b>3.458</b>	<b>100,00</b>	<b>7,6</b>	<b>41,8</b>

**Πηγή:** Statistisches Landesamt Berlin, 2005· Bundesagentur für Arbeit, 2005· Ιδία επεξεργασία

**Πίνακας 8:** Εξέλιξη των απασχολούμενων της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο κατά τη περίοδο 1998-2002

Έτος	Απασχολούμενοι
1998	3.444
1999	3.306
2000	3.476
2001	3.432
2002	3.458

**Πηγή:** Statistisches Landesamt Berlin, 2005

Την περίοδο αυτή (1998-2002) και καθ' όλη τη διάρκειά της, οι επιχειρήσεις της μουσικής βιομηχανίας του Βερολίνου δέχονται οικονομική υποστήριξη από το κράτος που κυμαίνεται από 770.000 μέχρι 2,9 εκατομμύρια ευρώ, στα πλαίσια του προγράμματος «Κοινοτικό πρόγραμμα για την βελτίωση της περιφερειακής οικονομικής βάσης» («Gemeinschaftsaufgabe zur Verbesserung der regionalen Wirtschaftsstruktur») καθώς επίσης και από έναν αριθμό από άλλα προγράμματα οικονομικής βοήθειας (Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, 2005· Senatsverwaltung für Wirtschaft, Arbeit und Frauen in Berlin, 2005). Αναλυτικότερα:

**Πίνακας 9:** Κρατική οικονομική υποστήριξη την περίοδο 2000-2003

Έτος παροχής οικονομικής υποστήριξης	Επενδυτικές επιχορηγήσεις σε χιλιάδες €	Υπόλοιπα προγράμματα οικονομικής στήριξης σε χιλιάδες €
2000	2.714	12
2001	2.927	14
2002	1.350	17
2003	740	30
<b>2000 - 2003</b>	<b>7.731</b>	<b>73</b>

**Πηγή:** Investitionsbank Berlin, 2005

#### 4.3 Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟ 2002-2006

Στα πρώτα χρόνια από το 2000 και έπειτα, η μουσική βιομηχανία του Βερολίνου παρουσιάζει διαφορετικούς και σχεδόν πάντα θετικότερους ρυθμούς ανάπτυξης σε σύγκριση με το εθνικό επίπεδο. Το 2006 περίπου το 8% του συνόλου των μουσικών επιχειρήσεων έχει την έδρα του στο Βερολίνο - αυξημένο ποσοστό σε σχέση με το 2002 οπότε και το 7% των μουσικών επιχειρήσεων είχε την έδρα του επί βερολινέζικου εδάφους. Ο συνολικός αριθμός των μουσικών επιχειρήσεων του Βερολίνου σημειώνει επίσης αύξηση, μιας και από περίπου 1.110 κατά τη διάρκεια του 2002, το 2006 υπολογίζονται γύρω στις 1.600 (αύξηση 33%). Τα συνολικά κέρδη ανέρχονται στο 1 δισεκατομμύριο ευρώ και ο συνολικός αριθμός των απασχολούμενων στον τομέα είναι περίπου 13.700 άτομα (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung κ.α., 2008).

Όσον αφορά τα συνολικά κέρδη της μουσικής βιομηχανίας της πόλης, η διαχρονική τους εξέλιξη από το 2000 μέχρι το 2006, υποδεικνύει μια οριακή μείωση της τάξεως του 2%, η οποία όμως αν εξετασθεί σε συνάρτηση με την μειωμένη πώληση συσκευών αναπαραγωγής ήχου και μουσικών συσκευών γενικά, την ψηφιοποίηση της μουσικής και την ανάπτυξη του διαδικτύου, μπορεί τελικά να χαρακτηριστεί σταθερή. Στις πρώτες θέσεις των κερδών της βερολινέζικης μουσικής βιομηχανίας βρίσκονται:

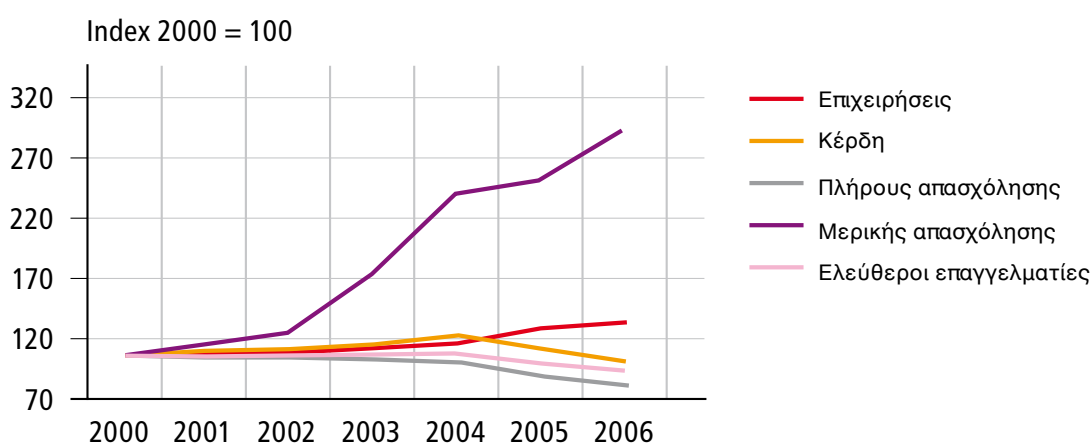
- οι συναυλιακοί χώροι (14%)
- οι διοργανωτές συναυλιών/μουσικών γεγονότων (9%)
- οι δισκογραφικές εταιρείες/labels (9%)

Οι τρεις παραπάνω τομείς της μουσικής βιομηχανίας παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον μιας και αποτελούν τους βασικούς πυλώνες πάνω στους οποίους βασίζεται ολόκληρη η λειτουργία της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής στο Βερολίνο. Κάτι τέτοιο, σε συνδυασμό με το γεγονός πως ήδη από το 2000 και έπειτα, ολόκληρος ο μουσικός μηχανισμός της πόλης αναπτύσσεται πάνω σε δίκτυα συνεργασίας και ανταλλαγής καθιστά την ύπαρξή του ένα φαινόμενο με σαφείς και άμεσες χωρικές επιπτώσεις (Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, 2005· Senatsverwaltung für Wirtschaft, Arbeit und Frauen in Berlin, 2005). Επίσης, άλλοι τομείς που παρουσιάζουν ιδιαίτερα αυξημένους ρυθμούς ανάπτυξης είναι:

- τα κλαμπ (+151)
- οι μουσικές εκδόσεις (+125%)
- οι κατασκευαστές μουσικών οργάνων (+53%)
- οι ορχήστρες (+38%)
- οι ανεξάρτητοι καλλιτέχνες (+44%)
- οι δισκογραφικές εταιρείες/labels (+19%)

Στο παρακάτω διάγραμμα φαίνεται η εξέλιξη του αριθμού των επιχειρήσεων, των κερδών τους καθώς και του αριθμού των εργαζομένων στην μουσική βιομηχανία του Βερολίνου κατά τη διάρκεια της περιόδου 2000-2006.

**Διάγραμμα 1:** Η μουσική βιομηχανία του Βερολίνου από το 2000 μέχρι το 2006



**Πηγή:** Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, 2008

#### 4.4 Η ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ ΤΟ 2006

Η κατάσταση της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο το 2006 παρουσιάζεται στον πίνακα: *Χαρακτηριστικά της Μουσικής Βιομηχανίας του Βερολίνου το 2006* (βλ. Παράρτημα). Σύμφωνα με τα στοιχεία του παραπάνω πίνακα, οι τομείς της μουσικής βιομηχανίας με τους περισσότερους απασχολούμενους είναι αυτοί των συναυλιακών χώρων (1.860/32%), των διοργανωτών συναυλιών και μουσικών εκδηλώσεων (756/13%) και των υπηρεσιών παροχής τεχνικής υποστήριξης (530/9%). Γενικά και σύμφωνα με το Διάγραμμα 1 ο συνολικός αριθμός των απασχολούμενων το 2006

σημείωσε μια μικρή πτώση (-480 απασχολούμενοι/-8%) συγκριτικά με το 2000. Αυτό μπορεί να ερμηνευθεί λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός πως τομείς όπως αυτός της κατασκευής και του εμπορίου ηλεκτρονικών συσκευών καθώς και αυτός των συναυλιακών χώρων και οπερών, μείωσαν σημαντικά τις προσφερόμενες θέσεις εργασίας τους (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung κ.α., 2008).

Ο οικονομικός απολογισμός της μουσικής βιομηχανίας το 2006 δείχνει πως το Βερολίνο επηρεάζεται από τις αρνητικές επιπτώσεις της ψηφιακής εποχής λιγότερο, συγκριτικά με την υπόλοιπη χώρα. Νέες επιχειρήσεις ξεκινούν την λειτουργία τους και πλαισιώνονται συνεχώς με νέες υπηρεσίες που έχουν να κάνουν με την διαχείριση, την νομική κατοχύρωση και την οικονομική οργάνωσή τους ενισχύοντας το δίκτυο εκείνο της μουσικής βιομηχανίας με αυξανόμενες ροές ανθρώπινου δυναμικού και πληροφοριών, γεγονός που αποτυπώνεται στον αστικό ιστό της πόλης. Το Βερολίνο, είναι αναμφισβήτητα η μουσική πρωτεύουσα της Γερμανίας και η εικόνα αυτή ενισχύεται από τις περίπου 150 επιχειρήσεις μουσικών εκδόσεων, τις διεθνούς φήμης ορχήστρες (π.χ. Berliner Philharmoniker), την κλαμπ σκηνή, τα φεστιβάλ (Musikfest, Jazzfest, Märzmusik, Clasic Open Air κ.α.), τους πάνω από 250 συναυλιακούς χώρους ενώ ιδιαίτερα δημοφιλείς είναι οι τομείς της κλασικής μουσικής, της ηλεκτρονικής μουσικής (η συχνά αποκαλούμενη “κλασική μουσική του 21ου αιώνα”), της χιπ χοπ και της τζαζ. Το ενδιαφέρον γνώρισμα της μουσικής βιομηχανίας είναι πως καταφέρνει μέσα από τις μουσικές εκδηλώσεις και την κλαμπ σκηνή, να δημιουργεί συνεχώς τάσεις. Νέοι καλλιτέχνες εμφανίζονται και γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλείς μέσα από την επαφή με την βερολινέζικη μουσική πραγματικότητα (Mundelius και Hertzsch, 2005: 229), ενώ παράλληλα η διαδικασία εξερεύνησης της πόλης - παλαιότερα από την γερμανική νεολαία και σήμερα από τους τουρίστες - δημιουργεί μια αστική κουλτούρα, έναν αστικό τρόπο ζωής που έχει στο επίκεντρό του την μουσική και δη την ηλεκτρονική. Αυτή η κουλτούρα φροντίζει να διαδίδεται και εκτός συνόρων χρησιμοποιώντας πρεσβευτές όπως οι μουσικοί καλλιτέχνες (djs κ.α.), το διαδίκτυο και οι φθηνές αεροπορικές πτήσεις.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Η ΚΛΑΜΠ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

### 5.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*“I like to tell city leaders that finding ways to help support a local music scene can be just as important as investing in high-tech business and far more effective than building a downtown mall” (Richard Florida)*

Τα βερολινέζικα κλαμπ αποτελούν από μόνα τους αστικές δημιουργικές νησίδες και η παρουσία τους στην πόλη έχει σαν αποτέλεσμα μια στενή σύνδεση μεταξύ των καλλιτεχνών, του κοινού και του χώρου, καθώς και την ανάπτυξη και εξέλιξη νέων μουσικών τάσεων, οι οποίες με τη σειρά τους αποτελούν το έδαφος πάνω στο οποίο η μουσική βιομηχανία της πόλης εκφράζεται (Grigutsch και Kretschmar, 2007).

Η φυσιογνωμία της βερολινέζικης κλαμπ σκηνης παρουσιάζεται και αναλύεται στις παρακάτω γραμμές. Τα δεδομένα προέρχονται από την έρευνα που διεξήγαγε ο τομέας των αρχών της πόλης που έχει ως αρμοδιότητά του, εκτός των άλλων, την τεχνολογία και την οικονομία (Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Frauen) σε συνεργασία με τον οργανισμό Club Commission Berlin e.V.. Σχετικά με τα χαρακτηριστικά της κλαμπ σκηνης ερωτήθηκαν ιδιοκτήτες κλαμπ και διοργανωτές εκδηλώσεων, με αποτέλεσμα οι απαντήσεις τους να διαμορφώσουν τα αποτελέσματα της έρευνας. Αξίζει να σημειωθεί πως υπάρχει η δυνατότητα πολλαπλής επιλογής στις απαντήσεις - γεγονός που θεωρείται δεδομένο για το σύνολο των διαγραμμάτων που ακολουθούν -, κάτι που επηρεάζει άμεσα την μορφή των διαγραμμάτων μιας και υπάρχει αλληλοεπικάλυψη των εκάστοτε ποιοτικών μεταβλητών και το σύνολό τους ξεπερνά το 100%. Αντίστοιχα, στις περιπτώσεις που το σύνολο των ποσοστιαίων τιμών των μεταβλητών κυμαίνεται σε τιμές λίγο μεγαλύτερες ή και λίγο μικρότερες του 100%, πρόκειται για αποτέλεσμα στρογγυλοποίησης των επιμέρους τιμών. Η ακόλουθη μελέτη αποτελεί την μοναδική που έχει πραγματοποιηθεί για την κλαμπ σκηνή του Βερολίνου και παρουσιάζεται αφού πρώτα έχει προηγηθεί ένας διαχωρισμός των δεδομένων σε άμεσα σχετιζόμενα και μη. Συνεπώς τα διαγράμματα που συναντώνται παρακάτω αποτελούν αυτά με το μεγαλύτερο ενδιαφέρον.

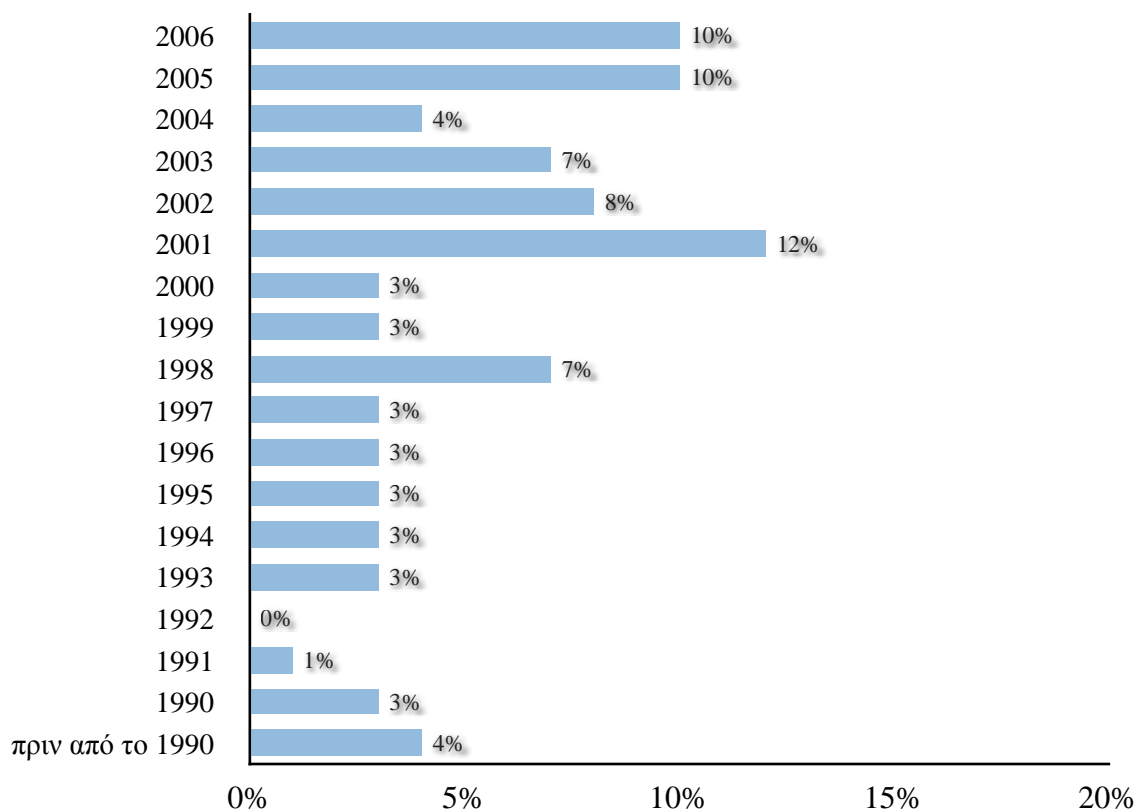


## 5.2 Η ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ

### 5.2.1 ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΗΣ ΤΩΝ ΚΛΑΜΠ

Αποτελεί αξιοσημείωτο γεγονός το ότι οι επιχειρήσεις που σχετίζονται άμεσα με την ηλεκτρονική χορευτική μουσική σκηνή του Βερολίνου, είναι παρούσες στην πόλη εδώ και αρκετά χρόνια. Στο παρακάτω διάγραμμα φαίνεται χαρακτηριστικά το χρονικό εύρος μέσα στο οποίο ιδρύθηκαν, λειτούργησαν και λειτουργούν ακόμη τα βερολινέζικα κλαμπ.

**Διάγραμμα 2:** Έτος ίδρυσης των κλαμπ του Βερολίνου



**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007

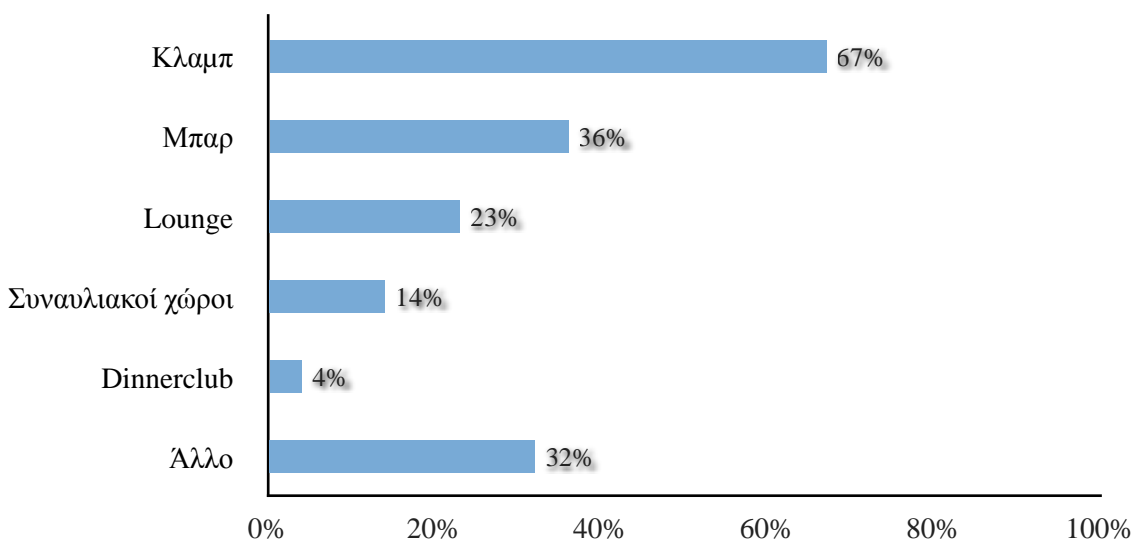
Σύμφωνα με το παραπάνω διάγραμμα, περισσότερα από τα μισά κλαμπ που λειτουργούσαν μέχρι το 2007, είχαν ξεκινήσει την λειτουργία τους από το 2000 και έπειτα (54%). Ένας μικρός αριθμός φαίνεται να προϋπάρχει της δεκαετίας του 1990 γεγονός που οφείλεται περισσότερο στην ηλεκτρονική μουσική σκηνή του δυτικού Βερολίνου. Τα χαμηλά ποσοστά των αρχών της δεκαετίας του 1990 αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα της περιόδου, κατά τη διάρκεια της οποίας η σκηνή και κατ' επέκταση οι χώροι στους οποίους συμβαίνουν τα ηλεκτρονικά μουσικά δρώμενα

προτιμούν να μένουν στην αφάνεια και να λειτουργούν υπογείως - τόσο κυριολεκτικά μιας και τα περισσότερα κλαμπ αποτελούν υπόγειους χώρους, όσο και μεταφορικά μιας και η ηλεκτρονική μουσική σκηνή μετά την πτώση του Τείχους εκφράζει πρωτίστως μια ιδεολογία και μια κοινωνική πραγματικότητα μένοντας μακριά από δημοφιλείς πρακτικές προώθησης και διαφήμισης (βλ. Κεφάλαιο 2). Κατά τη διάρκεια του 1998 η αύξηση του αριθμού των κλαμπ που ξεκινούν εκείνη τη περίοδο την λειτουργία τους - 7% του συνόλου, συγκριτικά με το σταθερό ποσοστό (3%) τα 5 προηγούμενα χρόνια - μπορεί να αποδοθεί στην Love Parade του 1997, η οποία αποτέλεσε μεγάλο κοινωνικό και πολιτιστικό γεγονός για την πόλη και αναπόφευκτα επηρέασε την μετέπειτα χορευτική ηλεκτρονική μουσική σκηνή. Παρόλα αυτά η μεγάλη έξαρση στην δημιουργία τέτοιων χώρων παρατηρείται από το 2000 και έπειτα, γεγονός που, όπως προαναφέρθηκε, οφείλεται σε μια σειρά από παράγοντες (διαδίκτυο, φθηνές αεροπορικές πτήσεις, κρατική προώθηση και χρηματοδότηση) οι οποίοι διαμόρφωσαν την εικόνα και τον ρόλο της πόλης τόσο στην εγχώρια όσο και στην διεθνή ηλεκτρονική μουσική σκηνή. Το γεγονός ότι ένα ποσοστό της τάξεως του 13% φαίνεται να λείπει από την παραπάνω χρονολογική κατηγοριοποίηση, πιθανότατα να οφείλεται σε αδυναμία εντοπισμού της ακριβούς χρονικής στιγμής έναρξης της λειτουργίας ενός συγκεκριμένου αριθμού κλαμπ (άγνοια, άρνηση απάντησης, αδυναμία επικοινωνίας, κλπ.)

## *5.2.2 ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ*

### *5.2.2.1 Είδος Επιχειρήσεων της Μουσικής Σκηνής*

Η σημασία των κλαμπ για την πόλη του Βερολίνου φαίνεται ακόμη και από το γεγονός ότι κατέχουν την πρώτη θέση στο σύνολο του πλήθους των επιχειρήσεων που σχετίζονται με την μουσική πολιτιστική σκηνή. Ενδεικτικά:

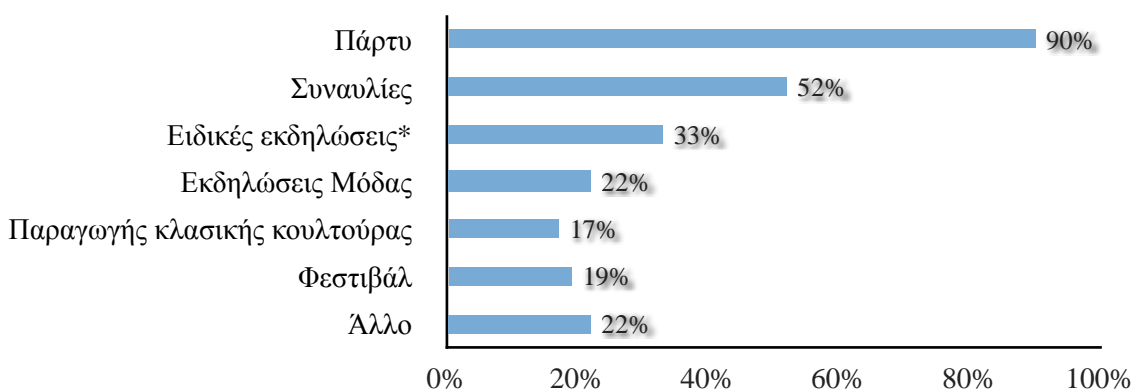
**Διάγραμμα 3:** Είδος μουσικών επιχειρήσεων της μουσικής πολιτιστικής σκηνής του Βερολίνου

**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007

Αξίζει να σημειωθεί πως στην κατηγορία «Άλλο» μπορούν να συγκαταλεχθούν χώροι όπως Cafe, θέατρα, γκαλερί, κ.α.

#### 5.2.2.2 Είδος των Εκδηλώσεων στα Κλαμπ του Βερολίνου

Όσον αφορά στο είδος των εκδηλώσεων που λαμβάνουν χώρα στα κλαμπ του Βερολίνου, αυτές - σύμφωνα με το παρακάτω διάγραμμα - είναι:

**Διάγραμμα 4:** Είδος των εκδηλώσεων στα κλαμπ του Βερολίνου

**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007

(\*) στην κατηγορία «Ειδικές εκδηλώσεις» συγκαταλέγονται οι συνεντεύξεις τύπου, οι ιδιωτικές γιορτές και πάρτυ, οι εκδηλώσεις εταιρειών κ.α.

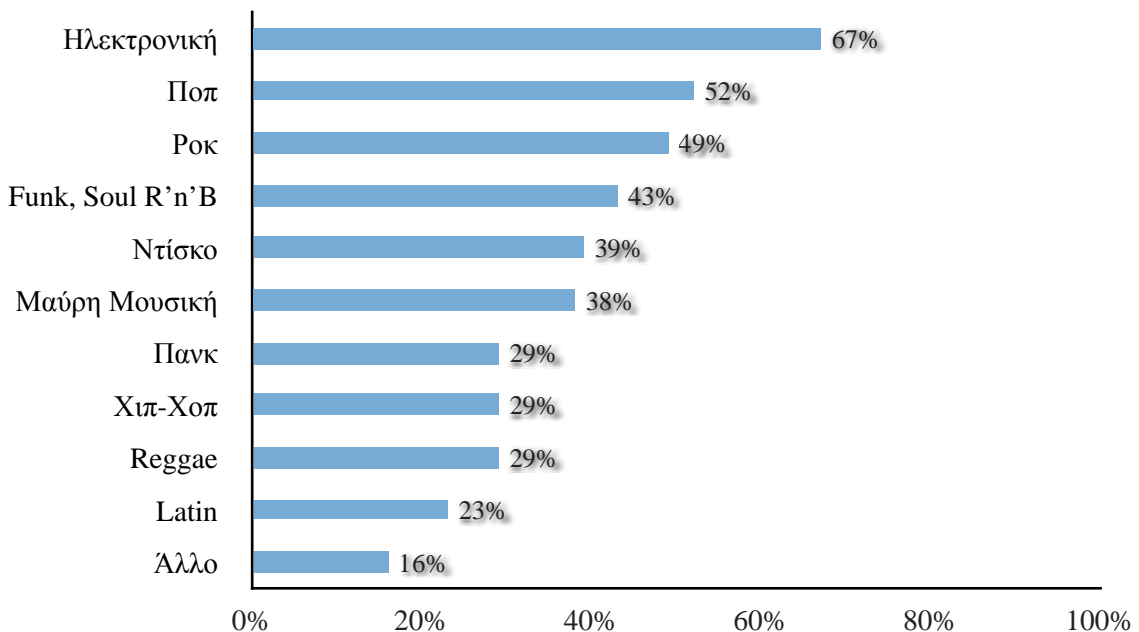
Το είδος των εκδηλώσεων που φιλοξενεί η κλαμπ αλλά και γενικότερα η μουσική σκηνή του Βερολίνου χαρακτηρίζονται από ποικιλομορφία, κάτι που θεωρείται

απολύτως λογικό αν σκεφτεί κανείς τον χαρακτήρα της γερμανικής πρωτεύουσας. Παρόλα αυτά, το πνεύμα του εορτασμού (σε κάθε περίπτωση διαφορετικού ύφους από αυτό που ακολούθησε την πτώση του Τείχους) αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της πόλης και αντικατοπτρίζεται και στις απαντήσεις των ιδιοκτητών κλαμπ.

### 5.2.2.3 Είδος Μουσικής στα Κλαμπ του Βερολίνου

Η techno μουσική και η ηλεκτρονική χορευτική μουσική γενικότερα είναι αυτή που κυριαρχεί στα κλαμπ του Βερολίνου, κάτι που γίνεται φανερό από το παρακάτω διάγραμμα.

**Διάγραμμα 5:** Είδος μουσικής στα κλαμπ του Βερολίνου



**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007

Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι το γεγονός πως η πλειοψηφία των ιδιοκτητών κλαμπ αλλά και των διοργανωτών εκδηλώσεων που έχουν σαν κεντρικό θέμα την μουσική στο Βερολίνο, δηλώνει πως ολόκληρη η οργάνωση και λειτουργία των χώρων που φιλοξενούν τα μουσικά δρώμενα χαρακτηρίζεται από ένα «αστικό βερολινέζικο κλαμπ στιλ» (Urbaner Berliner Clubstil). Ακολουθεί ο χαρακτηρισμός «underground», ενώ πολλοί είναι αυτοί που ονομάζουν την μουσική σκηνή της πόλης ως «trash» (Grigutsch και Kretschmar, 2007). Σε κάθε περίπτωση, η διαχρονική αλλαγή της πόλης αντικατοπτρίζεται στη μουσική καθώς η ίδια η μουσική αλλά και ο γενικότερος τρόπος ζωής και δράσης μέσα στο αστικό περιβάλλον ακολουθούν την εξέλιξη και τις αλλαγές

της πόλης, διατηρώντας στοιχεία της δεκαετίας του 1990, συνδυασμένα δημιουργικά υπό το πρίσμα της νέας πραγματικότητας του 21ου αιώνα. Πιο συγκεκριμένα:

**Πίνακας 10:** Χαρακτήρας των μουσικών εκδηλώσεων και των μουσικών χώρων στο Βερολίνο<sup>28</sup>

Στυλ/χαρακτήρας	Ιδιοκτήτες κλαμπ (%)	Διοργανωτές μουσικών εκδηλώσεων (%)
Εκλεπτυσμένο/σικ/ακριβό	9	7
“Αστικό βερολινέζικο κλαμπ”	48	30
Lounge	16	12
Underground	24	19
Trash	15	8
Άλλο	14	27

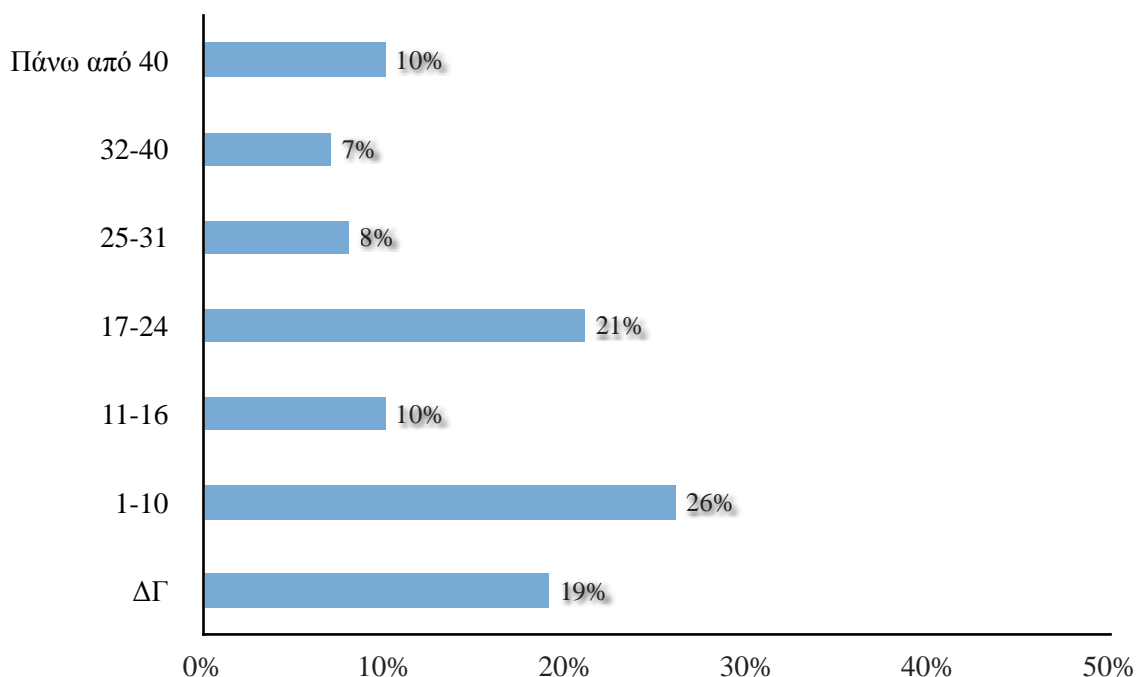
**Πηγή:** Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Frauen, 2007

Τα παραπάνω δεδομένα, αν και διαθέτουν έντονο εμπειρικό χαρακτήρα, αποτελούν μια χαρακτηριστική εικόνα της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην ηλεκτρονική χορευτική μουσική και στην καθημερινή ζωή στην πόλη. Αποτελούν παράλληλα μια απόδειξη πως αστικότητα (urbanity) και δημιουργικότητα (creativity) συνθέτουν τις δύο όψεις ενός νομίσματος και πως οι σχέσεις μεταξύ τους είναι περισσότερο συναισθηματικές παρά απτές και ευκρινείς (Helbrecht, 1998).

#### 5.2.2.4 Αριθμός Εκδηλώσεων ανά Μήνα

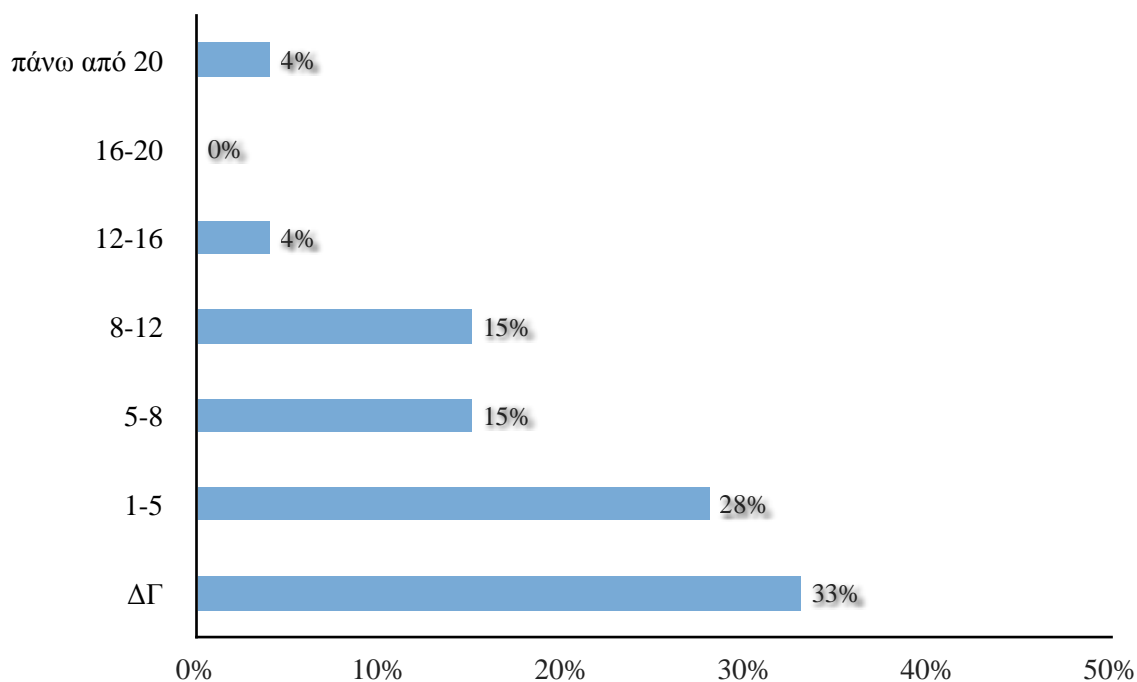
Το Βερολίνο αποτελεί μια ιδιαίτερα δραστήρια ηλεκτρονική χορευτική μουσική σκηνή, με εκδηλώσεις να ξεκινούν από την μέση της εβδομάδας και να κορυφώνονται το Σαββατοκύριακο. Σύμφωνα με την έρευνα που διεξήγαγε ο οργανισμός Club Commission Berlin e.V., η πλειοψηφία των βερολινέζικων κλαμπ διοργανώνει και φιλοξενεί μέχρι και 24 εκδηλώσεις κάθε μήνα. Αναλυτικότερα:

<sup>28</sup> Τα δεδομένα του πίνακα προέρχονται επίσης από την έρευνα του οργανισμού Club Commission Berlin e.V. και, όπως και στα διαγράμματα, ισχύει η δυνατότητα πολλαπλής επιλογής.

**Διάγραμμα 6:** Αριθμός ανεξάρτητων τοπικών και ξένων εκδηλώσεων στα κλαμπ του Βερολίνου ανά μήνα

**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως το 10% των κλαμπ του Βερολίνου διοργανώνει 40 και περισσότερες εκδηλώσεις κάθε μήνα. Παρόλα αυτά, μεγαλύτερα ποσοστά σημειώνονται στις κατηγορίες 1-10 και 17-24, ενώ μια συνολική θεώρηση του διαγράμματος επαληθεύει το γεγονός πως η ηλεκτρονική χορευτική μουσική σκηνή του Βερολίνου παρουσιάζεται ιδιαίτερα δραστήρια, με αποτέλεσμα να διατηρεί σε συνεχή λειτουργία τον οικονομικό και πολιτιστικό μηχανισμό της πόλης. Τα παραπάνω ποσοστά αφορούν στο σύνολο των μουσικών εκδηλώσεων, είτε αυτές προέρχονται από την τοπική μουσική σκηνή, είτε έχουν να κάνουν με διεθνείς εκδηλώσεις - συνήθως φιλοξενώντας καλλιτέχνες οι οποίοι προέρχονται από το εξωτερικό και ταξιδεύουν στο Βερολίνο για τις εμφανίσεις τους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η δεύτερη κατηγορία. Πιο συγκεκριμένα:

**Διάγραμμα 7:** Αριθμός ανεξάρτητων ξένων εκδηλώσεων στα κλαμπ του Βερολίνου ανά μήνα

**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007

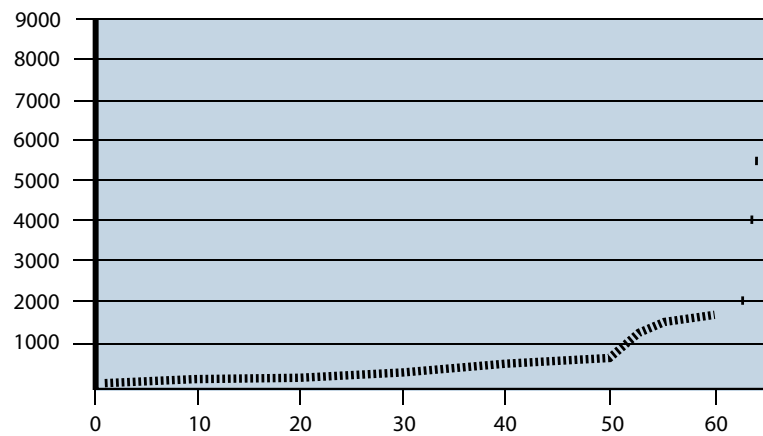
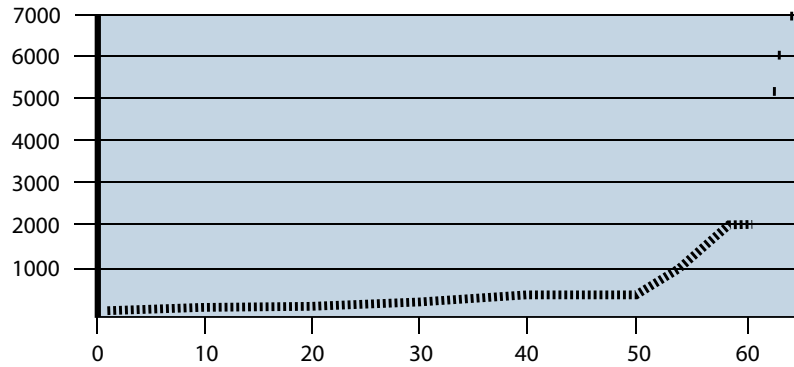
Η ανάπτυξη των φθηνών αεροπορικών πτήσεων έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην δημιουργία ενός ευρωπαϊκού δικτύου καλλιτεχνών και συμμετεχόντων στην ηλεκτρονική χορευτική μουσική σκηνή, καταλύοντας σε αξιοσημείωτο βαθμό τα εθνικά σύνορα και μειώνοντας τις χρονοαποστάσεις. Πολλοί καλλιτέχνες έχουν την δυνατότητα από οποιαδήποτε σημείο της Ευρώπης να βρεθούν σε λίγες ώρες στην πόλη του Βερολίνου, να πραγματοποιήσουν την εμφάνισή τους και την ίδια μόλις ημέρα να βρίσκονται εκεί απ' όπου ξεκίνησαν. Έτσι, αρκετά είναι τα κλαμπ που φιλοξενούν από 1 μέχρι 12 ξένες εκδηλώσεις ανά μήνα ενώ δεν παρατηρείται μεγάλη συχνότητα στις υψηλότερες κλίμακες μιας και η εγχώρια techno σκηνή είναι ιδιαίτερα δραστήρια και αποτελείται από έναν μεγάλο αριθμό καταξιωμένων καλλιτεχνών.

### 5.2.3 ΜΕΓΕΘΟΣ ΤΩΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ

Εκτός από τις μουσικές εκδηλώσεις (πάρτυ, κ.α.) που λαμβάνουν χώρα στα κλαμπ της πόλης, υπάρχει και μια σειρά από εκδηλώσεις που διοργανώνονται σε αμιγώς συναυλιακούς χώρους, είτε αυτοί είναι στεγασμένοι, είτε βρίσκονται σε ανοιχτό δημόσιο χώρο. Το Βερολίνο διαθέτοντας ένα αξιοπρεπές ποσοστό δημόσιων χώρων αναψυχής - περίπου 2.500 τέτοιοι χώροι και χώροι πρασίνου (Berlin, 2012) - προσφέρει έναν μεγάλο αριθμό (250) συναυλιακών χώρων και χώρων εκδηλώσεων (Grigutsch και

Kretschmar, 2007· Senatsverwaltung für Stadtentwicklung κ.α., 2008). Το μέγεθος των στεγασμένων χώρων αναλύεται στα παρακάτω διαγράμματα:

**Διαγράμματα 8 & 9:** Μέγεθος των χώρων μουσικών εκδηλώσεων σε τ.μ. και αριθμό ατόμων



**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007

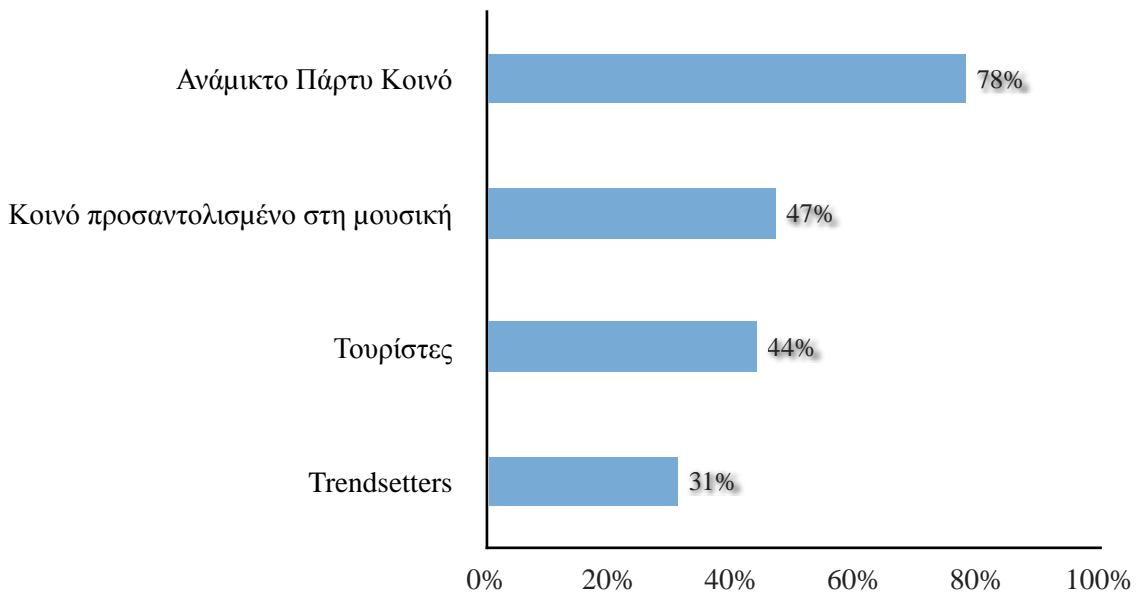
Τα παραπάνω διαγράμματα υποδεικνύουν πως ο μέσος όρος μεγέθους των συναυλιακών χώρων και χώρων εκδηλώσεων της πόλης κυμαίνεται περίπου στα 700 τ.μ., ενώ την ίδια στιγμή πάνω από 70% του συνόλου των χώρων αυτών είναι μικρότερο από 500 τ.μ. χωρίς φυσικά να λείπουν και οι χώροι εκείνοι που το μέγεθός τους ξεπερνά τα 1000 τ.μ.. Όσον αφορά την χωρητικότητά τους σε άτομα, ο μέσος όρος ανέρχεται στα 750 άτομα ενώ στο σύνολό της η βερολινέζικη σκηνή μπορεί να φιλοξενήσει 225.000 άτομα (Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Frauen, 2007).



#### 5.2.4 ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΤΗΣ ΚΛΑΜΠ ΣΚΗΝΗΣ

Το κοινό της κλαμπ σκηνης του Βερολίνου παρουσιάζει ιδιαίτερη ποικιλομορφία και σύμφωνα με τους ιδιοκτήτες των κλαμπ της πόλης διαθέτει πολλά και διαφορετικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα:

**Διάγραμμα 10:** Οι κατηγορίες του κοινού της κλαμπ σκηνης του Βερολίνου



**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007

Το μεγαλύτερο ποσοστό του κοινού που επισκέπτεται τα κλαμπ του Βερολίνου, χαρακτηρίζεται από τους ίδιους τους ιδιοκτήτες ως μια μίξη διαφορετικών ανθρώπων, οι οποίοι έχουν σαν βασικό κοινό τους γνώρισμα την επιθυμία να γιορτάσουν. Πρόκειται για εκείνο το κοινό, το οποίο διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό την εικόνα της πόλης του Βερολίνου, αποτελεί σύμφωνα με τον Rapp (2010) συστατικό στοιχείο της συνταγής που καθιστά την πόλη το σημείο στο οποίο «συμβαίνει συνεχώς κάτι», διατηρώντας ζωντανή την αστική ατμόσφαιρα που επικρατούσε τα πρώτα χρόνια της αλλαγής<sup>29</sup>. Μεγάλο ποσοστό - με δεδομένο βέβαια το γεγονός πως υπάρχει η δυνατότητα πολλαπλής επιλογής στις απαντήσεις των ιδιοκτητών κλαμπ και κατ' επέκταση αλληλοεπικάλυψη κατηγοριών - καταλαμβάνουν οι κατηγορίες, αφενός εκείνων των επισκεπτών που ενδιαφέρονται για την μουσική, αντιμετωπίζοντας έτσι

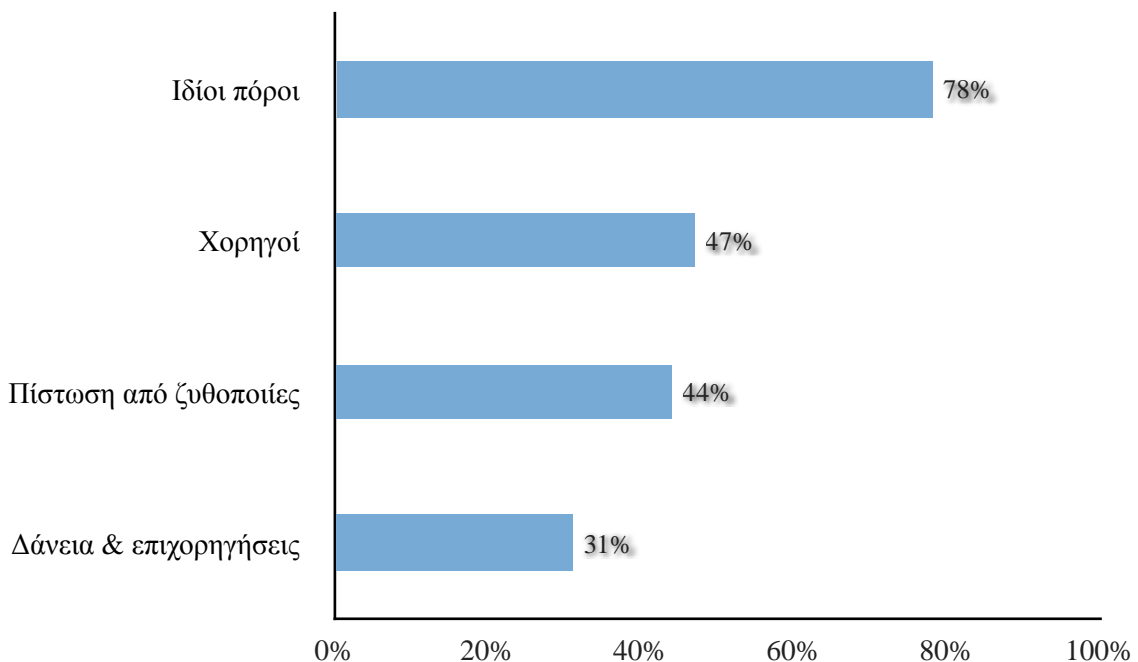
<sup>29</sup> Die Wende=η αλλαγή. Πρόκειται για το σύνολο των γεγονότων, των διαδικασιών και των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών που στα τέλη της δεκαετίας του 1980 καθώς και στις αρχές της δεκαετίας του 1990 συνετέλεσαν στην διαμόρφωση της νέας πραγματικότητας στην Γερμανία της επανένωσης. Αποτελεί συνώνυμο της πτώσης του Τείχους, της ανατολικής Γερμανίας και του Σιδηρούν Παραπετάσματος.

την εμπειρία της βερολινέζικης κλαμπ σκηνής από μια περισσότερο καινοτόμα και ειδική σκοπιά και αφετέρου των τουριστών. Το τουριστικό κοινό της κλαμπ σκηνής της πόλης, ειδικά από το 2000 και έπειτα, είναι πολύ καλά ενημερωμένο σχετικά με την techno κουλτούρα, τρέφει βαθύ σεβασμό γι' αυτήν - σε βαθμό μάλιστα μεγαλύτερο από το ντόπιο κοινό της κλαμπ σκηνής - και αποτελεί σημαντική πηγή εσόδων για την πόλη γενικότερα (περίπου 34 εκατομμύρια ευρώ ετησίως) (Rapp, 2011· Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Frauen, 2007). Το μικρότερο ποσοστό καταλαμβάνει η κατηγορία των trendsetter, εκείνου του κοινού που ακολουθεί και εφαρμόζει πρωτοποριακές ιδέες κυρίως στον τομέα της μόδας.

### 5.2.5 ΠΗΓΕΣ ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗΣ

Η χρηματοδότηση των βερολινέζικων κλαμπ προέρχεται από διάφορες πηγές, η σημασία των οποίων διαφέρει ανάλογα με την περίπτωση. Στα παρακάτω διαγράμματα αναλύονται οι πηγές της χρηματοδότησης των επιχειρήσεων καθώς επίσης και η ποσοτική τους βαρύτητα στην έναρξη και λειτουργία τους.

**Διάγραμμα 11:** Αξιολόγηση της σημασίας των διαφόρων πηγών χρηματοδότησης των κλαμπ

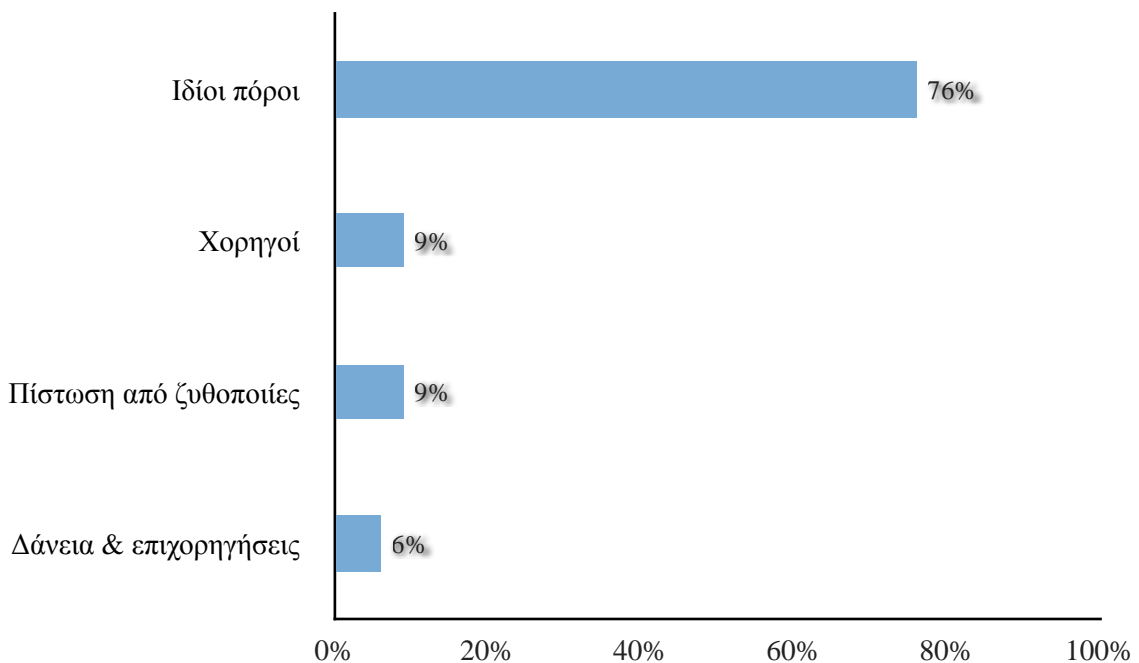


**Πηγή:** Club Commission Berlin, 2007· Grigutsch και Kretschmar, 2007

Οι αρχικοί πόροι και τα κεφάλαια που εκ προοιμίου κατέχουν οι ιδιοκτήτες των κλαμπ στο Βερολίνο αποτελούν την σημαντικότερη πηγή χρηματοδότησης. Ακολουθούν τα χρήματα που προέρχονται από χορηγίες, ενώ σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν επίσης

και οι πόροι από εταιρείες παραγωγής μύρας και άλλων αλκοολούχων ποτών που έχουν ως σκοπό την διαφήμιση και προώθηση των προϊόντων τους. Τα δάνεια και οι επιχορηγήσεις - η κρατική βοήθεια - δείχνουν να καταλαμβάνουν την τελευταία θέση και να υπολείπονται σε βαρύτητα συγκριτικά με τις υπόλοιπες πηγές χρηματοδότησης, κάτι που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αν αναλογιστεί κανείς την εύθραυστη σχέση που φαίνεται να υπάρχει ανάμεσα στους ιδιοκτήτες των κλαμπ και τις αρχές της πόλης. Το παρακάτω διάγραμμα - με ποσοτικούς όρους πια - καθιστά περισσότερο σαφή την εικόνα των οικονομικών συνθηκών που επικρατούν στην κλαμπ σκηνή της πόλης.

**Διάγραμμα 12:** Ποσοτική συμμετοχή των πηγών χρηματοδότησης στην έναρξη και λειτουργία των κλαμπ του Βερολίνου



**Πηγή:** Club Commission Berlin, 2007· Grigutsch και Kretschmar, 2007

Η μεγάλη διαφορά που φαίνεται να υπάρχει και στην ποσοτική συμμετοχή των πηγών χρηματοδότησης που έχουν να κάνουν τόσο με τα προσωπικά κεφάλαια των ιδιοκτητών όσο και με τους πόρους από τα δάνεια και τις διάφορες επιχορηγήσεις, διαμορφώνει με την σειρά της την σχέση ανάμεσα στους ιδιοκτήτες των βερολινέζικων κλαμπ και στις αρμόδιες αρχές του Βερολίνου, μια σχέση που από το 2000 και έπειτα χαρακτηρίζεται ως δίκικο μαχαίρι (Rapp, 2011). Η αίσθηση προβληματισμού που υπάρχει από την πλευρά των συμμετεχόντων στην techno μουσική σκηνή της πόλης έχει να κάνει με τα οφέλη του ενδιαφέροντος που - μέσω των χρηματοδοτήσεων - δείχνουν οι δημοτικές

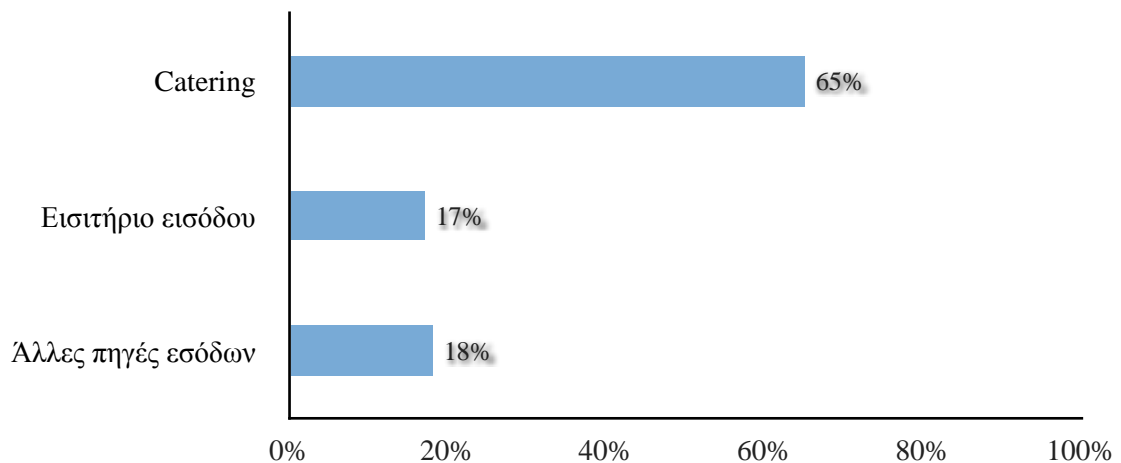
αρχές. Η ελκυστικότητα της techno μουσικής και της κλαμπ σκηνής γενικότερα μπορεί να ερμηνευθεί και να χρησιμοποιηθεί από τις αρχές μονόπλευρα - για παράδειγμα, αποκλειστικά με όρους μάρκετινγκ - κάτι το οποίο ενδεχομένως να βλάπτει το πνεύμα αλλά και τη λειτουργία της σκηνής και του μηχανισμού πίσω από αυτή.

### 5.2.6 ΚΕΡΔΗ, ΑΠΑΣΧΟΛΟΥΜΕΝΟΙ ΚΑΙ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ

#### 5.2.6.1 Κυριότερες Πηγές Κερδών και Απασχολούμενοι

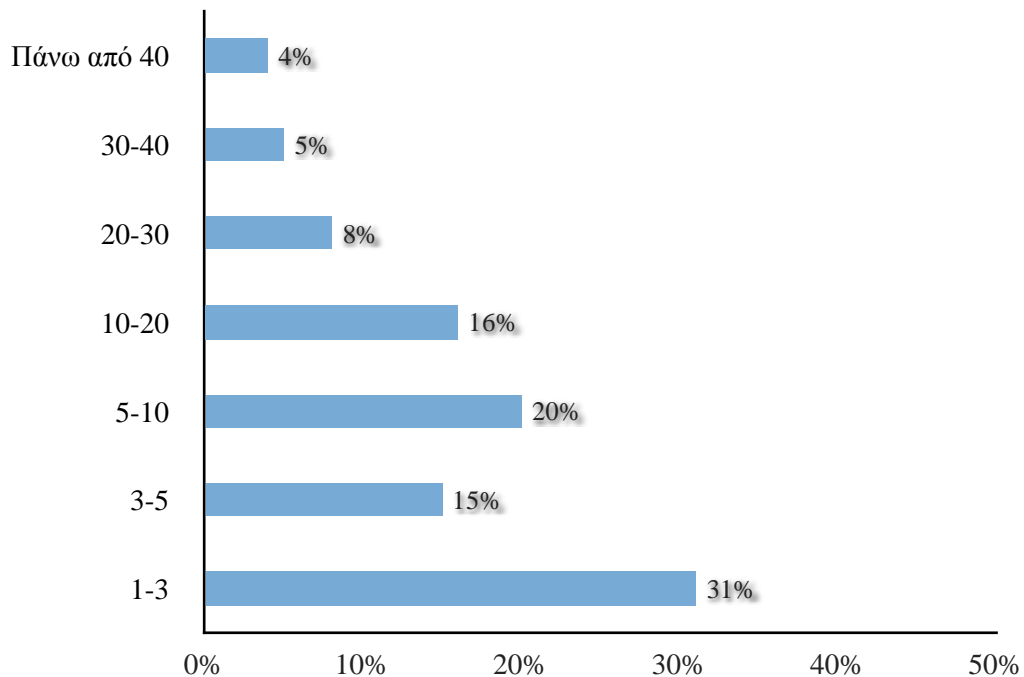
Τα κέρδη των κλαμπ της πόλης κατά τη διάρκεια του 2004 ανέρχονται περίπου σε 544.000 ευρώ ενώ τον επόμενο χρόνο (2005) το ποσό αυτό φθάνει στις 567.000 ευρώ (Club Commission Berlin, 2007). Αναλυτικότερα, τα κέρδη αυτά προέρχονται από την πώληση αλκοολούχων (και μη) ποτών, από το αντίτιμο εισόδου και από διάφορες άλλες πηγές. Διαγραμματικά:

**Διάγραμμα 13:** Πηγές κερδών για τα κλαμπ του Βερολίνου



**Πηγή:** Club Commission Berlin, 2007· Grigutsch και Kretschmar, 2007

Το παρακάτω διάγραμμα δίνει μια εικόνα του μεγέθους του προσωπικού των κλαμπ του Βερολίνου (πρόκειται για μόνιμους απασχολούμενους που απολαμβάνουν πλήρους κοινωνικής ασφάλισης).

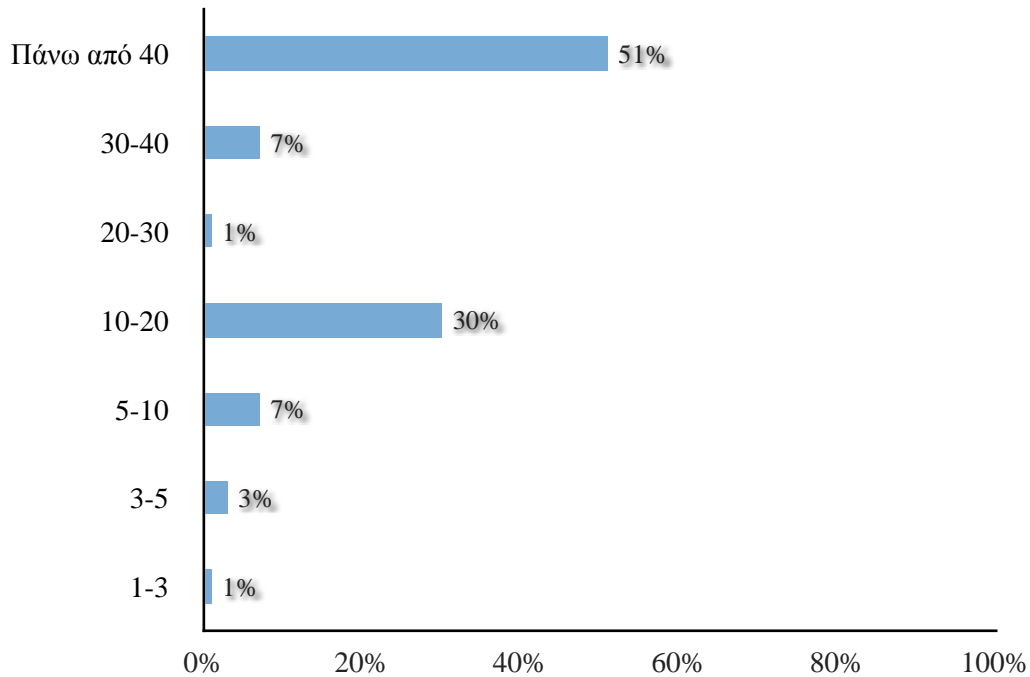
**Διάγραμμα 14:** Μέγεθος απασχολούμενου προσωπικού στα κλαμπ του Βερολίνου

**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007· Statistisches Landesamt Berlin, 2007

Το μεγαλύτερο ποσοστό των κλαμπ της πόλης διαθέτουν προσωπικό, το μέγεθος του οποίου δείχνει να κυμαίνεται από 1 μέχρι και πάνω από 40 απασχολούμενους. Ωστόσο, τα περισσότερα δείχνουν να απασχολούν από 1 μέχρι 3 απασχολούμενους, ενώ πολλές είναι εκείνες οι επιχειρήσεις το προσωπικό των οποίων κυμαίνεται από 5 μέχρι 10 άτομα. Λίγες επιχειρήσεις απασχολούν πάνω από 20, 30 και 40 άτομα αντίστοιχα, γεγονός που συνδέεται άμεσα με το μέγεθός τους.

#### 5.2.6.2 Συνεργασίες με Καλλιτέχνες

Ο τρόπος με τον οποίο η κλαμπ σκηνή της πόλης λειτουργεί έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με το δίκτυο των σχέσεων που αναπτύσσει τόσο με μεμονωμένους καλλιτέχνες, όσο και με τους υπόλοιπους τομείς της δημιουργικής βιομηχανίας. Κατά μέσο όρο, ένα κλαμπ συνεργάζεται ετησίως με 150 καλλιτέχνες, μουσικούς και djs. Αναλυτικότερα:

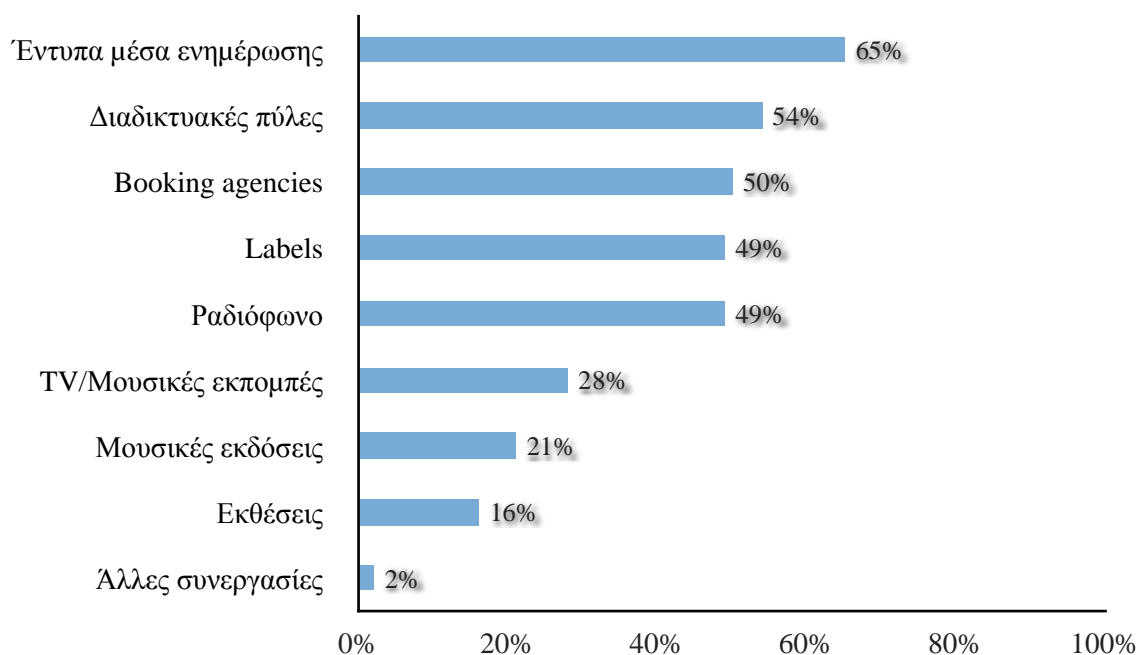
**Διάγραμμα 15:** Συνεργασίες με καλλιτέχνες, μουσικούς και djs

**Πηγή:** Club Commission Berlin, 2007· Grigutsch και Kretschmar, 2007

Σύμφωνα με το διάγραμμα, τα μισά από τα κλαμπ του Βερολίνου πραγματοποιούν κατά τη διάρκεια ενός έτους πάνω από 40 συνεργασίες με καλλιτέχνες της ηλεκτρονικής μουσικής σκηνής, ενώ το 30% πραγματοποιεί 10 με 20 συνεργασίες. Στις υπόλοιπες κατηγορίες τα ποσοστά δείχνουν χαμηλότερα (7% για 30-40 και 5-10 συνεργασίες, 3% για 3-5 συνεργασίες και 1% για 20-30 και 1-3 συνεργασίες αντίστοιχα), κάτι που όμως δεν αφαιρεί ιδιαίτερα από την συνολική δραστηριότητα της κλαμπ σκηνής της πόλης - ειδικά αν αναλογιστεί κανείς ότι τα περισσότερα κλαμπ λειτουργούν μερικές μόνο ημέρες της εβδομάδας.

#### 5.2.6.3 Συνεργασίες με Άλλους Δημιουργικούς Τομείς

Περισσότερο ενδιαφέρον φαίνεται παρόλα αυτά να παρουσιάζουν οι συνεργασίες της κλαμπ σκηνής με τους υπόλοιπους τομείς της δημιουργικής βιομηχανίας, συνεργασίες που διαθέτουν και χωρική διάσταση μιας και πολλές φορές έχουν να κάνουν με ροές ανθρώπων, προϊόντων και υπηρεσιών. Συγκεκριμένα:

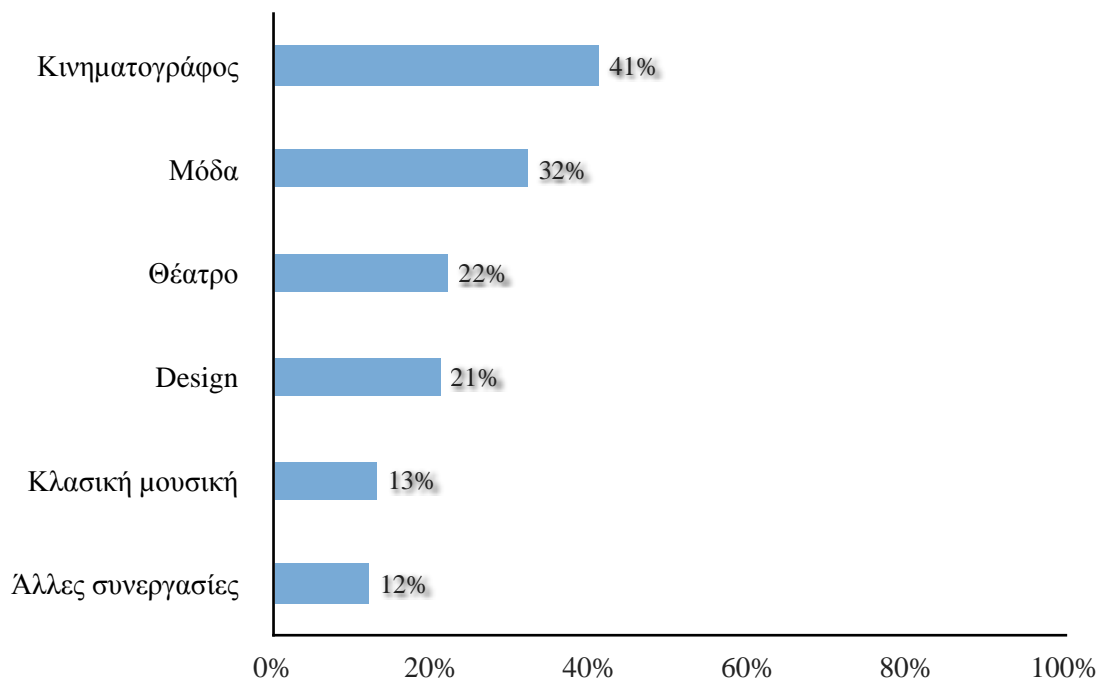
**Διάγραμμα 16:** Συνεργασίες με άλλους δημιουργικούς τομείς της πόλης

**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007· Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, 2008

Στην πρώτη θέση των δημιουργικών τομέων με τους οποίους συνεργάζεται η κλαμπ σκηνή του Βερολίνου βρίσκονται τα έντυπα μέσα ενημέρωσης, τα οποία φαίνεται και να αποτελούν το πιο δημοφιλές μέσο επικοινωνίας της σκηνής με το κοινό. Ακολουθεί το διαδίκτυο, τα πρακτορεία που αναλαμβάνουν τις συνεργασίες των καλλιτεχνών (booking agencies), οι δισκογραφικές εταιρείες/μουσικά labels και το ραδιόφωνο, καταλαμβάνοντας το μεγαλύτερο μερίδιο των δημιουργικών εκείνων τομέων με τους οποίους η κλαμπ αλλά και γενικότερα η ηλεκτρονική χορευτική μουσική σκηνή, έχει στενές σχέσεις. Το δίκτυο συνεργασιών - στο οποίο οι προσωπικές σχέσεις διαδραματίζουν ζωτικό ρόλο σύμφωνα με τον Schwartz (1992) - συμπληρώνεται από τομείς όπως η τηλεόραση, οι μουσικές εκδόσεις και οι διάφορες εκθέσεις. Οι ήδη υπάρχουσες σχέσεις ανάμεσα στους συμμετέχοντες στην δημιουργική βιομηχανία και οικονομία του Βερολίνου όλο και διευρύνονται μιας και το μεγαλύτερο ποσοστό των ιδιοκτητών κλαμπ επιθυμεί να καθιερώσει συνεργασίες με δημιουργικούς πολιτιστικούς τομείς όπως η κλασική μουσική σκηνή (επίσης ιδιαίτερα δημοφιλής στο Βερολίνο), το

θέατρο, ο κινηματογράφος<sup>30</sup>, η μόδα και το design (62% των ιδιοκτητών κλαμπ θεωρεί επικείμενες συνεργασίες τέτοιου είδους επιθυμητές ενώ 30% τις θεωρεί εξαιρετικά σημαντικές) (Club Commission Berlin, 2007). Μέχρι και το 2007 οι ήδη προγραμματισμένες συνεργασίες με τους παραπάνω δημιουργικές τομείς περιγράφονται στο παρακάτω διάγραμμα.

**Διάγραμμα 17:** Προγραμματισμένες συνεργασίες



**Πηγή:** Grigutsch και Kretschmar, 2007

Οι δημιουργικές επιχειρήσεις της techno σκηνής της πόλης, δείχνουν έντονο ενδιαφέρον για την πραγματοποίηση νέων συνεργασιών και την εξερεύνηση νέων θεματικών στο ευρύτερο μουσικό πεδίο της πόλης. Ωστόσο, ένα σημαντικό πρόβλημα είναι αυτό της ελλιπούς χρηματοδότησης. Πιο συγκεκριμένα, για μεγαλύτερα γεγονότα όπως είναι τα υπαίθρια φεστιβάλ στην πόλη, οι περισσότεροι διοργανωτές εξαρτώνται άμεσα από την οικονομική υποστήριξη που προέρχεται από κρατικές και ευρωπαϊκές πηγές.

Τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν την μοναδική έρευνα που έχει αποκλειστικά να κάνει με την κλαμπ σκηνή της πόλης του Βερολίνου. Το περιεχόμενο της έρευνας καλύπτει

<sup>30</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνεργασίας μεταξύ της techno σκηνής της πόλης, του δικτύου των κλαμπ και του κινηματογράφου, αποτελεί η ταινία “Berlin Calling” (2008). Πρόκειται για μια απεικόνιση, εκτός των άλλων, της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής και των ναρκωτικών στο σημερινό Βερολίνο.



ένα ευρύ φάσμα χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της σκηνής και είναι ενδεικτικό του μεγέθους και της θέσης της στα πλαίσια της δημιουργικής οικονομίας της πόλης. Η εικόνα που τελικά διαμορφώνεται προκύπτει από τις απαντήσεις των 300 ιδιοκτητών κλαμπ και διοργανωτών εκδηλώσεων, καλύπτοντας ένα φάσμα που περιλαμβάνει την δομική οργάνωση του κλάδου, τους απασχολούμενους των επιχειρήσεων, τις επιπτώσεις της σκηνής στην οικονομία της πόλης καθώς και στην τουριστική της φυσιογνωμία, τις σχέσεις της κλαμπ σκηνής και της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής με τους υπόλοιπους δημιουργικούς τομείς της βερολινέζικης οικονομίας καθώς και τον ρόλο τους στο δημιουργικό δίκτυο της πόλης. Αξίζει να σημειωθεί πως από την έρευνα εξαιρούνται οι επιχειρήσεις και οι διοργανώσεις εκείνες που έχουν περισσότερο δημοφιλή (mainstream) προσανατολισμό. Τα κλαμπ αποτελούν μέσω της διάρθρωσης του κοινού τους, του μεγέθους τους, της ατμόσφαιρας και του νοήματός τους, στέρεες κοινωνικές δομές και στρέφονται προς ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής - ηλεκτρονική όπως υποδεικνύουν τα αποτελέσματα της έρευνας - και ιδεολογίας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. MEDIASPREE

### 6.1 WHEN MEDIA MET SPREE

*«Berlin ist sexy, Medien sind auch sexy»*

Ο όρος Mediaspree αποδίδεται σε ένα από τα μεγαλύτερα επενδυτικά προγράμματα της πόλης του Βερολίνου. Πρόκειται για μια οικονομική πρωτοβουλία που ξεκίνησε την δεκαετία του 1990 από επενδυτές στον τομέα των κατασκευών και στην αγορά ακινήτων, οι οποίοι μετά την πτώση του Τείχους και τα πρώτα χρόνια της επανένωσης απέκτησαν μεγάλα τμήματα γης γύρω από την περιοχή που άλλοτε βρισκόταν το Τείχος. Το πρόγραμμα δεν βρήκε την αναμενόμενη ανταπόκριση κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 μιας και το ασταθές οικονομικό περιβάλλον της εποχής δεν επέτρεπε μεγάλες επενδυτικές κινήσεις. Από το 2000 και έπειτα - συγκεκριμένα τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας (2002 - 2004) οπότε και δημιουργείται η συνεργασία Regionalmanagement Mediaspree e.V. - το πρόγραμμα επανέρχεται στο προσκήνιο και αρχίζει να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πόλης. Ο σκοπός του προγράμματος είναι αφενός η δημιουργία εταιρειών τηλεπικοινωνιών και μέσων μαζικής επικοινωνίας κατά μήκος του ποταμού Spree και αφετέρου η αστική ανανέωση της γύρω περιοχής. Η δράση της παραπάνω συνεργασίας - λειτουργεί στην ουσία σαν μεσίτης και εκμεταλλεύεται τις περιοχές γύρω από το ποτάμι, συνάπτει επαφές και συνεργασίες μεταξύ των ιδιοκτητών γης και των επενδυτών, προσπαθεί να χτίσει σταδιακά μια ανανεωμένη εικόνα της πόλης (city marketing), έρχεται σε επαφή με τους κατοίκους της περιοχής καθώς και με τους ενδιαφερόμενους για εγκατάσταση στην περιοχή - διαρκεί μέχρι το 2008, οπότε και λόγω της διακοπής της κρατικής χρηματοδότησης, παύει να υφίσταται. Σήμερα, μια νέα συνεργασία υπό την ονομασία Mediaspree έχει αναλάβει την διαχείριση του εγχειρήματος (Abriss Berlin, 2007· ms-versenken, 2012· Wikipedia, 2012i).

## 6.2 ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΧΗΣ

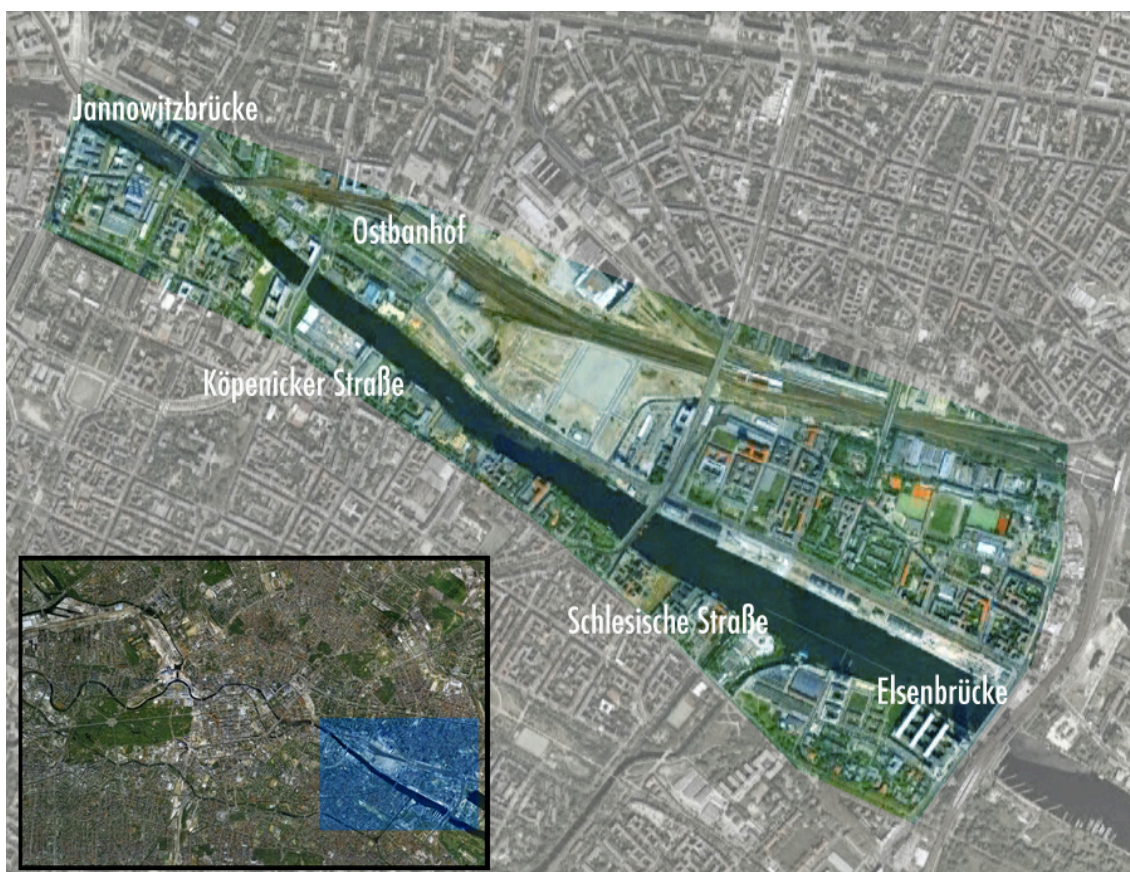
Η περιοχή στην οποία εφαρμόζεται το πρόγραμμα Mediaspree εκτείνεται και στις δύο όχθες του ποταμού Spree και καταλαμβάνει έκταση περίπου 1,8 τετραγωνικών χιλιομέτρων, το μήκος της φθάνει τα 3,7 χιλιόμετρα και βρίσκεται στα όρια τεσσάρων περιοχών: Mitte, Kreuzberg, Friedrichshain και Alt-Treptow. Τα τεχνητά της σύνορα είναι: στα δυτικά η Jannowitzbrücke, στον βορρά οι σιδηροδρομικές γραμμές του τραμ (S-Bahn), στα ανατολικά η Elsenbrücke και στο νότο οι οδοί Schlesische Straße και Köpenicker Straße.

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, οι χρήσεις που κυριαρχούσαν στην περιοχή ήταν το εμπόριο και η βιομηχανία. Πολλά από τα κτήρια της εποχής διασώζονται ακόμη και σήμερα ενώ, όπως και στις υπόλοιπες περιοχές του Βερολίνου, πολλά από αυτά υπέστησαν σοβαρές ζημιές κατά τη διάρκεια των βομβαρδισμών του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Μέχρι το 1947, πολλές από τις εκτάσεις της περιοχής χρησιμοποιήθηκαν από τους Ρώσους ως κέντρα μεταφοράς υλικού και πρώτων υλών, ενώ κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου κομμάτι της περιοχής αποτέλεσε το όριο μεταξύ δυτικού και ανατολικού Βερολίνου μιας και στις βόρειες όχθες του ποταμού ήταν χτισμένο το Τείχος του Βερολίνου.

Σήμερα, η εικόνα της περιοχής συμπεριλαμβάνει τον ανατολικό σιδηροδρομικό σταθμό της πόλης (Ostbahnhof), το μήκους 1,3 χιλιομέτρων κομμάτι του Τείχους που φιλοξενεί την East Side Gallery και ένα σύνολο κτηρίων που ενώ στο παρελθόν αποτελούσαν βιομηχανικές και εμπορικές εγκαταστάσεις, σήμερα φιλοξενούν επιχειρηματικές δραστηριότητες της δημιουργικής και μη οικονομίας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι πύργοι Treptowers - ανήκουν στην περιοχή Alt-Treptow, αποτελώντας ένα από τα παλαιότερα κτηριακά συγκροτήματα της ζώνης του Mediaspree και βρίσκονται χτισμένοι σε έκταση που στο παρελθόν καταλάμβανε συγκρότημα παραγωγής ηλεκτρικών συσκευών της AEG -, το ανακαινισμένο κτήριο Eierkühlhaus - χτισμένο κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 και χαρακτηριστικό αρχιτεκτονικό δείγμα της εποχής, λειτουργούσε ως ψυγείο ευαίσθητων αγαθών όπως υποδηλώνει και η ονομασία του - το οποίο σήμερα στεγάζει τα κεντρικά γραφεία της Universal Music καθώς και η πρώην αποθήκη που στεγάζει πια τα γραφεία της επιχείρησης MTV Networks

Germany. Χαρακτηριστική σύγχρονη εγκατάσταση της περιοχής είναι η O2 World Arena - ένας πολυχρηστικός χώρος στην περιοχή Friedrichshain που ξεκίνησε την λειτουργία του το 2008, φιλοξενεί αγώνες ποδοσφαίρου, χόκει, μπάσκετ και συναυλίες, ενώ στα μελλοντικά σχέδια ολοκλήρωσης και επέκτασής του συμπεριλαμβάνεται η κατασκευή κινηματογράφων, ξενοδοχείου, εστιατορίων και μπαρ, καθώς και ενός καζίνο - η κατασκευή της οποίας συνοδεύτηκε από έντονες διαμαρτυρίες και διαδηλώσεις, μιας και απαιτούσε την κατεδάφιση του ιστορικού κλαμπ Ostgut. Εκτός από τις παραπάνω περιπτώσεις, ένα σύνολο από ήδη ολοκληρωμένα αλλά και προς ολοκλήρωση προγράμματα ανακαίνισης, επαναχρησιμοποίησης ή και κατεδάφισης, διαμορφώνουν τον χαρακτήρα της ζώνης του Mediaspree.

**Χάρτης 2:** Η περιοχή του Mediaspree



**Πηγή Υποβάθρου:** Google Earth· Ιδία επεξεργασία

## 6.2.1 ΟΛΟΚΛΗΡΩΜΕΝΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Τα περισσότερα (αν όχι όλα) από αυτά τα κτήρια παρουσιάζονται συγκεντρωμένα στους παρακάτω πίνακες. Τα κριτήρια διαχωρισμού τους, που ως αποτέλεσμα διαφοροποιούν και τους πίνακες ως προς το περιεχόμενό τους είναι αφενός η φάση/κατάσταση στην οποία βρίσκονται (ολοκληρωμένα και προς ολοκλήρωση), καθώς και η περιοχή στην οποία βρίσκονται. Συνεπώς, προκύπτουν 4 πίνακες ανάλογα με την κατάσταση των κτηρίων ή/και των κτηριακών εγκαταστάσεων (2 κατηγορίες) στην περιοχή του Mediaspree καθώς επίσης και ανάλογα με την γεωγραφική τους θέση στις όχθες του ποταμού Spree (2 κατηγορίες: βόρειο τμήμα του ποταμού με κατεύθυνση από την δύση προς την ανατολή και νότιο τμήμα με κατεύθυνση από την ανατολή προς την δύση). Συγκεντρωτικά λοιπόν:

**Πίνακας 11:** Ολοκληρωμένα προγράμματα στο βόρειο τμήμα του ποταμού με κατεύθυνση από δύση προς ανατολή

Κτήριο/κτηριακό συγκρότημα	Σημερινή χρήση	Προηγούμενη χρήση	Περιοχή
Fortress Multi Service Center	Γραφεία, Εστιατόρια/2003	-	Holzmarktstraße, Mitte
Trias	Berliner Verkehrsbetriebe (BVG)/2008	-	Holzmarktstraße, Mitte
Ibis Hotel	Ξενοδοχείο, εμπόριο/2000	-	Schillingbrücke, Friedrichshain-Kreuzberg
EnergieForum Berlin	Γραφεία (ΑΠΕ)/2002	Zentralmagazin der städtischen Gaswerke/1906-1908	Stralauer Platz, Friedrichshain
East Side Park	East Side Gallery	«Death Strip»	Friedrichshain-Kreuzberg
O2 World	Αθλητικές εγκαταστάσεις/2008	Ostgut Club	Friedrichshain-Kreuzberg
Berliner Stadtreinigungsbetriebe (BSR) Kundendienstzentrum	Γραφεία(Διαχείριση αποβλήτων Βερολίνου-εξυπηρέτηση πελατών)	-	Friedrichshain-Kreuzberg
Industriepalast	Γραφεία, Ξενοδοχείο/1992-1993	Εργοστάσιο/1906-1907	Friedrichshain-Kreuzberg
Toyota-Autohaus	Εμπόριο αυτοκινήτων/2007	-	Friedrichshain-Kreuzberg

Κτήριο/κτηριακό συγκρότημα	Σημερινή χρήση	Προηγούμενη χρήση	Περιοχή
Universal Music	Γραφεία(Γερμανική έδρα της Universal Music)/2002	Eierkühlhaus (Κατάλυξη ευπαθών προϊόντων)/1928-1929	Friedrichshain-Kreuzberg
Granary Office Lofts	Γραφεία/2001	Σιταποθήκη/1913	Friedrichshain-Kreuzberg
Oberbaum City	Γραφεία/1999	Εργοστάσιο παραγωγής λαμπτήρων (Narva)/1992 (λήξη παραγωγής)	Friedrichshain-Kreuzberg
BASF European Shared Service Center	Γραφεία (Εταιρεία χημικών προϊόντων BASF)/2005	Deutsche Gasglühlicht AG/1906-1912	Friedrichshain-Kreuzberg
MTV Central Europe	Γραφεία (Γερμανική έδρα της MTV)/2004	BEHALA (Berliner Hafen- und Lagerhausgesellschaft)/1913	Friedrichshain-Kreuzberg
A-Medialynx GmbH	Γραφεία (Τεχνολογία τηλεπικοινωνιών)/2007	BEHALA (Berliner Hafen- und Lagerhausgesellschaft)/1913	Friedrichshain-Kreuzberg
Fernseherwerft (TV Dockyard)	Γραφεία, στούντιο (τηλεοπτικές παραγωγές)/2009	BEHALA (Berliner Hafen- und Lagerhausgesellschaft)/1913	Friedrichshain-Kreuzberg
Zigarren Herzog	Εμπόριο/2008	BEHALA (Berliner Hafen- und Lagerhausgesellschaft)/1913	Friedrichshain-Kreuzberg
Labels Berlin 1	Γραφεία (Εταιρείες μόδας)/2006	BEHALA (Berliner Hafen- und Lagerhausgesellschaft)/1913	Friedrichshain-Kreuzberg
Labels Berlin 2	Χώρος εκδηλώσεων	BEHALA (Berliner Hafen- und Lagerhausgesellschaft)/1913	Friedrichshain-Kreuzberg

**Πηγή:** Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, 2012· ms-versenken, 2012· Wikipedia, 2012i· Ιδία επεξεργασία

Ο παραπάνω, όπως και ο επόμενος πίνακας αποτελούνται από 4 στήλες στην πρώτη εκ των οποίων καταγράφεται το κτήριο ή το κτηριακό συγκρότημα για το οποίο γίνεται λόγος και έχει ολοκληρωθεί στα πλαίσια του προγράμματος Mediaspree. Αξίζει να αναφερθεί πως η κλίμακα και η έκταση των εκάστοτε περιπτώσεων ανάπλασης, αποκατάστασης, ανακαίνισης και κατεδάφισης ποικίλει - από μεμονωμένα κτήρια μέχρι

ολόκληρες αστικές γειτονιές. Στις υπόλοιπες στήλες σημειώνονται η σημερινή αλλά και η προηγούμενη χρήση του κτηρίου/κτηριακού συγκροτήματος, καθώς και η περιοχή στην οποία βρίσκονται. Δεν λείπουν οι περιπτώσεις στις οποίες οι προηγούμενες χρήσεις δεν είναι γνωστές (το συγκεκριμένο πεδίο του πίνακα συμπληρώνεται με παύλα). Σχετικά με τον παραπάνω πίνακα, στον οποίο βρίσκει κανείς κτήρια τα οποία ήδη από την δεκαετία του 1990 είχαν αλλάξει χρήση και λειτουργία, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός πως στο σημείο που σήμερα βρίσκονται οι εγκαταστάσεις της O2 Arena, βρισκόταν παλαιότερα το Ostgut Club. Άρρηκτα συνδεδεμένο με την κλαμπ και techno σκηνή της πόλης, το Ostgut στεγαζόταν σε μια αποθήκη των εγκαταστάσεων του ανατολικού σιδηροδρομικού σταθμού της πόλης (Ostbahnhof) η οποία το 2003 κατεδαφίστηκε με σκοπό να ξεκινήσουν οι εργασίες ανέγερσης της O2 Arena και να διαμορφωθεί κατάλληλα η περιοχή. Η κατεδάφισή του αποτέλεσε ίσως το πρώτο τέτοιου είδους φαινόμενο για την κλαμπ σκηνή της πόλης, γεγονός που συνοδεύτηκε από έντονες διαμαρτυρίες και προβληματισμούς σχετικά με την μελλοντική πορεία και εικόνα τόσο της σκηνής και των χώρων στους οποίους εκφράζεται, όσο και της πόλης. Άλλες περιπτώσεις κτηρίων του παραπάνω πίνακα που παρουσιάζουν ενδιαφέρον και σχετίζονται με την techno αλλά και την μουσική σκηνή και οικονομία της πόλης γενικότερα είναι αυτή των κεντρικών γραφείων της Universal Music. Η συγκεκριμένη εταιρεία στεγάζεται από το 2002 στις ανακαινισμένες πρώην εγκαταστάσεις του Eierkühlhaus (κατάψυξη ευπαθών προϊόντων), ακριβώς δίπλα από την γέφυρα Oberbaumbrücke στην περιοχή Freidrichshain-Kreuzberg, με την παρουσία της να διαμορφώνει από τις αρχές της δεκαετίας του 2000 τόσο την γύρω περιοχή - γεγονός που συνδυάζεται με την ανάδειξη των περιοχών του Kreuzberg και του Friedrichshain ως δημιουργικές συνοικίες οι οποίες σταδιακά αρχίζουν να συγκεντρώνουν εκτός των άλλων (μέσα μαζικής ενημέρωσης, τηλεπικοινωνίες) και μουσικές δημιουργικές επιχειρήσεις - όσο και την εικόνα της μουσικής βιομηχανίας της πόλης.

Ο παρακάτω πίνακας συγκεντρώνει τα κτήρια/κτηριακά συγκροτήματα τα οποία βρίσκονται στο νότιο τμήμα του ποταμού Spree, περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα Mediaspree και έχουν ήδη ολοκληρωθεί. Η δομή του πίνακα ακολουθεί την παραπάνω λογική.

**Πίνακας 12:** Ολοκληρωμένα προγράμματα στο νότιο τμήμα του ποταμού με κατεύθυνση από ανατολή προς δύση

Κτήριο/κτηριακό συγκρότημα	Σημερινή χρήση	Προηγούμενη χρήση	Περιοχή
Treptowers	Γραφεία (Allianz, κ.α.)/1998	Εργοστάσιο ηλεκτρικών συσκευών/	Alt-Treptow
Twin Towers	Γραφεία, εμπόριο/1997	-	Alt-Treptow
Arena	Χώρος εκδηλώσεων/ 1995	Χώρος συντήρησης οχημάτων (NSDP)/ 1940-1945, στρατόπεδο συγκέντρωσης/1950, «Death Strip»/ 1961-1989, χώρος συντήρησης οχημάτων(BVG)/1993	Alt-Treptow
Wasserschloss	Γραφεία	Εμπόριο	Alt-Treptow
ORCO-GSG Business Park	Γραφεία/1997	Εργοστάσιο παραγωγής κονιαμάτων/1926	Alt-Treptow
Industriepalast at Schlesisches Tor	Γραφεία (εταιρείες διαχείρισης ακινήτων)	Εργοστάσιο/1907-1908	Alt-Treptow
Viktoria-Mühle	Διαμερίσματα, lofts/ 2009	Εργοστάσιο, αποθήκες/ 1898-1960, Club 103/2008	Alt-Treptow
Wissinger Höfe	Γραφεία, Lofts, καλλιτεχνικά εργαστήρια, μουσικοί χώροι/2000	Αποθήκη σιτηρών/ 1908	Alt-Treptow
Nähmaschinenfabrik	Γραφεία (εταιρείες τηλεπικοινωνιών)/1990	Εργοστάσιο ραπτομηχανών/1860	Kreuzberg
Marmeladenfabrik	Lofts/2005	Εργοστάσιο, κατοικία/ 1889	Kreuzberg
Heeresbäckerei & Viktoria-Speicher II	Γραφεία, Lofts	Αποθήκη σιτηρών, στρατιωτικό αρτοποιείο/1805	Kreuzberg
Velvet-Fabrik	Γραφεία, διαμερίσματα, lofts/ 2009	Εργοστάσιο βελούδου/ 1881	Kreuzberg
ver.di-Bundeszentrale	Γραφεία (ενομένο εργατικό συνδικάτο)/ 2004	-	Mitte
BDA-Bundesgeschäftsstelle	Γραφεία (σύνδεσμος γερμανών αρχιτεκτόνων-Bund Deutscher Architekten)/2005	-	Mitte



Κτήριο/κτηριακό συγκρότημα	Σημερινή χρήση	Προηγούμενη χρήση	Περιοχή
Spree-Carrée	Γραφεία, κοινωνικά ιδρύματα	-	Mitte
Josetti Courtyards	Γραφεία (design, τέχνη, επικοινωνία)/ 2004	Βιομηχανία τσιγάρων/ 1906	Mitte
Jannowitz-Center	Γραφεία, εμπόριο/1997	-	Mitte

**Πηγή:** Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, 2012· ms-versenken, 2012· Wikipedia, 2012i· Ιδία επεξεργασία

Το νότιο τμήμα του ποταμού Spree αποτελείται επίσης από κτήρια/κτηριακά συγκροτήματα τα οποία ενώ κατά το παρελθόν εξυπηρετούσαν χρήσεις και λειτουργίες εμπορικές και βιομηχανικές, σήμερα έχουν μετατραπεί σε μεγάλα συγκροτήματα γραφείων, μοντέρνων κατοικιών και χώρων εκδηλώσεων. Ξεκινώντας από την συνοικία Alt-Treptow και μέσω του Kreuzberg φθάνοντας στην περιοχή του Mitte, συναντούμε δημιουργικές επιχειρήσεις να φιλοξενούνται σε κτηριακά κελύφη και εκτάσεις που μέσα στα ευρύτερα πλαίσια του Mediaspree υπέστησαν μια διαδικασία αλλαγής της χρήσης τους, της μορφής και της γενικότερης τους λειτουργίας.

### 6.2.2 ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ

Εκτός από τις παραπάνω περιπτώσεις που έχουν ήδη ολοκληρωθεί, υπάρχει μια σειρά από μελέτες που αναμένεται να υλοποιηθούν στο άμεσο μέλλον και παρουσιάζονται συγκεντρωμένες στους παρακάτω πίνακες.

**Πίνακας 13:** Προγράμματα προς ολοκλήρωση στο βόρειο τμήμα του ποταμού με κατεύθυνση από δύση προς ανατολή

Κτήριο/κτηριακό συγκρότημα	Σημερινή χρήση	Μελλοντική χρήση	Περιοχή
Spree Urban	Bar 25 (παύση λειτουργίας 2010)	Εμπόριο, γραφεία, ξενοδοχείο	Friedrichshain
Hotel Spreeport	Club Maria am Ostbahnhof	Ξενοδοχείο	Friedrichshain
Columbus-Haus	YAAM (Young African Art Market)-αθλητικό και πολιτιστικό κέντρο	Συγκρότημα γραφείων	Friedrichshain

Κτήριο/κτηριακό συγκρότημα	Σημερινή χρήση	Μελλοντική χρήση	Περιοχή
Postbahnhof	Ταχυδρομικές υπηρεσίες, χώρος εκδηλώσεων	Γραφεία, εμπόριο, δημιουργικές επιχειρήσεις, εστιατόρια	Friedrichshain
Park an der Spree	-	Δημόσιος χώρος πρασίνου	Friedrichshain
East-side Tower	Oststrand cafe-bar	Συγκρότημα κατοικιών	Friedrichshain
Anschütz-Gelände	-	Συμπληρωματικοί χώροι (O2 World), αναψυχή, γραφεία, εμπόριο	Friedrichshain
Quartier in Orange	Εξυπηρέτηση πελατών BSR (Berlin Stadtreinigung)-εταιρεία που ασχολείται με την δημόσια υγιεινή	BSR	Kreuzberg-Friedrichshain
Hochhaus an den Eisenbrücke	Ελεύθεροι χώροι του ανατολικού λιμανιού (Osthafen)	Γραφεία	Alt-Treptow

**Πηγή:** Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, 2012· ms-versenken, 2012· Wikipedia, 2012· Ιδία επεξεργασία

Αξίζει να σημειωθεί πως για ορισμένες από τις παραπάνω μελέτες έχουν ήδη ξεκινήσει οι διαδικασίες και αποτελούν συνεπώς έργα σε εξέλιξη. Παρόλα αυτά, έντονες αντιδράσεις από οργανώσεις κατοίκων και λοιπές ομάδες έχουν ως αποτέλεσμα την καθυστέρηση και σε πολλές περιπτώσεις την παύση των διαδικασιών (ms-versenken, 2012). Ο παραπάνω πίνακας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον - όσον αφορά στην techno σκηνή του Βερολίνου - αν αναλογιστεί κανείς πως για τρία από τα σχεδιαζόμενα έργα αστικής ανάπτυξης στις όχθες του ποταμού (Spree Urban, Hotel Spreeport και East-side Tower), η κατεδάφιση ισάριθμων κλαμπ είναι απαραίτητη. Πρόκειται για το Bar25, το κλαμπ Maria am Ostbahnhof και το μπαρ Oststrand. Πιο συγκεκριμένα, το Bar25 σταμάτησε να λειτουργεί το 2010 χωρίς όμως ακόμη να έχει κατεδαφιστεί. Σε παρόμοια κατάσταση βρίσκεται και το κλαμπ Maria am Ostbahnhof, το οποίο όμως συνεχίζει κανονικά την λειτουργία του με τις φωνές που εναντιώνονται στην κατεδάφισή του (τόσο από τον βερολινέζικο μουσικό τύπο και την ένωση Club Commission, όσο και από τους ιδιοκτήτες και το κοινό του) συνεχώς να πληθαίνουν.

Στον παρακάτω πίνακα, συνοψίζεται η κατάσταση που επικρατεί στο νότιο τμήμα του ποταμού.

**Πίνακας 14:** Προγράμματα προς ολοκλήρωση στο νότιο τμήμα του ποταμού με κατεύθυνση από ανατολή προς δύση

Κτήριο/κτηριακό συγκρότημα	Σημερινή χρήση	Μελλοντική χρήση	Περιοχή
Fanny-Zobel Straße	Κενός χώρος	Βιομηχανικά κτήρια, γραφεία, κατοικία, δημόσιος χώρος πρασίνου	Alt-Treptow
AquaDomi Z Hotel	-	Ξενοδοχείο	Alt-Treptow
Yachthafen am Osthafen	-	Μαρίνα (Spree Balcony)	Kreuzberg
Neuen Spreespeicher	Κενός χώρος - Υπαίθρια αγορά	Γραφεία, εμπόριο, αναψυχή	Kreuzberg
Brommysteg	-	Πεζογέφυρα, χώροι αναψυχής και εκδηλώσεων	Kreuzberg
Spreeport	Γραφεία (ver.di)	Γραφεία, βιομηχανικές εγκαταστάσεις, εγκαταστάσεις υψηλής τεχνολογίας	Mitte
Eisfabrik	-	Εγκαταστάσεις δημιουργικών επιχειρήσεων	Mitte

**Πηγή:** Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, 2012· ms-versenken, 2012· Wikipedia, 2012i· Ιδία επεξεργασία

## 6.3 KOLLEKTIVE RÄUME STATT INVESTOREN TRÄUME

### 6.3.1 ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Είναι γεγονός πως το επενδυτικό πρόγραμμα Mediaspree, ήδη από την δεκαετία του 1990, έχει εγείρει μια σειρά από αντιδράσεις και διαμαρτυρίες. Με το πέρασμα των ετών έχουν δημιουργηθεί διάφορες ομάδες κατοίκων της γύρω περιοχής καθώς και ένα σύνολο από πολιτικές ομάδες, καλλιτέχνες και αστικά κινήματα που προσπαθούν με διάφορους τρόπους, αν όχι να σταματήσουν, να προσαρμόσουν τις αλλαγές που προβλέπονται από το πρόγραμμα Mediaspree στις πραγματικές ανάγκες των καθημερινών χρηστών και της τοπικής κοινωνίας.

Πρωταγωνιστικό ρόλο στα κινήματα τέτοιου είδους παίζει η πρωτοβουλία «Mediaspree-Versenken» («ms-versenken»), η οποία σε συνεργασία με άλλες κινήσεις πολιτών του Βερολίνου, καθώς και με την συμμετοχή του κόμματος των Πρασίνων έχει καταλήξει σε μια σειρά από προτάσεις σχετικά με τα σχεδιαζόμενα έργα στην περιοχή γύρω από το ποτάμι. Οι προτάσεις των συμμετεχόντων σε αυτές τις πρωτοβουλίες προσανατολίζονται στην εξασφάλιση ζωτικού δημόσιου χώρου πρασίνου και ελεύθερων χώρων στις περιοχές που βρίσκονται στο παραποτάμιο μέτωπο, καθώς και στην διατήρηση και ενίσχυση των πολιτιστικών δραστηριοτήτων της περιοχής. Από το 2000 και έπειτα, καθώς το επενδυτικό πρόγραμμα Mediaspree άρχισε να βρίσκει πρόσφορο έδαφος για την υλοποίησή του, οι φόβοι για εκτόπιση των τοπικών κατοίκων μέσω της αύξησης των ενοικίων και του εξευγενισμού της περιοχής άρχισαν επίσης να γίνονται πραγματικότητα. Το πρόγραμμα δέχθηκε έντονη κριτική από κατοίκους, πολιτικούς και καλλιτέχνες εξαιτίας του γεγονότος της ιδιωτικοποίησης του δημόσιου χώρου και της εφαρμογής μεθόδων σχεδιασμού και αστικής ανάπτυξης που είχαν σαν αποκλειστικό σκοπό το κέρδος, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους τις κοινωνικές προεκτάσεις και επιπτώσεις των εγχειρημάτων.

Η ζώνη γύρω από τις όχθες του Spree, από την περιοχή Mitte μέχρι το Alt-Treptow, έχει σύμφωνα με τους κατοίκους της αλλάξει. Το πλάτος του παραποτάμιου μετώπου έχει δραματικά μειωθεί - σε ορισμένα σημεία έχει μάλιστα εξαλειφθεί -, πολλά σημεία του παρακολουθούνται συνεχώς από κάμερες, ενώ ένα μεγάλο τμήμα (περίπου 45 μέτρων) του Τείχους που φιλοξενεί την East Side Gallery έχει, στα πλαίσια της μελέτης

κατασκευής του O2 World και διαμόρφωσης του περιβάλλοντα χώρου του απομακρυνθεί. Η εικόνα συμπληρώνεται από την συνεχή εκτόπιση πολιτιστικών και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων και εγκαταστάσεων της περιοχής, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα να αποτελούν όπως προαναφέρθηκε το Ostgut και το Bar 25. Σύμφωνα με τους ιδιοκτήτες των συγκεκριμένων κλαμπ, καθώς και τους συμμετέχοντες στην techno μουσική σκηνή του Βερολίνου, η ανάπτυξη στην συγκεκριμένη περιοχή συμβαίνει σε βάρος της πολιτιστικής ποικιλίας (Taz, 2007· Club Commission Berlin, 2010· ms-versenken, 2012).

**Εικόνα 11:** «Spreeufer für alle» - «Όχθες του ποταμού Spree για όλους» απαιτεί η πρωτοβουλία ms-versenken



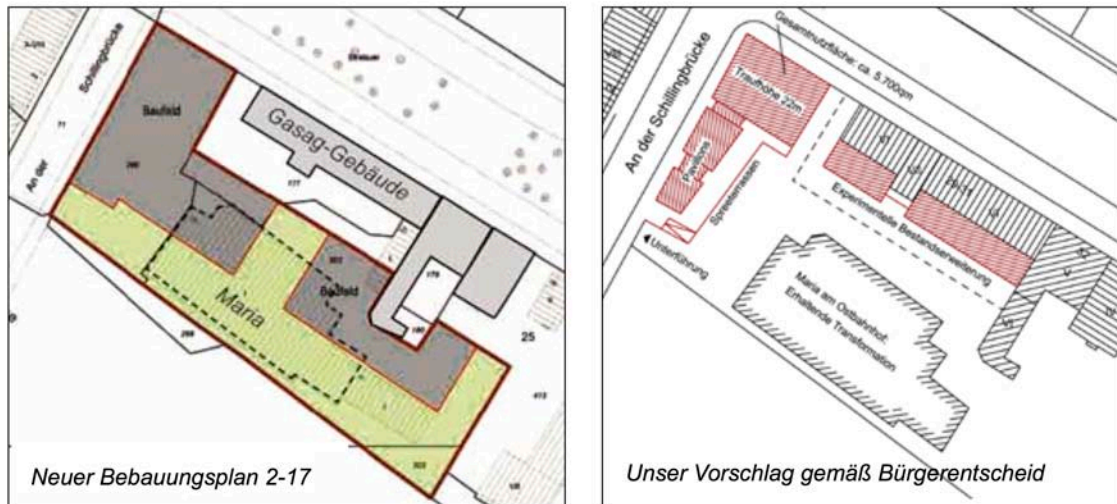
**Πηγή:** Προσωπικό αρχείο

### 6.3.2 ΑΠΟ ΤΗ LOVE PARADE ΣΤΗ SPREE PARADE

Ενώ στα τέλη της δεκαετίας του 1990 η μαζικότητα της συμμετοχής στην Love Parade έδινε το δικό της στίγμα στις, ανάμεσα σε άλλες, προσπάθειες διεκδίκησης του δημόσιου χώρου και αναθεώρησε τα δεδομένα και τον χαρακτήρα τέτοιου είδους κινήσεων, 10 χρόνια μετά, στα τέλη της δεκαετίας του 2000 - μιας δεκαετίας που άλλαξε πολλά στον τρόπο που η ηλεκτρονική χορευτική μουσική παράγεται και καταναλώνεται στον αστικό χώρο του Βερολίνου - μια άλλη «παρέλαση» πραγματοποιείται για να διασφαλίσει εν μέρει ό,τι η πρώτη πανηγυρικά εξασφάλισε, ή τουλάχιστον προσπάθησε να εξασφαλίσει. Η Spree Parade αποτέλεσε μια από τις μεγαλύτερες μέχρι στιγμής εκδηλώσεις διαμαρτυρίας ενάντια στο πρόγραμμα και τις χωρικές, οικονομικές και κοινωνικές επιπτώσεις του Mediaspree και αποτυπώθηκε στην πόλη με μια μαζική πορεία περίπου 5.000 ατόμων στους δρόμους της (Die Welt, 2008). Μια σειρά από διάφορες εκδηλώσεις διαμαρτυρίας έλαβαν χώρα την περίοδο από το 2008 μέχρι το 2010, επιτυγχάνοντας την παύση μερικών από των σχεδιαζόμενων ενεργειών και έργων στα πλαίσια του Mediaspree. Επίσης, ο σχηματισμός μιας επιτροπής αποτελούμενης από μέλη της πρωτοβουλίας ms-versenken, καθώς και μελών άλλων κινημάτων και οργανώσεων είχε σαν αποτέλεσμα την δημιουργία μιας σειράς εναλλακτικών προτάσεων και λύσεων για κάθε ένα κτήριο/κτηριακό συγκρότημα της ζώνης γύρω από τις όχθες του ποταμού (ms-versenken, 2012· Wikipedia, 2012i).

Όσον αφορά τις εγκαταστάσεις που φιλοξενούν χρήσεις που συνδέονται άμεσα με την techno σκηνή της πόλης και πιο συγκεκριμένα το κλαμπ Maria am Ostbahnhof, το οποίο βρίσκεται ακόμη σε λειτουργία, η εναλλακτική πρόταση της πρωτοβουλίας συνοψίζεται στο παρακάτω σχέδιο:

**Εικόνα 12:** Η πρόταση του Mediaspree για το κλαμπ Maria am Ostbahnhof (αριστερά) και η εναλλακτική πρόταση της πρωτοβουλίας ms-versenken (δεξιά)



**Πηγή:** ms-versenken, 2010

Σύμφωνα με το αριστερό σχέδιο (Mediaspree) αλλά και τον πίνακα 13, στη θέση που βρίσκεται σήμερα το κλαμπ Maria am Ostbahnhof πρόκειται να ανεγερθεί μια ξενοδοχειακή εγκατάσταση (Hotel Spreeport), γεγονός που απαιτεί την κατεδάφιση του κλαμπ και την ανάλογη διαμόρφωση του περιβάλλοντα χώρου. Το πλάτος του παραποτάμιου μετώπου μειώνεται στα 20 και σε ορισμένα σημεία στα 12 μέτρα για λόγους συμμετρίας με τα γειτονικά κτήρια (Ibis Hotel), ενώ οι ελεύθεροι χώροι περιορίζονται μόνο σε μικρές αυλές στο πίσω μέρος της περιοχής, χωρίς πρόσβαση στο ποτάμι. Η εναλλακτική πρόταση του κινήματος ms-versenken, όπως γίνεται φανερό και από το σχέδιο στα δεξιά, διατηρεί το κτήριο του κλαμπ ανέπαφο - μιας και σύμφωνα με την τεχνική έκθεση της πρότασης, αποτελεί αντιπροσωπευτικό χώρο της βερολινέζικης πολιτιστικής σκηνής - και προτείνει την ανάδειξη της πολιτιστικής του ταυτότητας. Παράλληλα, πραγματοποιεί μια σειρά από ενέργειες αποκατάστασης των υπολοίπων κτηρίων της περιοχής (Gasag-Gebäude), δημιουργία χώρων πρασίνου με άμεση πρόσβαση στο ποτάμι και ενίσχυση της πολιτιστικής φυσιογνωμίας του συγκροτήματος με καλλιτεχνικές ενέσεις (λειτουργία θεατρικής σχολής) (ms-versenken, 2010).

Η περίπτωση της Stralauer Platz 29-34, σημείο στο οποίο βρίσκεται σήμερα το κλαμπ Maria am Ostbahnhof, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της φιλοσοφίας και της πολιτικής που ακολουθεί το πρόγραμμα Mediaspree, καθώς και της αντίθετης προσέγγισης που ακολουθεί ο καλλιτεχνικός κόσμος της περιοχής, οι κάτοικοι και οι

οργανώσεις τους. Ακόμη, αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός πως η techno σκηνή της πόλης επηρεάζεται άμεσα από τα όσα συμβαίνουν στην ζώνη γύρω από τις όχθες του ποταμού Spree, ειδικά από τη στιγμή που το φαινόμενο αφορά και τις περιοχές Kreuzberg και Friedrichshain - περιοχές ιδιαίτερα σημαντικές για την techno σκηνή της πόλης μιας και φιλοξενούν μεγάλο αριθμό κλαμπ αλλά και λοιπών εγκαταστάσεων δημιουργικών δραστηριοτήτων.



**Εικόνα 13:** Αφίσα της Spreeparade που πραγματοποιήθηκε το 2009

**Πηγή:** Spreeparade, 2009

## 6.4 MEDIASPREE ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ

### *6.4.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ*

Η κατάσταση που προκύπτει από την λειτουργία, ή ακόμη και την παύση αυτής, του προγράμματος Mediaspree στις όχθες του ποταμού Spree στην πόλη του Βερολίνου θυμίζει την διαπίστωση του Neil Smith (1986:21) σχετικά με την πραγματική έννοια και τις επιπτώσεις του φαινομένου του εξευγενισμού, φαινομένου που είναι περισσότερο γνωστό στην διεθνή του εκδοχή· gentrification. Ο Smith λοιπόν τονίζει πως στην πραγματικότητα ο οικιστικός εξευγενισμός συνδέεται άμεσα με την αναδιοργάνωση των αστικών παραθαλάσσιων και παραποτάμιων μετώπων έτσι ώστε να είναι σε θέση να φιλοξενήσουν λειτουργίες αναψυχής καθώς και άλλες λειτουργίες και χρήσεις, με την παρακμή των βιομηχανικών εγκαταστάσεων στο κέντρο της πόλης, με την συνεχή ανάπτυξη ξενοδοχειακών συγκροτημάτων και συγκροτημάτων γραφείων, όπως επίσης και με την «ανάδυση» μοντέρνων εμπορικών περιοχών και περιοχών αναψυχής. Ενώ λοιπόν στο Βερολίνο δεν παρατηρείται έντονα η παρακμή και

εγκατάλειψη παλιών βιομηχανικών κελυφών στο κέντρο της πόλης, το πρόγραμμα του Mediaspree με τις διαδικασίες εξευγενισμού των περιοχών γύρω από τις όχθες του ποταμού και την ανέγερση μεγάλων ξενοδοχειακών συγκροτημάτων έρχεται να επαληθεύσει εν μέρει τις διαπιστώσεις του Smith. Παρόλα αυτά συνεχίζει υπογραμμίζοντας πως πρόκειται για μια εξαιρετικά δυναμική διαδικασία, η οποία δύσκολα οριοθετείται από αυστηρούς ορισμούς. Σε περίπτωση βέβαια που κάποιος επιχειρήσει κάτι τέτοιο, πρέπει να λάβει σοβαρά υπόψη του την ευρεία γκάμα εκείνων των διαδικασιών που συμβάλλουν στο φαινόμενο αυτό (του εξευγενισμού) και να καταλάβει τις συνδέσεις που υφίστανται μεταξύ φαινομενικά ξεχωριστών διαδικασιών. Τι είναι όμως στην πραγματικότητα ο εξευγενισμός; Είναι άραγε δυνατή μια ερμηνεία στα πλαίσια εξέλιξης και λειτουργίας του Βερολίνου από την πτώση του Τείχους και έπειτα;

#### 6.4.2 ΕΞΕΥΓΕΝΙΣΜΟΣ. GENTRIFICATION. GENTRIFIZIERUNG

Συνήθως όταν κάποιος αναζητά έναν ορισμό του φαινομένου του εξευγενισμού<sup>31</sup> δεν μπορεί να παραλείψει την χρησιμοποίηση του όρου από την κοινωνιολόγο Ruth Glass, η οποία το 1964 κατάφερε πολύ αποτελεσματικά, μέσω αυτού, να περιγράψει την εισροή των μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων σε γειτονίες και πόλεις και την επακόλουθη αντικατάσταση των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων από αυτά. Η κοινωνική μεταβολή που επέφερε το παραπάνω κοινωνικό φαινόμενο αποτυπώνεται επίσης από την ίδια την Glass (1964) στο παράδειγμα της εργατικής συνοικίας Islington του Λονδίνου:

*Μια προς μια, όλες οι εργατικές γειτονίες του Λονδίνου έχουν δεχθεί την εισβολή των μεσαίων τάξεων. Κακοσυντηρημένα εξοχικά και εγκαταλελειμμένοι στάβλοι - με δύο δωμάτια στον κάτω και δύο στον πάνω όροφο - όταν τα μισθωτήρια συμβόλαιά τους έληξαν, μετατράπηκαν σε κομψές και ακριβές κατοικίες (...) Μόλις αυτή η διαδικασία ξεκινήσει σε μια περιοχή, τότε εξαπλώνεται με ραγδαίους ρυθμούς μέχρι όλοι ή οι περισσότεροι από τους κανονικούς κατοίκους (εργατικής τάξης) της περιοχής*

31 Ο όρος gentrification προέρχεται από την λέξη gentry που με την σειρά της προκύπτει από την γαλλική genterise και συνήθως αποδιδόταν σε μέλη ευγενών κοινωνικών τάξεων («of gentle birth», οι «gentlemen» της Αγγλίας)

να μετεγκατασταθούν και ολόκληρος ο κοινωνικός χαρακτήρας και η κοινωνική σύνθεση της περιοχής να αλλάξει (Glass R., 1964 στο Atkinson R. και Bridge G., 2005).

Η δημιουργία και χρησιμοποίηση του όρου gentrification από την Ruth Glass ήταν σύμφωνα με τον Neil Smith αλάνθαστη, ενώ κατάφερε παράλληλα να εντυπωθεί στην κοινή λογική και να χρησιμοποιείται ευρέως. Αποτέλεσε έναν όρο, η «κοφτερή» σημασία του οποίου δύσκολα μπορούσε να αποκρουστεί και να αμβλυνθεί από τους επιχειρηματίες, τους ενοικιαστές/αγοραστές και τους σχετικούς δημόσιους φορείς (υποκινητές και πρωταγωνιστές του φαινομένου) παρόλες τις έντονες προσπάθειές τους να προωθήσουν διάφορους, περισσότερο ουδέτερους ευφημισμούς, με σκοπό να αποκρύψουν ή να παραλλάξουν τους πραγματικούς στόχους και επιπτώσεις του gentrification (Smith, 1996). Όροι όπως revitalization, recycling, upgrading, renaissance και άλλοι, έχουν χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς στη θέση του όρου gentrification. Βέβαια, η δημιουργία αυτών των όρων πηγάζει από διαφορετικές βάσεις ερμηνείας που με την σειρά τους έχουν να κάνουν με διαφορετικές ιδεολογικές και επιστημολογικές προσεγγίσεις.

Το φαινόμενο του gentrification διαθέτει πολλαπλές προεκτάσεις που εκτείνονται σε τομείς κοινωνικούς, οικονομικούς, πολιτισμικούς, πολιτικούς, αλλά και αρχιτεκτονικούς και πολεοδομικούς. Κάτι τέτοιο δικαιολογεί συνεπώς την ύπαρξη πολυεπίπεδης και συχνά έντονα αντιμαχόμενης θεωρητικής προσέγγισης τόσο από την πλευρά της προσφοράς (Μαρξιστική θεώρηση), όσο και από την πλευρά της ζήτησης (πολιτισμική θεώρηση). Έτσι και σύμφωνα με την Zukin (1987), οποιαδήποτε προσπάθεια διεύρυνσης του θεωρητικού πλαισίου ανάλυσης του φαινομένου πέρα από δημογραφικούς παράγοντες και νεοκλασικές θεωρίες χρήσεων γης είναι προβληματική, εξαιτίας σημαντικών εννοιολογικών και μεθοδολογικών διαφωνιών μεταξύ νεομαρξιστών, νεοβεμπεριανών (neo-Weberian) και μοντέρνων αναλυτών.

Οι αρχικές ερμηνείες είδαν το φαινόμενο του gentrification ως ένα κίνημα επιστροφής στην πόλη που χρησιμοποιήθηκε από την μεσαία τάξη με σκοπό την εγκατάλειψη των μοντέρνων προαστίων. Σε συνδυασμό με την καλύτερη εγγύτητα σε περιοχές εργασίας, πολιτιστικές παροχές και υποδομές αναψυχής αποτέλεσε μια πρώτης τάξεως ευκαιρία

για μια «διεκδίκηση» του εσωτερικού των πόλεων από την «νέα τάξη» (Atkinson και Bridge, 2005).

Σε γενικές γραμμές, οι πρώτες προσεγγίσεις, όπως αυτή της Glass το 1964, επικέντρωναν τις προσπάθειες εντοπισμού του φαινομένου κυρίως σε οικιστικές περιοχές με ήδη υπάρχουσες ιδιοκτησίες. Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκε μάλιστα και ο ορισμός των Smith και Williams (1986:1), οι οποίοι ενώ συγκέντρωσαν όλες τις υπάρχουσες ερμηνείες του φαινομένου, έκαναν παράλληλα λόγο για «*αποκατάσταση της εργατικής τάξης και των εγκαταλειμμένων και ετοιμόρροπων κατοικιών, καθώς και επακόλουθο μετασχηματισμό μιας περιοχής σε μια γειτονιά της μεσαίας τάξης*». Από εκείνη τη στιγμή και έπειτα, ο ορισμός έγινε πιο ευρύς, με σκοπό να συμπεριλάβει τις κενές εκτάσεις - συνήθως πρώην βιομηχανικές εγκαταστάσεις - και τις νέες γειτονιές, προτείνοντας και δίνοντας στο φαινόμενο έναν χαρακτήρα κινητικότητας και ευελιξίας που με την πάροδο του χρόνου εξελίχθηκε και έγινε εγγενές χαρακτηριστικό του (Atkinson και Bridge, 2005).

Κάτι που ενδεχομένως να βοηθούσε την γενικότερη κατανόηση του φαινομένου είναι, σύμφωνα και πάλι με την Zukin, η χρησιμοποίηση οικονομικών παραδειγμάτων καθώς και εννοιών όπως αυτές της παραγωγής, της κατανάλωσης και της κοινωνικής αναπαραγωγής της αστικής μεσαίας τάξης. Οι συνθήκες εκείνες που δημιουργούν την προσφορά χώρων προς εξευγενισμό και οι παράγοντες που καθορίζουν την ζήτηση από την πλευρά των δυνητικών εξευγενιστών (gentrifiers) έρχονται να συμπληρώσουν την δεύτερη εκείνη γενιά τάσεων που θέλει τον εξευγενισμό ως μέρος της οικονομικής αναδιάρθρωσης μιας πόλης. Οι σχετιζόμενες με αυτήν (οικονομική αναδιάρθρωση) διαδικασίες, όπως η μητροπολιτική και περιφερειακή αποβιομηχάνιση και η συγκέντρωση τεχνικών και δημιουργικών επαγγελματιών και πολιτιστικών αγορών στον αστικό πυρήνα, θέτουν το φαινόμενο μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο που διαμορφώνουν έννοιες όπως η παραγωγή και η αναπαραγωγή αντί των δημογραφικών παραγόντων και της προσωπικής επιλογής (Zukin, 1982). Επιπλέον, οι εννοιολογικές και μεθοδολογικές διαφωνίες μπορούν να ξεπεραστούν διερευνώντας την αστική μορφολογία - το σχήμα που παίρνει η πόλη - με όρους οικονομικής και πολιτιστικής ανάλυσης.

Η περίπτωση του προγράμματος Mediaspree συνδέεται με το φαινόμενο του εξευγενισμού και τις χωρικές, οικονομικές και κοινωνικές του προεκτάσεις. Παρόλα αυτά, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην θεωρητική προσέγγιση του φαινομένου, μια ξεκάθαρη διατύπωση και επεξήγησή του στην περίπτωση του Βερολίνου φαντάζει αδύνατη ή τουλάχιστον όχι εύκολα εφικτή. Μια σειρά από διαφορετικούς παράγοντες και ποικίλες διεργασίες που συνέβησαν από την πτώση του Τείχους και έπειτα, έχουν διαμορφώσει την εικόνα της πόλης, μιας πόλης που ακόμη και σήμερα φαίνεται να μην έχει αποκτήσει συγκεκριμένη ταυτότητα. Παραδείγματα όπως αυτό της συνοικίας Prenzlauer Berg - η οποία έχει καταλήξει να είναι στο σύνολο της έκτασής της μια «μονοδομή» (monostucture) με κύρια χαρακτηριστικά τα ανακαινισμένα διαμερίσματα με τα υψηλά ενοίκια και ένα μεγάλο ποσοστό εκτοπισμένων παλιών κατοίκων -, αλλά και το επενδυτικό πρόγραμμα Mediaspree καθιστούν σαφές το γεγονός ότι ο εξευγενισμός είναι παρών στην πόλη ήδη από την προηγούμενη δεκαετία.

Το γεγονός ότι η περιοχή γύρω από το ποτάμι με τις πρώην βιομηχανικές της εγκαταστάσεις αποτελεί το κύριο πεδίο εφαρμογής του Mediaspree αντικατοπτρίζει αυτό που πολύ εύστοχα είχε σημειώσει ο Wright σχετικά με την αναζήτηση και χρησιμοποίηση ιστορικών περιοχών και εγκαταστάσεων σε κεντρικά σημεία της πόλης. Αυτή λοιπόν η αναζήτηση φέρνει το επίπεδο του μοντερνισμού αντιμέτωπο με την πλούσια χρονική ποικιλία του παρελθόντος. Το ερώτημα που τίθεται έχει να κάνει με την ταυτότητα αυτού του παρελθόντος. Ποιό είναι και ειδικότερα, σε ποιον ανήκει; «Σε αυτήν τη νέα προοπτική, μια περιοχή που έχει υποστεί εξευγενισμό δεν αποτελεί έναν κυριολεκτικό, πραγματικό χώρο αλλά μια πολιτιστική παλινδρόμηση μεταξύ της πεζής πραγματικότητας του σύγχρονου αστικού πυρήνα και μιας φαντασιακής αναδόμησης του παρελθόντος της» (Wright, 1985:228-229). Σύμφωνα με την συλλογιστική του Wright, η αποβιομηχάνιση της πόλης είχε ως αποτέλεσμα ένα μεγάλο αριθμό από εγκαταλελειμμένα κτήρια και ολόκληρα κτηριακά συγκροτήματα τα οποία, μένοντας αχρησιμοποίητα σηματοδοτούσαν μια περίοδο παρακμής - ή καλύτερα και με περισσότερο ευγενικούς όρους μια περίοδο διαβρωτικής μετάβασης - για την πόλη. Παρόλα αυτά, τα συγκεκριμένα δείγματα σύγχρονης αισθητικής κουλτούρας, όπως είναι τα περισσότερα από τα κτήρια που βρίσκονται στις όχθες του ποταμού Spree, δεν

παρέπεμπαν σε κάποιο χαμένο παράδεισο αλλά αποτελούσαν μηνύματα της σημερινής εικόνας της πόλης (Rector, 2010).

Δεν χωρά αμφιβολία πως το φαινόμενο του εξευγενισμού δεν είναι νέο, όπως ακριβώς και το φαινόμενο της αναδιοργάνωσης του αστικού χώρου δεν είναι νέο. Ολόκληρη η διαδικασία της αστικής ανάπτυξης και μεγέθυνσης αποτελεί μια διαδικασία μορφοποίησης, οργάνωσης και αναδιοργάνωσης του αστικού χώρου. Αυτό που σήμερα αποκαλείται νέο, είναι στην ουσία ο βαθμός στον οποίο αυτή η αναδιοργάνωση του χώρου αποτελεί άμεσο και συστηματικό συστατικό μιας ευρύτερης οικονομικής και κοινωνικής αναδιοργάνωσης των ανεπτυγμένων καπιταλιστικών κοινωνιών. Ένα συγκεκριμένο δομημένο περιβάλλον εκφράζει συγκεκριμένες φόρμες παραγωγής, αναπαραγωγής και κατανάλωσης. Καθώς οι φόρμες και δομές αυτές αλλάζουν, αλλάζει και η γεωγραφική τυπολογία του δομημένου περιβάλλοντος (Smith, 1986).

#### 6.4.3 MUSIFICATION

Εξετάζοντας και πάλι την περίπτωση του Βερολίνου λαμβάνοντας υπόψη το θεωρητικό έρεισμα που αναλύθηκε παραπάνω και προσπαθώντας να προχωρήσουμε σε μια πρακτική αναγωγή και σε μια απτή συσχέτιση με τον αστικό του χώρο, σκοντάφτουμε αναγκαστικά σε μια καίρια «ανωμαλία», μια χωροχρονική ασυνέχεια που πιθανότατα να επηρέασε τον τρόπο και τον ρυθμό που έννοιες και φαινόμενα όπως αυτά της αστικής αναδιοργάνωσης και του εξευγενισμού άφησαν το αποτύπωμά τους στο βερολινέζικο αστικό σώμα.

Επιβιώνοντας από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο το Βερολίνο βρίσκεται να μετράει και να προσπαθεί να επουλώσει τις πληγές που του άφησαν οι βομβαρδισμοί και οι καταστροφές. Οι βάσεις βέβαια για την κατάρρευση είχαν τεθεί χρόνια πριν, με τον Χίτλερ και το εθνικοσοσιαλιστικό του κόμμα. Ωστόσο, το τέλος του πολέμου επιφύλασσε για την πόλη ακόμη μια σειρά από δεινά καθώς η διχοτόμησή της και η επακόλουθη απομόνωση των δύο τμημάτων της με την δημιουργία του Τείχους διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξή της. Αναπόφευκτα λοιπόν, το Βερολίνο ακολουθεί μια πορεία διαφορετική των άλλων ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων, ακροβατώντας πάνω στο σχοινί του σοσιαλισμού, το οποίο αιωρούνταν πάνω από το δίχτυ ασφαλείας του δυτικού καπιταλισμού. Μετά την πτώση του Τείχους, στα τέλη της

δεκαετίας του 1980 το Βερολίνο καλείται να συμβαδίσει με μια πραγματικότητα με την οποία μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν είχε άμεση επαφή - τουλάχιστον ως σύνολο. Το Βερολίνο της επανένωσης και των πρώτων χρόνων της αλλαγής (Wende) ήταν μια νέα πόλη, στην οποία - όπως έχει ήδη προαναφερθεί - κλήθηκαν να σμίξουν δύο κόσμοι. Ήταν ένα Βερολίνο το οποίο ειδικά τα πρώτα 1-2 χρόνια μετά τον Νοέμβριο του 1989 χαρακτηρίζεται από τα κενά κτήρια του πρώην ανατολικού καθώς και από το κορεσμένο δυτικό του τμήμα, αποτελεί πεδίο πειραματισμών, δημιουργικότητας και ανοχής, μια πόλη με έρημα - σχεδόν γκρεμισμένα - βιομηχανικά κτηριακά κελύφη.

Η πόλη δεν έχει ακόμη υποστεί τις επιπτώσεις χωρικών φαινομένων όπως το φαινόμενο του εξευγενισμού, που είχε ήδη εμφανιστεί στις αγγλικές και αμερικάνικες πόλεις μετά τα μέσα του 20ου αιώνα. Συνεπώς, η διαμόρφωση του δομημένου περιβάλλοντος κατά τα έτη 1990, 1991 και 1992 πραγματοποιείται σε μεγαλύτερο βαθμό από την χωρική δυναμική που αναπτύσσει η techno παρά από τις τότε πρώιμες ακόμη φόρμες παραγωγής, αναπαραγωγής και κατανάλωσης. Προς αυτή τη κατεύθυνση συνηγορεί επίσης και μια σειρά από γεγονότα. Η εμφάνιση της techno εκείνη τη περίοδο στην Γερμανία αλλά και στην Ευρώπη ολόκληρη σε συνδυασμό με την οικονομική, πολιτική και πολιτιστική αμηχανία που επικρατεί στο σύνολο του Βερολίνου, δημιουργεί αυτόματα ένα πρόσφορο έδαφος και τις απαραίτητες συνθήκες που αργότερα θα το καταστήσουν (το Βερολίνο) την ευρωπαϊκή Μέκκα της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής και δη της techno. Ακόμη, η διαχειριστική και διοικητική αδράνεια που προκαλείται από την επανένωση της πόλης συμπαρασύρει και τις παραγωγικές δομές, καθώς ειδικότερα οι οικονομικοί μηχανισμοί πρέπει να λειτουργήσουν πια μέσα σε ένα διαφορετικό περιβάλλον.

Μέσα στο πλαίσιο που ορίζουν οι συνθήκες της συνεχούς αναζήτησης, η techno διαδραματίζει καίριο ρόλο στην διαμόρφωση του αστικού περιβάλλοντος. Η απήχηση που έχει στην γερμανική νεολαία της επανένωσης το νέο αυτό είδος μουσικής ξεπερνά τα στενά όρια μιας μουσικής εμπειρίας και παίρνει διαστάσεις κοινωνικού φαινομένου με προεκτάσεις και επιπτώσεις στην πόλη, η οποία αποτελεί το πεδίο στο οποίο βρίσκεται την έκφρασή του και διαδίδεται. Ο τρόπος με τον οποίο η techno μουσική των αρχών της δεκαετίας του 1990 παράγεται, αναπαράγεται και καταναλώνεται έχει άμεσο αντίκτυπο στο δομημένο περιβάλλον του Βερολίνου, το οποίο μέσω των κενών

βιομηχανικών του κτηρίων εκφράζει αυτή τη διαδικασία. Η διεκδίκηση αυτών των χώρων σε συνδυασμό με το συνολικό κλίμα που επικρατεί εκείνη τη περίοδο στο κοινωνικοοικονομικό τοπίο της πόλης συνηγορούν προς μια ειδική σχέση μεταξύ techno μουσικής και αστικού χώρου, σε σημείο που να είμαστε σε θέση να μιλούμε για ένα φαινόμενο «χωρικής μουσικοποίησης» ή αλλιώς «*musification*». Το φαινόμενο αυτό λειτουργεί σε αντιστοιχία με το φαινόμενο του εξευγενισμού/*gentrification* και αποτελεί μια διαδικασία χωρικής και κοινωνικής διαφοροποίησης. Θεωρητικά, εντοπίζεται χρονικά στο διάστημα μεταξύ 1990 και 1992 ενώ συμβαίνει στο σύνολο της ενοποιημένης πόλης, με το πρώην ανατολικό της τμήμα να παρουσιάζεται ως ευνοϊκότερο πεδίο λόγω του μεγάλου κενού κτηριακού αποθέματος. Τον ρόλο των *gentries* τον έχει αναλάβει η *γερμανική νεολαία* της επανένωσης (*german youth*), η οποία εισβάλλει σε κενά, εγκαταλελειμμένα βιομηχανικά κτήρια καθώς και σε κενά διαμερίσματα του πρώην ανατολικού Βερολίνου και τα χρησιμοποιεί είτε για την δημιουργία παράνομων κλαμπ (πρώτη περίπτωση), είτε τα καταλαμβάνει με σκοπό την κατοίκηση (δεύτερη περίπτωση) - *squats*. Στην περίπτωση του *musification* δεν υπάρχουν φαινόμενα εκτόπισης παλαιών χρηστών ή κατοίκων, αλλά αντιθέτως η όλη διαδικασία βασίζεται στην εξερεύνηση και οικειοποίηση αυτών των χώρων, που θεωρητικά θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως *τοποθέτηση* χρήσεων και χρηστών (*placement*). Η φιλοσοφία πίσω από το φαινόμενο του *musification* βασίζεται στην στάση της γερμανικής νεολαίας εκείνης της εποχής που βασιζόταν στη φράση «βρίσκω έναν χώρο, τον εξερευνώ, τον κάνω δικό μου ενώ παράλληλα εξερευνώ και κάνω δική μου την πόλη». Το γεγονός ότι αυτή η διαδικασία - όσον αφορά τους βιομηχανικούς χώρους και την χρησιμοποίησή τους ως κλαμπ - ακολουθεί μια περιοδικότητα (ας μην ξεχνούμε πως η διάρκεια ζωής ενός κλαμπ εγκατεστημένου σε πρώην βιομηχανικό κέλυφος τότε ήταν μόνο μερικές εβδομάδες· μετά από αυτό το χρονικό διάστημα συνέβαινε το ίδιο σε παρόμοιο χώρο αλλά σε διαφορετικό σημείο της πόλης) συνδράμει στην εξάπλωση του φαινομένου και τη συνεχή διαμόρφωση του αστικού, δομημένου και μη περιβάλλοντος του Βερολίνου από τη techno.

Έτσι, η techno μουσική εκφράζοντας εκείνη τη περίοδο την έντονη επιθυμία για αλλαγή και αποτίναξη κάθε είδους ορίου, επιδρά στην πόλη με τρόπο καθοριστικό - μια πόλη που μόλις είχε αποτινάξει το χειρότερο όριο που της είχε μέχρι τότε επιβληθεί.



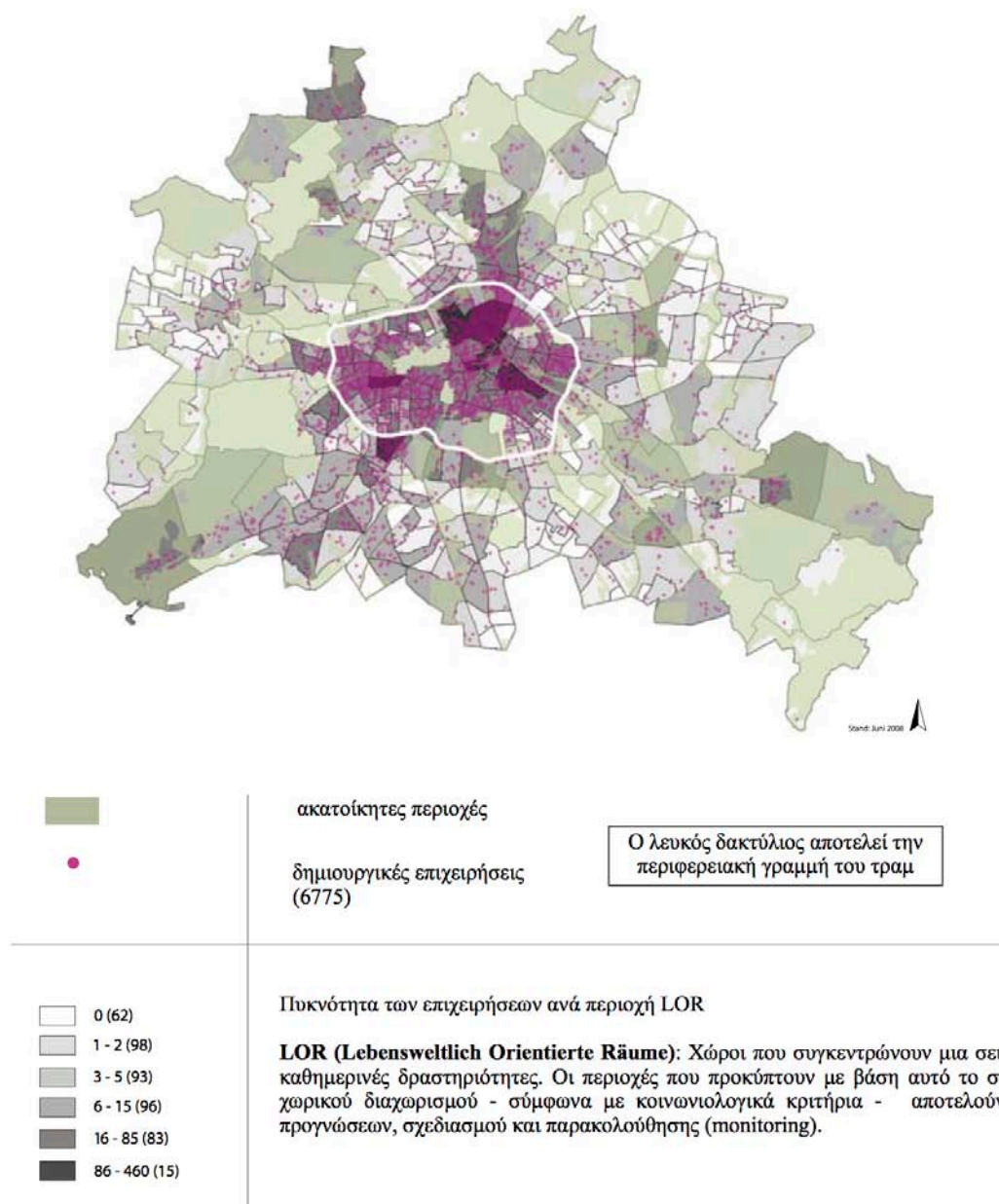
Υποκινούμενη από την ισχυρή βούληση της γερμανικής νεολαίας για εξέλιξη, ευνοημένη από τις ρευστές κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες της περιόδου και υποβοηθούμενη από την ετοιμότητα του αστικού δομημένου περιβάλλοντος για πειραματισμούς και ασκήσεις δημιουργικότητας, ορίζει ένα φαινόμενο που ενώ αρχικά δείχνει να είναι καθαρά μουσικό, αποδεικνύεται τελικά βαθιά χωρικό και κοινωνικό. Σε αντίθεση με το φαινόμενο του gentrification που βασίζεται στην εσωτερική διαφοροποίηση του αστικού χώρου επειδή δεν υπάρχουν νέες περιοχές για να εξερευνηθούν από το κεφάλαιο, η «χωρική μουσικοποίηση» έχει σαν κύριο χαρακτηριστικό της την πρωτογενή εξερεύνηση του δημόσιου χώρου που προκύπτει από την επανένωση της πόλης και ως αποτέλεσμα την «παρθενική» του διαφοροποίηση με μουσικούς όρους και στα πλαίσια του νέου αστικού τοπίου. Στον βαθμό που ο εξευγενισμός/gentrification, σύμφωνα με τον Smith (1986), αποτελεί μια έκφραση της εξάπλωσης του κεφαλαίου μέσω της χωρικής εξάπλωσης, η «χωρική μουσικοποίηση»/musification αποτελεί την έκφραση της techno μουσικής με όχημα την χωρική εξάπλωση και το αντίστροφο.

Ένας ισχυρισμός που να υποδηλώνει πως η «χωρική μουσικοποίηση» αποτέλεσε ένα ξεχωριστό χωρικό φαινόμενο τα πρώτα χρόνια της επανένωσης του Βερολίνου, μπορεί να υπάρξει μέσα στα πλαίσια μιας χωρικής, κοινωνικής και πολιτιστικής προσέγγισης και μόνο. Από την στιγμή κατά την οποία η techno μουσική μετατρέπεται σε μια μαζική κουλτούρα και η οικονομική θεώρηση αρχίζει να κυριαρχεί, το φαινόμενο χάνει την αισθητική αυθεντικότητα της εξερεύνησης. Από εκεί και έπειτα ένας αριθμός από διάφορους παράγοντες επηρεάζει την διαμόρφωση του βερολινέζικου αστικού χώρου. Η «χωρική μουσικοποίηση»/musification αντικαταστάθηκε από τον εξευγενισμό/gentrification, χωρίς παρόλα αυτά να πάψει να διαμορφώνει τον ευρύτερο αστικό χώρο. Με την πάροδο των ετών συνέχισε να υφίσταται ως χωρικό φαινόμενο και να κάνει την παρουσία του αισθητή όταν οι συνθήκες συνηγορούν προς ένα περισσότερο underground μουσικό και χωρικό τοπίο. Συνόδευε και εξακολουθεί να συνοδεύει την techno σκηνή στις αστικές της αναζητήσεις (από τις περιοχές του Potsdam και του Mitte σε αυτές του Friedrichshain και του Kreuzberg), ενώ φαίνεται να επικαλύπτεται από σχεδιαστικές στρατηγικές που έχουν περισσότερο επενδυτικό χαρακτήρα (π.χ. Mediaspree).

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7. ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ**

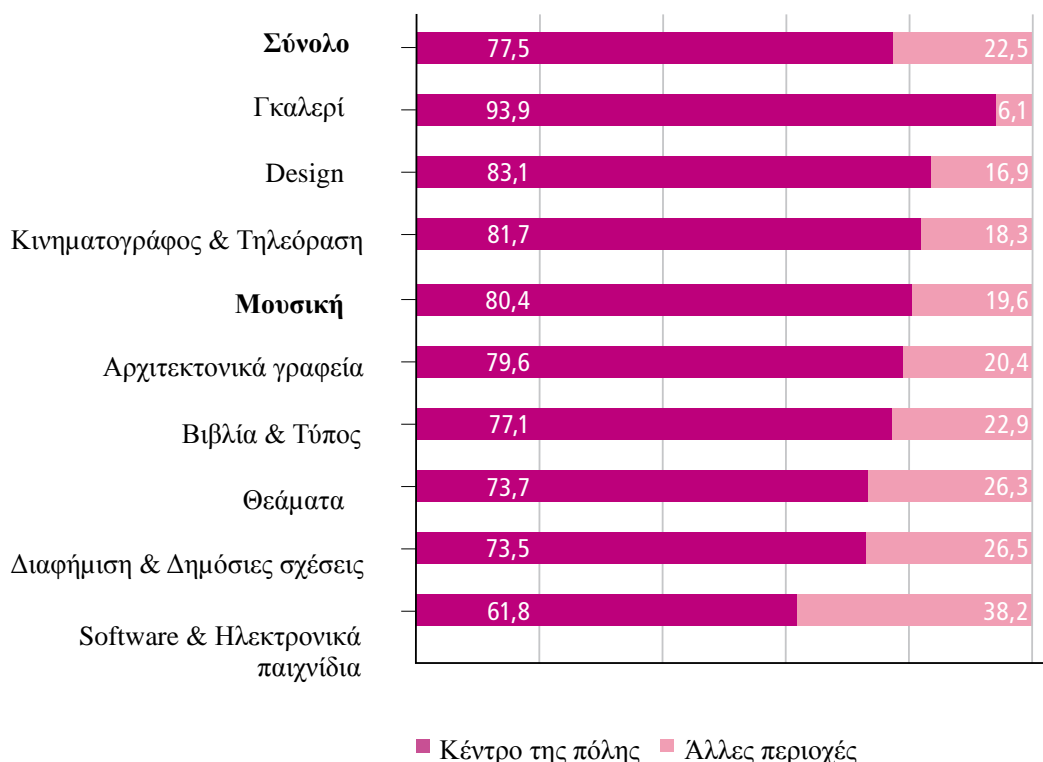
### **7.1 ΧΩΡΙΚΗ ΚΑΤΑΝΟΜΗ**

Η μουσική βιομηχανία στο Βερολίνο αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου συνόλου δημιουργικών επιχειρήσεων, οργανισμών και ανθρώπων, μέρος της δημιουργικής οικονομίας της πόλης. Η δημιουργική οικονομία συμπεριλαμβάνει όλες εκείνες τις επιχειρήσεις, τους ανεξάρτητους επαγγελματίες και τους οργανισμούς οι οποίοι παράγουν, διαχειρίζονται και πωλούν πολιτιστικά αγαθά με σκοπό το κέρδος (Creative City Berlin, 2007 στο Ebert και Kunzmann, 2007). Η χωρική κατανομή των δημιουργικών επιχειρήσεων στο Βερολίνο φαίνεται στον παρακάτω χάρτη.

**Χάρτης 3:** Χωρική κατανομή των δημιουργικών και πολιτιστικών επιχειρήσεων στο Βερολίνο

**Πηγή:** Besecke κ.α., 2008

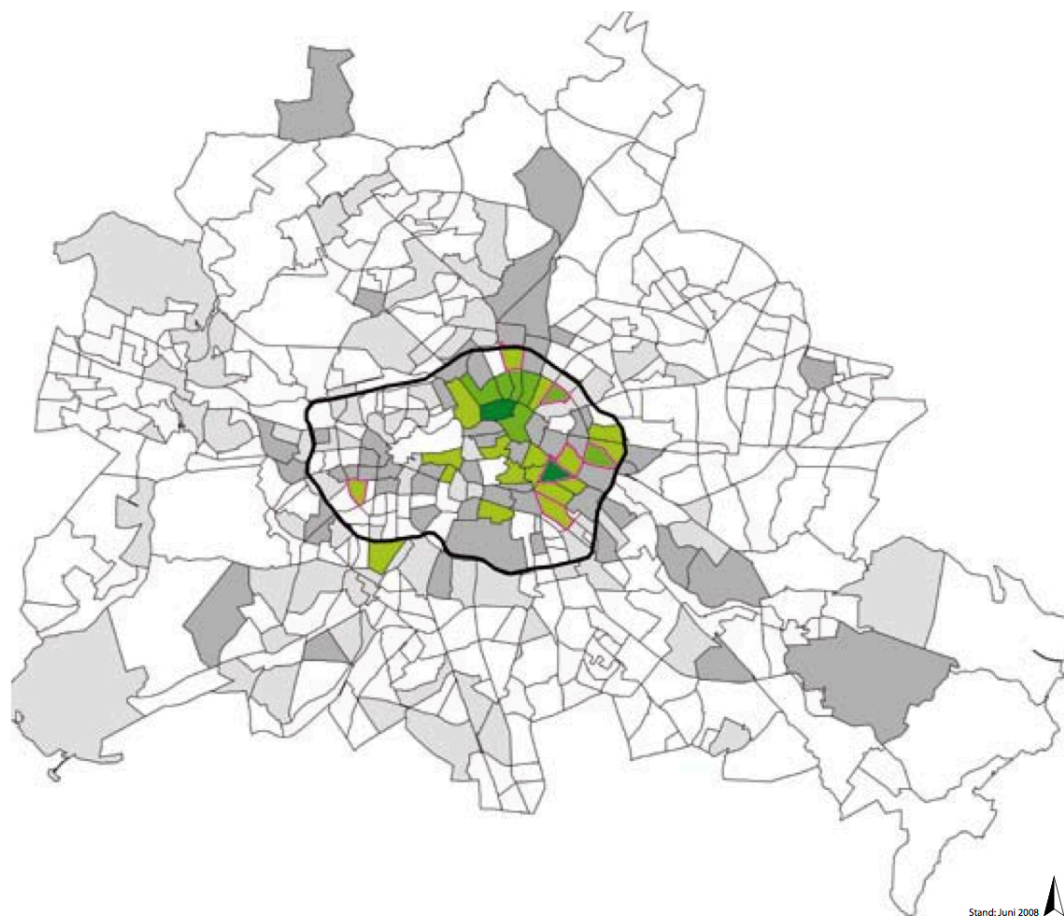
Σύμφωνα με την Helbrecht, το χαρακτηριστικό που κάνει τις δημιουργικές επιχειρήσεις γεωγραφικά ενδιαφέρουσες είναι η τάση που έχουν να παρουσιάζουν υψηλή συγκέντρωση στο κέντρο της πόλης (Helbrecht, 1998). Το μοτίβο αυτό φαίνεται να ακολουθείται και στο Βερολίνο, κάτι που είναι φανερό από το παρακάτω διάγραμμα.

**Διάγραμμα 18:** Τάση συγκέντρωσης των δημιουργικών επιχειρήσεων στο κέντρο του Βερολίνου

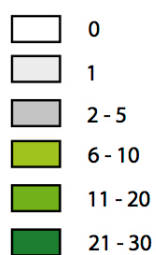
**Πηγή:** Institut für Stadt- und Regionalplanung|TU Berlin, 2008

Ο δημιουργικός τομέας της βερολινέζικης μουσικής παρουσιάζει μια συγκέντρωση της τάξεως του 80,4% στο κέντρο της πόλης, ενώ 19,6% των επιχειρήσεων βρίσκονται σε άλλες περιοχές. Το κέντρο του Βερολίνου λειτουργεί, τόσο για την μουσική όσο και για τους υπόλοιπους τομείς της δημιουργικής οικονομίας, ως ένα εκκολαπτήριο, ως μια δεξαμενή σκέψης (think tank) και ως μια αστική δεξαμενή ταλέντων (urban talent tank) για την παραγωγή νέων ιδεών (Berg κ.α., 2003· Helbrecht, 1998· Senatsverwaltung für Stadtentwicklung κ.α., 2008). Πιο συγκεκριμένα και όσον αφορά την μουσική βιομηχανία:

**Χάρτης 4:** Αριθμός των μουσικών επιχειρήσεων ανά περιοχή LOR



Stand: Juni 2008



Περιοχές LOR με σχετικά υψηλή πυκνότητα

Lausitzer Platz  
 Wriezener Bahnhof  
 Boxhagener Platz  
 Reuterkrietz  
 Böttzowstraße  
 Preußenpark  
 Falkplatz

Ο μαύρος δακτύλιος αποτελεί την περιφερειακή γραμμή του τραμ

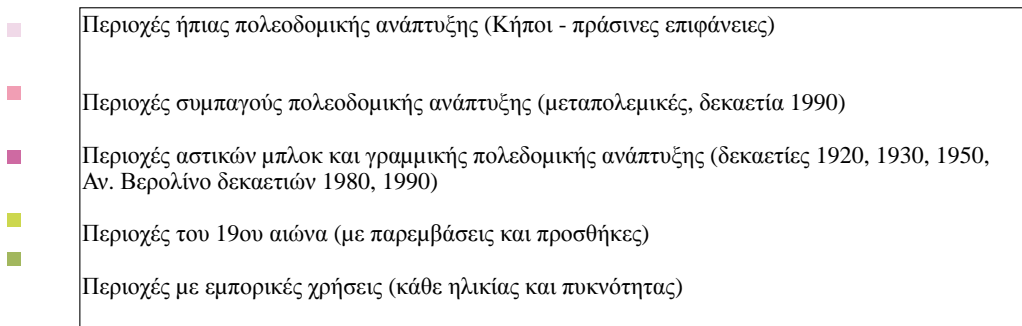
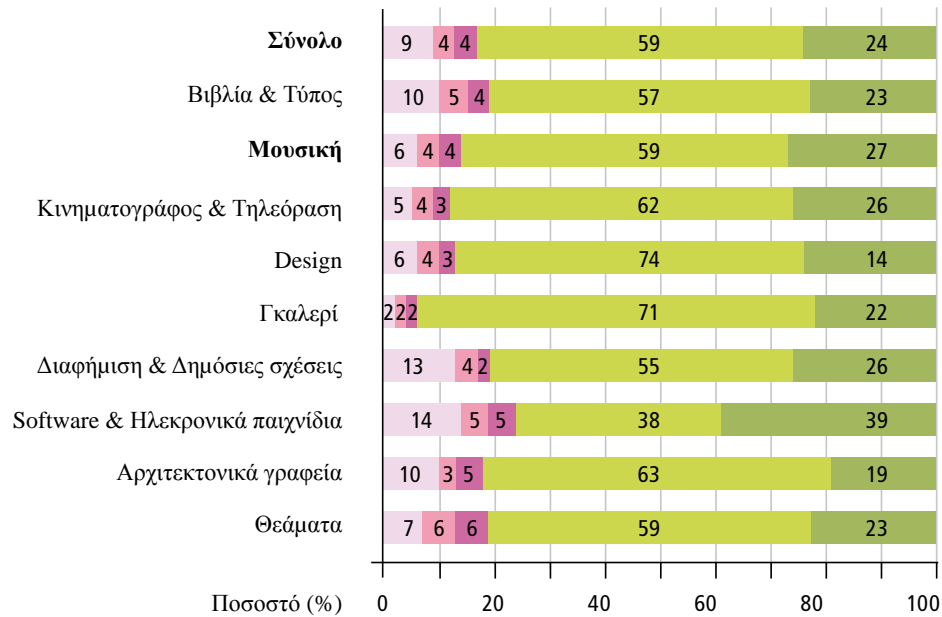
**Πηγή:** Besecke κ.α., 2008

Αποτελεί γεγονός πως η πλειοψηφία των μουσικών επιχειρήσεων στο Βερολίνο συγκεντρώνεται στις κεντρικές και ανατολικές περιοχές του (Mitte, Kreuzberg,

Friedrichshain, Prenzlauer Berg), περιοχές οι οποίες φαίνεται ότι πληρούν εκείνες τις προϋποθέσεις - υψηλή ποιότητα αστικού χώρου, «κατάλληλη» εικόνα της πόλης, ενδιαφέρουσες μεμονωμένες γειτονιές, σχετικά χαμηλά ενοίκια, παλαιά κτήρια με ενδιαφέρουσα αρχιτεκτονική/κομμάτια της κτισμένης κληρονομιάς της πόλης - έτσι ώστε να βρίσκονται στις πρώτες επιλογές των επιχειρήσεων της δημιουργικής οικονομίας (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung κ.α., 2008).

Ειδικότερα, οι προτιμήσεις των διαφόρων τομέων της δημιουργικής βιομηχανίας όσον αφορά την αστική δομή και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των χώρων που επιλέγουν για την εγκατάστασή τους απεικονίζεται στο παρακάτω διάγραμμα.

**Διάγραμμα 19:** Κατανομή των δημιουργικών επιχειρήσεων ανά δημιουργικό τομέα και κατηγορία αστικής δομής



Πηγή: Institut für Stadt- und Regionalplanung|TU Berlin, 2008

Οι μουσικές αλλά και το σύνολο των δημιουργικών επιχειρήσεων προτιμούν για την εγκατάστασή τους, τις περιοχές που έλαβαν την αρχική τους μορφή κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα και που με το πέρασμα των ετών δέχθηκαν διάφορες τροποποιήσεις, προσθήκες και αφαιρέσεις στον δομημένο τους πυρήνα. Κύρια χαρακτηριστικά του κτηριακού αποθέματος εκείνης της εποχής είναι τα μεγάλα συγκροτήματα κατοικιών που σε πολλές περιπτώσεις καταλάμβαναν ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα, αποτελούνταν από έξι ορόφους, οι προσόψεις τους ήταν πλούσια διακοσμημένες και οι συνθήκες διαβίωσης των κατοίκων τους τέθηκαν αρκετές φορές υπό αμφισβήτηση και έντονη κριτική (βλέπε κεφάλαιο «Γιατί στο Βερολίνο»). Πολλά από αυτά τα μπλοκ κατοικιών (Mietskasernen) υπέστησαν εκτεταμένες ζημιές κατά τη διάρκεια των παγκοσμίων πολέμων, με αποτέλεσμα να καταλήξουν να αποτελούν ένα συνονθύλευμα νεογοθθικών, νεοαναγεννησιακών και νεομπαρόκ στοιχείων εμπλουτισμένων με μεταγενέστερες παρεμβάσεις.

Οι περιοχές αυτές αποτελούν πια σικ περιοχές εργασίας ενώ μεταλλάσσοντας τον χαρακτήρα τους ως πεδία πειραματισμού για νέες χρήσεις, διαμορφώνουν την εικόνα των επιχειρήσεων, λειτουργώντας πια ως image makers για πολλές δημιουργικές δραστηριότητες οι οποίες επιλέγουν να εγκαταστήσουν τα κελύφη τους εκεί (Frey, 2007 στο Senatsverwaltung für Stadtentwicklung κ.α., 2008).

## 7.2 ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΛΙΕΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΕΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ

Χαρακτηριστικό παράδειγμα των περιοχών που επιλέγονται από δημιουργικές επιχειρήσεις, οργανισμούς και άτομα ως τόπος εγκατάστασης και λειτουργίας είναι τα παλιά βιομηχανικά κτήρια. Ειδικά στον τομέα της μουσικής, το Βερολίνο μετά την πτώση του Τείχους αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος για την δημιουργία των πρώτων παράνομων κλαμπ μιας και τέτοιοι χώροι υπήρχαν σε αφθονία στην ανατολική πλευρά της πόλης. Με το πέρασμα του χρόνου όλο και περισσότερες δημιουργικές δραστηριότητες σπεύδουν να βρουν εκείνο τον αντισυμβατικό χώρο που τους ταιριάζει και δεν είναι λίγες οι φορές που πολλές τέτοιες επιχειρήσεις συστεγάζονται σε συγκροτήματα παλαιών βιομηχανικών εγκαταστάσεων. Κάτι τέτοιο αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στην ανάπτυξη του δημιουργικού δικτύου μιας πόλης, ενός

δικτύου που βασίζεται πρωτίστως στις προσωπικές επαφές και διασυνδέσεις καθώς και στις σημαντικές εξωτερικές οικονομίες που δημιουργούνται με την μέθοδο της συστέγασης (Schwartz, 1992:18). Οι άλλοτε κινητήριοι μηχανισμοί της βιομηχανικής πόλης αποτελούν πια το τοπίο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται και λειτουργεί η δημιουργική μητρόπολη (Helbrecht, 1998).

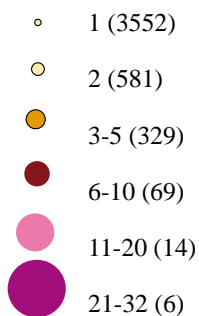
Ο παρακάτω χάρτης απεικονίζει την συγκέντρωση δημιουργικών επιχειρήσεων σε παλιά βιομηχανικά κτήρια στο σύνολο της επιφάνειας της πόλης.



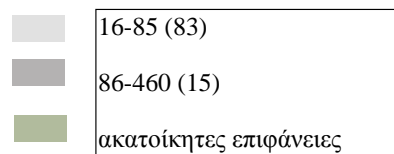
**Χάρτης 5:** Δημιουργικές επιχειρήσεις (διευθύνσεις) σε παλιές βιομηχανικές εγκαταστάσεις στο Βερολίνο



Αριθμός δημιουργικών επιχειρήσεων ανά μια διεύθυνση



Πυκνότητα των δημιουργικών επιχειρήσεων ανά περιοχή LOR



**Πηγή:** Besecke κ.α., 2008

Το φαινόμενο της επαναχρησιμοποίησης παλαιών βιομηχανικών κελυφών από την δημιουργική βιομηχανία παρατηρείται στο σύνολο της πόλης του Βερολίνου. Παρόλα αυτά, ιδιαίτερη συγκέντρωση βιομηχανικών δραστηριοτήτων σε γειτονικά κτήρια ή ακόμη και τακτικές συστέγασης στο ίδιο κτηριακό συγκρότημα, παρατηρούνται εντονότερες και πάλι στο κεντρικό και ανατολικό τμήμα της πόλης. Συνοικίες όπως αυτές του Kreuzberg, του Mitte και του Prenzlauer Berg διαθέτουν βιομηχανικό κτηριακό απόθεμα στο οποίο στεγάζονται πια δημιουργικές δραστηριότητες εκμεταλλευόμενες τις ειδικές συνθήκες που δημιούργησε η επανένωση και τα πρώτα χρόνια της ενοποιημένης πόλης.

### 7.3 ΠΕΡΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑΣ

#### *7.3.1 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ*

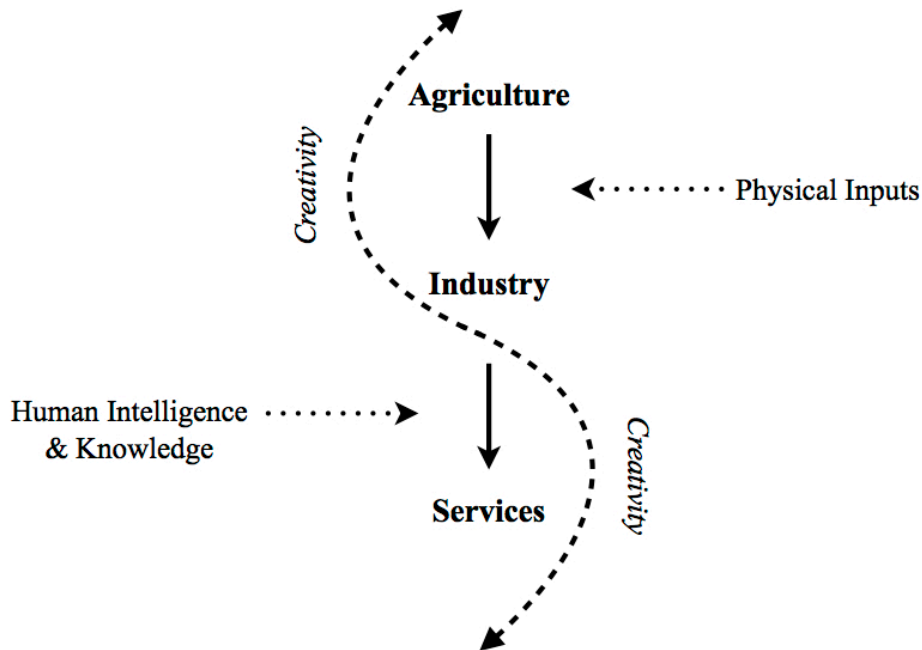
Το φαινόμενο του gentrification, όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι κοινωνικές, οικονομικές και χωρικές του επιπτώσεις, καθώς και η προβληματική που αναπτύσσεται γύρω του, εγείρουν επίσης το ενδιαφέρον για θέματα που έχουν να κάνουν με τις δημιουργικές βιομηχανίες (creative industries), την δημιουργική τάξη (creative class) και την δημιουργική πόλη (creative city). Σύμφωνα με τον Florida (2002), τόσο ο εξευγενισμός (gentrification) όσο και η δημιουργική τάξη αποτελούν κυρίως μεταβιομηχανικά φαινόμενα. Παρόλα αυτά, δημιουργικές τάξεις υπάρχουν σε όλες τις φάσεις της κοινωνίας και της οικονομίας. Η σημερινή είναι αποτέλεσμα της μετάβασης των κοινωνικοοικονομικών μετασχηματισμών από την βιομηχανική παραγωγή στη προσφορά υπηρεσιών (Florida, 2002). Πριν προχωρήσουμε όμως παρακάτω ας προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο ερώτημα που πολύ εύστοχα, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, θέτουν οι Charles Landry και Franco Bianchini: «Τι είναι δημιουργικότητα;».

#### *7.3.2 ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ;*

Η δημιουργική σκέψη (creative thinking) αποτελεί ένα τρόπο αποβολής άκαμπτων προκαταλήψεων και ένα τρόπο γνωριμίας με περίπλοκα φαινόμενα, τα οποία δεν αντιμετωπίζονται πάντα με αυστηρά λογικό τρόπο. Ακόμη, είναι ένας τρόπος ανακάλυψης δυνατοτήτων που μέχρι πρόσφατα φάνταζαν ανύπαρκτες (Landry και

Bianchini, 1995). Πώς παρόλα αυτά μπορεί να οριστεί η δημιουργικότητα; Είναι γεγονός πως οι ερμηνείες που έχουν κατά καιρούς δοθεί εκτείνονται από την ψυχολογία μέχρι τον τομέα της αισθητικής. Ο Landry αναφέρει πως η δημιουργικότητα σχετίζεται με το κίνητρο και την προσωπικότητα, με την ανατροφή και τις διαπλαστικές εμπειρίες, με τις ηγετικές ικανότητες (ψυχολογική προσέγγιση) και την δημιουργία (ετυμολογική προσέγγιση), ενώ καταλήγει στην παραδοχή που θέλει την δημιουργικότητα να αφορά την διαδικασία ανάλυσης ενός προβλήματος με βάση ορισμένες αρχές όπως ο πειραματισμός, η πρωτοτυπία, η ικανότητα επαναπροσδιορισμού των κανόνων, η αντισυμβατικότητα, η αντικειμενικότητα και η ευελιξία. Με αυτόν τον τρόπο ενθαρρύνεται η καινοτομία, γεννώνται νέες δυνατότητες και η δημιουργικότητα καταλήγει να είναι μια μοντέρνα έννοια επειδή ακριβώς δίνει έμφαση στο νέο, στην εξέλιξη και στην διαρκή αλλαγή. Ωστόσο, η δημιουργικότητα δεν έχει να κάνει απόλυτα με το νέο· αναφέρεται επίσης και στη δυνατότητα του «ανοίγματος» σε ιδέες, επιρροές και πόρους που βρίσκονται γύρω μας (Landry και Bianchini, 1995). Στο ίδιο πνεύμα ο Florida τονίζει πως η δημιουργικότητα δεν αποτελεί ένα απτό κεφάλαιο όπως για παράδειγμα τα ορυκτά κοιτάσματα. Συνεπώς, δεν μπορεί να συσσωρευθεί, να διεκδικηθεί, να αγοραστεί ή να πωληθεί. Αντιθέτως, η δημιουργικότητα πρέπει να νοείται ως ένα κοινό αγαθό όπως η ελευθερία μιας και αποτελεί κάτι θεμελιώδες που ανήκει σε όλους και πρέπει πάντα να τρέφεται, ανανεώνεται και να διατηρείται. Διαφορετικά πρόκειται σταδιακά να χαθεί (Florida, 2002). Συνεχίζει λέγοντας πως η ανθρώπινη δημιουργικότητα είναι ο υπέρτατος οικονομικός πόρος και συνδέεται άμεσα με τον τομέα των υπηρεσιών (Florida, 2002· Florida, 2005).

Πίσω στον Landry (2008) και στο βιβλίο του «The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators», η δημιουργικότητα περιγράφεται ως ταξίδι και όχι ως προορισμός, ως μια διαδικασία και όχι ως μια κατάσταση. Κάθε δημιουργικό αποτέλεσμα διανύει ένα συγκεκριμένο κύκλο ζωής και καθώς ο χρόνος κυλά χρειάζεται να προσαρμοστεί ξανά και να επαναπροσδιοριστεί (Landry, 2008:14). Η πεποίθηση αυτή του Landry μας παραπέμπει ξανά στον Florida ο οποίος μιλώντας επίσης για διαδικασίες μετάβασης και εξέλιξης τονίζει πως κατά την αποβιομηχάνιση πολλών πόλεων - συμπεριλαμβανομένου και του Βερολίνου - η δημιουργικότητα ήταν πάντοτε παρούσα. Σχηματικά:

**Σχήμα 2:** Δημιουργικότητα - Εξελικτική διαδικασία και οικονομικός πόρος

**Πηγή:** Florida, 2002· Landry, 2008· Ιδία επεξεργασία

Στο παραπάνω σχήμα αποτυπώνονται τόσο οι θεωρίες του Florida όσο και του Landry για την δημιουργικότητα και τον ρόλο της στην αλλαγή των μεθόδων και μηχανισμών παραγωγής καθώς και για την παρουσία της στην εξέλιξη των κοινωνιών. Συγκεκριμένα, ο ίδιος ο Florida υπογραμμίζει πως η μετάβαση από την αγροτική στην βιομηχανική παραγωγή και κοινωνία είναι δυναμικά μικρότερης ισχύος από αυτή ανάμεσα στην βιομηχανική και στην κοινωνία των υπηρεσιών. Η πρώτη (αγροτική σε βιομηχανική) πλαισιώθηκε από μια αντικατάσταση φυσικών εισροών (πρώτες ύλες και εξοπλισμός αντί για γη και ανθρώπινη εργασία) ενώ η τελευταία βασίζεται κυρίως στην ανθρώπινη νοημοσύνη, στην γνώση και στην δημιουργικότητα (Florida, 2002). Αξίζει βέβαια να αναφερθεί πως ο Florida φροντίζει να υπενθυμίζει πως η δημιουργικότητα, η οποία «προέρχεται από τους ανθρώπους», μόνο σήμερα κατέχει τόσο σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση των κοινωνιών και των οικονομιών, μεγεθύνοντας την προσέγγιση του Landry ο οποίος τοποθετεί την δημιουργικότητα ως μια δυναμική εξελικτική

διαδικασία πλάι στην εξέλιξη των κοινωνικοοικονομικών σχηματισμών. Σε κάθε περίπτωση, το παραπάνω σχήμα επιχειρεί μια «συμφιλίωση» των δύο προσεγγίσεων<sup>32</sup>.

### 7.3.3 Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΤΑΞΗ (CREATIVE CLASS) & Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΠΟΛΗ (CREATIVE CITY)

Αναπόφευκτα η συζήτηση για την δημιουργικότητα εστιάζεται στην αστική κλίμακα. Η δημιουργικότητα σήμερα είναι άμεσα συνυφασμένη με την λειτουργία των αστικών σχηματισμών ενώ μια νέα τάξη έχει, εδώ και μερικά χρόνια, αρχίσει να αναδύεται και να διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην φυσιογνωμία πολλών πόλεων. Η νέα δημιουργική τάξη σύμφωνα με τον Florida συμπεριλαμβάνει όλους τους επιστήμονες, μηχανικούς, καλλιτέχνες, μουσικούς, σχεδιαστές και επαγγελματίες της γνώσης που χρησιμοποιούν την δημιουργικότητα ως παράγοντα-κλειδί στην εργασία τους και πληρώνονται για αυτό (Florida, 2002).

Στην περίπτωση του Βερολίνου, η δημιουργική τάξη αποτελείται κυρίως από μετανάστες και πρόσωπα που προτιμούν τον περιθωριακό - αλλά όχι αποκλεισμένο - τρόπο ζωής (outcasts όπως τους αποκαλεί ο Florida) κάτι που συμβαδίζει με ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της και έχει να κάνει με το γεγονός ότι τα μέλη της δεν θεωρούν τους εαυτούς τους τάξη - μια συνεκτική ομάδα ανθρώπων με κοινά γνωρίσματα, προβληματισμούς και ανησυχίες. Οι αναδυόμενες κοινωνικές τάξεις του παρελθόντος - επίσης σε περιόδους μεταβάσεων - συσπειρώθηκαν με σκοπό να διαμορφώσουν νέους κοινωνικούς μηχανισμούς και να οδηγήσουν τις κοινωνίες τους. Αλλά όχι αυτή η ομάδα. Η νέα δημιουργική τάξη αποτελεί την πρώτη ομάδα που δεν ακολουθεί τον τόπο (πόλη), αλλά είναι οι τόποι (πόλεις) είναι αυτοί που προσαρμόζονται στα χαρακτηριστικά της. Μπορεί να μην συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά που μέχρι τώρα ήταν συνηθισμένα για μια κοινωνική ομάδα αλλά ταυτόχρονα επιδεικνύει μια έντονη ανάγκη για οργάνωση και για ένα σαφώς δομημένο και ορισμένο περιβάλλον, το οποίο θα της επιτρέψει να είναι δημιουργική και να προσφέρει τις υπηρεσίες της, να αντιμετωπίζει προκλήσεις, να διαθέτει εκείνους τους μηχανισμούς για να κινητοποιεί

---

<sup>32</sup> Των οποίων τα χαρακτηριστικά, οι ομοιότητες και οι διαφορές είναι τόσο δυσδιάκριτες όσο και ο πολυεπίπεδος χαρακτήρας της ίδιας της δημιουργικότητας (τόσο ως έννοιας όσο και ως διαδικασίας). Καταλήγει (η δημιουργικότητα) πολλές φορές να παρουσιάζεται με ποικίλες, αμοιβαία ενισχυόμενες μορφές (Florida, 2002).

τους πόρους γύρω από διάφορες ιδέες καθώς και να είναι δεκτική τόσο σε μικρές αλλαγές όσο και στην περιστασιακή μεγάλη ιδέα (Florida, 2002· Barber-Kersovan, 2007 στο Helms και Phleps, 2007).

Η δημιουργική τάξη, παιδί της δημιουργικής οικονομίας<sup>33</sup> (Howkins, 2001), έχει μια σχέση συμβιωτική με την δημιουργική πόλη (Barber-Kersovan, 2007 στο Helms και Phleps, 2007). Η αμφίδρομη μεταξύ τους επικοινωνία έγκειται στο γεγονός ότι η δημιουργική πόλη διαμορφώνεται άμεσα από την δημιουργική τάξη, ενώ η τελευταία επιλέγει τις πόλεις της ανάλογα με τα ενδιαφέροντα και τον τρόπο ζωής της (Florida, 2002). Σήμερα, μια πόλη δεν αρκεί να είναι μόνο πρωτοπόρα στον τομέα της τεχνολογίας για να αποτελέσει πόλο έλξης της δημιουργικής τάξης. Οι τρεις παράγοντες οικονομικής ανάπτυξης, οι οποίοι σύμφωνα με τον Richard Florida είναι ικανοί να υποστηρίξουν την εγκατάσταση της δημιουργικής τάξης σε μια πόλη είναι: η τεχνολογία, το ταλέντο και η ανεκτικότητα (*The 3 Ts: technology, talent and tolerance*) (Florida, 2002· Carta, 2007). Ο Maurizio Carta στο βιβλίο του «Creative City Dynamics Innovations Actions», κάνει λόγο για ένα τέταρτο T το οποίο αναφέρεται στην περιοχή (*Territory*) και νοείται ως μια εξαιρετικά σημαντική πηγή που εφοδιάζει την τοπική «μαλακή» οικονομία («soft economy») και λειτουργεί ως παραγωγός αξίας στον «εδαφικό καπιταλισμό», όπου το κεφάλαιο είναι σημαντικά χωρικό, βασισμένο στην ταυτότητα και σχεσιακό (Carta, 2007:12). Ο ίδιος ο Carta προτείνει μια συνδυαστική προσέγγιση των τεσσάρων παραπάνω παραγόντων έτσι ώστε να εκτιμηθεί η δυναμική ενός τόπου - κάτι που ο Florida έχει καταφέρει μέσω των δεικτών που έχει δημιουργήσει (*high-tech index, gay index, creativity index*). Παράλληλα, συνοψίζει (ο Carta) τους παράγοντες της αστικής ανταγωνιστικότητας ως εξής: κουλτούρα, επικοινωνία και συνεργασία (*The 3 Cs: culture, communication, cooperation*) (Carta, 2007).

Το Βερολίνο, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, αποτελεί πεδίο ανοχής και δημιουργικότητας. Ανακαλώντας την διαπίστωση του Richard Florida (2002) που θέλει τις περιοχές με υψηλή συγκέντρωση ομοφυλόφιλου και μποέμ πληθυσμού να

---

<sup>33</sup> Ο Howkins (2001) ορίζει την δημιουργική οικονομία ως το σύνολο των συναλλαγών που συμπεριλαμβάνουν δημιουργικά προϊόντα. Η αξία αυτών των προϊόντων πολλαπλασιάζεται με την αύξηση του αριθμού των συναλλαγών.

σημειώνουν υψηλότερα ποσοστά καινοτομίας και οικονομικής ανάπτυξης αλλά και να αποτελούν ενδεικτικό στοιχείο ύπαρξης μιας κουλτούρας η οποία είναι ανοιχτόμυαλη, ποικιλόμορφη και κατ' επέκταση «αγώγιμη» στην δημιουργικότητα, μπορεί κανείς να ανιχνεύσει και να διακρίνει τους δημιουργικούς πυλώνες πάνω στους οποίους στηρίχθηκε το Βερολίνο έτσι ώστε να αποτελέσει μια δημιουργική πόλη (creative city). Μετά την πτώση του Τείχους, το Βερολίνο - το «εργαστήρι της επανένωσης» - θέτει τις βάσεις για να μετατραπεί σταδιακά σε έναν κοινωνικοοικονομικό σχηματισμό στον οποίο, μαζί με μια σειρά από άλλες πόλεις, εγκαθίσταται η νέα δημιουργική τάξη. Στην αυγή του νέου αιώνα το Βερολίνο αποτελεί έναν τόπο που διαθέτει αναγνωρισμένη κουλτούρα, πλούσια εναλλακτική σκηνή, ακμάζουσα δημιουργική σκηνή - όχι μόνο με όρους τεχνολογίας και πληροφοριακών συστημάτων -, υψηλή ποιότητα ζωής, χαμηλές τιμές, εξαιρετικές υπηρεσίες μέσω μαζικής μεταφοράς, δίκτυα και μεγάλο αριθμό επιχειρήσεων και πελατών. Συγκεντρώνει λοιπόν το Βερολίνο πολλά από εκείνα τα χαρακτηριστικά που ο Landry συμπεριλαμβάνει στην έννοια της δημιουργικής πόλης και του δημιουργικού περιβάλλοντος (creative milieu) (Creative Metropolises, 2010) και αποτελεί μια πόλη που σύμφωνα με τον Florida είναι επιτυχημένη μόνο και μόνο εξαιτίας του γεγονότος της υποδοχής και του καλωσορίσματος όλων των ειδών ανθρώπων (Florida, 2002· Florida, 2005).

## **8. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ - ΣΚΕΨΕΙΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ**

Πάντοτε, η πραγματοποίηση ενός ενδεικτικού απολογισμού και μιας συγκεντρωτικής καταγραφής των πεπραγμένων αποτελεί από μόνη της ένα νέο κεφάλαιο σκέψης και κρίσεων. Δεν πρόκειται για μια επανάληψη των όσων έχουν ήδη ερευνηθεί, καταγραφεί, φωτογραφηθεί, αναλυθεί και σχηματοποιηθεί. Αντιθέτως, εκείνη είναι η στιγμή που οι πραγματικοί προβληματισμοί εγείρονται, η στιγμή που αποτελεί ίσως μια από τις ευκαιρίες για την προσωπική συμβολή και συμμετοχή στην όλη διαδικασία.

Κατά την διάρκεια των προηγούμενων κεφαλαίων πραγματοποιήθηκε μια προσπάθεια ανίχνευσης της σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στην techno μουσική και στον αστικό χώρο του Βερολίνου. Η προσπάθεια ταξίδεψε μέσα από τρεις αιώνες μουσικής και αστικής εξέλιξης για να σταθεί σε ένα κομβικό σημείο. Η πτώση του Τείχους του Βερολίνου ανέδειξε μια νέα μουσικοχωρική πραγματικότητα, οι λεπτομέρειες της οποίας περιγράφονται αναλυτικά στα κεφάλαια 2 και 3. Το κεντρικό ερώτημα που έχει τεθεί και που αποτέλεσε εφαλτήριο για την όλη διαδικασία, σχηματοποιήθηκε μέσω αυτής και το περιεχόμενό του εμπλουτίστηκε. Με αυτό τον τρόπο, οι αρχικές σκέψεις σχετικά με την ιδιαίτερη σχέση μουσικής και χώρου επαναπροσδιορίστηκαν και κινήθηκαν προς μία κατεύθυνση, κύρια αρχή της οποίας αποτέλεσε η διαπίστωση πως οι δύο έννοιες δεν αλληλεπιδρούν απλώς αλλά αποτελούν βασικό και δομικό στοιχείο η μία της άλλης. Στο περιβάλλον της ενοποιημένης γερμανικής πρωτεύουσας, η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη μουσική και στο χώρο αναπτύσσεται με όρους παραγωγής και κατανάλωσης. Ο τρόπος με τον οποίο η techno μουσική παράγεται και καταναλώνεται τη δεδομένη στιγμή στην πόλη καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο παράγεται και καταναλώνεται ο αστικός χώρος.

Η χωρική μουσικοποίηση (musification) η οποία συνέβη για πρώτη φορά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1990 αποτέλεσε την έκφραση αυτής της διαλεκτικής σχέσης. Η αμηχανία και η κοινωνικοοικονομική αδράνεια που ακολουθεί την πτώση του Τείχους αντιτίθενται στη δυναμική της techno και στην επιθυμία του κοινού της να διαμορφώσει εκ νέου το ζωτικό του χώρο και κατ' επέκταση το χώρο της πόλης. Έτσι, η μουσική γεμίζει τα κενά του παρελθόντος, τα οποία έχουν τόσο κοινωνική όσο και χωρική υπόσταση και καλεί σε ένα παιχνίδι εξερεύνησης της πόλης. Ακριβώς αυτή η



διαδικασία της εξερεύνησης, μεταφράζεται όχι μόνο σε διεκδίκηση του χώρου, αλλά μέσω αυτής σε διεκδίκηση μιας ολόκληρης εικόνας για την πόλη, τη δόμηση ενός φαντασιακού αλλά και του πραγματικού χώρου που το περιβάλλει και που τελικά παράγεται και καταναλώνεται από αυτούς που τον βιώνουν.

Πάνω σε αυτές τις βάσεις άρχισε να σχηματοποιείται η αντίληψη του ονομαζόμενου *κενού χώρου* με χρηστικούς όρους. Ο όρος *χρήση* διαφοροποιείται εδώ από τον όρο *λειτουργία* για να τονιστεί το στοιχείο του προσωρινού. Τονίζεται επίσης, η αντίφαση που εντοπίζεται στην έννοια κενός χώρος· η νέα κουλτούρα της εποχής είδε τον *χώρο* εκεί που υπήρχε κενό, συμπληρώνοντας με αυτό τον τρόπο το χωρικό pattern και επαναφέροντας τα θραύσματά του στον χάρτη. Με τον καιρό μάλιστα τα θραύσματα αυτά ξεχώρισαν μέσα στην ψυχογεωγραφία της πόλης, καθώς επιφορτίστηκαν με μία *σπάνια αίσθηση*.

Η χωρική μουσικοποίηση ήταν και είναι μια διαδικασία παρούσα στην ιστορία του Βερολίνου. Οι μη τόποι, που τελικά όμως συνιστούν χώρο, που έχτισε η μουσική στα χρόνια της εξερεύνησης είναι ακόμα παρόντες. Κινούνται μέσα στην πόλη, αλλάζει η ένταση της επιρροής τους και οι ίδιοι δέχονται πιέσεις από εξωτερικούς παράγοντες ή πολύ απλά από τη μετάλλαξη του κοινωνικοοικονομικού εδάφους πάνω στο οποίο δομούνται.

Με τους νέους όρους που θέτει ο 21ος αιώνας, ένα νέο κύμα *musification* προέκυψε με την ανάκαμψη της κλαμπ σκηνής και παράλληλα της techno μουσικής στις αρχές της δεκαετίας του 2000. Έχοντας ήδη παρακολουθήσει τον πρώτο κύκλο αυτής της διαδικασίας, τίθεται μια νέα πρόκληση, η οποία απαιτεί την αναγωγή της νέας πραγματικότητας σε συγκριτικό πλεονέκτημα· οι εισροές πρέπει να γίνουν σύμμαχοι. Οι *δράστες (acteurs)* στο αστικό παιχνίδι με μουσικούς όρους είναι πολίτες του κόσμου, το Βερολίνο μια παγκόσμια μητρόπολη και όμως η αίσθηση του «ανήκειν» και του «συμβαίνει εδώ» είναι ζωντανή. Τα δίκτυα, των οποίων η σημασία έχει τονιστεί στο κύριο σώμα του κειμένου, τόσο τα χωρικά όσο και τα κοινωνικά υφίστανται, και μάλιστα είναι πιο εμφανή από ποτέ και παράγουν ακόμα ένα χώρο δυναμικό και μεταβαλλόμενο. Το σημαντικό είναι ότι τα δίκτυα της βερολινέζικης techno μουσικής

και της κλαμπ σκηνής και κουλτούρας δεν περιορίζονται πια στον χώρο της πόλης του Βερολίνου, η αφετηρία τους όμως βρίσκεται εκεί.

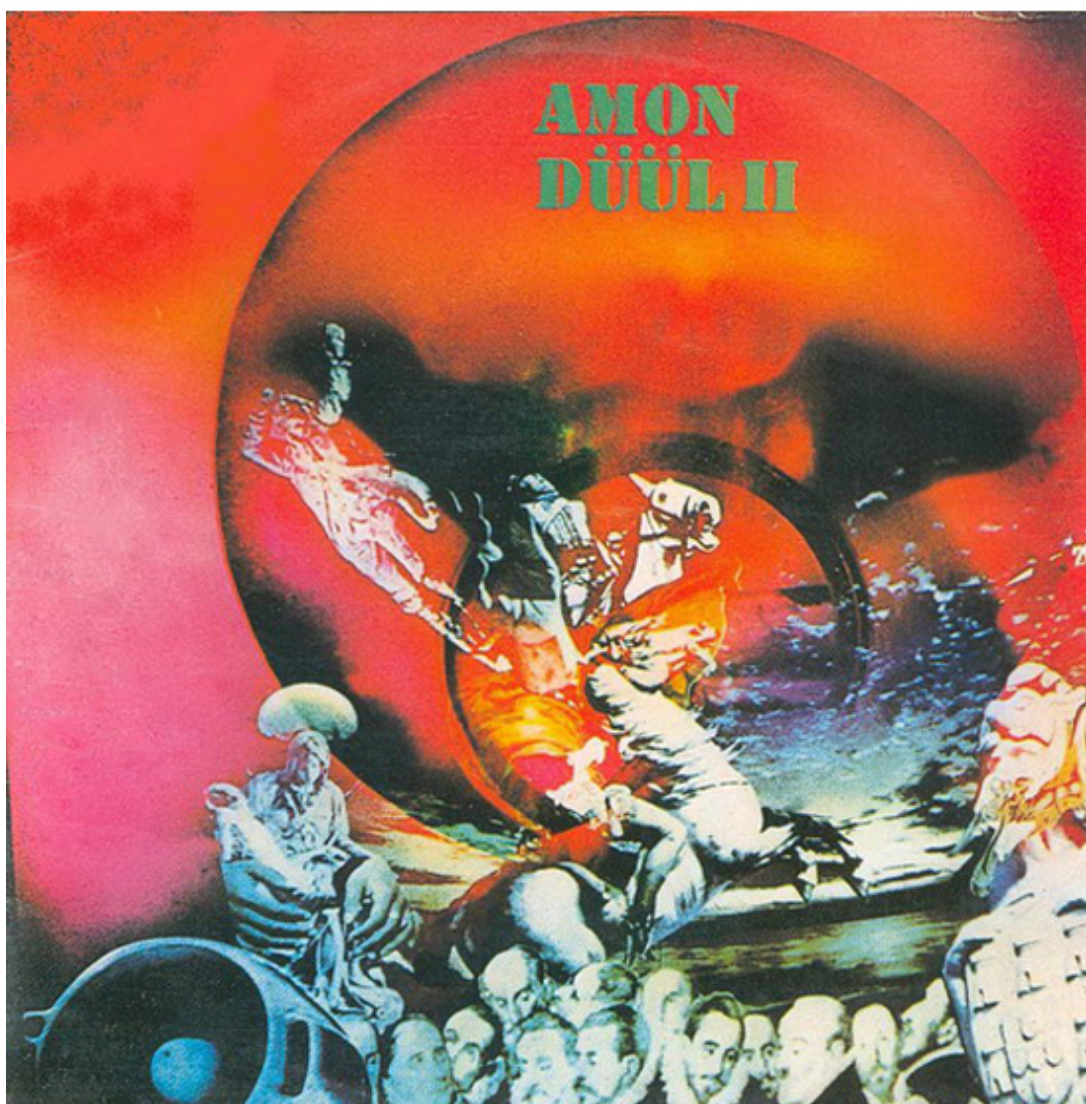
Η διατήρηση της σχέσης μιας πόλης με τη μουσική της, τη μουσική που παράγεται και καταναλώνεται σε αυτή και τελικά την εκφράζει περισσότερο από αρκετά άλλα στοιχεία είναι σημαντικό επίτευγμα. Το Βερολίνο έχει σε μεγάλο βαθμό επιτύχει σε αυτό. Η συνεργασία των συμμετεχόντων στη διαδικασία μουσικοποίησης, τόσο μεταξύ τους όσο και με τις αρχές, το δήμο και εν μέρει των ιδιωτών επενδυτών έχει αποφέρει θεαματικά αποτελέσματα. Το Βερολίνο θα μπορούσε να σταθεί σαν παράδειγμα προς μίμηση και για άλλες πόλεις. Στο κείμενο έγινε εκτενής αναφορά για το Ντιτρόιτ και για το κοινό έδαφος που μοιράστηκε για μια εποχή με το Βερολίνο, το κοινό έδαφος που γέννησε την techno κουλτούρα. Στη συνέχεια, η πορεία για το Βερολίνο ήταν ανοδική ενώ το Ντιτρόιτ έμεινε πιο στάσιμο, χωρίς όμως ποτέ να χάσει τη σύνδεση με τη μουσική του. Για αυτό το λόγο το Βερολίνο σέβεται το Ντιτρόιτ. Το Ντιτρόιτ με τη σειρά του, πρέπει να μάθει από την ευρωπαϊκή πρωτεύουσα της techno.

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να επαναφέρουμε τον προβληματισμό του Lefebvre σχετικά με το αν ο σχεδιασμένος χώρος είναι δημόσιος χώρος. Ανάγοντας τον στην περίπτωση που εξετάζεται τίθεται το ερώτημα: ποιος είναι ο ρόλος του σχεδιασμού σε αυτό το μουσικοχωρικό παιχνίδι; Γιατί μεν δεχόμαστε ότι ο χώρος του Βερολίνου δεν ήταν σε γενικό βαθμό αποτέλεσμα ολοκληρωμένου και στοχευμένου σχεδιασμού στην σύγχρονη ιστορία του, ο οποίος έκανε ωστόσο παραπάνω από εμφανή την παρουσία του σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Potsdamer Platz και η γενικότερη αναδόμηση του κέντρου στα τέλη της δεκαετίας του 1990, ενώ για το σήμερα επανέρχεται η προβληματική σχετικά με το σχέδιο του MediaSpree. Αν θεωρήσουμε ότι ο σχεδιασμός είναι η *συνειδητή* παρέμβαση στο χώρο, παρέμβαση που προκύπτει αφού έχει γίνει σαφές ποιο είναι το *αντικείμενό* της, η χωρική μουσικοποίηση ήταν μια διαδικασία που ουδεμία σχέση έχει με τον σχεδιασμό. Προκύπτει εδώ το εξής παράδοξο: ήταν παρόλα αυτά μια διαδικασία που παρήγαγε χώρο, αφού επιχείρησε να ανιχνεύσει το σύνολό του και όχι κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενό του. Ανάγεται με αυτό τον τρόπο σε διαδικασία ανώτερη του σχεδιασμού. Ο χώρος που έχει προκύψει στο Βερολίνο είναι βιωμένος χώρος, είναι κατ' ουσία δηλαδή, δημόσιος χώρος.

*What Berlin teaches architects and urban planners is, above all, humility. The building and planning frenzy of the 1990's showed that architecture cannot be expected to counteract the provisional and temporary nature of this city, nor relieve its social frailty. What it can do, however, is to continue to create stages and project images. Good metropolitan architecture has much in common with good stage design – a fact more apparent in Berlin than anywhere else in the world.*

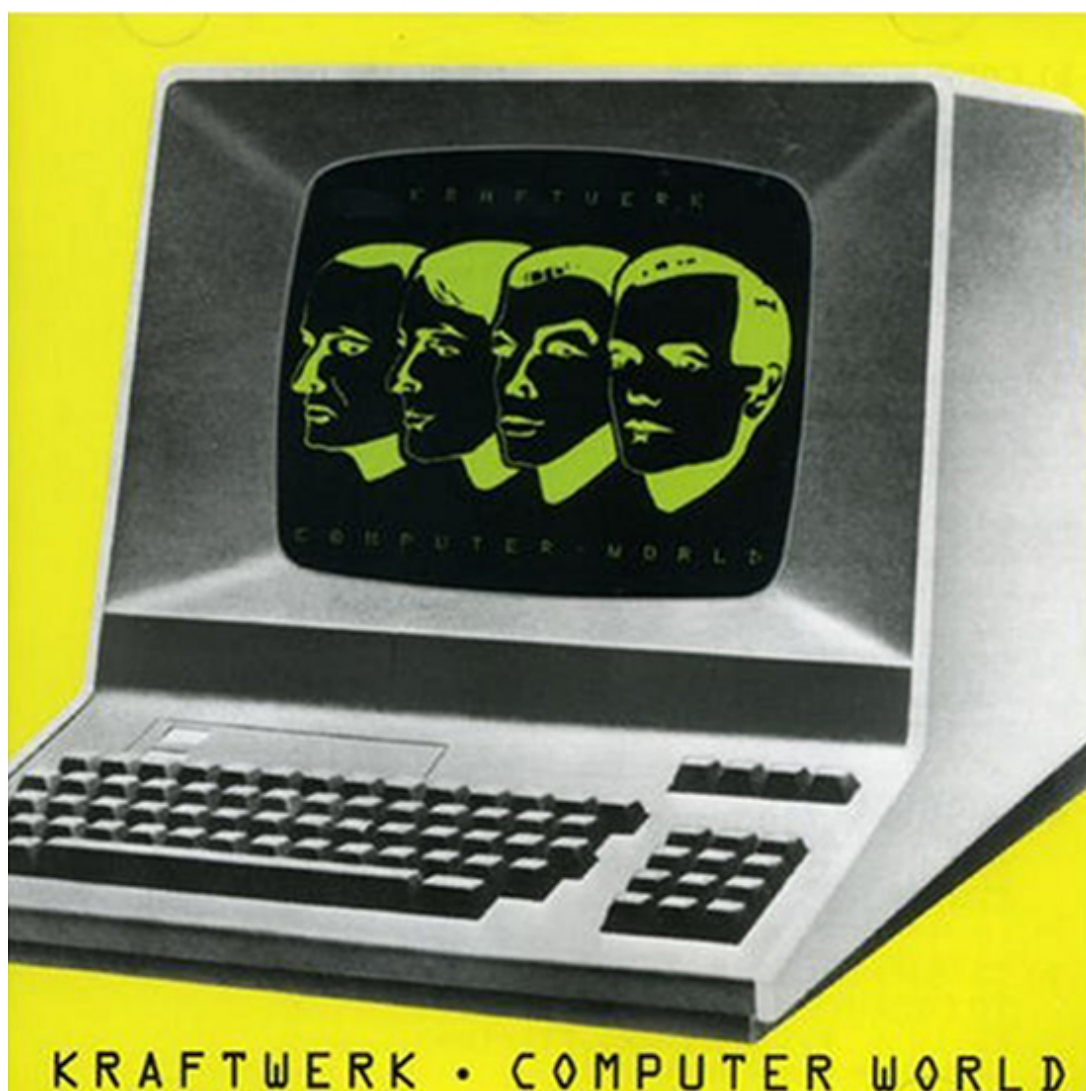
Η παραπάνω δήλωση του Bisky (2006) στην προσπάθειά του να σκιαγραφήσει το προφίλ της συναρπαστικής αυτής πόλης, οδηγούν και συμπίπτουν με τον τελικό προβληματισμό τον οποίο θέλουμε να παραθέσουμε. Κρίσιμη είναι από αυτό το σημείο και έπειτα η ικανότητα του Βερολίνου να στηρίζει πραγματιστικά την επιτυχία που είχε μέχρι τώρα στο να «δομεί σκηνικά και να προβάλλει εικόνες», χτίζοντας στρατηγικά πάνω σε αυτή με τρόπο που ωφελεί τους κατοίκους αλλά και τους επισκέπτες του, την οικονομία του, την πολιτική του και την πολιτιστική του ταυτότητα. Η μουσική μέχρι τώρα ήταν η καρποφόρα βάση για τη δημιουργική αυτή διαδικασία. Με τον ίδιο τρόπο, μπορεί να συνεχίσει να βρίσκεται σε αυτή τη θέση αρκεί να την αφουγκραστούμε, όπως η ίδια αφουγκράζεται τους ρυθμούς της πόλης, προκειμένου να σχηματοποιήσουμε το μέλλον. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Attali «our music foretells our future. Let us lend it an ear».

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ**












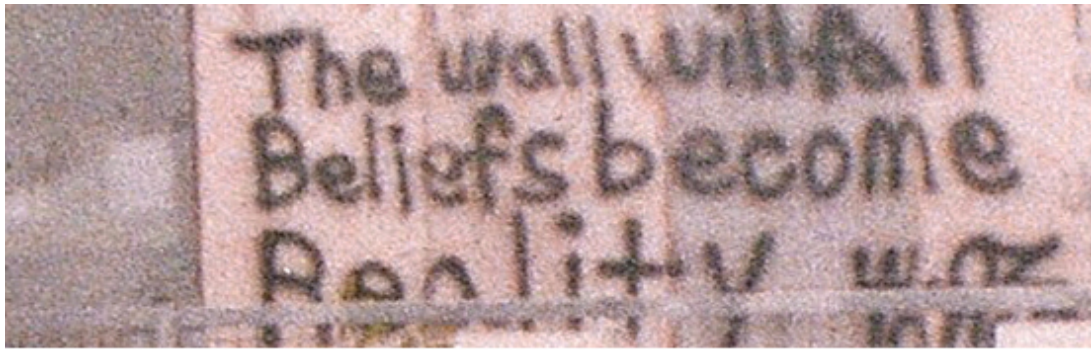
**WE CALL IT  
TECHNO!**

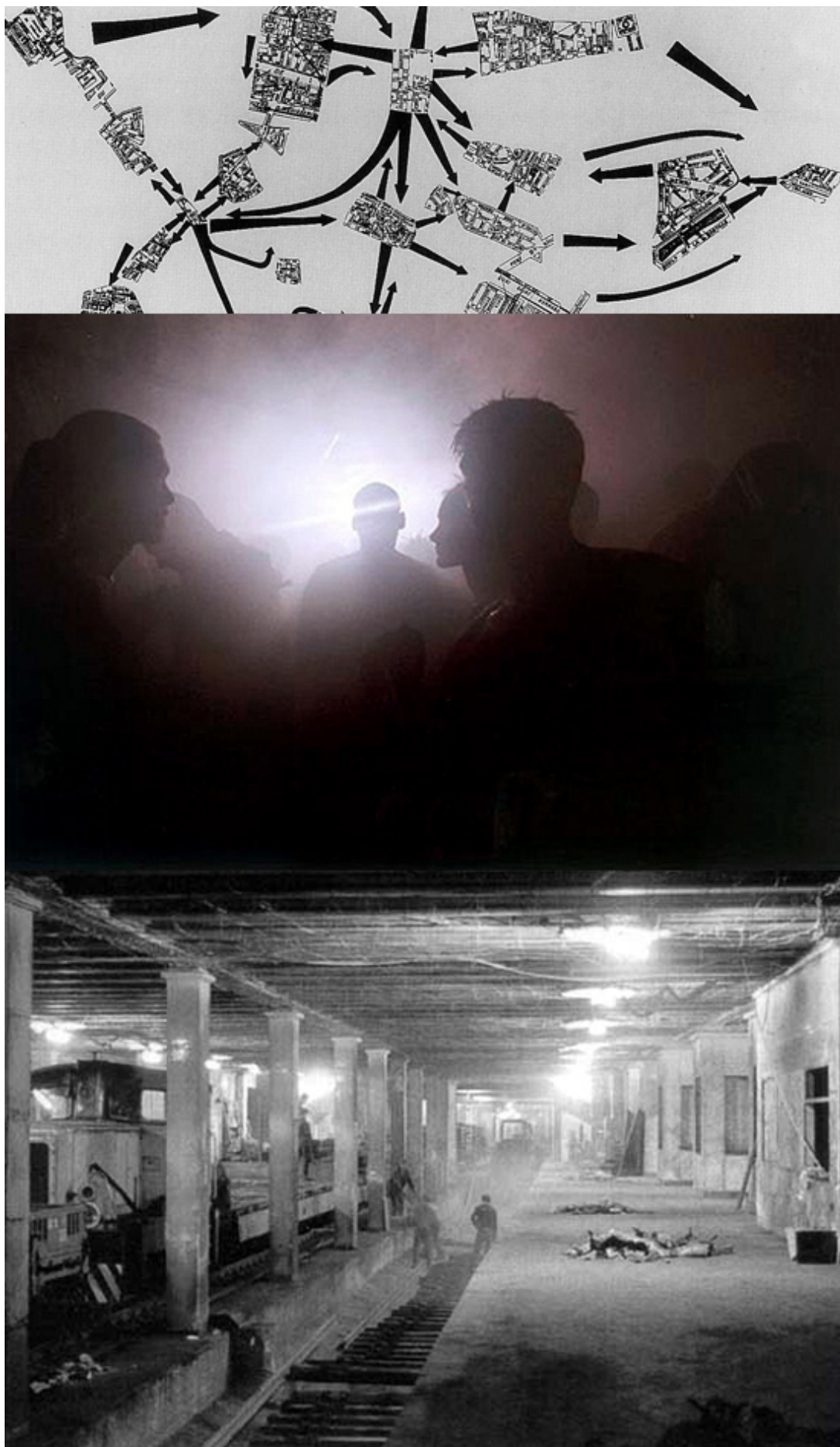


**URUR**

**UNDERGROUND UNDERGROUND  
RESISTANCE RESISTANCE**

**ELECTRONIC FOCUS: WDET RADIO, DETROIT**

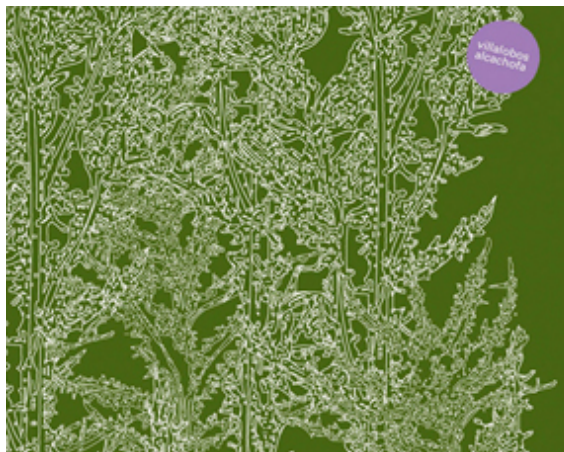




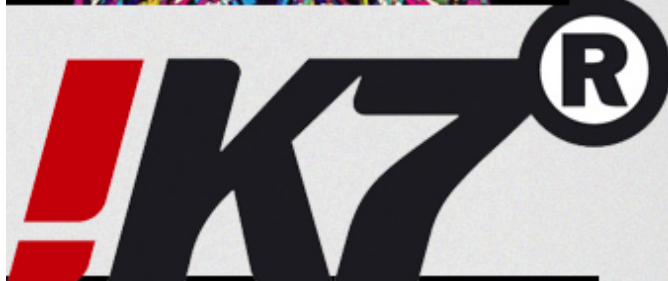
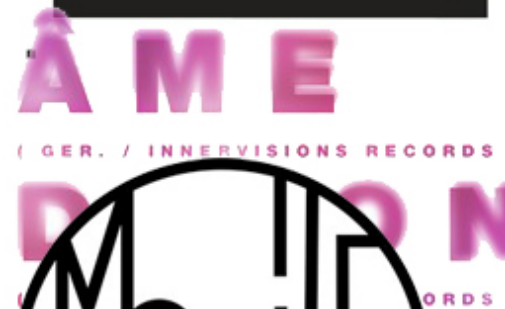
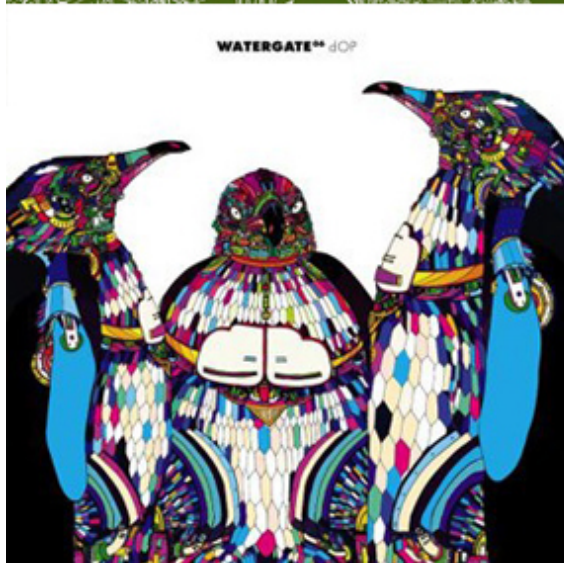


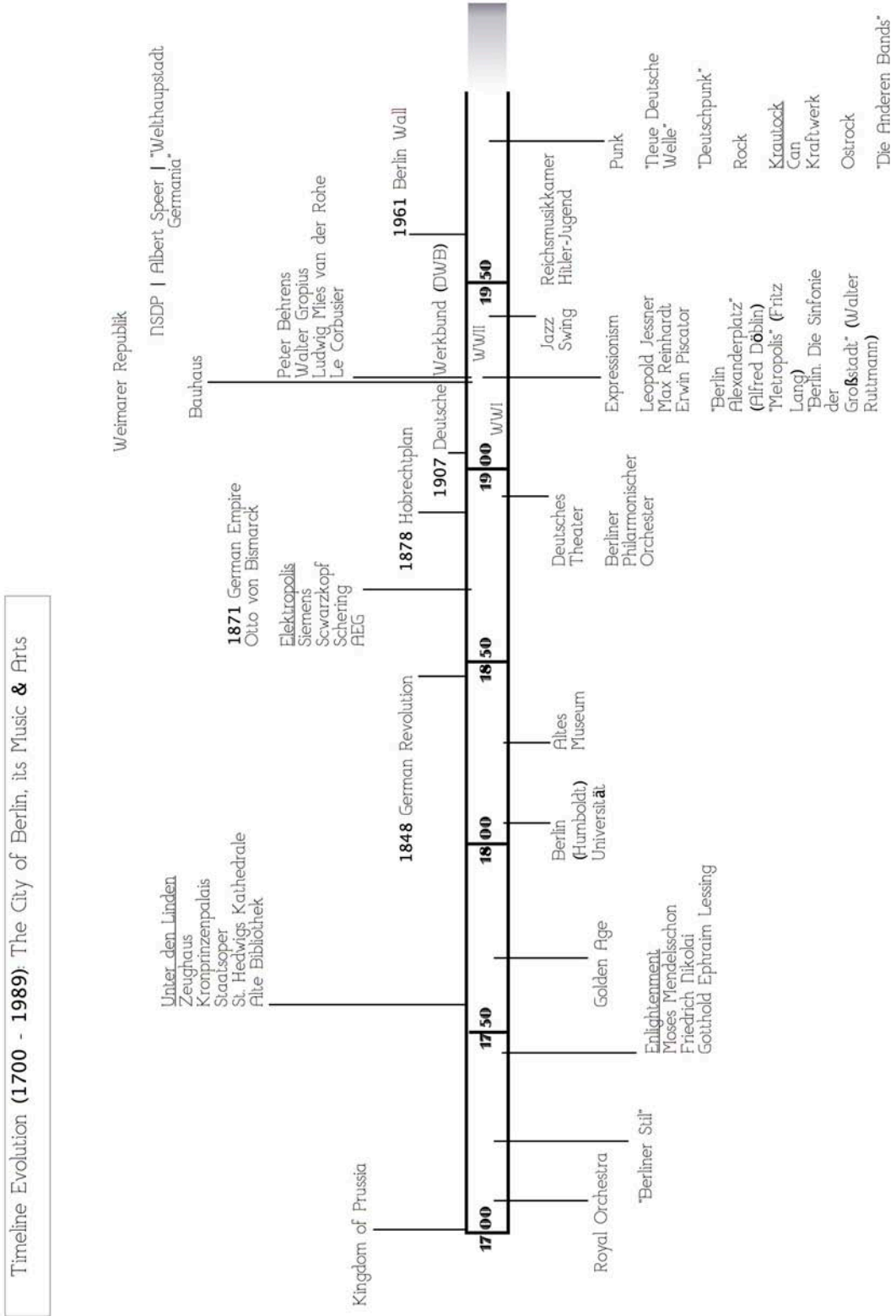




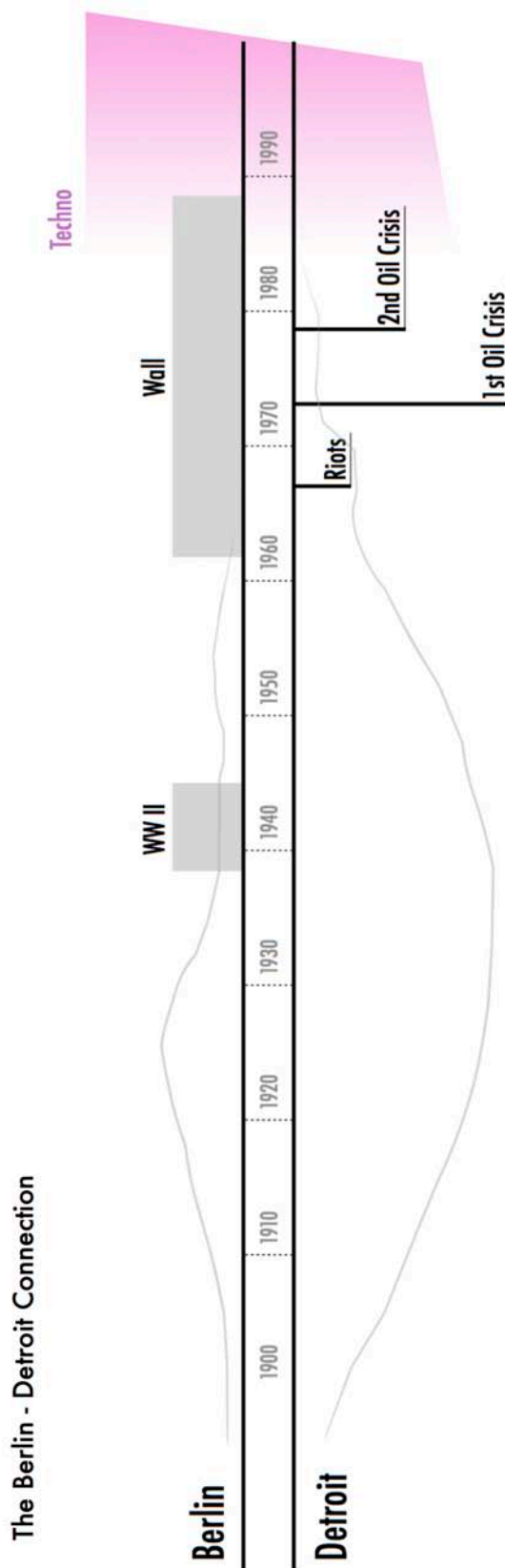


**BPITCH CONTROL**









## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΙΝΑΚΩΝ**

Πίνακας: Χαρακτηριστικά της μουσικής βιομηχανίας στο Βερολίνο το 2006

Μουσική βιομηχανία (2006)	Επιχειρήσεις	Κέρδη σε χιλιάδες €	Εγγεγραμμένοι	Απασχολούμενοι	Πλήρους απασχόλησης	Μερικής απασχόλησης	Ελεύθεροι επαγγελματίες
Μουσικές εκδόσεις	144	65.788	546	235	205	30	311
Συσκευές αναπαραγωγής ήχου	27	85.858	184	79	77	2	105
Κατασκευή μουσικών οργάνων	43	56.244	134	134	116	18	0
Κλαμπ	51	18.733	425	425	123	302	0
Ορχήστρες/χορωδίες	36	43.230	869	290	285	5	579
Ανεξάρτητοι συνθέτες	230	30.463	209	19	11	8	190
Ανεξάρτητοι μουσικοί καλλιτέχνες	561	46.055	475	69	46	23	406
Διοργανωτές συναυλιών	67	88.948	2.263	756	314	442	1.507
Όπερες/συναυλιακοί χώροι	10	138.230	5.566	1.860	1.682	178	3.706
Συσκευές αναπαραγωγής εικόνας	8	3.448	115	115	112	3	0

Μουσική βιομηχανία (2006)	Επιχειρήσεις	Κέρδη σε χιλιάδες €	Εγγεγραμμένοι	Απασχολούμενοι	Πλήρους απασχόλησης	Μερικής απασχόλησης	Ελεύθεροι επαγγελματίες
Συσκευές αναπαραγωγής δεδομένων	3	1.490	0	0	0	0	0
Κατασκευή συσκευών και μέσων αναπαραγωγής δεδομένων	16	6.199	13	13	11	2	0
Κατασκευή συσκευών ραδιοφωνίας	19	69.004	331	331	309	22	0
Εμπόριο ηλεκτρονικών συσκευών	134	253.351	900	900	787	113	0
Εμπόριο μουσικών οργάνων	68	30.278	138	138	101	37	0
Υπηρεσίες τεχνικής υποστήριξης	218	32.916	1.574	526	331	195	1.048
<b>Σύνολο</b>	<b>1.632</b>	<b>970.235</b>	<b>13.741</b>	<b>5.890</b>	<b>4.510</b>	<b>1.380</b>	<b>7.852</b>

**Πηγή:** Statistisches Landesamt Berlin· Bundesagentur für Arbeit

Πίνακας: Εξέλιξη του πλήθους των μουσικών επιχειρήσεων στο Βερολίνο από το 2000 μέχρι το 2006

Τομέας	Συμμετογή (%)	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2000-2006		2005-2006	
		Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική	
Μουσικές εκδόσεις		71	62	73	89	110	121	144	73	102,8	23	19,0
Συσκευές αναπαραγωγής ήχου		15	15	17	18	22	20	27	12	80	7	35,0
Κατασκευή μουσικών οργάνων		38	35	35	35	40	37	43	5	13,2	6	16,2
Κλαμπ		37	36	32	39	35	32	51	14	37,8	19	59,4
Ορχήστρες/χορωδίες	60	32	31	30	28	29	35	36	4	13,2	1	1,7
Ανεξάρτητοι συνθέτες και μουσικοί παραγωγοί		164	166	192	188	215	226	230	66	40,2	4	1,8
Ανεξάρτητοι μουσικοί καλλιτέχνες	33,3	390	428	440	451	492	543	561	170	43,6	18	3,3
Διοργανωτές συναλλιών	50	43	43	51	56	63	59	67	24	54,7	8	13,7
Όπερες/συναλλιακοί χώροι	50	17	16	15	12	12	12	10	-7	-39,4	-2	-16,7
Συσκευές αναπαραγωγής εικόνας	50	6	6	6	5	5	7	8	2	36,4	1	15,4

Τομέας	Συμμετογή (%)	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2000-2006		2005-2006	
		Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική	
Συσκευές αναπαραγωγής δεδομένων	50	3	3	2	3	3	3	3	0	0,0	0	0,0
Κατασκευή συσκευών και μέσων αναπαραγωγής δεδομένων	50	10	12	12	12	14	13	16	6	60,0	3	23,1
Κατασκευή συσκευών ραδιοφωνίας	50	26	22	21	23	21	18	19	-8	-28,8	1	2,8
Εμπόριο ηλεκτρονικών συσκευών	50	184	190	169	140	142	138	134	-51	-27,4	-5	-3,3
Εμπόριο μουσικών οργάνων		59	58	57	61	63	62	68	9	15,3	6	9,7
Υπηρεσίες τεχνικής υποστήριξης	50	136	140	140	153	166	190	218	82	60,3	29	15,0
<b>Σύνολο</b>		<b>1.230</b>	<b>1.260</b>	<b>1.289</b>	<b>1.312</b>	<b>1.431</b>	<b>1.514</b>	<b>1.632</b>	<b>402</b>	<b>32,7</b>	<b>118</b>	<b>7,8</b>

Πηγή: Statistisches Landesamt Berlin

**Πίνακας:** Εξέλιξη των κερδών των μουσικών επιχειρήσεων στο Βερολίνο από το 2000 μέχρι το 2006

Τομέας	Συμμετοχή (%)	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	Διαφορά			
									2000-2006		2005-2006	
									Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική
Μουσικές εκδόσεις		29.217	41.074	42.649	42.940	146.102	105.187	65.788	36.571	125,2	-39.399	-37,5
Συσκευές αναπαραγωγής ήχου		71.976	73.417	88.339	247.977	173.474	81.540	85.858	13.882	19,3	4.318	5,3
Κατασκευή μουσικών οργάνων		36.856	39.180	41.506	43.970	51.886	48.423	56.244	19.388	52,6	7.821	16,2
<b>Κλαμπ</b>		<b>7.458</b>	<b>7.799</b>	<b>7.887</b>	<b>9.211</b>	<b>8.735</b>	<b>8.489</b>	<b>18.733</b>	<b>11.275</b>	<b>151,2</b>	<b>10.244</b>	<b>120,7</b>
Ορχήστρες/ χορωδίες	60	31.315	30.374	36.753	33.856	44.414	42.297	43.230	11.915	38,0	933	2,2
Ανεξάρτητοι συνθέτες και μουσικοί παραγωγοί		28.862	21.734	33.657	36.259	40.421	40.916	30.463	1.601	5,5	-10.453	-25,5
Ανεξάρτητοι μουσικοί καλλιτέχνες	33,3	31.901	33.822	36.168	43.231	43.825	45.744	46.055	14.154	44,4	312	0,7
Διοργανωτές συναυλιών	50	114.393	138.342	70.060	67.774	62.885	76.454	88.948	-25.445	-22,2	12.495	16,3
Όπερες/ συναυλιακοί χώροι	50	148.682	147.261	155.539	147.009	120.237	137.260	138.230	-10.452	-7,0	970	0,7

Τομέας	Συμμετοχή (%)	Διαφορά										
		2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2000-2006		2005-2006	
									Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική
Συσκευές αναπαραγωγής εικόνας	50	6.042	2.837	2.854	2.672	2.577	3.142	3.488	-2.594	-42,9	306	9,7
Συσκευές αναπαραγωγής δεδομένων	50	10.402	12.086	9.433	9.599	10.539	1.744	1.490	-8.912	-85,7	-254	-14,5
Κατασκευή συσκευών και μέσων αναπαραγωγής δεδομένων	50	6.932	4.705	7.292	2.590	3.221	5.383	6.199	-733	-10,6	817	15,2
Κατασκευή συσκευών ραδιοφωνίας	50	102.630	140.986	126.923	126.025	171.502	106.763	69.004	-33.627	-32,8	-37.759	-35,4
Εμπόριο ηλεκτρονικών συσκευών	50	310.545	270.044	265.925	261.760	275.836	277.516	253.351	-57.194	-18,4	-24.165	-8,7
Εμπόριο μουσικών οργάνων		33.738	25.781	24.739	27.444	26.685	30.855	30.278	-3.459	-10,3	-577	-1,9
Υπηρεσίες τεχνικής υποστήριξης	50	23.039	15.368	14.623	14.145	17.033	21.626	32.916	-9.877	42,9	11.290	52,2
<b>Σύνολο</b>		<b>993.988</b>	<b>1.004.809</b>	<b>964.344</b>	<b>1.116.190</b>	<b>1.199.372</b>	<b>1.033.338</b>	<b>970.235</b>	<b>-23.753</b>	<b>-2,4</b>	<b>-63.103</b>	<b>-6,1</b>

Πηγή: Statistisches Landesamt Berlin



**Πίνακας 12:** Εξέλιξη του αριθμού των απασχολούμενων των μουσικών επιχειρήσεων στο Βερολίνο από το 2000 μέχρι το 2006

Τομέας	Συμμετογή (%)	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Διαφορά			
											2000-2007		2006-2007
											Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη
Μουσικές εκδόσεις		192	223	196	215	231	228	235	455	263	137,0	220	93,6
Συσκευές αναπαραγωγής ήχου		92	81	78	92	91	91	79	78	-14	-15,2	-1	-1,3
Κατασκευή μουσικών οργάνων		119	127	121	142	151	150	134	137	18	15,1	3	2,2
Κλαμπ		394	372	441	485	601	462	425	370	-24	-6,1	-55	-12,9
Ορχήστρες/χορωδίες	60	306	296	281	289	296	290	290	298	-8	-2,5	8	2,7
Ανεξάρτητοι συνθέτες και μουσικοί παραγωγοί		20	19	26	12	15	17	19	15	-5	-25,0	-4	-21,1
Ανεξάρτητοι μουσικοί καλλιτέχνες	33,3	83	76	83	96	100	77	69	92	9	11,2	23	33,2
Διοργανωτές συναυλιών	50	345	355	383	376	528	529	756	553	208	60,3	-203	-26,9
Όπερες/συναυλιακοί χώροι	50	2.069	2.310	2.052	2.071	1.970	1.981	1.860	2.021	-49	-2,3	161	8,7
Συσκευές αναπαραγωγής επίπνας	50	148	145	138	111	114	116	115	124	-25	-16,6	9	7,4

Τομέας	Συμμετοχή (%)	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Διαφορά			
										2000-2007		2006-2007	
										Απόλυτη	Σχετική	Απόλυτη	Σχετική
Συσκευές αναπαραγωγής δεδομένων	50	46	71	38	35	1	1	0	0	-46	-100,0	0	0
Κατασκευή συσκευών και μέσων αναπαραγωγής δεδομένων	50	44	49	49	49	17	13	13	12	-32	-72,4	-1	-4,0
Κατασκευή συσκευών ραδιοφωνίας	50	640	615	609	570	555	451	331	316	-325	-50,7	-16	-4,7
Εμπόριο ηλεκτρονικών συσκευών	50	1.267	1.255	1.126	1.156	1.123	1.043	900	927	-340	-26,8	27	2,9
Εμπόριο μουσικών οργάνων		194	144	138	140	136	142	138	141	-53	-27,3	3	2,2
Υπηρεσίες τεχνικής υποστήριξης	50	412	343	299	460	456	499	526	507	95	23,1	-19	-3,6
<b>Σύνολο</b>		<b>6.369</b>	<b>6.299</b>	<b>6.055</b>	<b>6.297</b>	<b>6.383</b>	<b>6.088</b>	<b>5.890</b>	<b>6.044</b>	<b>-3,25</b>	<b>-5,1</b>	<b>155</b>	<b>2,6</b>

**Πηγή:** Statistisches Landesamt Berlin

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

με την *Yeah Sarah (Finding Berlin Blog)*

**The Fall of the Wall and the rise of electronic dance music coincide. Is there, from your own point of view, any connection between the Berlin Wall and the musical creativity or was it a series of random incidents? Which was, in your opinion, the contribution of the musical expression at the Fall of the Wall and the following change?**

The fall of the Berlin wall was definitely not only a major part of the creative hype, it was also in many ways the reason. People started abandoning the East for the wealthier West, left back deserted places and houses which in turn became the new hot spots for creative people, for outcasts, for students as they were cheap and not very popular. But ultimately, a melting pot of cultures and young lives was established. I'm not sure how the musical scene impacted the fall of the wall. There'd always been young people who tried to politically invest their passions, but I'm not sure about it before the wall came down.

**On the other hand, it appears that the Fall of the Wall played a significant role in the establishment of Berlin's techno music scene. How do you think - in case you agree - this happened?**

As I mentioned beforehand, I think that the fall of the wall was a major contributor to the infrastructure of today's techno scene. Without the warehouses and the melting pot of different young sub-cultures there would have not been such a rise in excessive electronic music.

**Love Parade 1987-1997. Which were, in your opinion, the effects of this massive event on Berlin's urban space? Do you think that this was a form of claiming public space?**

With the Love Parade, the Berliners did not only claim public space, they were claiming an entire public image. Using Techno as a medium to send out their message of love and

freedom, Berlin was suddenly a city with a new, fresh face. This is the face that people still long to see today although of course that's not quite possible anymore.

**Given the fact that 1997's Love Parade set a milestone on this kind of public events, what do you think has changed afterwards? What actually changed in the way people were claiming and using public space?**

Well, the Love Parade, like any other institution that was more of a grassroots/peoples project, was ultimately commercialized and used as a means to attract tourists and give Berlin a new image. With that in mind, I think afterwards people got used to what Berlin was standing for, much like a cliché that was hard to rub off after 1997. More than ten years later you can see that public space is still being claimed, but more often than not, by the "wrong" people, by those who create and exploit for their economic interests.

**The Berlin club scene, which today appears to be rather significant for the economic and cultural profile of the city, could be seen as a spatial expression of the electronic dance music culture. In what extent do you think this really happens?**

I would resent that statement and say: not anymore. Berlin might still be interesting and diverse within its own Electronic music scene but the high times have long passed. It's not about the music or its development anymore, it's about the people who've come to Berlin and are now staying. Of course the image, the "cliché" of Berlin, is still fully intact, that's why so many tourists come here to discover the "true" meaning of a rave, or of a Berlin night out. But they'll usually only discover a light after taste of what used to happen.

**Club Tresor, a club that was born illegally on the leftovers of the Berlin Wall became very popular and acted as an example for a big number of other clubs that all tended to gather in a certain part of the city. As time went by, the locations changed - Mitte during the 90s seemed to be the centre of a rather big club cluster while Friedrichshain plays today the same role. What are the differences between**

**these two periods of time (1990 - 2000 and 2000 - today) regarding the Berlin club scene?**

Many people are now hunting a scene instead of creating it from scratch. The differences between Mitte then and now, for instance, are many people who come for what the youth of the 80s and 90s built back then with their own hands and very little money. Imagine some hard worker who builds a house and then has to go back home to his shabby little apartment because now a rich person moves into the house he built. That's how things moved in Berlin, to different districts, for instant. And there they built up new things, but with a different spirit. Many people were now just "added to it" without actually putting in some effort. The club scene in Berlin resembles less of a creative output nowadays than a museum.

**What do you think about the role that the city authorities have played in the Berlin club scene during the nineties and today? Have they helped its establishment? If yes, in which way?**

Yes, they have helped its establishment by offering the perfect infrastructure: no closing times, perfect public transport, lax rules on alcohol and drugs, etcetera. They're now profiting by destroying the scene (clubs have to leave their realty, taxes are rising, caring more about the "new, rich people" than the Berliners who used to live in the city).

**21st century. Low cost airlines create a new spatial reality making Berlin, among other cities, part of an expanded transeuropean network. At the same time, the “Berlin sound” through its ambassadors (deejays) and internet, travels all around the world and attracts a bigger audience, beyond the national borders. How the combination and interaction of these two phenomena creates a new urban reality in Berlin (weekend tourists/electronic dance music tourism)?**

Well, Berlin is still cheap, and compared to other big cities (NYC, Paris, London) even still fresh. Techno is not a very global phenomena, so every experience in Berlin is a great and unique experience to most visitors. But it's not just the music, it's the myth behind it: the drugs, the illegal clubs, the excessive hedonistic partys in the early mornings. Tourists and people who like Techno from all over the world want to catch a

glimpse of the spirit, although this spirit is now being constructed for them (most of the time) - as mentioned before, it's becoming more and more like a museum or a staged experience.

**Taking into consideration the fact that Berlin's club scene plays also the role of a touristic attraction, can in your opinion Berlin authorities use it as a city marketing policy? Can the spirit of the Berlin club scene be part of a common tourist guide?**

It's already being used as common tourist guide. In fact, tourism is mostly attracted by Berlin's dirty underdog party image.

**Mainstream vs Underground. One can say that the period between 1990 and 2000 had a more underground spirit whereas the period between 2000 and today seems to be mainstream enough. What do you think?**

Definitely true. Although all of my answers might sound bitter, I think it's just a paradigm shift for Berlin. Yes, it used to be underground, and now it's time to let go of that. It can't be underground forever. Better yet: its become successful! Now it's time to build upon that success strategically, so as to everyones profit: the city, the Berliners, the tourists and the economy.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ****ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ****Βιβλία**

Ανώνυμη (2007) *Μια γυναίκα στο Βερολίνο - Ημερολογιακές σημειώσεις από τις 20 Απριλίου έως τις 22 Ιουνίου 1945*, Αθήνα: Κέδρος (μτφ. Π. Τσινάρη)

Le Corbusier (1987) *Η Χάρτα των Αθηνών*, Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον (μτφ. Σ. Κουρεμένος)

Lefebvre, H. (2007) *Δικαίωμα στην Πόλη - Χώρος και Πολιτική*, Αθήνα: Εκδόσεις Κουκίδα (μτφ. Π. Τουρνικιώτης - Κ. Λωράν)

Poschardt, U. (2009) *It Rules Ok! Μια Σύντομη Ξεναγηση στην Ιστορία των djs και της Χορευτικής Μουσικής στις ΗΠΑ*, Αθήνα: Κολλεκτίβα 03\*03 (μτφ. Ζίρο)

**Άλλα Κείμενα**

Αβραμίδης, Κ. (2009) «Η graffiti υποκουλτούρα: Η σημασία του χώρου στο δρόμο προς τη φήμη», Διπλωματική Εργασία στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ. Διαθέσιμο στο: <http://courses.arch.ntua.gr>

Ιωαννίδης, Γ. (1985) «Σημείωμα του Μεταφραστή» στο *Το Ξεπέραςμα της Τέχνης: Ανθολογία Κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς*, Αθήνα: Ύψιλον 1999 (2η έκδοση), 9-11

Ντεμπόρ, Γκ. (1957) «Έκθεση για την Κατασκευή Καταστάσεων και τις Συνθήκες Οργάνωσης και Δράσης της Διεθνούς Καταστασιακής Τάσης» στο *Το Ξεπέραςμα της Τέχνης: Ανθολογία Κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς*, Αθήνα: Ύψιλον 1999 (2η έκδοση) (μτφ. Γ. Ιωαννίδης), 23-49

Στσεγκλώφ, Ι. (1953) «Συνταγές για μια Καινούρια Πολεοδομία» στο *Το Ξεπέραςμα της Τέχνης: Ανθολογία Κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς*, Αθήνα: Ύψιλον 1999 (2η έκδοση) (μτφ. Γ. Ιωαννίδης), 15-20

**ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ****Βιβλία**

Adorno, T. (1991) *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London: Routledge

Atkison, R. and Bridge, G. (ed.) (2005) *Gentrification in a global context: the new urban colonialism*, London: Routledge

Attali, J. (2009) *Noise: The Political Economy of Music*, Theory and History of Literature, Volume 16, Minneapolis: University of Minnesota Press (10th edition)

- Berg, L., Meer, J. and Pol, P., (2003) *Social Changes and Organising Capacity in Cities. Experiences in Eight European Cities*, London: Ashgate
- Boyer, M. C. (1996) *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Massachusetts: MIT Press
- Carta, M. (2007) *Creative City: Dynamics Innovations Actions*, Barcelona: LISt Laboratorio
- Cope, J. (1995) *Krautrock sampler: One Head's Guide to the Great Kosmische Musik - 1968 Onwards*, Yatesbury: Head Heritage. p. 64.
- Eagleton, T. (2000) *The Idea of Culture*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd
- Everdell, William R. (1997) *The first moderns: profiles in the origins of twentieth-century thought*, Chicago: The University of Chicago Press
- Florida, R. (2002) *The Rise of The Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community & Everyday Life*, New York: Basic Books
- Florida, R. (2005) *Cities and The Creative Class*, New York: Routledge
- Gelder, K. (2007) *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*, London: Routledge
- Gelder, K. and Thornton, S. (1997) *The Subcultures Reader*, London: Routledge
- Häußermann, H. und Kapphan, A. (2002) *Berlin: von der Geteilten zur Gespaltenen Stadt? Sozialräumlicher Wandel seit 1990*, Opladen: Leske+Budrich Verlag
- Haydn, H. and Temel, R. (2006) *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces*, Berlin: Birkhäuser
- Howkins, J. (2001) *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*, New York: Allen Lane
- Ingram, S. and Sark K. (2011) *Berliner Chic: A Locational History of Berlin Fashion*, Bristol: Intellect Ltd
- Kater, M-H. (1997) *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in The Third Reich*, New York: Oxford University Press
- Kater, M-H. (2003) *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York: Oxford University Press
- Korff, G und Rürup, R. (1987) *Berlin, Berlin: Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*, Martin Gropius Bau, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH
- Landry, C. (2008) *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, London: Earthscan (2nd edition)
- Landry, C. and Bianchini, F. (1995) *The Creative City*, London: Demos



- Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd
- Lefebvre, H. (2004) *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life*, London: Continuum
- Lessour, T. (2009) *Berlin Sampler*, Paris: Ollendorff & Deseins
- Oswalt, P. Fontenot, A. und Stegers R. (2000) *Berlin - Stadt ohne Form. Strategien einer anderen Architektur*, London: Prestel Publishing
- Rapp, T. (2009) *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*, Berlin: Suhrkamp
- Rapp, T. (2010) *Lost and Sound: Berlin, Techno and the Easyjetset*, Berlin: Innervisions
- Rector, T. (2010) *Broken Beauty*, στο Marchand, Y. and Meffre, L. (2010) *The Ruins of Detroit*, London: Steidl
- Richie, A. (1998) *Faust's Metropolis: A History of Berlin*, New York:Carroll & Graf Publishers
- Smith, N. and Williams, P. (1986) *Gentrification of the City*, Boston: Allen & Unwin
- Thornton, S. (1995) *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press
- Winkler, H-A. (2002) *Der Lange Weg nach Westen: Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik*, München:C.H.Beck oHG
- Wright, P. (1985) *On Living in an old Country: The National Past in Contemporary Britain*, London: Verso
- Zukin, S. (1982) *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Άρθρα σε Επιστημονικά Περιοδικά**
- Borneman, J. and Senders, S. (2000) "Politics without a Head: Is the "Love Parade" a NewForm of Political Identification?", *Cultural Anthropology*, 2 (15), pp. 294-317. Διαθέσιμο στο: <http://onlinelibrary.wiley.com/subject/code/000022>
- Ebert, R. und Kunzmann, K. (2007) "Kulturwirtschaft, kreative Räume und Stadtentwicklung in Berlin", *disP* (2007), Heft 171, S. 64-79
- Frey, O. (2007) "Sie nennen es Arbeit. Die 'Planung der Nicht-Planung' in der amalgamen Stadt der kreativen Milieus", *dérive*, Heft 26, S. 24-28
- Gotham, K (2005) "Theorizing urban spectacles", *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action*, 9 (2), pp. 225-246. Διαθέσιμο στο: <http://www.tulane.edu/~kgotham/TheorizingUrbanSpectacles.pdf>
- Helbrecht, I. (1998) "The Creative Metropolis - Services, Symbols and Spaces", *Zeitschrift für Kanada-Studien*, Heft 2 (Jg. 18), S. 79-93

McLeod, K. (2003) “Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music”, *Popular Music*, 5 (22), pp. 337-355. Διαθέσιμο στο: <http://journals.cambridge.org>

Schwartz, A. (1992) “The Geography of Corporate Services, A Case Study of the New York Urban Region”, *Urban Geography*, Vol. 13, pp. 1-24

Wunderlich, F. (2008) “Symphonies of Urban Places: Urban Rhythms as Traces of Time in Space. A Study of Urban Rhythms” στο Näripea, E. Sarapik, V. Tomberg, J. (2008) *KOHT ja PAIK / PLACE and LOCATION: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VI*, Tallinn: Estonian Literary Museum, pp. 91-111. Διαθέσιμο στο: [http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp6\\_07\\_wunderlich.pdf](http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp6_07_wunderlich.pdf)

Zukin, S. (1987) “Gentrification: Culture and Capital in the Urban Core”, *Annual Review of Sociology*, Vol. 13 (1987), pp. 129-147, Palo Alto, California: Annual Reviews

### **Άρθρα σε Βιβλία**

Bader, I. (2004) “Subculture: Pioneer for the Music Industry or Counterculture?”, στο Palloscia, R. (2004) *The Contested Metropolis. Six Cities at the Beginning of the 21st century*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, pp. 73-77

Bourdieu, P. (1986) “Forms of Capital”, στο Richardson J.G. (1986) *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*, Connecticut: Greenwood Press, pp. 241-258

Dienel, H. and Schophaus, M. (2005) “Urban wastelands and the development of youth cultures in Berlin since 1945, with comparative perspectives on Amsterdam and Naples” στο Schildt, A. Siegfried, D. (2005) *European Cities, Youth and the Public Sphere in the Twentieth Century*, Burlington: Ashgate Pub Co, pp. 110-133

Kersovan-Barber, A. (2007) “Creative Class, Creative Industries, Creative City. Ein Musikpolitisches Paradigma”, στο Helms, D. και Phleps, T. (Hg.) *Sound and the City: Populäre Musik im urbanen Kontext*, ASPM | Beiträge zur Populärmusikforschung, Bielefeld: transcript Verlag, S. 11-30

Lehrer, U. (2000) “Reality or Image? Place Selling at Potsdamer Platz”, στο Palloscia, R. (2004) *The Contested Metropolis. Six Cities at the Beginning of the 21st century*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, pp. 45-52

Levi, E. (2003) “The Censorship of Musical Modernism in Germany, 1919-1945”, στο Müller, B. (ed.) *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*, Amsterdam: Rodopi, pp. 64-86

### **Άλλα Κείμενα (Άρθρα σε Εφημερίδες, Άρθρα στο Διαδίκτυο, Εισηγήσεις σε Συνέδρια)**

AbrissBerlin (2012) “Mediaspree und der neoliberale Stadtumbau” 26 Ιανουαρίου 2007 [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.abriss-berlin.de/blog/2007/01/26/mediaspree-und-der-neoliberale-stadtumbau/> [πρόσβαση 4 Φεβ 2012]

- Aust, B. (2002) *Berliner Pläne 1862-1994*, Ettlingen: Kraft Druck und Verlag GmbH
- Behla, F. (2007) “Der Schutthaufen bei Potsdam. Eine Stadt in Trümmern: Berlin 1945” [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.strassenfeger.org/archiv/article/2124.0006.html> [πρόσβαση 2 Δεκεμβρίου 2011]
- Bisky, J. (2006) “Berlin: A Profile” στο *Urban Age*, Berlin: November 2006. Διαθέσιμο στο: [http://urban-age.net/0\\_downloads/Berlin\\_Jens\\_Bisky\\_2006-Berlin\\_A\\_Profile.pdf](http://urban-age.net/0_downloads/Berlin_Jens_Bisky_2006-Berlin_A_Profile.pdf)
- Creative Metropoles (2010) *Creative Metropoles: Concepts and Methodological Approach* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://www.creativemetropoles.eu/uploads/files/cm\\_directory\\_of\\_ci\\_concepts.pdf](http://www.creativemetropoles.eu/uploads/files/cm_directory_of_ci_concepts.pdf) [πρόσβαση 12 Φεβρουαρίου 2012]
- Durth, W. (2006) “Architektur und Städtebau im 20. Jahrhundert”, Vorlesung WS 2006/07, Fachbereich Architektur (FB 15), Technische Universität Darmstadt
- Finding Berlin (2012) “Bar 25” 22 Οκτωβρίου 2010 [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.findingberlin.com/bar25/> [πρόσβαση 6 Φεβ 2012]
- Hammerstingl, W. (1998) “Entartete Kunst” [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.olinda.com/ArtAndIdeas/lectures/ArtWeDontLike/entarteteKunst.htm> [πρόσβαση 6 Δεκεμβρίου 2011]
- Kretschmar, O. und Grigutsch, R. (2007) *Studie über das wirtschaftliche Potenzial der Club- und Veranstalterbranche in Berlin*, Berlin: Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Frauen, Index Agentur GmbH
- Liukkonen, P. (2008) “Heinrich Mann (1871-1950)” [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://kirjasto.sci.fi/hmann.htm> [πρόσβαση 28 Νοεμβρίου 2011]
- Robb, D. “Techno in Germany. Musical Origins and Cultural Relevance” στο *German as a Foreign Language (GFL) 2/2002, Special issue: Youth Literature and Culture*, pp. 130-149. Διαθέσιμο στο: <http://www.gfl-journal.de/2-2002/robb.pdf>
- Rockey Moore, M. (2011) “Hip Hop and Afrofuturism: The Seeding of the Consciousness Field”, Ανάρτηση στον διαδικτυακό χώρο [afrofuturism.net](http://afrofuturism.net). Διαθέσιμο στο: <http://afrofuturism.net/2011/04/26/hip-hop-and-afrofuturism-the-seeding-of-the-consciousness-field>
- Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Frauen, Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten (2008) *Kulturwirtschaft in Berlin: Entwicklungen und Potenziale*, Berlin: Index Agentur GmbH
- Senatsverwaltung für Wirtschaft, Arbeit und Frauen in Berlin, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur (2005) *Kulturwirtschaft in Berlin: Entwicklung und Potenziale*, Berlin: Index Agentur GmbH
- taz.de (2012) “Kreuzburger pfeifen auf Entertainment” 23 Απριλίου 2007 [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2007/04/23/a0222> [πρόσβαση 3 Φεβ 2012]

Toft, T. (2011) “Ephemeral City: The Cultural Logics of Temporary Urban Environments”, European Urban Research Association (EURA) Conference 2011 *Cities without Limits*, Copenhagen. Διαθέσιμο στο: <http://www.tanyatoft.com/archives/11>

### Διαδικτυακές Πηγές

Berlin.de Das offizielle Hauptstadtportal (2011) *Geschichte* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/index.de.html> [πρόσβαση 13 Οκτωβρίου 2011]

Berlin.de Das offizielle Hauptstadtportal (2011a) *Die königliche Hauptstadt* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/koenigliche\\_hauptstadt.de.html](http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/koenigliche_hauptstadt.de.html) [πρόσβαση 13 Οκτωβρίου 2011]

Berlin.de Das offizielle Hauptstadtportal (2011b) *Die kaiserliche Reichshauptstadt* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/kaiserliche\\_hauptstadt.de.html](http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/kaiserliche_hauptstadt.de.html) [πρόσβαση 13 Οκτωβρίου 2011]

Berlin.de Das offizielle Hauptstadtportal (2011c) *Die Weltstadt in der Weimarer Republik* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/weimarer\\_republik.de.html](http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/weimarer_republik.de.html) [πρόσβαση 26 Οκτωβρίου 2011]

Berlin.de Das offizielle Hauptstadtportal (2011d) *Berlin im Nationalsozialismus* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/nationalsozialismus.de.html> [πρόσβαση 2 Νοεμβρίου 2011]

Berlin.de Das offizielle Hauptstadtportal (2011e) *Berlin nach 1945* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/1945.de.html> [πρόσβαση 5 Νοεμβρίου 2011]

Berlin.de Das offizielle Hauptstadtportal (2011f) *Vom Berlin-Abkommen zum Fall der Mauer* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/mauerfall.de.html> [πρόσβαση 26 Νοεμβρίου 2011]

Berlin.de Das offizielle Hauptstadtportal (2012) *Green Berlin* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/leben/gruenesberlin.en.html> [πρόσβαση 12 Ιανουαρίου 2012]

Berliner Philharmoniker (2011) [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.berliner-philharmoniker.de/en/berliner-philharmoniker/> [πρόσβαση 23 Οκτωβρίου 2011]

Bokelberg.com|Hamburg (2012) *Bokelberg Fine Photography for Advertising and Editorial* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.bokelberg.com/DE/about/gallery-hamburg/> [πρόσβαση 4 Φεβρουαρίου 2012]

BPKgate (2012) *Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://bpggate.picturemaxx.com/webgate\\_cms](http://bpggate.picturemaxx.com/webgate_cms) [πρόσβαση 10 Φεβρουαρίου 2012]

Club Commission (2007) [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.clubcommission.de/> [πρόσβαση 19 Ιανουαρίου 2012]

Creative City Berlin (2007) *Creative City Berlin: Portal for the Cultural Sector and the Creative Industries* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.creative-city-berlin.de/en/> [πρόσβαση 8 Ιανουαρίου 2012]

Creative City Berlin (2011) *Creative City Berlin: Portal for the Cultural Sector and the Creative Industries, Music* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.creative-city-berlin.de/en/creative-sector/music/> [πρόσβαση 8 Ιανουαρίου 2012]

Der Deutsche Werkbund (2011) [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.deutscher-werkbund.de/31.html> [πρόσβαση 23 Οκτωβρίου 2011]

Destatis (2005) *Statistisches Bundesamt Deutschland* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms> [πρόσβαση 3 Ιανουαρίου 2012]

GHDI *German History in Documents and Images* (2011) [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/index.cfm> [πρόσβαση 2 Φεβρουαρίου 2012]

ISR (2008) *Institut für Stadt- und Regionalplanung Technische Universität Berlin* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.isr.tu-berlin.de/> [πρόσβαση 14 Ιανουαρίου 2012]

MS-Versenken (2012) *Initiativkreis Mediaspree Versenken! Spreeufer für alle* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://www.ms-versenken.org/index.php?option=com\\_content&view=frontpage&Itemid=1](http://www.ms-versenken.org/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1) [πρόσβαση 4 Φεβ 2012]

Peter Behrens Biography (2011) [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.behrens-peter.com/> [πρόσβαση 23 Οκτωβρίου 2011]

Statistisches Landesamt Berlin (2005) *Das Amt für Statistik Berlin-Brandenburg* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.statistik-berlin-brandenburg.de/> [πρόσβαση 27 Δεκεμβρίου 2011]

Spreeparade (2009) *Spreeparade 2009 - Die Ufer der Spree werden zur Bühne* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.spreeparade.de/> [πρόσβαση 4 Ιανουαρίου 2012]

Wikipedia (2011) *Music in Berlin* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_in\\_Berlin](http://en.wikipedia.org/wiki/Music_in_Berlin) [πρόσβαση 18 Οκτωβρίου 2011]

Wikipedia (2011a) *Alexander von Humboldt* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_von\\_Humboldt](http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Humboldt) [πρόσβαση 18 Οκτωβρίου 2011]

Wikipedia (2011b) *History of Berlin* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_Berlin](http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Berlin) [πρόσβαση 18 Οκτωβρίου 2011]

Wikipedia (2011c) *Deutscher Werkbund* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://en.wikipedia.org/wiki/Deutscher\\_Werkbund](http://en.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Werkbund) [πρόσβαση 22 Οκτωβρίου 2011]

Wikipedia (2012) *Techno* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://en.wikipedia.org/wiki/Techno>

Wikipedia (2012a) *Detroit* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://en.wikipedia.org/wiki/Detroit>

Wikipedia (2012b) *Culture of Detroit* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://en.wikipedia.org/wiki/Culture\\_of\\_Detroit](http://en.wikipedia.org/wiki/Culture_of_Detroit)

Wikipedia (2012c) *Music of Detroit* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_of\\_Detroit](http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Detroit)

Wikipedia (2012d) *Berlin Wall* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://en.wikipedia.org/wiki/Berlin\\_Wall](http://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Wall)

Wikipedia (2012e) *Culture* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://en.wikipedia.org/wiki/Culture>

Wikipedia (2012f) *Counterculture* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://en.wikipedia.org/wiki/Counterculture>

Wikipedia (2012g) *Hausbesetzung* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hausbesetzung>

Wikipedia (2012h) *Love Parade* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: [http://en.wikipedia.org/wiki/Love\\_Parade](http://en.wikipedia.org/wiki/Love_Parade)

Wikipedia (2012i) *Mediaspree* [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mediaspree> [πρόσβαση 4 Ιανουαρίου 2012]

### **Συνεντεύξεις**

Rapp, T. (2011) “Berlin in the '90s: An interview with Tobias Rapp” στο Resident Advisor, Dance & Electronic Music Magazine [διαδίκτυο (online)]. Διαθέσιμο στο: <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1434>

### **Προσωπική Επικοινωνία**

Kühn, J. (2012): Προσωπική Επικοινωνία στις 14 Ιανουαρίου

Riemann, J. (2012): Προσωπική Επικοινωνία στις 13 Ιανουαρίου

Yeah Sara (Ιστολόγιο Finding Berlin - [www.findingberlin.com](http://www.findingberlin.com)) (2012): Προσωπική Επικοινωνία στις 18 Ιανουαρίου

### **Ντοκουμαντέρ - Ταινίες - Ηχητικά Ντοκουμέντα**

*Berlin - Lost in Time and Space* (2009), Deutschland. Σκηνοθεσία: Schwabe, O. Διαθέσιμο στο: <https://vimeo.com/8356871>

*Berlin Calling* (2008), Deutschland. Σκηνοθεσία: Stöhr, H.

*Das wilde Leben* (2007), Deutschland. Σκηνοθεσία: Bornhak, A.

*High Tech Soul: The Creation of Techno Music* (2006), USA. Σκηνοθεσία: Bredow, G. Διαθέσιμο στο: <https://vimeo.com/2342523>

*Krautrock - The Rebirth Of Germany* (2009) UK. Σκηνοθεσία: Whalley, B. Διαθέσιμο στο: <https://vimeo.com/14088099>

*Real Scenes:Berlin* (2011), Deutschland. Σκηνοθεσία: Nation, P. Διαθέσιμο στο: <https://vimeo.com/28611626>

*SubBerlin* (2008), Deutschland. Σκηνοθεσία: Kuenzel, T.

*The Berlin-Detroit Connection* (2011), Σειρά Ηχητικών Ντοκουμέντων. Διαθέσιμα στο: <http://www.wdetfm.org/shows/detroit-berlin-connection>

*The Berlin-Detroit Connection* (2011), Σειρά Ντοκυμαντέρ. Διαθέσιμα στο: <http://www.wdetfm.org/shows/detroit-berlin-connection>

*We call it Techno!* (2008), Deutschland. Σκηνοθεσία: Sextro, M. Wick, H. Διαθέσιμο στο: <http://documentaryheaven.com/we-call-it-techno>

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Πολυτεχνική Σχολή

Τμήμα Μηχανικών Χωροταξίας  
Πολεοδομίας και  
Περιφερειακής Ανάπτυξης

Βόλος 2012

