

Interdisziplinäre Stadtforschung

Herausgegeben vom Forschungsschwerpunkt »Stadtforschung«
an der TU Darmstadt

Band 7

Anja Schwanhäußer

Kosmonauten des Underground

Ethnografie einer Berliner Szene

Anja Schwanhäußer arbeitet als Stadthechnologin in Berlin und Wien. Sie hat am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin bei Rolf Lindner promoviert und war Project Researcher am internationalen Forschungsprojekt »Culture of Cities. Toronto, Montreal, Berlin, Dublin« (York University, Toronto). Zurzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien.

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Inhalt

1. Einleitung	9
2. Urbane Ethnografie – Methode	21
3. Spirit – Eine Subkulturelle Inszenierung.....	48
4. Sex, Drugs und Melancholie – Kosmonauten des Underground.....	81
5. Beautiful People – Der Stil der Szene.....	104
6. Raumästhetik – Die zweite Stadt.....	109
7. Dérive – Kleine Phänomenologie der Momente.....	146
8. Wagenburgen – Proletarierromantik der Szene.....	175
9. In Wäldern und an Seen – Hippieromantik der Szene.....	205
10. Unfocused gatherings – Partys als Lebensform	235
11. Zusammenfassung.....	261
12. Szenen und Theorien urbaner Kultur	267
13. Fazit – Die Stadt, die Szene und der Wandel.....	309
Anhang: Szene Berlin vor 1989.....	314
Bibliografie	323

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-593-39190-8

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2010 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln

Umschlagfoto: Plakat der Laster&Hänger-Burg, © T. Eufel/init

Gedruckt auf Papier aus zertifizierten Rohstoffen (FSC/PEFC).

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

Einleitung

Victoria Schwenger und Moritz Ege danke ich für die fachliche und freundschaftliche Unterstützung. Sie haben meinen Fragen viel Zeit gewidmet. Ferner danke ich dem Projekt *Culture of Cities*, besonders Alan Blum, Geoff Stahl und Will Straw, für die neuen Perspektiven, die sie mir auf urbane Kultur eröffnen haben und die anregende Zeit, die ich an ihrem Centre in Toronto und Montreal verbringen durfte. In Berlin habe ich der Gruppe *Stadtforschen* am Institut für Europäische Ethnologie sowie Franka Schneider und Sabine Vogt interessante Diskussionen zu verdanken. Für das Korrigieren der Arbeit danke ich Anna Henk und meiner Mutter Marie-Luise.

Ganz herzlich danke ich außerdem meiner Familie, die mir in so liebevoller Weise den Rücken gestärkt hat, insbesondere Hubertus und Martin, die in Zeiten des Zweifels immer ein offenes Ohr für mich hatten. Stefan danke ich für das Layout.

Prof. Dr. Rolf Lindner danke ich für die Betreuung und die Bereitschaft, die Arbeit auf diese Weise entstehen zu lassen.

Mein größter Dank gilt Peer, Barbara, André, Claudia, Holger, Signe und all den anderen, die mich in so entspannter Weise an ihrem »im Licht verborgenen« Leben teilhaben ließen. Diese Arbeit existiert nur durch sie.

Als mit dem Mauerfall die amerikanische Armee Berlin verließ, fand auf dem nun verlassenen Gelände der amerikanischen Abhörstation auf dem Teufelsberg – allerdings mit fünfzehn Jahren Verzögerung – eine unangemeldete Party statt. In der Rundmail der Organisatoren der Party, einer Gruppe Informatiker und Elektrotechniker, hieß es:

»Grandiose Kulisse: Verlassene Gebäude, ganze Gebäudeteile ohne Fenster, loftartige Fabriketagen mit einem phantastischen Blick vom Teufelsberg über Potsdam, Spandau bis Mitte und große weiße Kuppeln, welche die meisten vom Sehen kennen werden, unter denen früher die Radare versteckt waren. In einer dieser Kuppeln auf dem Dach wird die Party stattfinden. Feinste Musik [...], Visuals (=Dia-Projektionen) von diversen Licht- und VJ-Teams, bei Dunkelheit Feuerwerke, günstige Getränke – und ein verlassenes Spionage-Gelände, das für Entdeckungstouren wie gemacht ist.«¹

Die Party fand auf dem höchsten Gebäude des Geländes statt, einem Flachdach mit zwei Radarkuppeln, unter denen die Bar und das DJ-Pult aufgebaut waren. Mit Blick auf Berlin und den Grunewald tanzte die Partysesellschaft mit Drinks in der Hand und Sonnenbrillen im Gesicht auf den brüchigen Bodenplatten der Aussichtsfläche. Über eine Tür, die von dem Dach aus nach oben führte, gelangte man über einen Turm hinauf zu einem weiteren Kuppelraum auf der Spitze des Turms, in den kaum Sonne drang und dessen Wände vom Material der Kuppelbespannung rötlich leuchteten. Die Anwesenden griffen zu herumliegenden Schrott-Teilen und begannen mit ihnen zu musizieren, wobei die Kuppel aufgrund ihrer Kugelform eine gute Akustik bot, so dass der gesamte Raum zu vibrieren begann. Gegen Abend rückte die Polizei ein und räumte das mit Bodenlö-

¹ Rundmail vom 16.9.2004. Dass die amerikanische Abhörstation erst 2004 vom Techno-Underground angeeignet wurde, lag an der andauernden polizeilichen Überwachung des Geländes, die erst endete, als der Plan des Umbaus des Geländes zu einer Hotel-Anlage aus finanziellen Gründen gescheitert war.

chern übersäte Gelände aus Sicherheitsgründen. Die Festgesellschaft zog protestlos, aber nicht ohne die Polizei ironisch zu kommentieren, davon.

Das Gelände hatte sich eine »Szene« temporär angeeignet, die mit dem Mauerfall entstanden war und die seit 1989 Brachen und Leerstände (alte Fabriken, Werkstätten, Verkaufsläden, Gebäude-Relikte des DDR-Systems etc.) in den ehemals proletarischen Vierteln Ostberlins und Kreuzbergs zur Durchführung von Partys jenseits der gesellschaftlich legitimierten Zerstreuungsräume nutzte (die Party auf der amerikanischen Abhörstation zählte ca. 300 Gäste, was dem Durchschnitt an Partygästen entspricht; zu den größten Partys der Szene kommen bis zu 3000 Gäste). Dieser »Techno-Underground«, wie sich die Szene allerdings nur selten selbst benennt, erkundet den Stadtraum nach seinen atmosphärischen Qualitäten, um an geeigneten Orten Feste zu veranstalten. Sein Bestreben ist es, durch die Ästhetisierung des Alltags die »Trennung zwischen den Individuen« zu überwinden (um im traditionellen Jargon subkultureller Bewegungen zu sprechen; vgl. Lefebvre 1977). Seine Praxis floriert seit 1989 aufgrund der stadträumlichen Transformationsprozesse in Ostberlin, bei denen die zu DDR-Zeiten marode werdenden Industriebauten nur allmählich neuen Nutzungen zugeführt wurden. Der Kult-Autor des Techno-Underground, Hakim Bey, nennt diese *locations* »Temporäre Autonome Zonen«, wobei allerdings die militärische Anmutung dieser Bezeichnung dem Hedonismus der Szene nicht adäquat ist. Diese Orte sind im Selbstverständnis der Szene »terrae incognitae: die letzten Räume des Unbestimmten und Vagen, die (noch) nicht verwertbar« sind, wie die Poptheoretiker Philipp Anz und Patrik Walder schreiben (Anz/Walder 1995: 206). Ihre ursprüngliche Geschichte ist beendet und der Verlauf einer zukünftigen, neuen Geschichte noch offen.

In dieser »Szene« (Blum 2001) wurde eine insgesamt 12-monatige Feldforschung durchgeführt. Sie soll in dieser Arbeit vorgestellt werden.

Mit der Umfunktionalisierung urbaner Brachen und Leerstände durch den Techno-Underground entsteht in Berlin eine zweite Stadt, die im Empfinden ihrer Konstrukteure die eigentliche Stadt darstellt. Diese zweite Stadt zeichnet sich durch die Dominanz ihrer Raum-Atmosphären aus, deren Erkundung, Umgestaltung und Inszenierung die Hauptbeschäftigung ihrer *Bewohner* darstellt. Sie ist nicht die bürgerliche, hochkulturell geprägte Stadt der Theater, Museen und Konzerthallen, bei der die Kunst über den profanen Alltag triumphiert. Sie ist aber auch nicht die proletarische, von der

Arbeit geprägte Stadt der Fabriken, Mietskasernen und Kneipen, bei der sich die »Basis« gegenüber dem »Überbau« behauptet – diese ist im Zuge der Deindustrialisierung der Städte verschwunden und gerade die alten Fabriken werden nun neu angeeignet. Die Konstrukteure dieser zweiten Stadt, das heißt die Akteure des Techno-Underground, entstammen dem neuen Kleinbürgertum (Bourdieu 1997: 561ff.), jener gesellschaftlichen Schicht jenseits der traditionellen Teilung von *oben* und *unten*, die sich weder an der Hochkultur noch an der proletarischen Kultur orientiert und die in der Stadt verortet ist.² Ihnen schwebt eine Stadt vor, deren Räume dem Vergnügen gewidmet sind, die improvisiert und unfertig ist, die für eine Nacht aus Licht und Musik entsteht und anschließend wieder vergeht, das heißt die ausreichend Material zum Spiel mit Räumen und Atmosphären liefert (vgl. die Ausführungen zu Siegfried Kracauer im Kapitel 12).

Während die moderne Gesellschaft sich durch eine statische Raumordnung reproduziert und manifestiert (das Museum bleibt an Ort und Stelle und die Kneipe an der Ecke; vgl. Lefebvre 1977), zielt diese neue Form der Raumnutzung auf eine Verflüssigung räumlicher Grenzen, bei der *locations* im Stadtraum produziert werden, um sie anschließend wieder aufzulösen. Hier trifft sich eine ästhetische Strategie mit dem stadtentwicklungsbedingten Zwang, Räume nur temporär nutzen zu können und diese verlassen zu müssen, sobald die Gebäude saniert werden. Diese neue Form der Raumnutzung zielt nicht auf die Herstellung einer stabilen räumlichen Ordnung, sondern auf den permanenten Wandel, der gut heißt, was sich einer fixierbaren Positionierung entzieht. Über das neue Kleinbürgertum schreibt Bourdieu: »Lieber wollen sie als »drop-outs« und Randgruppe leben, als klassifiziert, einer Klasse, einem bestimmten Platz in der Gesellschaft zugeordnet sein« (581). Diese neue »Klasse« (ebd.) entzieht sich einer gesellschaftlichen Zuschreibung, um *bloß nicht* kategorisiert und einer gesellschaftlichen Schublade zugeordnet zu werden. An die Stelle einer gesellschaftlichen Ordnung setzen ihre Akteure die Logik des Wandels. Die Collage am Anfang dieses Buches stellt dieses Umherschweifen im Stadtraum dar. Sie wurde von einem Akteur der Szene gestaltet.

Die Entstehung des neuen Kleinbürgertums und seiner spezifischen Raumnutzungsformen ist Bestandteil breiterer gesellschaftlicher Wandlungsprozesse, bei denen die Populärkultur zunehmend zur gesellschaftli-

² Die Stadt als Auflöserin alles Festen (vgl. Simmel im Theoriekapitel) liefert nach Bourdieu »die Bedingungen zu(e) vollen Verwirklichung« des urbanen Kleinbürgertums (Bourdieu 1997: 569).

chen Leitkultur wird und der urbane Raum in ein Happening transformiert wird (vgl. Durth 1988; Häußermann/Siebel 1992, Lindner/Musner 2005). Die Individuen verhalten sich nicht mehr gemäß traditioneller Schichtzusammenhänge und Verpflichtungen, sondern sie richten ihr Leben an Erlebniszusammenhängen und spontaner Glückserfüllung aus. Geschmack, Ästhetik und Gefühle werden zu Primärkategorien gesellschaftlichen Handelns. Traditionelle Beziehungsformen (der Verein, die Familie, die Organisation) lösen sich dadurch zunehmend auf, ebenso wie die eindeutige gesellschaftliche Unterteilung in Unter-, Mittel- und Oberschicht (wobei die Lockerung dieser sozialen Zusammenhänge ein explizites Projekt des neuen Kleinbürgertums ist). Vormalig bürgerliche Tugenden werden durch das neue Leitprinzip des Genusses ersetzt, an die Stelle der Pflicht tritt »die Pflicht zum Genuss«: »Entspannung statt Anspannung, Genießen statt Anstrengungen, Kreativität und Freiheit statt Disziplin, Kommunikation statt Einsamkeit« (Bourdieu 1997: 578), wie Bourdieu es formuliert.

In Bezug auf den Raum bedeutet dies, dass dieser als Container traidierter Ordnungen zunehmend weniger Gewicht hat und dass an dessen Stelle seine atmosphärischen Qualitäten treten, die Gefühle evozieren anstatt bestimmte Funktionen zu erfüllen. Wie Gernot Böhme in seiner Theorie der Atmosphäre schreibt (Böhme 1995), erhält in der Spätmoderne die Explikation der Dinge, das Sich-Zeigen, einen zunehmenden ästhetischen Eigenwert, bei dem es weniger auf die Bedeutung der jeweiligen Dinge und Räume als auf ihren szenischen Wert ankommt. Objekte und Räume werden gebraucht und angeeignet, nicht weil sie nützlich sind, sondern weil sie eine szenische Funktion einnehmen, als Bestandteil eines Stils, als Element zur Erzeugung von Atmosphären, als Orte oberflächlicher Zerstreuung. Es handelt sich hier um Räume und Accessoires, die allein zur Verschönerung des Lebens beitragen, die, kritisch formuliert, keinen tatsächlichen Wert, sondern nur einen »Scheinwert« (ebd.: 46) besitzen. Im Beruf des *location-scouts*, der heutzutage nicht mehr nur Film-Sets aufspürt, sondern auch reizvolle Umgebungen für Hochzeitspaare, Firmenpartys und Kunst- und Kulturfestivals findet, erhält die Aufwertung der Atmosphäre sogar eine eigene Profession. Die ursprüngliche Bedeutung und Funktion der jeweiligen Orte ist nur ein Nachhall, relevant sind sie vor allem durch ihre »affektiv getönte Enge oder Weite, in die man hineintritt« und durch das »Fluidum, das einem entgegenschlägt« (ebd.: 95). Durch diese Aufwertung der Atmosphären erscheint die Gesellschaft, ihre Orte, Personen und Institutionen, zunehmend als *event*, der auch den Stadt-

raum als Ganzes umfasst. Böhme spitzt es zu: »i's geht um die Inszenierung der Waren und um die Selbstinszenierung der Menschen. Es geht um die Inszenierung von Politik, die Selbstinszenierung von Firmen. Es geht um die Inszenierung ganzer Städte, ja des großen kapitalistischen Festes als solchem« (ebd.: 65).

Der Techno-Underground spiegelt und reproduziert diese allgemeinen gesellschaftlichen Tendenzen der Festivalisierung der Gesellschaft und der Stadt, doch gehen für ihn diese gesellschaftlichen Entwicklungen noch nicht weit genug. Die Gesellschaft mag tatsächlich zunehmend erlebnisorientiert ausgerichtet sein, die Atmosphärenräume mögen tatsächlich einen zunehmend gesellschaftlichen Eigenwert erhalten, die Stadt mag tatsächlich tendenziell zum *event* werden, doch fallen diese Tendenzen hinter der utopischen Vision des Techno-Underground zurück. Denn trotz der »Ästhetisierung des Realen« (Welsch 1993) zeigt sich die Gesellschaft einer sozialen Ordnung unterworfen, die zwar weniger rigide ist als das traditionelle Schichtmodell, aber nichtsdestotrotz den Akteuren eine Position im »sozialen Raum« der Gesellschaft zuweist, um mit Pierre Bourdieu zu sprechen (Bourdieu 1997: 277), die individuelle Handlungsmöglichkeiten eröffnet oder auch verwehrt. Der Besitz oder Nichtbesitz von symbolischem, kulturellem, sozialem und freilich auch von ökonomischem Kapital disponiert die gesellschaftliche Existenz, den Geschmack, die Verhaltensweisen und Orientierungen und wirkt maßgeblich an der Ausgestaltung der Lebensstile und Sozialisationsformen mit. Insbesondere der Erlebnismarkt erweist sich als ein gesellschaftliches Feld, das von jenen objektiven Gesellschaftsfaktoren mitbestimmt und strukturiert wird und durch den sich wiederum die gesellschaftliche Ordnung reproduziert. Er produziert ein »System von Differenzen« (Bourdieu 1997: 279), das die gesellschaftlichen Akteure in Geschmacks- und Habitusgruppen unterteilt und auf diese Weise in ihren sozialen Lagen bestärkt und festlegt. Was ansonsten als ein überholtes Denken in Kategorien von *oben* und *unten* erscheint, kehrt in der Erlebnisgesellschaft als Erlebnishierarchie zurück, als Erlebnisprivilegierung für die einen, und Erlebnisminderung oder gar -verweigerung für die anderen.³ Somit lockert die Auflösung der Räume zugunsten ihrer Atmosphäre zwar traditionelle Festschreibungen, bedeutet aber nicht automatisch die Auflösung der dahinter liegenden gesellschaftlichen Ordnung.

³ Für Bourdieu bleibt der »fundamentale Gegensatz« von »oben/unten, reich/arm« auch in einer Gesellschaft bestehen, in der Milieus und Lebensstile an die Stelle traditioneller Schichten treten (Bourdieu 1997: 279).

Stuart Hall bezeichnet Subkulturen als Avantgarde gesellschaftlicher Wandlungsprozesse, und der Berliner Techno-Underground kann somit als Avantgarde beschrieben werden (Hall 1977: 62; siehe auch Hebdige 1998 [1979]: 80), auch wenn er keine Subkultur im klassischen Sinn ist, also keine von der dominanten Gesellschaft klar getrennte gesellschaftliche Untereinheit, sondern eine fluide Szene (auf die begrifflichen Unterschiede von »Subkultur« und »Szene« wird im Kapitel 12 eingegangen). Er bildet die Avantgarde einer neuen Gesellschafts- und Raumordnung, die mit der »Erlebnisgesellschaft« (Schulze 1992) und der »Stadt als Event« (Bitner 2001) bereits zu Schlagworten gefunden hat, aber theoretisch noch nicht konsequent zu Ende geführt wurde. Die kulturelle Praxis des Techno-Underground, das Umherschweifern im Stadtraum und die Konstruktion und Dekonstruktion von Räumen (*locations*), ist im Sinn der klassischen Birminghamer Subkulturtheorie eine Strategie, mit der eigenen (kleinbürgerlichen) Position im sozialen Raum der Gesellschaft kreativ umzugehen und diese durch alternative kulturelle Praxen konkret zu verändern (Hall/Jefferson 1998 [1975]). Fokus der kulturellen Praxis des Techno-Underground ist der Raum (ein Erbe kleinbürgerlichen Strebens nach Autonomie durch Privatbesitz), in dem sich die Individuen anlässlich der *events* aufhalten und der bearbeitet und gestaltet wird, nicht um sich dauerhaft niederzulassen, sondern um immer neue Räume zu finden und den Stadtraum insgesamt in einen Atmosphärenraum zu verwandeln. In Abgrenzung zur kleinbürgerlichen Stammkultur, die in den umfunktionierten Einrichtungsgegenständen der untergegangenen DDR noch mitschwingt, dient dieser Raum nicht der Festlegung von Grenzen und der Zementierung eines *innen* und *außen*, sondern im Gegenteil der Auflösung von Grenzen und der Förderung zwischenmenschlicher Begegnungen im Stadtraum. Der Raum, die *location*, gilt nicht der gesellschaftlichen »Trennung«, die »Gemeinschaften« beziehungsweise Milieus und Lebensstil-Gruppen »aufsplittet« (Lefebvre 1977: 210), sondern im Gegenteil der Zusammenführung urbaner Akteure. Auch Bourdieu beschreibt, wie das neue Kleinbürgertum nach »Kommunikation [...], ja nach Verschmelzen mit anderen« sucht, wobei er diesen Wunsch durch die Verwendung eines hippiesken Jargons mit »to relate« pointiert (Bourdieu 1997: 577). Die *location* kann mit den Worten des marxistischen Philosophen Henri Lefebvre als »Vektor Null« (Lefebvre 1991 [1970]: 58) bezeichnet werden, der den »Bewohnern des städtischen Raums« dazu dient, die »Entfernung [zueinander] zu annullieren« (ebd.) (wobei freilich auch neue Distinktionsformen entstehen). Die-

ser Raum steht in Wechselwirkung mit dem sozialen Raum der Gesellschaft, und die Verflüssigung der Grenzen innerhalb dieses Raums weist auf eine Veränderung auch des sozialen Raums, dessen Grenzauflösung nicht, wie postmoderne Theorien es nahelegen, automatisch gegeben ist, sondern die aktiv in Form eines subkulturellen Projekts hergestellt werden muss. Die Verflüssigung des traditionellen bürgerlichen Gesellschaftsraums, der die gesellschaftlichen Gruppen tendenziell in ein *oben* und *unten* unterteilt, verwirkt sich aus der Perspektive des Techno-Underground nur dadurch, dass auch der physisch konkrete Raum fließend wird, in den sich diese Ordnung einschreibt und durch den sich diese Ordnung reproduziert. An die Stelle des Ordnungsraums (als materieller Manifestation des abstrakten Gesellschaftsraums) tritt der fluide Atmosphärenraum als Ort der Begegnung und der Geselligkeit (vgl. Simmel 1917), der in permanenter Wandlung begriffen ist, wobei das neue Kleinbürgertum Träger dieses neuen Raumprinzips ist. Anders formuliert: Der Techno-Underground praktiziert eine Loslösung vom Raummodell des Eigenheims und des Schrebergartens hin zu neuen Palästen, die, anders als im Traum ihrer kleinbürgerlichen Stammkultur, nicht in den Vorstädten und wohlhabenden Vierteln angesiedelt sind, sondern *locations* für eine Nacht darstellen, die anschließend aufgegeben werden, um neue *locations* zu finden. Die Bewohner dieser festlich inszenierten Orte sind wie die Bewohner der echten Paläste Akteure innerhalb des sozialen Raums der Gesellschaft. Ihr Streben zielt jedoch nicht auf die räumliche Zementierung der eigenen Position (im Sinne eines Gegenraums), sondern darauf, das Prinzip des Raums an sich, als Verfestiger sozialer Hierarchien, aufzubrechen und die ewige Raumtransformation an seine Stelle zu setzen. Das neue Kleinbürgertum, das sozial nicht verortet werden will, setzt alles daran, dieselbe Logik des ewigen Wandels auch auf den physisch konkreten urbanen Raum zu übertragen.

Die revolutionäre Künstlergruppe *Internationale Situationisten* hat diese fluide Stadt einst als urbane Utopie formuliert und damit in ihren um 1960 entstandenen Manifesten gedanklich vorweggenommen, was seit der Wende, und provoziert durch das Übermaß an Freiräumen, real praktiziert wird. Die *Situationisten* gingen davon aus, dass die räumliche Logik des aktuellen Stadtraums einer konservativen Logik folgt, die gegebene gesellschaftliche Machtverteilungen und Hierarchien untermauert. Der Raum in seiner *alten*, überkommenen Gebrauchsweise, reproduzierte und manifestierte die gegebene gesellschaftliche Ordnung, er unterteile die Gesellschaft

in ein *oben* und *unten*, in wohlhabende und arme Viertel, in Arbeit und Freizeit, in Ökonomie und Spiel. Ihr revolutionäres Subjekt war damals die Arbeiterklasse, wobei die *Situationisten* die Bedeutung der Populär- und Massenkultur für diese Klasse aufwerteten und somit implizit eine Verkleinbürgerlichung nahelegten, bei der im positiven Sinne auch die Grenze der eigenen proletarischen Klasse zur Disposition stand (vgl. Krauer). Die *Situationisten* plädierten für ein *dérive* (Umherschweifern) im Stadtraum, bei dem Orte nicht ihrer Funktion und Bedeutung wegen aufgesucht würden, sondern aufgrund ihres »psychogeografischen« Potenzials, das heißt aufgrund ihres Vermögens, bestimmte Stimmungen und Gefühle bei den Anwesenden zu erzeugen. *Dérive* bedeutete eine Erkundung des Stadtraums, dessen Atmosphären auf ihre Tauglichkeit zur Schaffung von »Situationen« überprüft wurden, das heißt in der Sprache des Techno-Underground ihre Eignung als *location* zur Ausrichtung von *events*.⁴ Ihre Stadt ordnete sich nach Zerstreuungsqualitäten, nicht nach Wohn-, Geschäfts- und Einkaufsvierteln. Lefebvres, der seine »Theorie der Momente« (Lefebvre 1977: 176ff.) sowie die »Produktion des Raums« (ders. 1974) den Manifesten der *Situationisten* verdankt, formuliert diese utopische neue Stadt im situationistischen Sinn als einen Ort des Vergnügens und der Zerstreuung, dessen Räume sich permanent wandeln.

In der neuen Stadt sollte der konkrete Ort und die Situation, das heißt die *location* und der *event*, über die Logik der sozialen Ordnung dominieren. Situationistischer Urbanismus bedeutete demnach ein Projekt, durch das das *Hier und Jetzt* zum privilegierten Ordnungsprinzip des Gesellschaftsraums wird.

Diese Arbeit befasst sich in Fortführung des Konzepts der »Szene«, wie es am internationalen Forschungsprojekt *Culture of Cities. Toronto, Montreal, Berlin, Dublin* entwickelt wurde, mit einer neuen urbanen Kultur, die in ihren Normen und Werten, in ihrer Stadtraumnutzung und ihren Verge-meinschaftungsformen die heutige Stadt als Erlebniszusammenhang herstellt. Erst durch Szenen wird das fluide Gebilde Stadt zur Stadt und erst durch sie wird Berlin zu Berlin in seiner heutigen symbolischen Form.

4 In der von den *Situationisten* verfassten Lexikon-Definition beschreiben sie die »konstruierte Situation« als ein durch die »kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung und des Spiels von Ereignissen konkret und mit voller Absicht konstruiertes Moment des Lebens« (Definitionen, siehe Ohrt 1995: 51).

Am Berliner Techno-Underground lässt sich studieren, wie sich heutzutage urbane Erlebniskulturen in all ihren Widersprüchlichkeiten konkret vollziehen. Nicht Umfragen stellen das methodische Fundament dar, wie es der in Deutschland bekannte Soziologe und Szeneforscher Ronald Hitzler unternahm, sondern die teilnehmende Beobachtung am Ort des Geschehens. Durch die lange Dauer der Feldforschung und eine Fülle an Erfahrungen in der Lebenswelt des Techno-Underground können Sinn und Bedeutung dieser hedonistischen Stadtkultur nachvollzogen werden. Es geht um ein Verstehen dieser Kultur und ihrer Akteure, ihrer Haltung und ihrer Sicht auf die Welt, mithin um ein tieferes Verständnis davon, was Zerstreuung und Genuss bedeuten und welchen zentralen Stellenwert sie in der »fluid society« (Hannerz 1980: 275) einnehmen.

Die Leitfrage ist somit, durch welche Subjektivitäten sich Urbanität herstellt, aber auch, in welcher Weise sich das wirkliche Leben der spätkapitalistischen Fluidität entzieht. Hierfür soll den *Momenten* im Alltag des Techno-Underground besondere Beachtung zukommen: Welche Bedeutung hat der konkrete Moment, das Fest, für die Szene? Was wird mobilisiert, um die Momente zu gestalten? Welche Wünsche, aber auch, welche Enttäuschungen verknüpfen sich mit dem Moment? Was bedeutet er in Bezug auf das Szeneleben insgesamt und den Lebensstil der Akteure? Diese Fragen knüpfen an die *Situationisten* sowie Henri Lefebvres Vorüberlegungen zu einer Theorie der Momente (Lefebvre 1977) an. Ziel ist es nicht, zu einer Definition der Momente zu kommen, sondern vielmehr, deren zentrale Bedeutung für das Szeneleben empirisch und evokativ nachvollziehbar zu machen. Während die Entstehung von Momenten einer bestimmten Logik folgt und in ein Set subkultureller Normen und Werte eingeordnet ist, hat der Moment selbst keine Logik. Doch gerade in der grenzensprengenden Kraft der Momente, und nicht in den subkulturellen Normen und Werten, wird das Potenzial von Szenen für gesellschaftlichen Wandel plausibel.

Angesichts der zunehmenden Rede von der Verflüssigung räumlicher Grenzen, vom »Raum der Ströme« (Castells 1994), von der »fluidité urbaine« (Petronnet 1979) oder vom »urban swirl« (Hannerz 1992), ist die Bedeutung des Techno-Underground und seine Praxis des Umherschweifens nicht hoch genug einzuschätzen.⁵ In diesem Zusammenhang ist auf-

5 Auch Michel Foucault schreibt: »Ich glaube also, dass die heutige Unruhe den Raum betrifft [...] Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein

schlussreich, dass der Techno-Underground zur selben Zeit Ende der 1980er Jahre entstand, wie der Globalisierungsdiskurs sich formierte. Noch bevor Marc Augé 1988 seine Gedanken zu *non-lieux* veröffentlichte, fanden in England die ersten Partys in Warehouses statt. Ein Jahr später fiel die Mauer und machte für die Subkultur das »Übermaß an Raum«, von dem Augé sprach, zur Wirklichkeit. In dieser historischen Gleichzeitigkeit ist die temporäre Raumnutzung nicht mehr nur Teil einer Wirklichkeit, die von der Wissenschaft beschrieben wird, sie ist Ausdruck derselben Wirklichkeit, die auch die Theoriebildung formt. *Space* ist der Schlüsselbegriff sowohl innerhalb des Theoriejargons des *spatial turn* als auch in der Alltagsprache des Techno-Underground. Sowohl die theoretische als auch die kulturelle Praxis sind Bestandteil einer kulturellen Strömung, die sich einerseits in der Denkfigur des *non-lieu*, andererseits in der Praxis der temporären *location* niederschlägt.⁶

Indem die kulturelle Praxis des Techno-Underground die theoretischen Diskurse einholt und überholt, weist sie einen Ausweg aus der postmodernen Falle, bei der »all that is solid melts into the air« und deshalb nichts mehr verbindlich ist, denn sie zeigt, dass die Fluidität nicht gegeben ist, sondern aktiv hergestellt wird. Während postmoderne Kulturtheorien immer weniger in der Lage sind, ihren Gegenstand empirisch zu verorten – je mehr beispielsweise Ulf Hannerz versucht, seine Theoriemodelle der postmodernen Gegenwart anzupassen, desto abstrakter und weniger ethnografisch werden sie – handelt es sich bei der Szene in Berlin um ein empirisch beobachtbares Phänomen, dessen fluide Praxis konkrete Orte und Beziehungen produziert und als solches ethnografisch beobachtbar ist. Durch ihr Projekt der psychogeografischen Umgestaltung des Stadtraums praktiziert sie eine *Kultur der Verflüssigung*, die von der postmodernen *Verflüssigung von Kultur* darin unterschieden ist, dass sie die Verflüssigung als Ziel formuliert und nicht als gegeben wahrnimmt.

großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt« (Foucault 1991: 66).

Man könnte diese Gleichzeitigkeit als intertextuellen Effekt interpretieren. Subkulturen nutzen Theorieangebote um sich selbst zu definieren. Hieraus entsteht eine Rückkopplung, wodurch die Realität, die die Theorie beschreibt, wieder durch Realität eingeholt wird (Lindner 1995). Im Fall der Subkultur in Berlin geht jedoch die Verwirklichung theoretischer Diskurse weit über die intertextuelle Aneignung hinaus. Subkultur und Theorie sind Ausdruck einer gemeinsamen kulturellen Verfasstheit auf einer viel grundsätzlicheren Ebene, bei der die intertextuellen Effekte nur einen Teilbereich ausmachen.

Berlin als Untersuchungsfeld

Die Stadt Berlin, die als Untersuchungsfeld fungiert, ist dabei gleichermaßen »charakteristisch« wie »anormal«, um Gottfried Korff's Diagnose vom Berlin der Industrialisierung zu borgen, anhand derer er die These der »inneren Urbanisierung« entwickelte.⁷ Zwar ist das Phänomen der temporären Raumnutzung auch in anderen Städten anzutreffen, nachdem die Deindustrialisierung der Metropolen auch dort Freiräume entstehen ließ, derer sich die lokalen Subkulturen bemächtigen (Zukin 1989). Doch fand die Szene in Berlin nach 1989 einzigartige räumliche Möglichkeiten vor. Der hohe Leerstand und der vorübergehend rechtsfreie Raum provozierten geradezu, vom Techno-Underground erforscht zu werden und machten Ostberlin ganz allgemein zu einem Labor für alternative Lebensstile. Die urbane Gestalt dieser Subkultur tritt in Berlin besonders prägnant hervor. Nach 1989 fand eine subkulturelle Umfunktionalisierung und Beschleunigung des urbanen Raums von vorher nicht gekanntem Ausmaß statt, bei dem das »Übermaß« an Raum auch die »Stadt aus Stein« betraf,⁸ die physische Trägheit des Raums scheinbar gänzlich aufhob und ähnlich flexibel und wandelbar machte wie Kleidungsstile und Musik. Rolf Lindner beschreibt Berlin als »Zone in Transition« (Lindner 1993), als Stadt im ewigen Wandel – ein Motiv, das sich seit der Industrialisierung Berlins wiederholt und reproduziert. Auch noch 2004 reproduziert die Webseite der Fachmesse für Popmusik, der Popkomm, dieses Image von Berlin: »Eine Stadt, die sich noch nicht zu Ende gedacht hat, die unfertig bleiben will, die Veränderung mehr in den Genen hat als irgendeine andere europäische Metropole« (www.popkomm.de, Zugriff am 1.6.2004).

Mit der ethnografischen Beschreibung und der kulturwissenschaftlichen Analyse der Szene in Berlin soll ein Beitrag zur *anthropology of the city* (Hannerz 1980) geleistet werden, die Urbanität als kulturelle Form analysiert, also nicht Kulturen in der Stadt, sondern eine Kultur der Stadt beschreibt. Indem die Träume, Ideale und Wünsche sowie die konkreten Handlungen, Raumaneignungen, Bewegungen und Vernetzungsformen der Szene beobachtet werden, soll die kulturelle Logik der Szene herausgearbeitet werden, die Berlin erst zum Ort des permanenten Wandels werden lässt.

⁷ »Innere Urbanisierung« meint eine »Mentalität, wie sie sich im kommunikativen Beziehungsgeflecht der Großstadt herausgebildet hat« (Korff 1985: 343f).

⁸ Eine Paraphrase auf Richard Sennett, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin 1996.

Dabei wird ein zentraler Aspekt Berliner Stadtkultur in Konkurrenz zum Mythos des ewigen Wandels treten: seine proletarische Tradition. Mit ihm wird sich zeigen, dass auch im Techno-Underground subkulturelle Symboliken von *wir* und *sie*, *oben* und *unten* nicht obsolet geworden sind.

2. Urbane Ethnografie – Methode

Meine erste Begegnung mit dem Berliner Techno-Underground fand nicht in der Stadt, sondern in der Natur statt und ging der Entscheidung, im Techno-Underground eine Feldforschung zu unternehmen, voraus. Der Freund eines Kommilitonen nahm mich auf ein »illegales« Open-Air-Festival mit. Wie ich mich erinnere, bestand die Party nur aus einer Musikanlage und zwei Lautsprechern und fand am Ostseestrand nahe des schon in der DDR beliebten Ferienorts Kühlungsborn statt. Die Gruppe der Gäste war überschaubar, es kamen 100 bis 200 Personen, es gab nur eine Tanzfläche, die sich direkt auf dem Strand befand. Es war eine intensive Natur-Erfahrung, die durch die Musik und die für mich exotisch aussehenden Menschen spektakulär in Szene gesetzt wurde. Wir waren im Morgengrauen angekommen und wohnten einem prächtigen Sonnenaufgang bei, saßen zwischen den malerischen Dünen, aus denen die Grashalme in Büscheln stachen, blickten aufs Meer, das mit der aufgehenden Sonne an diesem wolkenfreien Tag geheimnisvoll zu glitzern begann und lauschten den noch nie gehörten Klängen, die von den Lautsprecherboxen herüberwehten. Ab und zu schoben »normale« Strandbesucher mit irritierten, nach innen gekehrten Blicken ihre Fahrräder an der Festgesellschaft vorbei. Später tanzten wir am Strand, bis uns die Mittagshitze in die Knie zwang. Die Tanzfläche war so nah am Wasser, dass Tanzen und Baden ineinander übergingen. Barfuß und teilweise nur noch mit Badehosen und Bikinis bekleidet, tanzten und schwammen die Anwesenden im Wasser. In einiger Entfernung wurde nackt gebadet.

In den Wochen darauf lernte ich auch verborgene *locations* in der Stadt kennen, alte Kellergewölbe, Fabrikhallen und bauliche Reliquien der untergegangenen DDR, wobei die neue Erfahrung auch eine neue Raumerfahrung darstellte. Die atmosphärischen Qualitäten der Stadt traten stärker hervor und beeinflussten so das Gefühl des *In-der-Stadt-Seins*. Sie schulten eine ästhetische Wahrnehmung der Umwelt, die Gernot Böhme, wie in der

Einleitung beschrieben, als allgemeine Tendenz einer »Ästhetisierung des Realen« (Böhme 1995: 13) beschreibt. Die ästhetische Gestaltung von Umwelt dominiert zunehmend das Empfinden der gesellschaftlichen Akteure und beeinflusst somit gesellschaftliche Prozesse insgesamt.

Erfahrung

Um die Kultur zu verstehen, die sich an Orten wie dem Ostseestrand und in den Zwischenräumen der Stadt ihre *locations* sucht, ist eine lebensnahe Feldforschung die einzig vorstellbare Methode. Feldforschung versucht, in eine andere Lebenswelt einzutauchen und sie von innen heraus nachzuvollziehen. Ihr Ziel ist es, den Standpunkt der Akteure dieser Kultur, ihren Bezug zum Leben zu verstehen und sich ihre Sicht ihrer Welt vor Augen zu führen. Wie William Foote Whyte schreibt, Autor der klassischen Studie *Street Corner Society* (Whyte 1943), versucht der Forscher Teil der Gruppe zu werden, die er untersucht und in ihr zu leben (*living in the community*, ebd.: 279). Durch dieses Eintauchen erfährt er, was es bedeutet, ein anderes als das eigene Leben zu führen. Der Feldforscher (oder die Feldforscherin) »steps out of his own usual walks of life and gains an intimate knowledge of individuals and groups whose activities and beliefs were far different from his own« (ebd.: 283). Die Ethnologin untersucht das, was die Akteure »am unmittelbarsten betrifft, nämlich ihre konkreten Lebensumstände« (Malinowski 2001 [1922]: 49), wie der Ethnologe Malinowski, auf den sich auch Whyte bezieht, in seinem ethnografischen Standardwerk *Argonauten des westlichen Pazifiks* schreibt. Wie Malinowski betont, sollte dabei den »Imponderabilien des wirklichen Lebens« (ebd.: 43) sowie den subjektiven Empfindungen besondere Beachtung zuteil werden: Wer eine Kultur »ohne den subjektiven Wunsch studiert, zu erspüren, wodurch diese Menschen leben, und ohne die Substanz ihres Glücks wahrzunehmen«, so Malinowski, »der muss meiner Meinung nach auf die größte Belohnung, die wir vom Studium des Menschen erhoffen können, verzichten« (ebd.: 49).

Die Kategorie der »Erfahrung« (Willis/Trondman 2000: 6) ist hier zentral, im Sinn einer durch alltägliche Anschauung und Interaktion erworbenen Form der Erkenntnis. Sie war die genuine Form der Datengewinnung innerhalb der Chicago School, die mit ihrer Erforschung urbaner Subkultu-

ren sich nicht nur einen kulturell randseitigen Forschungsgegenstand wählte, sondern auch eine von den Standards der *scientific community* abweichende Methode, die sich »in das ungesicherte Terrain des »wirklichen Lebens« (Lindner 1990: 11) begab. Für die Chicago School ging dem *It's* »über eine Kultur (als »knowledge about« im Sinn eines angelesenen, systematisch erworbenen Wissens) immer die durch erste Hand erworbene konkrete Erfahrung (als »acquaintance with«) voraus (ebd.: 60; siehe auch Willis/Trondman 2000). Dies gilt umso mehr für das Feld der Berliner Szene, die vom Pathos des *Hier und Jetzt* getragen wird und in der die körperlich-sinnliche Anwesenheit vor Ort, der Moment, als irreduzible Gefühlswelt angesehen wird. Der Moment des Festes ist nach Ansicht der Szene-Akteure nicht repräsentierbar, er ist jenseits medialer oder anderer Formen der Repräsentation lokalisiert und hat seine eigene Wertigkeit, weshalb eine analytische Auseinandersetzung mit ihm sich nicht auf mediale Quellen reduzieren kann. Wie mir eine Akteurin der Szene einmal sagte, könne man den Rausch des Festes nicht in Worte fassen (Feldforschungstagebuch vom 8.1.02). Obgleich man hier auch Gefahr laufen kann, den esoterischen Tendenzen der Szene aufzusitzen, legt sie dennoch ein einfühlsames Nachvollziehen der Ereignisse vor Ort als Bedingung für das Verstehen nahe. Dabei liegt die Vermutung nahe, dass die Romantik der Feldforschung, der Überzeugung einer »irreducibility of human experience« (Willis/Trondman 2000: 5), mit der Romantik des subkulturellen *Hier und Jetzt* homolog ist.

Interaktion

Bedingung hierfür ist, wie die Soziologin Anne Honer schreibt, »der Erwerb einer praktischen Mitgliedschaft am Geschehen, das erforscht werden soll, der Gewinn einer existenziellen Einsicht« (Honer 1989: 300f.; s. auch Schmidt-Lauber 2007a). Der Weg der Erkenntnis führt von den *vor Ort* (vgl. Geertz 1993) erworbenen Erfahrungen zu abstrakten Begriffen, also durch die Feldforschung hindurch und über sie hinaus (vgl. Lindner 1981: 58). Der Weg zum Erwerb der Mitgliedschaft und die Reaktionen der erforschten Gruppe auf die Forscherin haben dabei den größten Erkenntniswert, weil hier das Anderssein der beforschten Kultur am stärksten erfahren wird und die Forscherin lernen muss, sich in diese Kultur einzu-

finden. Dieser interaktionistischen und prozesshaften Perspektive geht die Annahme voraus, dass die Szene trotz aller Flüchtigkeit einer kulturellen Logik folgt, die nicht nur ein bestimmtes Verhalten der Szene-Akteure nahe legt und sinnvoll erscheinen lässt, sondern auch die Rolle und Position, die sie der Forscherin zuweist und die damit verbundenen Erfahrungen. Wie die Szene auf mich als Forscherin reagiert und welchen Platz und welche Rolle sie mir im Szenegeschehen zuweist, sagt etwas über die Beschaffenheit der Szene selbst aus. Der Interaktionsprozess ist deshalb nicht als Störung wissenschaftlicher Objektivität zu verstehen, sondern im Gegenteil als Erkenntnisstand und Erkenntnisquelle« (ebd.: 52). Die Dynamiken des Feldes und der damit verbundene Umgang mit der Forscherin sind »ganz und gar nicht zufällig, denn in ihnen kristallisieren sich soziale und kulturelle Erfahrungsgehalte« (Lindner 1981: 58). – Schon die Tatsache, dass ich über den Freund eines Kommilitonen Zugang zu meinem späteren Feld fand, ist beispielsweise aufschlussreich: Die Szene überlappt sich personell mit dem Studierenden-Milieu, so dass für einige Szene-Akteure wie auch für mich als Feldforscherin, der Zugangsort zur Szene die Universität darstellt.

Allerdings bestand eine erste Schwierigkeit bereits darin, in den Weiten des Stadtraums die Szene und ihre wechselnden Orte überhaupt erst einmal auszumachen, denn das Heimliche, Illegale der Zusammenkünfte gehört zum Selbstverständnis der Szene: »there is an esoteric aura connected with any scene which often makes knowledge of its whereabouts a problem for outsiders«, schreibt Alan Blum (Blum 2001: 9). Um mit der Szene in Interaktion zu treten, musste ich diese überhaupt erst finden.

Auch nachdem ich einige Akteure der Szene näher kennengelernt hatte, passierte es mir immer wieder, dass ich Orte und Zeiten der Szene verfehlte. Ihre Räume blieben mir auch nach längerem Szenedasein nicht selten verborgen und die Zeiten, an denen sie zusammen kamen, folgten einem Rhythmus, den ich immer wieder verfehlte. So besuchte ich eine *location*, die ich am Wochenende zuvor kennengelernt hatte, am nächsten Wochenende abermals in der Hoffnung, dass sich hier das Ereignis der letzten Woche wiederholen würde. Die *location* existierte noch, aber dennoch wurde ich enttäuscht, als ich ankam. Während vergangene Woche eine ekstatische Stimmung geherrscht hatte, hatten sich an diesem Wochenende *nur* Architekturstudierende eingefunden und keiner der mir bekannten Szene-Akteure war dort (die Architekturstudierenden waren von einem Architekten eingeladen worden, der an dieser *location*, einer ehemali-

gen Brauerei im Prenzlauer Berg, genannt »Schweizer Garten« auch sein Atelier hatte). Die Studierenden waren spürbar nicht *aus der Szene*, wie Szene-Akteure die Party später auch kommentierten, die meisten standen still und etwas verklemmt im Raum verteilt herum. Die flüchtigen Akteure der Szene hatten sich derweil an diesem Wochenende an einer anderen *location* vergnügt. Frustriert ging ich wieder nach Hause und musste mein Feldforschungsvorhaben für dieses Wochenende abbrechen.

Zeitlich verfehlte ich die Szene unter anderem an Heiligabend, wo eine Feier in der Werkstatt eines Künstlerkollektivs stattfinden sollte (gelegen in einem ehemaligen Volkseigenen Betrieb, dem Rohstoffkombinat »SeRoV«). Weil ich von einem Weihnachts-Abend und nicht einer Weihnachts-Nacht ausging, erschien ich recht früh. Allerdings bestand ein stillschweigendes, nur von mir nicht geteiltes Einverständnis, erst nach dem Abendessen dorthin zu kommen (einzelne Akteure trafen sich in ihren Privatwohnungen zum Kochen). Nur Kalle war bereits da, ein DJ der Szene, den ich zuvor auf der Strandparty in Kühlungsborn kennen gelernt hatte, weil er an diesem Abend die Platten auflegte, sowie eine Frau an der Bar und ein alter Bekannter von Kalle, der bezeichnenderweise einen ähnlichen Außenseiterstatus wie ich hatte (später am Abend unterhielt ich mich hauptsächlich mit ihm, weil auch er Anschluss suchte). Kalle begrüßte mich mit einem »du kommst ja früh«. Als ich mich irritiert an den selbst gezimerten leeren Bar-Tresen setzte, sagt eine Frau, die dahinter gerade aufräumte: »Am besten nochmal heim und den Acht-Uhr-Film sehen« (Feldtagebuchnotiz vom 24.12.01).

Aufgrund dieser Erfahrung ging ich zu einer Party an Silvester, die die »Pyonen« in der Kongresshalle veranstaltete, besonders spät, nämlich erst um zehn Uhr morgens. Dies war in diesem Fall allerdings zu spät. Ich war sicher, dass, wenn die Partys ohnehin noch den Folgetag andauerten, dies erst Recht für eine Silvesterparty gelten würde. Doch in diesem Fall waren die meisten Feiernden in den Morgenstunden bereits gegangen (um sich, was ich später erfuhr, am frühen Abend erneut an einer anderen *location* zu treffen). Kalle und andere aus dem »Muh-Bar«-*Collective*, deren Akteure wir noch kennen lernen werden und die hier eine Cocktailbar organisiert hatten, saßen müde auf den Stühlen und blickten stumm vor sich hin. Eine Frau aus dem *Collective* sagte grinsend zu mir: »Na, ausgeschlafen und frisch geduscht?« Kalle sagte vorwurfsvoll, als hätte ich mich um etwas gedrückt: »Du kommst ja früh« (Feldtagebuchnotiz vom 1.1.02). *Collectives* sind temporäre Zusammenschlüsse von Szene-Akteuren mit dem Ziel der »nicht-

kommerziellen«, das heißt nicht Gewinn-orientierten Durchführung von Party's.

Meine anfängliche Hilfslosigkeit, überhaupt Kontakt zur Szene aufzunehmen und ihre geheimen Orte zu entdecken, verrät etwas über das Geheimnisvolle und Flüchtige, das der Szene anhaftet und das von dieser auch gepflegt und kultiviert wird. (Die Erfahrung, zur falschen Zeit am falschen Ort zu sein oder auch etwas gänzlich zu verpassen, ist keineswegs nur ein Problem der Feldforscherin, sondern, wie mir später Akteure der Szene bestätigen, verursacht auch bei ihnen immer das Gefühl, »etwas zu verpassen«.) Wer die *locations* findet und an den Party's teilhat, gehört zum Kreis der Auserwählten, der *Happy Few*, die ein geheimes Wissen teilen, das sie im eigenen Empfinden gegenüber der *normalen* Gesellschaft zu Privilegierten macht. Es zeigt zudem, dass die Szene sich durch einen Rhythmus an Orten, Zeiten und Personen auszeichnet, der mir lange Zeit verschlossen blieb. Nur diejenigen haben an diesem Rhythmus teil, die eng in das Szenenetzwerk eingebunden sind und detaillierte Informationen über Orte und Zeiten erhalten. Ich musste zu einem Teil dieses Rhythmus und einem Mitglied dieser *Happy Few* werden, was bedeutet, ihre Regeln und Codierungen zu verstehen.

Indem ich meinen Zugang zum Techno-Underground reflektierte, erschlossen sich mir drei kulturelle Logiken der Szene: Zum ersten waren auch in dieser Szene tradierte Gender-Rollen wirkmächtig, die männliche und weibliche Szene-Akteure in ein bestimmtes Verhältnis zueinander setzten und also auch mir als weiblicher Forscherin bestimmte Handlungsmöglichkeiten eröffneten (und andere verwehrten). Zum zweiten und trotz der Flüchtigkeit der Szene zeigte sich, dass sich die Szene nach bestimmten Personen, Orten und Gruppenzugehörigkeiten ordnet, die relativ stabil sind und denjenigen, die sich innerhalb dieser vorgegebenen Ordnungsmuster bewegen, eine gewisse Kontinuität garantieren. Die Teilnahme an der Szene war abhängig von der Teilnahme an diesen Zusammenhängen, dem Kontakt zu bestimmten Personen und der Präsenz an bestimmten Orten. Wer sich in diesen Bahnen bewegt, kann sicher gehen, auch am Informationsfluss der Szene über geheime Orte und Ereignisse teilzuhaben. Zum dritten zeigte sich, dass trotz einer Ideologie des *anything goes* im Szenekontext durchaus Erwartungen an Szene-Akteure herangezogen werden, so dass Teilnahme auch bedeutet, diesen Erwartungen nachzukommen. Ich war von diesen Erwartungen nicht ausgenommen und so erfuhr ich, indem ich bestrebt war, ihnen zu entsprechen, was es heißt, zur

Szene zu gehören. Insgesamt lernte ich, dass die Akteure der Szene sich an subkulturellen Idealen und Traditionen orientieren, so dass ich nur dadurch Teil der Szene wurde, dass ich jenen Akteuren folgte, die diese Ideale intensiver als andere lebten. Auf diese drei Punkte innerhalb meines Interaktions-Ansatzes – Gender, Ordnungen, Hierarchien – wird im Folgenden eingegangen.

Gender

Meine Präsenz in der Szene als Feldforscherin wurde in der Anfangszeit überwiegend mit Nichtachtung bedacht, da die Szene sich nicht als geschlossene Gruppe definiert, sondern vielmehr den permanenten Zustrom neuer *Gestirter* gewohnt ist. Es besteht ein gewisses Desinteresse gegenüber diesem Zustrom, das mit Simmel auch als »Blasiertheit« (Simmel 1903: 232) bezeichnet werden kann – blasiert meint einen für die städtische Umwelt typischen Zustand der Reizüberflutung, der dazu führt, dass man die Dinge und Personen nicht in ihrer Individualität und Besonderheit, sondern in einem gleichmäßig getönten Grau wahrnimmt. In dieses gleichmäßige Grau reihte sich mein Gesicht ein und meine Präsenz oder Nicht-Präsenz stellte für die Anwesenden keinen Unterschied dar.⁹ Gelegentlich mag ich aufgefallen sein, weil ich zu brav gekleidet war und alleine und schüchtern in einer Ecke saß oder stand, aber allein die Anwesenheit einer Außenseiterin provozierte die Szene nicht, sie geht vielmehr im allgemeinen Szenetrubel unter – die Ethnologin Victoria Schwenzer schildert gegen beispielsweise, wie sie bei einer Feldforschung in einem Dorf in der Niederlausitz in diesem enger gesteckten Rahmen der Dorfstruktur sehr wohl als Außenseiterin wahrgenommen und mit misstrauischen Blicken bedacht wurde (Schenzer 1997: 276).

Sofern ich in der Anfangszeit doch einmal bewusst wahrgenommen wurde, so in erster Linie in meiner gesellschaftlichen Rolle als Frau. In der Szene, wo das Auge und ganz allgemein die Sinnlichkeit die Wahrnehmung der Umwelt dominieren, wo man sich an den Atmosphären der Räume und den Klängen der Musik berauscht, fügt sich diese Gender-Codierung

9 Andererseits wird von einer Übersensibilisierung der Sinne im Szenekontext zu reden sein, die meiner Ansicht nach die Kehrseite der Blasiertheit darstellt. Hier scheint die Umwelt nicht in gleichmäßigem Grau, sondern im Gegenteil in einer ekstreichen, ebenso unnatürlichen Buntheit und Vielfalt.

wie natürlich ein: Frauen gelten nach wie vor und auch in der Szene als diejenigen, die durch ihre Erscheinung zur festlichen Atmosphäre beitragen. Sie färben und erotisieren durch ihr Aussehen die Atmosphäre, die Qualität des *Hier und Jetzt*. Mein Aussehen und meine Erscheinung wurden als erstes Identitätsmerkmal wahrgenommen, entsprechend traditionellen gesellschaftlichen Wahrnehmungscodierungen von Frauen als dem *schönen Geschlecht*. Freilich werden diese Rollenklischees in der Szene auch aufgebrochen. Auch männliche Akteure der Szene kleiden sich schön – *dandyhaft* –, wollen auffallen und gesehen werden und gerade die Szene stellt eine Bühne dar, auf der diese Eitelkeiten mehr als in anderen gesellschaftlichen Bereichen gelebt werden können. Aber ebenso gilt, dass gerade im kulturellen Kontext der Szene, wo Atmosphären und flüchtige Erscheinungen die Qualität der Umwelt dominieren, grobe Dichotomien wie männlich/weiblich eine hohe Wirkmächtigkeit haben. Dabei ist zwischen symbolischen Festschreibungen gemäß dieser Dichotomien und einer eher in ihrer Erscheinungsqualität wirkmächtigen Dichotomie zu unterscheiden, einer Art und Weise, die Umwelt zu »tönen«, wie Gernot Böhme schreibt, deren Relevanz nach dem ersten Moment des Aufscheinens sich relativiert.

Die Erfahrung, als weibliche Erscheinung wahrgenommen zu werden, sensibilisierte mich allgemein für die Qualitäten von Atmosphären im Kontext der Szene. Es führte mich zu Betrachtungen anderer Dichotomien (vor allem der Dichotomie von Stadt und Natur) in Bezug auf ihre atmosphärische Qualität.

Meine Rolle als Frau führte mich auch zu einem sozialen Ort der Szene, einem Plattenladen im Prenzlauer Berg, der von Akteuren der Szene regelmäßig frequentiert wurde und als eine Art Informationsbörse fungierte. In dem Laden arbeitete einmal in der Woche der bereits genannte DJ Kalle. Ich hatte ihm damals am Strand von Kühlungsborn meine Telefonnummer gegeben, damit er mich anrufen und über anstehende Partys informieren könne – es ist gängige Praxis, dass DJs ihren weiteren Freundeskreis per Telefon oder E-Mail informieren, wenn sie an einer *location* auflegen. Ich spekulierte erfolgreich darauf, dass populäre Gestalten der Szene wie DJs, Musiker, oder Partyorganisatoren sich gerne mit Frauen umgeben, um ihre eigene Bedeutung zu unterstreichen und auch, um vor Ort an der *location* durch einen expressiven Auftritt glänzen zu können. DJ Kalle war über mein Interesse nicht verwundert, sondern verstand es im Sinn der klassischen Gender-Rollen und sah mich als einen weiblichen Fan an. Er

nahm meine Telefonnummer entgegen und erzählte auch von dem Plattenladen.

Ordnungen

Der Plattenladen (sein Name war mit Referenz auf eine LP von Frank Zappa »Freak Out« und wird im folgenden Kapitel noch vorgestellt werden) eröffnete mir einen weiteren Aspekt der Szene und mit ihr von Urbanität. Während die *locations* der Szene ständig wechseln, gewähren Orte wie dieser ein gewisses Maß an Kontinuität. Es sind Orte, um mit Marc Augé zu sprechen, mit »Identität« und »Geschichte«, die den Szene-Monaden eine kollektive Identität geben, einen geteilten Ort und eine geteilte Gemeinschaft, die im Aufsuchen der Orte reproduziert, verfestigt und weiter gesponnen wird. Hier finden sich die Akteure immer wieder ein, begegnen einander und tauschen sich aus, versichern sich ihrer Ansichten und schreiben ihre geteilte Geschichte fort. Anders als bei den wechselnden *locations* lagern sich diese Ereignisse und Geschichten in den Raum ein und werden durch die physische Gestaltung des Ortes gespeichert und präsent gehalten. Im ständig sich wandelnden Szenengeschehen erfüllte dieser Ort für die Akteure der Szene und damit auch für mich als Feldforscherin eine wichtige Funktion. Hier wie auch an anderen Orten dieser Art erhält die Szene ihr soziales Fundament (und die Forscherin Halt in der Flüchtigkeit der Szene). Hier verfestigen sich Beziehungen, die auf Partys nur flüchtig eingegangen werden, und hier vertieft sich das Wissen der Szene über sich selbst (und der Forscherin über die Szene). Wie die Szene-Akteure einander näherkommen und sich tiefergehend austauschen, so fand auch ich hier einen tieferen Zugang zur Szene. Ich erfuhr dadurch, wie bedeutsam diese kontinuierlichen Orte für die Szene sind und welchen zentralen Stellenwert sie für das Funktionieren der Szene haben. Bezeichnenderweise handelt es sich bei diesen stabilen Orten und verbindlichen Beziehungsformen oft um ökonomische Orte und Beziehungen, das heißt Verkaufsläden, Agenturen und Büros von Szene-Akteuren und ihrer entsprechenden Netzwerke. Anders als die »illegalen« *locations* – »illegal« ist hier keine juristische Kategorie, sondern ein Attribut, das auf subkulturellen »Spirit« verweist – sind diese der Warenwirtschaft verpflichteten Orte gesellschaftlich legitimiert.

Gleichermaßen bedeutsam sind auch symbolische, räumliche und soziale Strukturen in der Szene, die ebenfalls eine ordnende Wirkung auf das Szenegeschehen haben. Bestimmte Namen und Gruppen sind für die Szene wichtig und konzentrieren die Aufmerksamkeit der Szene auf bestimmte Zeiten, Orte und Ereignisse. Sie legen nahe, welche Partys und *locations* aus der Fülle des städtischen Angebots ausgesucht werden und sie strukturieren auch das Ereignis vor Ort, das durch eine Logik der Raumnutzung sichtbar wird. Sie machen deutlich, dass die Bewegungen der Szene durch den Stadtraum, die Frage, wann man sich wo aufhält und auch, wie sich die Aufmerksamkeiten während des Partygeschehens verteilen, einer kulturellen Logik folgt. Auch dies erfährt ich durch meinen kontinuierlichen Austausch im Plattenladen, sodass der Plattenladen sowohl gewährt, die kulturelle Logik der Szene besser zu verstehen als auch, dass er selbst sich als Teil dieser (stabilitätsstiftenden) Logik erwies. Ich erfahre dies zudem durch meine Erfahrungen an den *locations* selbst, an den Aneignungsweisen des Raums von einzelnen Gruppen, die auch mir persönlich bestimmte Orte zugänglich machten und andere verwehrten. Bis zu einem gewissen Grad kann von einer sozialen Hierarchie der Szene gesprochen werden, der auch ich mich fügen musste.

Indem ich also durch die Besuche im Plattenladen versuchte, mich im Szenegeschehen zurechtzufinden, lernte ich auch etwas darüber, wie die Akteure der Szene selbst sich orientieren. Daran knüpfen sich Fragen nach dem Verhältnis von stabilen und flüchtigen Orten der Szene, oder, um mit Marc Augé zu sprechen, von Orten und Nicht-Orten, sowie von verbindlichen Beziehungen, Gruppenzusammenschlüssen und Hierarchien und offenen »Hi-and-bye-relationships«¹⁰. Wie viel Stabilität benötigt die Szene, um ihre Flüchtigkeit leben zu können? Auf wie viel Bewegung und Veränderung will sich die Szene (als Speerspitze der »fluidité urbaine«) tatsächlich einlassen und ist nicht die Stadt gerade auch da urban, wo die Bewegungen

10 Ulf Hannerz verwendet »Hi-and-bye-relationship« zur Charakterisierung der sogenannten »Swingers« in seiner Ethnografie eines amerikanischen Ghettos. Auf die Intensität von Beziehungen wird zu Gunsten eines »flows« an stetig neuen Bekanntschaften verzichtet, wodurch sich »a wide and shifting friendship network« (Hannerz 1969: 45) knüpft. Die Swinger sind »action seekers« (im Gegensatz zu »routine seekers«) frönen einem hedonistischen Lebensstil und ihre Existenz basiert auf dem »Seeing and being seen«. Sie gehen viel aus, sind auffällig und modebewusst gekleidet, fahren mit ihren Autos, sofern sie eines besitzen, demonstrativ durch die Straßen des Ghettos und hängen besonders viele Bekanntschaften. »(They) lead lives full of company and spend much time away from home.« (ebd. S. 44)

zum Erliegen kommen? Allgemeiner formuliert: Wie verhält sich der Moment zur Dauer? In Bezug auf die Ökonomie ist zudem zu fragen, in welchem Verhältnis die städtische Ökonomie zu Stabilisierungs- und Verflüssigungstendenzen des Stadt-Raums steht. Wirkt die Ökonomie an der Auflösung sozialer Räume (und mit ihr sozialer Beziehungen) mit oder nicht umgekehrt auch an deren Verfestigung? Die Antworten auf diese Fragen helfen, die Rede von der »fluidité urbaine« in ein richtiges Maß zu setzen.

Hierarchien

Um die kulturelle Logik der Szene nachzuvollziehen versuchte ich, mehr über die Personen und Gruppen zu erfahren, nach denen sich die Szene strukturiert. Bestimmte Gruppen haben die Definitionsmacht über die Szene, sie legen fest, was für gut und richtig erachtet wird, was als legitim gilt und was nicht. Pierre Bourdieu beschreibt diese Definitionsmacht als symbolisches Kapital. Sarah Thornton überträgt sie auf Subkulturen (Thornton 1996). Personen und Gruppen mit hohem symbolischen Kapital vereinen in sich Eigenschaften und Fähigkeiten, die von dem sozialen Feld des neuen Kleinbürgertums, in dem sie verortet sind, insgesamt als besonders relevant angesehen, das heißt als legitime Kultur erachtet werden (Bourdieu 1997). Wie ich erfahre, zeichnen sich die Gruppen mit einem hohen symbolischen Kapital durch zwei Merkmale aus: Sie stammen entweder aus der Besetzerkultur, wie sie seit den 1970er Jahren existiert und in den Nachwendzeiten in Ostberlin weiter tradiert wurde und/oder sie stammen aus einer Fortführung der Hippie-Kultur, was sich darin äußert, dass sie nicht nur im Stadtraum umher-, sondern auch in die Natur schweifen und eine entsprechend romantische Hippie-Ideologie pflegen. Man kann deshalb in Bezug auf die Szene von der Dominanz subkultureller Ideale sprechen, die traditionelle bürgerliche Wertigkeiten (gesellschaftliches Ansehen qua beruflichen Status) auf den Kopf stellt: das *untere* (Besetzerkultur) und das *äußere* (hippieske Naturromantik) dominieren gegenüber dem gesellschaftlichen *oben*. Dass Besetzer und Anhänger einer Hippie-Orientierung das meiste symbolische Kapital akkumulieren, wurde zum einen darin deutlich, dass Partys, die diese Akteure veranstalteten, am besten besucht waren. Während *normale* bürgerliche Gruppen (zum Beispiel Studierende), die als Partyveranstalter agierten, kaum wahrgenommen

wurden, kamen Informationen über Partys von Besetzern und Hippies schnell in Umlauf und zirkulierten mit hoher Frequenz durch die geheimen Informationskanäle der Szene.¹¹ Zum anderen wurde ihr symbolisches Kapital darin deutlich, dass ihre Präsenz an den *locations* sich in Raum-Hierarchien niederschlug. (Für mich als Feldforscherin, die wie alle anderen Akteure der Logik der Szene zu folgen hat, bedeutete dies, dass ich mich an bestimmten Orten problemlos aufhalten konnte und andere mir verwehrt waren.) Sie traten nicht vereinzelt, sondern in größeren Gruppen – die »Poses« genannt wurden – auf, die bestimmte Territorien an der *location* besetzten. Diese Territorien hatten Insignien der Exklusivität: Sie waren zum Beispiel bequemer als andere Orte, weil sie mit Sofas bestückt waren oder sie befanden sich in der Nähe des DJ-Pults, also jenem Ort, der dem gesamten Ereignis seinen musikalischen Rhythmus gibt. Die Szene zeichnete somit die Dominanz subkultureller Wertigkeiten aus: soziale Gruppen, die gesamtgesellschaftlich betrachtet eine Randseiter-Position einnehmen, bildeten im Kontext der Szene das Zentrum der Party. Sie waren die Gruppen, nach denen sich das Geschehen ausrichtete und die die Tönung der Atmosphäre definierten. (Dabei ist auch zu berücksichtigen, dass in der Erlebnisgesellschaft diese randseitigen Orientierungen wiederum die dominanten Orientierungsprinzipien sind, also die Gesellschaft insgesamt subkultureller wird.)

Um mehr über diese Gruppen zu erfahren (und mir somit auch an den *locations* Zugänge zu diesen Gruppen und ihren Räumen zu erarbeiten) versuchte ich, ihre alltäglichen Orte zu erkunden. Ich hielt mich in Besetzern beziehungsweise Wagenburger-Kreisen auf (Wagenburgen stehen in der Tradition der Hausbesetzung und die Szenen überschneiden sich) und ich lenkte meine Aufmerksamkeit auf soziale Gruppen, die Partys in der Natur feiern und einen alternativen Lebensstil führen, also in der Szene als »Hippies« galten. Ich fand mich auf Punk-Konzerten wieder, die von Wagenburglern auf alten Fabrikgeländen »illegal« veranstaltet wurden und ich fand mich auf Partys in der Natur wieder, setzte mich mit Hippie-Ideologien, schamanistischen Ritualen und dem utopischen Modell der Landkommune auseinander.

¹¹ Dies muss nicht heißen, dass Punks/Hippies und Studierende Ausschlusskategorien darstellten. Viele Akteure mit Hippie- oder Punk-Orientierung sind Studierende oder haben zumindest Abitur. Aber die Identität als Student oder Studentin allein führt noch nicht zu symbolischem Kapital.

Die Wagenburgen wurden außerdem auch deshalb zu einem bevorzugten Anlaufpunkt, da sie, im Gegensatz zu den wechselnden Szene-Orten, keine »moving targets« (Welz 1998) darstellten. Sie okkupierten einen dauerhaften Ort im Stadtraum und sicherten den Szene-Akteuren und der Feldforscherin eine räumliche Kontinuität und Stabilität. Allerdings wird in der Wagenburg auch mehr zwischen innen und außen unterschieden als an der *location*:

Als ich im späteren Verlauf der Feldforschung einmal Fotos in einer Wagenburg machte (ich meinte, dort inzwischen ausreichend bekannt zu sein), wurde ich von mehreren Wagenburglern mit aggressiven Verbalangriffen attackiert. Man hätte mich vom Platz geworfen, wenn Cody, den wir noch kennenlernen werden, nicht eingeschritten wäre.

Die Auseinandersetzung mit diesen Gruppen und ihren Ideologien machte mir auch das Szenegeschehen verständlicher. Ich erfuhr die tiefere kulturelle Bedeutung der Objekte, Symbole und Narrative, die auf den Partys nur oberflächlich aufscheinen. Beispielsweise war der hippieske oder punkartige Kleidungsstil vieler Szene-Akteure mit diesen Ideologien verwoben. Kehnte ich anschließend in die Szene zurück, an die *locations*, erwiesen sich diese Exkursionen als sinnvoll. Ich hatte nun einen Platz in der Szene, weil ich durch meine Bekanntschaften mit zentralen Figuren der Szene, mit Besetzern und Akteuren mit Hippie-Orientierung, in ein soziales Gefüge integriert war. Ich bewegte mich nun mit größerer Selbstverständlichkeit auf den Partys und die Gruppen und Räume, die mir anfangs verwehrt waren, öffneten sich mir nun. Meine persönlichen Erfahrungen zeigten mir die Integrationslogik der Szene. Eine Mitgliedschaft in der Szene zu erwerben bedeutete, sich an der Besetzer- und Hippiekultur zu orientieren, was ich als Orientierung *nach unten* beziehungsweise *in die Natur* interpretierte.

Zusätzlich zu diesen *Exkursionen* in die Besetzer- und Hippiekultur erwarb ich die Mitgliedschaft auch dadurch, dass ich selbst aktiv wurde und einen Beitrag zum Szenegeschehen leistete. Ich lernte die Szene als Kultur mit distinkten Sprachregelungen kennen, in der an die Akteure die Erwartung herangetragen wird, »nicht nur zu konsumieren, sondern auch zu produzieren« (Interview mit Kalle vom 27.6.02). Dies bedeutet für die Szene-Akteure, sich als DJs, als Bands oder Performer zu versuchen oder selbst eine Party zu organisieren. Diese Fähigkeiten hatte ich nicht und so fand ich meine Aufgabe darin, das Szenegeschehen zu fotografieren und die Fotos anschließend wieder der Szene zurück zu geben. Diese typisch

ethnografische Praxis erscheint in anderen kulturellen Kontexten aufgrund ihrer kolonialisatorischen Geste problematisch, weil sie Machtverhältnisse zwischen schauendem/fotografierendem Forscher und angeschauten/fotografierten Forschungsobjekten manifestiert. Innerhalb der kulturellen Logik der Szene erwies sie sich jedoch als passförmig. Die Akteure der Szene begrüßten das Fotografieren auf Partys, weil dadurch der Moment der Vergänglichkeit entrissen und konserviert wurde. Die Fotografien unterstrichen die Bedeutung des *Hier und Jetzt* des Partyereignisses, indem sie es auf Papier bannten. Sie bestätigten den Wert des Atmosphärischen (in diesem Fall speziell des Visuellen) innerhalb der Szene und würdigten den expressiven Auftritt von Personen. Nicht zuletzt befriedigten sie die Eitelkeit der sich zur Schau stellenden Akteure. Als Fotografin leistete ich meinen individuellen Beitrag zum »Projekt« Szene (vgl. Blum 2001).

Im späteren Verlauf der Feldforschung wurde außerdem ein großes nichtkommerzielles Open-Air-Festival durchgeführt, »Camp Topsy«, an dem sich der gesamte Techno-Underground beteiligte und wo ich ein zweites Mal an Aktionen der Szene teilnahm, indem ich eine musikalische Lesung organisierte, die am »Spoken Word Floor« auf dem Festivalgelände zur Aufführung kam. Hier konnte ich noch einmal am eigenen Leib erleben, wie durch das nichtkommerzielle do-it-yourself-Engagement Netzwerke geknüpft werden. Indem ich mir von etlichen Akteuren der Szene helfen ließ wurde ich zu einem Teil des Projektzusammenhangs der Szene. In dieser Zeit hatte ich das Gefühl, gänzlich Teil des Rhythmus' der Szene geworden zu sein. Ich stand in engem Kontakt zu vielen Akteuren der Szene und erfuhr so von allen Ereignissen, die das Szenegeschehen betrafen.

Um also die Logik der Szene zu erkennen, müssen weite Wegstrecken zurückgelegt werden, die aus der Szene hinaus führen und dennoch immer wieder zu ihr zurückkehren. Während die Szene-Akteure diese scheinbar ziellosen Kreisbewegungen automatisch und unreflektiert vollziehen, musste ich als Feldforscherin lernen, mein Ziel absichtlich aus den Augen zu verlieren um es anschließend wieder in den Blick zu bekommen. Als Feldforscherin musste ich mich auf die Orte und Ideologien der Besetzer und Hippiekultur einlassen, diese kennen und verstehen lernen und dennoch nicht vergessen, dass es mir eigentlich um die Szenelogik ging, die sich nicht darauf reduzieren lässt. Dies ist methodisch nur zu meistern, wenn man sich die Haltung der Umherschweifenden aneignet, die sich auf

Wege und Abwege einlässt ohne sich gänzlich von ihnen davon tragen zu lassen. Mit Umherschweifern ist eine Haltung zur Umwelt gemeint, die in alle Richtungen offen bleibt und bereit ist, sich auf unterschiedlichste Verführungen einzulassen. Wie der Flaneur Franz Hessel über das mit dem Umherschweifern verwandte Flanieren schreibt, darf man, »um richtig zu flanieren [...] nichts allzu bestimmtes vorhaben« (Hessel 1984 [1929]: 145). Die Eindrücke und Ereignisse, denen man in der Stadt ausgesetzt ist, erhalten eine Gleichwertigkeit, durch die sie zu »gleichberechtigten Buchstaben« werden, »die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben«. Die Fülle der Umwelt übersteigt die Aufnahmekapazitäten des Individuums und in der Flanerie wird versucht, ihrer Vielfalt und Verschiedenartigkeit beizukommen. Angesichts dieser latenten Überforderung eine Gelassenheit zu bewahren, ist die Leistung, die die Flaneurin zu erbringen hat. Die Umwelt behält bei der Flanerie ihre Rätselhaftigkeit und Fremdheit bei, und in dieser andauernden Ferne zu den Personen und Dingen liegt keine Angst, sondern Verzauberung, die erst die eigentliche Szeneerfahrung ausmacht. Ich lernte die Szene nicht als festes Gefüge kennen, sondern als Weg, der sich endlos fortspinn und doch – kontinuierlich durch neue Erfahrungen bereichert – immer wieder an die *location* zurück führt. Der Zugang zur Szene findet somit in Kreisbewegungen statt, bei denen man sich der Szene annähert, indem man sich von ihr entfernt, um anschließend mit neuen Erfahrungen und tieferen Einsichten zurückzukehren. Durch diese Praxis des Umherschweifens und des bis zum Schluss Offenbleibens zeichnet sich meiner Ansicht nach eine urbane Ethnografie aus.

Fühlen

Mit der Methode der Feldforschung und teilnehmenden Beobachtung versuchte ich also, mich der Szene *von innen* her zu nähern und ihre kulturelle und soziale Logik zu verstehen. Dabei wurde mir bewusst, dass *die kulturelle Logik der Szene verstehen* nicht nur heißt, ihre Normen, Werte und Symbole nachzuvollziehen, sondern auch, den Atmosphären der Orte und der Qualität der Momente nachzuspüren, an denen sich die Szene aufhält. Das Handeln der Akteure ist auf den Moment gerichtet und die folgende Schlüsselfunktion des Moments kann nur verstanden werden, wenn seine

atmosphärischen Qualitäten nachvollziehbar gemacht werden. Mit Atmosphäre ist dabei die Theorie der Wechselwirkung zwischen Raum und Befindlichkeit gemeint, um mit Gernot Böhme zu sprechen, durch die eine eigene Wirklichkeitsebene entsteht, die nicht ganz bei den Akteuren und nicht ganz bei dem Raum angesiedelt ist.

Um Momente zu beschreiben muss die Ethnologin sich zu ihnen »hinwenden« (Brethauer 1999: 33) und sich von ihnen »ergreifen« (ebd.) lassen, wie der Europäische Ethnologe Bastian Brethauer in seinem Buch »Nachtstadt« über das nächtliche Berlin schreibt.¹² Es ist ein Verstehen aus der Nähe, das die sinnlichen Qualitäten der Umwelt auf sich einwirken lässt. Momente leiblich zu spüren und darüber Auskunft geben zu wollen, erfordert, einen Raum und eine Situation in seiner beziehungsweise ihrer atmosphärischen Gesamtheit wahrzunehmen und den darin hervorgerufenen Emotionen, Affekten und Imaginationen nachzugehen. »In der sinnlichen Wahrnehmung, im leiblichen Spüren einer Umgebung, kommuniziert das wahrnehmende Subjekt mit dem Wahrgenommenen« (ebd.: 35). Indem diese sinnlichen Eindrücke notiert wurden, wurde versucht, die Atmosphäre und die Situation an der *location* als »gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und Wahrgenommenen« (Böhme 1995: 34), also des Raums und der Festgesellschaft, nachvollziehbar zu machen. Erst diese sinnlichen Qualitäten des Raums können erklären, warum die Szene den Stadtraum erkundet und sich immer neu von seinen Oberflächen betauschen lässt.

Neben diesem unmittelbaren sinnlichen Wirken, das Momente produziert, ist auch die Geschichte zu berücksichtigen, die sich sedimentartig an den Orten abgelagert und ihre Atmosphäre entscheidend mitgestaltet. Das, was die Atmosphäre der *locations* ausmacht, ist zum größten Teil durch die Bedeutungen und Zwecke bestimmt, die die jeweiligen Orte einst inne hatten und die in der Jetztzeit auf gehört haben, zu diesem ursprünglichen Zweck zu wirken. Aus dieser erloschenen Geschichte, die durch die Materialität des Orts präsent und erfahrbar bleibt, erfährt die Zerstreuungspraxis der Szene ihre kunstvollste Form. Sie provoziert schwebende Existenzen, die den atmosphärischen Nuancen in einer der Alltäglichkeit entobenen Weise nachgehen und die dennoch als Rückstände gelebter Geschichte in die Alltäglichkeit zurück führen. In der Wahrnehmung der Orte wird die

¹² Den nächtlichen Atmosphären der Stadt ist der Europäische Ethnologe Bastian Brethauer in seiner Ethnografie *Nachtstadt* bereits nachgegangen und die hier praktizierte Ethnografie der Atmosphären ist von seiner Methode inspiriert.

Szene der Geschichte gewahr, die die Orte prägte und auf eigenartige Weise in die Jetztzeit hinein wirkt.

Fühlen bedeutet für die Ethnologin aber nicht nur, Atmosphären zu erschöpfen und sich ergreifen zu lassen, sondern es ist auch eine Form des Schreibens, des *die-Dinge-in-Worte-fassens*, das nicht nur nachvollzieht, sondern selbst eine Konstruktionsleistung ist. Der Eindruck (des Raums und der Situation auf die Empfindung) korrespondiert mit einem Ausdruck, durch den das Erlebte kommunizierbar gemacht wird. Eine Ethnografie der Momente muss, so Brethauer, »die sinnliche Erfahrung [der Atmosphäre] erzählbar machen und sucht in der Sprache, in der Arbeit am einzelnen Wort, nach dem Ausdruck größtmöglicher Nähe« (Brethauer 1999: 35). Deshalb wurde in der Beschreibung der Szene-Ereignisse und ihrer Räume eine evokative Sprache gewählt. Auch wenn man hierdurch Gefahr läuft, die Szene zu romantisieren, so ist diese Form der empirischen Wirklichkeit doch näher als eine sachlich nüchterne und vermeintlich objektive Sprache. Mit der Beschreibung von Atmosphären und Momenten soll die Gefühlswelt der Szene-Akteure zum Ausdruck kommen und sollen ihre Beweggründe deutlich gemacht werden.

Fotografieren

Die Methode der Fotografie ermöglicht es, den Augenblick visuell zu repräsentieren. Die Fotografien können die ethnografischen Beschreibungen des Szenegeschehens nicht ersetzen, aber sie eröffnen dem Leser und der Leserin eine weitere Verstehens-Perspektive auf die Szene. Die Ästhetik der Räume und Situationen wird durch die Fotografien in einem adäquaten Medium repräsentiert.

Kartieren

Das Umherschweifen der Szene durch den Stadtraum ist Teil der kulturellen Logik der Szene, die ich dadurch dokumentierte, dass ich die von mir aufgesuchten *locations* im Stadtraum kartierte. George Marcus hat diese Bewegungsmethode als »multisited ethnography« (Marcus 1995) tituliert,

bei der die Forscherin ihren Forschungsobjekten durch den Raum, in meinem Fall durch den Stadtraum folgt (*»follow the people«*). Mit der Dokumentation soll gezeigt werden, dass die Bewegung durch den Stadtraum einer kulturellen Logik folgt. Ich ging davon aus, dass, ebenso wie meine Erfahrungen in der Szene einer kulturellen Logik folgten, auch meine Wege durch den Szenaraum und meine Präsenz an den jeweiligen Orten nicht zufällig waren. Wohin ich ging und wo ich mich aufhielt, wurde mir und den anderen Akteuren der Szene von der Szene nahegelegt. Diese topografische Logik zeigt einerseits die Ausmaße dieser postmodernen Bewegungskultur, andererseits aber auch ihre räumlichen Grenzen. Die Bewegung ist nicht beliebig, sondern gesellschaftlich ausgehandelt und sie zeugt von den Möglichkeiten und Begrenzungen, die der Szene durch äußere Faktoren (räumlich, ökonomisch, politisch) auferlegt werden.

Sie zeigt zudem, dass auch eine flüchtige kulturelle Praxis Orte produziert. Die Szene bewegt sich nicht im luftleeren Raum, sondern sie benötigt Orte, um sich zu reproduzieren. Die Existenz von Räumen der Szene zeigt den Trägheitsgrad an, den die Szene trotz allem aufweist und sie zeigt die Notwendigkeit einer fluiden Kultur, sich räumlich zu artikulieren.

Die Methode des »Mapping« steht in der Tradition der Chicago School. Die Chicago School hat die Verteilung sozialer Gruppen im Stadtraum untersucht und für die Darstellung dieser »natural areas« Karten erstellt. Der Klassiker dieser Kartierungen ist Ernest W. Burgess Kartierung der Stadt Chicago, mit der er ein idealtypisches Segregationsmodell von Städten entwickeln wollte. Die Stadt teilt sich hier neben sozialen und ökonomischen Faktoren nach ethnischen Gruppen auf, der Stadtraum ordnet sich nach »Little Italy«, »Chinatown«, »Black Belt«, »The Ghetto« und »Deutschland« (im Original). Diese Viertel stellen den von einer sozialen beziehungsweise ethnischen Gruppe kollektiv geteilten Raum dar und es ist davon auszugehen, dass sich die Bewohner vorrangig in den eigenen Vierteln aufhalten. In unserem Zusammenhang ist das »Mapping« keine Kartografie der Zweck-Orte, sondern eine die Atmosphäre der Orte hervorhebende Psychogeografie.

Wie die Abbildung 11 zeigt, erstreckt sich das Territorium der Szene auf die Bezirke Prenzlauer Berg, Friedrichshain und Kreuzberg. Mit Ernest W. Burgess können sie als *zones in transition* beschrieben werden (Burgess 1925). Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie historisch von einer proletarischen und/oder migrantischen und alternativen Kultur geprägt sind, sowie einem vielfältigen Angebot nächstlicher Vergnügungsformen. Sie sind

aufgrund ihrer relativen ökonomischen Rückständigkeit in einem räumlichen Transformationsprozess, der mehr als in anderen Vierteln ungenutzte Räume und »Resträume«, wie sie ein Szene-Akteur nannte, entstehen lässt. Das Aufeinandertreffen dieser unterschiedlichen Randkulturen und die Verdichtung von Vergnügungsangeboten, lässt (relativ zu anderen Vierteln) ein Klima der Toleranz und einen Raum der Möglichkeiten entstehen. In diesen »Zones in Transition« ist die Urbanität Berlins (und von Städten allgemein) am weitesten fortgeschritten, weshalb sie auch das räumliche Territorium markieren, innerhalb dessen sich die Szene bewegt. »Zones in Transition« sind somit zugleich Territorien der Szene. Sie ermöglichen Szenen und sie sind auch deren Produkt, weil die Anwesenheit der Szene den Raum fluid hält, das heißt eine Stabilisierung der räumlichen Ordnung verhindert. »Zones in Transition« sind die »natural areas« der spätkapitalistischen Stadt.

Innerhalb der *zones in transition* bildet der Techno-Underground ein fluides inselartiges Territorium aus. Genauso wie sich das neue Kleinbürgertum einer gesellschaftlichen Verortung entzieht, sucht es sich auch Orte, die unbeschrieben sind, das heißt Orte, die ihre ursprüngliche gesellschaftliche Bedeutung verloren und noch keine neue Bestimmung gefunden haben. Das neue Kleinbürgertum und Szenen als ihre Sozialisationsform haben somit einen konkreten Ort im Stadtraum, auch wenn ihr kulturelles Selbstverständnis auf Dislokation beruht: es ist die Brache, die solange der Szene einen Ort gibt, wie ihre gesellschaftliche Funktion unbestimmt bleibt.

Material finden

Wenn die Vorzüge der Feldforschungsmethode darin bestehen, gelebte Kultur zu untersuchen und nicht nur deren Repräsentationen, so gehört dennoch zu einer umfassenden Kulturanalyse die Analyse dieser Repräsentationen. Die von einer sozialen Gruppe angeeigneten und produzierten kulturellen Produkte (Musik, Filme, Literatur, etc.) bilden eine zentrale Bedeutungsdimension dieser Kultur. In ihnen lagern sich Deutungen und Gefühle ein und verdichten sich zu Ausdrucksformen dieser Kultur. Während im Alltagsleben zentrale Bedeutungsdimensionen miteinander verdeckt und als Nebensächlichkeit vorbeiströmen, werden diese in den kulturellen

Produkten einer sozialen Gruppe gespeichert und expliziert. Die Auseinandersetzung mit diesen Produkten vertieft das Verständnis der Kultur. So schreibt Rolf Lindner, dass die Feldforschung durch die Analyse von Romanen und Kultromanen, Spielfilmen, Dokumentarfilmen, Fotografien und Fernsehserien der jeweiligen Zeit und Kultur, die man untersucht, ergänzt werden sollte (Lindner 2003). Auf diese Weise bekommt man ein Gespür für die »Atmosphäre« (ebd.: 185) der jeweiligen Kultur und es ist die Bedingung dafür, eine Kultur ganzheitlich (als »a whole way of life«, wie Raymond Williams sagt) zu erfahren. Sich einem Thema in »totaler Weise« (ebd.) zu nähern heißt, »der Komplexität des Gegenstandes, die sie gerade in der Vielfalt der Bezüge und Verschränkungen artikuliert, annähernd gerecht zu werden« (ebd.).

So wurden die Musik der Szene, ihre Bücher und Filme sowie mediale und poptheoretische Diskurse über sie in die Betrachtung einbezogen. In der Tradition der Cultural Studies wurde dabei besonders auf ihren spezifischen *Gebrauch* geachtet. Die gebrauchorientierte Analyse subkultureller Stile geht davon aus, dass die Inhalte der Massenkultur nicht gleichzusetzen sind mit den Gruppen, die sie nutzen. Einem manipulationstheoretischen Ansatz, der Konsumenten von Populärkultur mit kulturellen »Dummies« gleich setzt, stellt diese Analyse die subversive Aneignung und eigenwillige Umdeutung dieser Inhalte entgegen. Vorgefertigte kulturelle Produkte werden genutzt, um die subjektiven Gefühle in ihnen einzulagern und ihnen einen je spezifischen Ausdruck zu verleihen.

Noch wichtiger im Szenekontext ist allerdings, dass die Akteure der Szene sich kulturelle Produkte nicht nur aneignen, sondern dass sie die kulturellen Produkte auch selbst *produzieren*. Auf dem *Selbermachen*, dem *do-it-yourself*, liegt der Fokus der Szene. Die ästhetische Produktivität der Szene stellt selbst ein kulturelles Merkmal dar. In der Szene ist eine Haltung zu beobachten, die die eigenen kulturellen Produkte selbstbewusst über das Angebot des kulturellen Mainstream stellt. Als ästhetische Ausdrucksformen der Kultur der Szene wurden selbst gestaltete E-Mails, Flyer und Webseiten ebenso analysiert wie Performance-Darbietungen und Bandkonzerte. Der kulturellen Produktivität und Kreativität der Szene folgend, wurde deshalb der Analysefokus auf die selbst produzierten Objekte gelegt, zu denen auch die *locations* selbst als ästhetische Produkte der Szene zu zählen sind.

Weitere Quellen sind zwei Hochschulabschlussarbeiten von Akteuren der Szene, ein Programmheft zu einem alternativen Symposium sowie di-

verse Dokumentationsmappen durchgeführter Projekte, die mir die Szene-Akteure freundlicherweise zur Verfügung stellten.

Gespräche führen

Ergänzend wurden außerdem Gespräche geführt (Schmidt-Lauber 2007b), wobei ich hier vor der Schwierigkeit stand, dass es keine konsistente alternativkulturelle Ideologie mehr gibt, wie das bei Punks und Hippies der Fall war. Die Haltung der Szene-Akteure zu ihrer eigenen Kultur ist postmodern gebrochen, weshalb Gespräche über das eigene Szeneverständnis schwierig sind. Die Akteure möchten sich nicht auf einen subkulturellen Standpunkt einlassen, da sich diese Standpunkte in der Geschichte der Subkultur immer wieder als ideologische Verblindungen erwiesen haben und da die persönlichen Erfahrungen gezeigt haben, dass sich alternative Ideale auf Dauer nicht konsequent verwirklichen lassen.

Deshalb sind die subkulturellen Tendenzen der Szene weniger diskursiv zu erfragen, als eher durch die kulturellen Praxen der Szene zu erfahren: durch die Beobachtung des alltäglichen Miteinanders, der gemeinsam durchgeführten Projekte, der gestalteten Räume, der selbst produzierten Medien und anderer kultureller Produkte. Es ist erkenntnisfördernd, das konkrete »Machen« zu beobachten und die Orte und Objekte, die daraus entstehen, als von Akteuren eine Erklärungsleistung darüber einzufordern.

Dennoch können Gespräche Aufschluss über Sprachregelungen der Szene geben, die Art und Weise, wie über Gefühle wie »Spirit« geredet wird. Sie dienen mir außerdem dazu, den sozialen Hintergrund zu erfahren und Kurzportraits erstellen zu können, um zu zeigen, dass trotz der postmodernen Verfasstheit der Szene die Akteure an einer kulturellen Logik Anteil haben, die zu vergleichbaren biografischen Verläufen führt.

Flyerwegen folgen

Die Nutzung diverser Kommunikationsmedien zur Organisation der eigenen Gruppe und zur Kanalisierung der Bewegungsströme durch den Stadtraum ist ebenfalls ein zentrales Moment der Szene-Aktivität. Flyer,

E-Mails und Internet wurden deshalb neben ihrer Existenz als ästhetische Produkte auch in ihrer sozialen und kulturellen Funktion als informelle Kommunikationsmedien analysiert.

Die Flyer helfen, »mit der Szene Schritt zu halten« (Gespräch mit Wolfgang, 3.5.2006). So lange man regelmäßig auf Partys geht, findet man vor Ort die Flyer, die einen zur nächsten Party und zur nächsten *location* leiten. Auf diese Weise wird, um mit Michel de Certeau zu sprechen, das Prinzip des kontinuierlichen Raums durch Wege ersetzt (de Certeau 1988: 237). An die Stelle eines kontinuierlich aufgesuchten Orts tritt ein Netz an Wegen von *location* zu *location*, das von den Akteuren der Szene kollektiv abgeschrieben wird (wobei sich die Wege immer wieder gabeln und es die einen hier hin, die anderen dort hin treibt). Auf diese Weise entstehen die für die Szene typischen *Flyerwege*, die kreuz und quer durch die Stadt verlaufen und einer für Außenstehende nicht sichtbaren Logik folgen. Auf der Abbildung 12 wird am Beispiel meiner eigenen Wege von *location* zu *location* gezeigt, wie durch das Referenzsystem der Flyer *Flyerwege* entstehen. Der erste Flyerweg zeigt, wie ich von Kalles Plattenladen in die »Bar 23« geführt werde und von dort zur Silvesterparty des *Collectives* »Pyonen« in der Kongresshalle am Alexanderplatz. Der zweite Flyerweg zeigt, wie ich von der »Laster & Hänger«-Wagenburg, wo eine Party stattfand, zu einem Hoffest bei Toni und Tim vom »Muh-Bar«-Collective geleitet wurde und von dort zur Party des *Collectives* »Gelee Royal« auf dem damals noch brachliegenden Schienengelände am Ostbahnhof. Die dritte Karte in Abbildung 12 zeigt ein Fantasie-Netz an Flyerwegen mehrerer Szene-Akteure. An den mit Pfeilen markierten Orten finden potenzielle Begegnungen statt.

Einen *Flyerweg* haben auch die »Pyonen« für eine Veranstaltung kartiert (siehe Abbildung 1), um auf die räumliche Nähe zweier von ihnen bespielter *locations* aufmerksam zu machen, meine Kartierungspraxis ist also auch Teil der Szenepaxis.

Wenn jedoch einmal eine Party ausgelassen wird, kommt man *aus dem Schritt* und muss durch persönliche Kontakte den Anschluss wieder finden. Dabei hilft einem, dass es bewährte *Flyer-Orte* gibt. Diese Orte sind die hoch frequentierten Orte der Szene, die aufgrund dieser Funktion auch eine Börse für Flyer sind. Sie leiten die Szene zu vielen verschiedenen Orten, weshalb ich sie Stern-Orte nennen möchte. Stern-Orte, darunter auch Kalles Plattenladen »Freak Out«, sind immer Orte mit einer hohen Bedeutung für die Szene.

Das andere Kommunikationsmedium der Szene sind E-Mail-Verteiler. Diese Form der Kommunikation über Partys hat sich in den letzten zehn Jahren in Berlin und weltweit in Städten im Zuge des Internets entwickelt. Man trägt sich mit seiner E-Mail-Adresse in Listen ein, die an den *locations* ausliegen oder aber man schreibt sich auf den Webseiten der Party-Collectives ein und wird dann per E-Mail informiert, wenn das Collective eine Party veranstaltet. Auf diese Weise hält man Schritt mit den wechselnden *locations* und ist auch dann informiert, wenn ein Collective an einem anderen Ort als dem gewohnten eine Party veranstaltet.

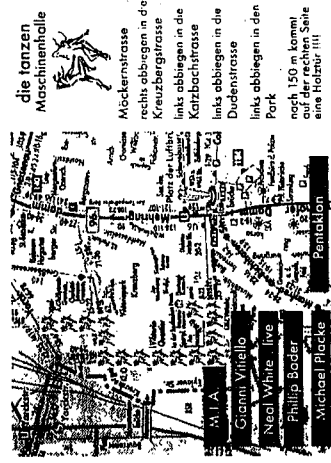


Abb. 1:
Flyer mit markiertem
I'erbindungsweg
(Quelle: Pyonen)

Auch die E-Mail-Verteiler helfen einem, mit der Szene Schritt zu halten. Ist man einmal in einem Verteiler eingetragen, so erhält man stabile Informationen des jeweiligen *Collectives*, auch wenn diese an wechselnden *locations* agieren. An die Stelle eines angestammten, kontinuierlich aufgesuchten Ortes tritt der angestammte Eintrag in eine E-Mail-Datenbank. Es ist sicher kein Zufall, dass diese moderne Kommunikationstechnologie zeitgleich mit der ephemeren Szenepaxis entstand. Der E-Mail-Verteiler relativiert die Notwendigkeit eines kontinuierlichen sozialen Ortes. An die Stelle des tradierten Ortes tritt eine tradierte Weg-Information, die jedoch die selbe Bedeutung wie der tradierte Ort hat. Das Prinzip des »Stamm-öffentlichums« verlagert sich auf die E-Mail-Verteiler. Die E-Mail-Information hat jedoch einen geringeren Wert als die Flyer-Information, da sie von einem konkreten Ort (an dem man die Information erhält) abstrahiert ist. Erhält man eine E-Mail in den Posteingang zu Hause, so ist man mit der Information allein gelassen, während man sich bei Flyern vor Ort über die zukünftige Party austauscht und zugleich an der Mundpropaganda antizipiert.

piert. Verlässt man sich allein auf den E-Mail-Verteiler so kann es passieren, dass man sich in der schnelllebigen Szene allein auf einer Party wieder findet oder nicht die Akteure trifft, die man glaubt zu treffen. Für die Spontanität der Szene, bei der *Collectives* neu entstehen und andere zerfallen oder unwichtig werden, sind die Datenbanken deshalb oft zu träge.

Szene und Techno-Underground im Sprachgebrauch der Szene

Als ich die ersten Partys in alten Gebäuden und Kellern und in freier Natur besuchte, blieb mir lange Zeit eine Eigenbezeichnung verborgen. Das Geheime und Verbotene der Veranstaltung sowie der deviante Kleidungsstil weckten zwar Assoziationen einer Subkultur, aber die Selbstbezeichnung »Subkultur« tauchte ebenso wenig auf wie ein Präfix (zum Beispiel Techno-Subkultur), mit dem sich diese Gruppe eine Spezifikation geben hätte. Erst als ich einige Akteure näher kennenlernte und tiefere Gespräche führte, tauchte dann der Begriff »Technoszene« auf, bezeichnenderweise im Gespräch mit einer Akteurin der Szene (der damaligen Lebensgefährtin von DJ Kalle), die wie ich ihre Doktorarbeit (in den Kulturwissenschaften) über die »Technoszene« schreiben wollte (was sie jedoch verwarf).

Erst unter dem Druck, einen wissenschaftlichen Gegenstand zu formulieren, benutzte sie den Begriff »Technoszene«, um ihre Partyverfahrung in einen strukturellen Kontext zu stellen. So wird der Begriff »Technoszene« nur in Bezug auf bestimmte Verwertungsinteressen genutzt.

Die Akteure der Szene verstanden sich durchweg als Wanderer zwischen den Welten. »Szenenübergreifend« war hier das Schlagwort. Dies betraf sowohl die Verortungsstrategie einzelner Akteure – »Ich bin im Prinzip zwischen den Szenen« (Interview mit dem Wagenburgerler und Partyveranstalter Hektor vom 23.7.03) – als auch ein Streben, das die Szene insgesamt betraf. Man favorisierte soziale Gruppen und Ereignisse, die, wie man sagte, »open minded« (Interview mit Malcolm vom 22.2.06) waren. Sie brachen aus der Begrenzung des Technostils aus und öffneten sich für andere Stile (Punk, Rock, HipHop, Country). Auf Partys zu gehen, auf denen Technomusik gespielt wurde, war zwar die zentrale kulturelle Praxis der Szene, aber zugleich bezog sie andere Gruppen und Stile mit ein und auch im Sprechen über das eigene Tun dominierte der Aspekt des Szeneübergreifenden gegenüber dem der Homogenität. Die Bezeichnung »Techno-

szene« konnte in diesem Zusammenhang auch zu einer Negativbezeichnung werden, als Bezeichnung einer Gruppe, die, im Gegensatz zu einem selbst, nur auf ein Thema fixiert war. Grenzte man sich solchermaßen von der Technoszene ab, so wurde diese auf eine inhaltslose, oberflächliche Partykultur reduziert.

Den Begriff »Technoszene« will sich diese auch deshalb nicht gefallen lassen, da er zu sehr einen kulturellen Mainstream evoziert. In den Medien ist das Bild des Techno von kommerziellen Großveranstaltungen wie der Loveparade dominiert. Und mit diesen Ereignissen wollen die Akteure der Szene nicht in Verbindung gebracht werden. »Wo du dich bewegst, das ist eher ein subkultureller Nischenkosmos«, wurde mir gesagt (Interview mit Kirk vom 3.7.02). In diesem Zusammenhang fielen dann Begriffsangebote wie »alternative Technoszene« oder »Techno-Underground«, die den subkulturellen Aspekt dieser Kultur hervorhoben. Es existierte also ein subkulturelles Selbstverständnis in der Szene, das aber nur situativ zum Tragen kam.

Die schwache Ausprägung einer Selbstbezeichnung und eines kollektiv geteilten Themas korreliert mit einer schwach ausgebildeten Gruppen-Identität, die aber nichtsdestotrotz vorhanden ist. Diese Gruppen-Identität wird am deutlichsten in Erzählungen über die eigene Szene-Sozialisation formuliert. Das erste Partyereignis stellt in der Darstellung der Szene-Akteure eine Form der Initiation dar, man tritt in einen neuen sozialen Zusammenhang. So erzählte eine Akteurin von den vielen neuen Bekanntschaften, Räumen und Erfahrungen. Nicht selten spielen dabei Drogenenerfahrungen eine Rolle. Die Bezeichnung »Szene« gibt diesem spontanen außeralltäglichen Gefühl eine soziale Struktur, eine, wenn auch diffuse, Form von Kollektivität und Dauer. Der Begriff der »Szene« wird in diesem und auch in anderen Kontexten immer dann verwendet, wenn man implizieren möchte, dass ein Ereignis, ein Objekt, ein Thema oder eine Musikrichtung eine soziale Struktur hat und durch soziales Handeln kontextualisiert ist. »Szene« impliziert ein »mehr« gegenüber dem Ereignis, dem Objekt, dem Thema oder der Musikrichtung an sich. Es gibt Technomusik, aber auch eine Techno-Szene, Ambient-Musik, aber auch eine Ambient-Szene, politisches Engagement, aber auch eine Politszene (auf diese und andere Erwähnungen von Szenen stieß ich während der Feldforschung). Dabei ordnet man bezeichnenderweise andere Akteure einem Präfix zu, sich selbst verortet man aber nur in »der Szene«, also ohne Spezifikation.

Die Akteure der (Techno-)Szene fühlten sich »der Szene« zugehörig, sofern »Szene« unspezifisch blieb.

Die Widerborstigkeit gegenüber Selbstbezeichnungen und Zuschreibungen berührt drei verschiedene Aspekte dieses sozialen und kulturellen Zusammenhangs: erstens die Frage nach einer subkulturellen Verortung (die die Vorstellung von sich als »Szene« in die Nähe der Subkultur rücken würde), zweitens die Frage nach einem von allen gleichermaßen geteilten Thema, einem Stil oder einer Musikkrichtung, das der Gruppe ihre Spezifik geben würde (»Techno« beziehungsweise »Technomusik« als das Thema, um das sich die Gruppe herum formiert) und drittens die Frage nach einer kollektiven Identität und der damit zusammenhängenden Frage nach der Notwendigkeit einer Gruppenbezeichnung (Szene oder Subkultur als Bezeichnung einer Vergemeinschaftungsform). In allen drei Aspekten bleiben die Akteure der Szene diffus und bestätigen hiermit den von Bourdieu konstatierten Zwang des neuen Kleinbürgertums sich *bloß nicht* verorten zu lassen. Weder verorten sie sich in der Subkultur, noch ordnen sie sich einem bestimmten Musikstil zu. So sagte mir Kalle:

»Die kann man nicht einordnen. Das ist ja das Coole, dass man die nicht einordnen kann. Cody spielt Country-Musik und weißt du... *die kann man einfach nicht einordnen*. Die sind einfach, die passen in kein Bild. In kein bestimmtes Bild. Das sind alles irgendwie... Verrückte.« (Interview mit Kalle vom 27.6.02)

Sie verorten sich aber auch nicht *nicht* in einer Subkultur, sie ordnen sich nicht *nicht* einem Musikstil zu und definieren sich nicht *nicht* als soziale Gruppe. – Der hier erwähnte Cody betrieb mit Kalle und einigen anderen eine Bar. Er studiert Architektur, jobbt in einer Baufirma und als Koch bei Greenpeace, lebt in einem ausgebauten Lkw in einer Wagenburg und tritt auf Partys mit seiner Country-Band »Dead County Cool Boys« auf.

Ich benutze in der Bezeichnung meines Forschungsgegenstands die Bezeichnung »Techno-Underground«, um die subkulturelle Orientierung hervorzuheben, in dem Bewusstsein, dass diese und andere Begrifflichkeiten nur sehr vage ausgeprägt sind. Sie erlauben es, einem letztlich doch relativ kohärenten Ensemble an Personen, Gruppen, Ereignissen, Orten und Beziehungen einen Namen zu geben, wobei die Ambivalenz zwischen einer latenten und einer manifesten Gruppe zu reflektieren ist.

Der Titel dieses Buchs, »Kosmonauten des Underground«, ist hingegen inspiriert von einer Modenschau in der Szene, bei der die typische Trägerin der präsentierten Kleider als »urbane Kosmonautin« beschrieben wurde. Der Name versinnbildlicht das Umherschweifende der Szene sowie die An-

eignung und Umfunktionierung von Objekten und Begriffen der ehemaligen DDR, wie sie in der Szene praktiziert wird.

Durch meine teilnehmende Beobachtung im Techno-Underground verstand ich allmählich die (brüchige) kulturelle Logik einer urbanen Szene. Im folgenden Kapitel wird die Sprachregelung der Szene rund um den Moment des Festes genauer untersucht, bevor dann den Gefühlsqualitäten des Moments selbst nachgespürt wird.