

3. Spirit – Eine subkulturelle Inszenierung

Worte können die Erfahrung des Moments des Fests nicht beschreiben – dies wurde der Forscherin oft versichert. Umso aufschlussreicher kann es sein, wenn das Schweigen gebrochen wird, wenn doch ausgesprochen wird, was eigentlich unsagbar ist. Denn die Szene ist berechtigt nicht nur in dem, was sie in Gesprächen sowie in E-Mails, Webseiten und Flyern artikuliert, auch in dem, was sie durch die Gestaltung der *locations* von sich erzählt. Jenes wohl inszenierte *public imagery*, so soll im Folgenden gezeigt werden, ist die Grundlage für das *Szene-Netzwerk*. Wo die ästhetische Erfahrung der *Communitas* im Moment des Fests sprachlos ist, da halten verbale und visuelle Inszenierungen, das permanente Beschwören des »Spirit«, die soziale Gruppe zusammen.

Das *public imagery* einer Gruppe bildet sich nach Ulf Hannerz aus den Ideen der Gruppe zu einer bestimmten Sache, die aus persönlichen Erfahrungen aber ebenso aus Interpretationen anderer gespeist wird. Individuelle Erfahrungen werden dem *public imagery* angepasst. Es wird zur Folie, nach denen Eindrücke ausgesiebt werden (Hannerz 1969: 94).

Spirit

»Spirit« markiert für die Akteure der Szene den Unterschied zwischen kommerziellen Unterhaltungsangeboten, bei denen, wie Kirk einmal äußerte, eine »Konsumhaltung« (Feldforschungstagebuch vom 8.7.03) vorherrschend ist, und nichtkommerziellen Veranstaltungen der Szene, bei denen die Tatsache der Zusammenkunft und das festliche Miteinander im Zentrum stehen. Er markiert auch den Unterschied zwischen traditionellen kulturellen Veranstaltungen wie Konzerten oder Theaterveranstaltungen, bei denen das künstlerische Ereignis im Mittelpunkt steht und das soziale

Ereignis auf diesen Mittelpunkt fokussiert ist, und Partys der Szene, deren Ästhetik (Raum, Licht, Musik) das soziale Ereignis nicht dominieren, sondern ihm einen festlichen Rahmen geben. Die Akteure unterscheiden zwischen einer konsumorientierten Haltung, die danach entscheidet, was (künstlerisch beziehungsweise an Unterhaltung) geboten wird und einer Haltung, der es, wie ihnen selbst, um den »Spirit« geht. So unterhielt ich mich einmal mit Konrad aus dem »Spacebar«-*Collective* über das Open-Air-Festival »Fusion« (das im Techno-Underground als das »Weihnachten« der Szene gilt; Feldtagebuchnotiz vom 1.7.02). In diesem Sommer kamen nur die Hälfte der erwarteten Gäste. Konrad sagte, es sei im Vorfeld zu wenig über die guten »Acts«, also auftretende DJs und Bands, informiert worden. Ich fragte ihn, ob es nicht primär um andere Dinge gehe. Konrad, der meine Frage naïv fand, antwortete: »Es gibt auch Leute, die sind nur an den Acts interessiert und wenn die auf den Flyern nicht sehen, welcher DJ auftritt, dann kommen sie nicht. Nicht allen geht es um Sommer und Spirit und Freunde treffen« (Feldforschungstagebuch vom 3.7.04).

»Spirit« bedeutet für die Akteure der Szene auch, dass keine klare Trennung zwischen Produzenten und Rezipienten besteht. Das kollektive Engagement vereine alle. Der Wechsel zwischen der Rolle des genießenden Rezipienten und des aktiven Produzenten sei fließend. Der Wagenburgler und Partyveranstalter Cody sagte: »So würd' ich das definieren, wenn ich sagen würde, ich bin jetzt in 'ner Szene. Dass ich da auch 'nen Input gebe... Was 'rausziehe und wieder was reintu« (Interview mit Cody 15.5.03). Sich am »Spirit« zu beteiligen ist eine Form des Kultur-Schaffens, die dem künstlerischen Schaffen verwandt ist, da Atmosphäre, Situationen und Objekte erzeugt werden (*locations*, Konzerte, Dekorationen, Performances, etc.), die sich jedoch einem elitären Kunstverständnis verweigert. Den Slogan hierzu fand einst die Punk-Kultur: *Do it yourself*. Er entstand im Zusammenhang mit einer Abbildung in dem englischen Punk-Fanzine¹³ *Suffin Gine*, mit der den Lesern die Fingerstellung eines Riffs auf der Gitarre erklärt wurde und die dazu aufforderte: Hier ist ein Akkord, hier ein zweiter und jetzt geh und gründe eine Band. Damit agierte man sowohl gegen die Produkte der Kulturindustrie, die die Konsumenten mit anonymen Massenware versorgt, als auch gegen den elitären Kulturbetrieb, bei dem Kunst als Mittel der »Disjunktion« eingesetzt wird, und setzte bei den einen breiten Kunst- und Kulturbegriff entgegen, bei dem im Sinn von

¹³ Fanzine = ein Magazin, das von Fans herausgegeben wird.

Joseph Beuys »jeder Mensch ein Künstler ist«. Seinen utopischen Gehalt, nämlich die Trennung zwischen den Individuen zu überwinden (LeFebvre 1977), erhält der »Spirit« angesichts der Tatsache, wie Georg Simmel schreibt, dass die menschlichen Tauschbeziehungen in der Großstadt zunehmend von der Geldwirtschaft diktiert werden. »Dadurch bekommt das Interesse beider Parteien eine unbarmherzige Sachlichkeit; ihr verstandesmäßig rechnender wirtschaftlicher Egoismus hat keine Ablenkung durch die Imponderabilien persönlicher Beziehungen zu befürchten« (Simmel 1903: 230). Während die Handlungen der Städter, bezogen auf das Stadtgebilde insgesamt, überwiegend ökonomisch bestimmt sind, gilt »Spirit« den nicht-ökonomischen Beziehungen. Diese einstige Pank-Rhetorik bestimmt noch heute die Sprachregelung der Szene.

Das Wort »Spirit« wird auch dazu bemüht, profane Tätigkeiten zu nobilitieren. Weil man zum »Spirit« beitragen wollte, waren die Tresenschichten an der »Spacebar« (einer mobilen Bar, an der Kräuteroocktails verkauft wurden) so populär, dass sie auf einer Veranstaltung allein durch freiwillige Helfer organisiert werden konnte. Der gemeinschaftliche Projektkarakter kann zur Aussage führen, dass eine Party »langweilig« sei, auf der man nicht tatkräftig (bei der Organisation, beim Aufbau, beim Design, als DJ, an der Bar) engagiert ist. So sagt Kalle:

»Es geht ja darum, einfach, dass die Leute was machen wollen, Bock haben, was auf der Party zu machen und nicht nur zu konsumieren und nicht nur, irgendwie, da hinzugehen, zu feiern und... das reicht denen einfach nicht. Das ist für die meisten Leute dann langweilig. So geht's mir auch. Wenn ich nicht irgendwie involviert bin auf der Party, kann ich mit der ganzen Party irgendwie meistens echt selten was anfangen. Da nervt es mich eher.« (Interview mit Kalle vom 27.6.02)

Aus eigenen Beobachtungen kann ich diese Aussage nicht unbedingt bestätigen – Kalle ist ein begnadeter Müßiggänger – aber im Reden darüber wird das Engagement in den Vordergrund gestellt.

Oft wird anstelle von »Spirit« auch von »nichtkommerziell« gesprochen. Über die Motivation, Partys zu veranstalten, sagt Cody:

»Einfach aus Lust heraus, was zu machen, Veranstaltungen zu machen; aber in nem Bereich, der nicht kommerziell ist, der nicht sich diesen kommerziellen Zwängen unterwirft. Wo ich sagen kann, wenn ich jetzt hier 'n Abend allein steh mit drei guten Freunden, dann ist mir das scheißegal, weil ich zahl keine Miete (sofern es sich um eine besetzte *location* handelt) und so hab ich meinen Spaß. Und in dem Moment, wo ich's blöd finde, kann ich alle rauschmeißen und nach Hause gehen. Das war halt immer die Grundidee dahinter, und das war bei »Camp Tipsy«

(Open-Air-Festival am Stadtrand von Berlin, das Cody mitinitiierte) natürlich auch die Grundidee: dass ich jetzt nicht darauf angewiesen sein muss, dass da 1000 Leute kommen, weil ich ... einfach los surfe... aber eigentlich dadurch was Gutes entsteht.« (Interview mit Cody vom 15.5.03)

Victoria, eine Freundin von Kalle und Cody, bringt die Haltung des do it yourself auf den Punkt: »Wir trau'n uns, etwas anderes auf die Beine zu stellen« (Interview mit Victoria vom 10.9.03). Es gehe nicht darum, so sagt auch Gabi, »dass ich meinen Kühlschrank voll kriege« (Interview mit Gabi vom 10.7.03). Cody fährt fort:

»Ich merk das ja selber, ich spiel ja mit Bill in 'ner Country-Band. Und das ist auch ein bisschen so'n Ding, wenn ich jetzt irgendwo gebucht werde in Fessen, und ich weiß genau, die nehmen an der Tür 'n Zehner Eintritt, oder acht Euro Eintritt, und da denk ich mir: »Warum soll ich da umsonst spielen? Nach ich nicht. Und dann überlegt man sich: »Was bin ich wert...« Und da denkt man sich: »Ok, der DJ kriegt 200 Euro und wir sind zu viert, da müssen wir eigentlich 800 Euro kriegen... Ok, is'n bisschen viel, dann müssen wir wenigstens 500 Euro kriegen...« Und dann sagt der Beleuchter auch: »Ok, die kriegen 500 Euro, ich muss hier auch die ganze Nacht arbeiten, ich muss da auch mindestens 200 Euro kriegen...« Und es muss der Türsteher (etwas bekommen) und die Bar und jeder Hansel irgendwie... Und da machste so'n Berg von Kosten und jeder will Geld haben. Und irgendwann war aber auch mal die Idee, dass man sich eigentlich nur getroffen hat, um Spaß zu haben. Und dass du an dem Punkt, wo du jedem Geld gibst, eigentlich keinen mehr Fragen kannst, was umsonst zu machen... Und da baut man sich 'nen Zwang auf, den ich überflüssig finde oder anstrengend finde. Und das war 'n absolutes (Muss) in der »Muh-Bar, so 'ne eiserne Regel: »Niemand kriegt Geld, es verdient *keiner* Geld.« (Interview mit Cody vom 15.5.03)

Alle Akteure der Szene inszenieren sich in vergleichbarer Weise. Man wolle »selbst etwas machen«, den Spaß »selbst produzieren« und sich die Ausgestaltung der Geselligkeit nicht von der »Kulturindustrie« diktieren lassen – diese traditionell linke, von Adorno geprägte Terminologie wird von Malcolm vom Party-Collective »Pyronen« benutzt. Kulturschaffen und ökonomisch Handeln sind in der Selbsterzählung der Akteure der Szene Ausschlusskriterien, auch wenn ökonomisches Handeln Teil der Szene ist. In einem Interview kritisiert Malcolm deshalb auch die aktuelle Einschärfung des Kulturindustrie-Begriffs durch die an der Wirtschaftlichkeit von Kultur ausgerichteten Stadtpolitik. Malcolm sagt kategorisch: »Es kann keine Kulturindustrie geben. Die beiden Wörter widersprechen sich *komplett*. Industrie und Kultur haben *nichts* miteinander zu tun: Industrie: böse, Kultur: gut. Sag ich jetzt so Schwarz-weiß-gemalt« (Interview mit Malcolm vom

22.2.06). Deshalb begreifen die Akteure der Szene ihr Engagement nicht als ökonomisches Handeln, sondern als kreative gemeinschaftliche Tätigkeit.

Auf die Organisation des Lebens angesprochen, wird die Inszenierung des nichtkommerziellen »Spirit« jedoch mitunter brüchig. So sagt Cody:

»Wenn jemand ein richtig guter Gitarrist ist, der geht nicht acht Stunden arbeiten und macht dann halt auch so die Wäsche und packt ein und kocht sich was und probt dann auch noch fünf Stunden Gitarre... Das funktioniert einfach nicht. Es ist schon so, dass man, wenn man Künstler ist, von seiner Kunst auch leben muss. Und deswegen hat es auch seine Berechtigung, dass es Veranstaltungen gibt, wo man Geld verdient. Is auch ok. Ich geh auch auf Veranstaltungen, wo ich Geld kriegen möchte. Die gibt's auch. Aber vielleicht ist es dann eher so was wie ein Gegengewicht, dass es auch gut ist, wenn es Veranstaltungen gibt, wo es wirklich überhaupt nicht um Geld geht, sondern einfach nur um den Spaß an der Sache. Und gleichzeitig kannst du dann da auch machen, wozu du einfach Lust hast... Denn wenn Du als DJ irgendwo für Geld gebucht wirst, dann kannst du halt nicht mehr machen, was du willst. Du musst auch eine bestimmte Erwartungshaltung erfüllen. Was ja auch bestimmt Spaß macht, sonst würdest du es ja nicht machen... Aber Kalle zum Beispiel sagt auch, wenn er irgendwo 300 Euro kriegt, das strengt ihn zum Teil mehr an, weil er halt dann auch da das Programm runterfahren muss, weswegen die ihn haben wollen. Wenn er hingegen kein Geld nimmt kann er machen, was er will.« (Interview mit Cody: vom 15.5.03)

Cody betont hier die Irrelevanz des Geldes. Das Einvernehmen von Cody und Kalle, Finanzielles spiele keine Rolle, ist für das Funktionieren der Szene unabdingbar, auch wenn die Szene von ökonomischen Strukturen durchzogen ist.

Wenn von Inszenierung die Rede ist, soll damit nicht behauptet werden, die Szene heuchle etwas vor. Zweifellos spielen finanzielle Interessen eine weit geringere Rolle als in der Unterhaltungsökonomie des Mainstream. Es geht hier um die Herstellung des *public innery* der Szene, die ohne eine glaubwürdige kollektive Inszenierung zerfallen würde.

Die Sprachcodes des »Spirit« zeigen sich auch in den Rundmails, die anlässlich der Partys verschickt werden. Die Rundmails sind sehr persönlich gehalten, als richte man sich an einen privaten Freundeskreis; das heißt an konkrete, persönlich bekannte Individuen. So schrieben beispielsweise die »Pyonen« anlässlich ihrer alljährlichen Silvesterparty, die dieses Jahr in der »Heeresbäckerei« stattfand:

liebe jahreswechselfeierwillige,
hier in kurzform unser sylvesterprogramm –
kommen – tanzen – trinken – küssen – glücklich sein
(Pyonen, 4.12.03)

Der »Schweizer Garten« kündigte eine seiner Partys an mit:

hallo ihr (hello you)
am wochenende mal wieder schütelprogramm (shakin' program)
auf elektrischen klängeppichen (electric sound carpets).

teppichklopfen (carpetknockers):
- roner
- kalle
- porno
#####

(Schweizer Garten, 11.6.02)

Gabi kündigte in ihrer Rundmail einen Abend mit hausgemachten Schwäbischen Spätzle an, der musikalisch von Kalle begleitet wurde. Die Köche Brummel und Puk aus Baden-Württemberg, letzterer Gabis Freund, bildeten mit Kalle ein bewährtes kulinarisch-musikalisches Team, das sich »Spätzlefreeschryle« nannte (mit folklortischem »schk«). In der Rundmail schrieb Gabi:

hi ihr lieben
das letzte mal vor der »sommerpause«
gibts in der sprechstunde
kulinarisches für mund und ohr:
maitre brummel und käpfn puk kredenzen den
original »gaisburger marschk« (kartoffelschnitz
mit spätzle) und big champion master of
the univerts kalle verzückt mit seinem beliebten
freeschryle. und schwester gabi is auch da...
und das alles diesen freitag, den 04. juli ab
20 uhr in der oderberger 2 im salon c14.
na denn hoschdmi sagt die g****
(Spätzlefreeschryle, 1.7.03)

Die E-Mails sind somit ein Medium, den »Spirit« der Szene herzustellen. Durch die Inszenierung und gegenseitige Bestätigung des »Spirit« wird das soziale Netzwerk der Szene ausgebildet. Die Netzwerke sichern der Szene Kontinuität und Stabilität in einer sich ansonsten wandelnden Umwelt. An den Gruppen und sozialen Strukturierungen der Szene orientieren sich die

Szene-Akteure, sie geben dem Szenengeschehen Ordnung und Verbindlichkeit. In der sich ständig wandelnden Szene, in der Orte ihre verbindliche und verbindende Funktion verlieren und zu flüchtigen *locations* werden, kommt den auf »Spirit« basierenden sozialen Netzwerken eine besondere Bedeutung zu.

Collectives und Netzwerke

Die gegenseitige Bestätigung des »Spirit« versetzt die Mitglieder der Szene in eine Art Bringschuld, die durch Teilnahme an Projekten eingelöst wird. In der Durchführung gemeinschaftlicher Projekte treten die Szene-Akteure in Austausch miteinander. Wie Alan Blum schreibt, sind Szenen »Projekte«, in denen man für kürzere oder längere Zeit an gemeinsamen Zielen arbeitet. Wie auch der Netzwerk-Theoretiker Boissevain schreibt, treten die Akteure von Netzwerken über das Verfolgen gemeinsamer Ziele (die Bildung von *Collectives*) in temporäre Beziehung zueinander (Boissevain 1974). Die sozialen Beziehungen, die sich durch die gemeinsamen Projekte ergeben, bilden neben den im Methodenkapitel beschriebenen »Hi-and-by-Beziehungen« das soziale Netzwerk der Szene.

Collectives sind temporäre Zusammenschlüsse von Partyorganisatoren, die ihre Arbeit als »nichtkommerziell« bezeichnen. Im Szene-Alltag redet man allerdings nicht von *Collectives*, sondern von »Leuten« (»die Muh-Bar-Leute«), von »Crew« oder von »Posse« (bei der Bezeichnung »Posse« steht der Partykontext im Vordergrund; als »Posses« bezeichnet man die Gruppen, die auf Partys als geschlossene Einheit auftreten). Ich habe mich für die Bezeichnung *Collective* in Anlehnung an die in englischen Subkultur-Analysen sogenannten »Soundsystem-Collectives« entschieden. Die englischen »Soundsystem-Collectives« sind gleichermaßen lose organisierte Gruppen, die sich um ein Soundsystem (eine Musikanlage) für kürzere oder längere Zeit zusammenschließen und mit diesem Soundsystem durch die Lande ziehen und an wechselnden Orten Partys veranstalten (St. John 2001). Auch in England stammen sie meist aus der Hausbesetzer-Szene. Die saloppe englische Bezeichnung *Collective* soll gegenüber der deutschen Bezeichnung »Kollektiv« (die zudem durch die DDR-Geschichte belastet ist) die Lockerheit und geringe ideologische Unterfütterung des Zusammenschlusses hervorheben. In einem *Collective* kann es hierarchische Rol-

lenaufteilungen geben. Malcolm und Johnny beispielsweise sehen sich ausdrücklich als Leiter und Organisatoren ihres *Collectives*, auch wenn Johnny mit Verweis auf seine Besetzervergangenheit von sich sagt, er käme aus »kollektiven Strukturen«.

Das bereits mehrmals erwähnte »Muh-Bar«-*Collective*, dem unter anderen Cody, Kalle und Victoria angehört war ein solcher Teil des Szenenetzwerks. Das *Collective* besetzte Ende der 1990er Jahre eine alte Baracke im Scheunenviertel (weshalb die Bar auch ironisch »Muh-Barack« genannt wurde). Auf dem Gelände befand sich außerdem eine ehemalige Autowerkstatt, die von einem anderen *Collective* als eine Bar namens »Waffengalerie« betrieben wurde sowie das alternative und ebenfalls besetzte Kulturzentrum »Eimer«, einer der berühmtesten Veranstaltungsorte des Nachwendberlins.¹⁴

Das Wissen um die Baracke des »Muh-Bar«-*Collectives* kursierte in der Szene als Geheimtipp, nachdem der Eimer stadtbekannt geworden war. »Die Baracke stand da schon immer und es war nichts drin und die war auch total kaputt und wir ham die dann renoviert und angemalt und Treppen reingebaut und den Hof sauber gemacht und so. Das war halt einfach so'n leerer Hof«, erzählt Cody lapidar. »Muh-Bar« wurde sie genannt, weil man hier eine Milchbar einrichtete, womit auf die in Ostberlin zu DDR-Zeiten populären Milchbars angespielt wurde und außerdem auf die amerikanische Prohibitionszeit, die den (antialkoholischen) Milchbars zu ihrer Popularität verhalf – Cody, Bill und Kalle aus dem *Collective* sind leidenschaftliche Anhänger der amerikanischen (Alternativ-)Kultur. Über die Entstehung der »Muh-Bar« erzählt Cody:

»Mir Bill, Kalle und einigen andern hab' ich damals zusammen eine Milchbar gemacht, hinter'm Eimer... Also wir sagen immer *vor* dem Eimer, auf dem Hof. Da war der Ansatz, dass wir da Kultur schaffen wollen, szenenübergreifend... Da gab's dann ganz unterschiedliche Veranstaltungen. Da gab's Leute, die ham Bock gehabt

¹⁴ Über den »Eimer« berichtete die bürgerliche Wochenzeitung *Die Zeit*: Er war als Wohnhaus gebaut und in den frühen 1930er Jahren in ein Stundentel umgebaut worden. Hierfür waren zusätzlich Wände eingezogen worden, so dass das Gebäude sehr winzigt ist. Nach dem Krieg wohnten hier Flüchtlingsfamilien, dann wurde es als Lagerraum für verschiedene Firmen genutzt. Nach der Wende wurde das Gebäude am 17.1.1990 besetzt und sah, wie *Die Zeit* berichtete, »wie ein rechteckiger, alter Keks« aus, »an dem das Wetter und die Zeit nagen und dabei weder Stück noch Stein ganz gelassen haben« (*Die Zeit*, 1.2.2001). Über die kleine Eingangstür hänge man einen Eimer, der dem Ort den Namen gab und der wie die Eingangslampe einer Spielunke nachts mit einer Glühbirne von innen beleuchtet war.

auf Rockmusik und ich war damals im Technobereich unterwegs und hab gesagt, ich mach Mondays einen Chillout. Da war hier so 'ne Spray'er Crew aus Mitte, das war deren Hombase und die ham sich da verewigt auf dem Gelände (sie bemalte die Baracke in den scheckigen Mustern einer Kuh) ... Es war sehr heterogenes Publikum. Und wir hatten immer den Anspruch, unkommerziell zu sein, und einfach nur ein Forum zu bieten« (Interview mit Cody vom 15.5.03)

Die Beteiligten am »Muh-Bar«-*Collective* waren Künstler, Lebenskünstler, Studierende und Herumtreiber. Ihre Beziehungen zueinander haben sich im Laufe der Jahre durch die gemeinsame Organisation der »Muh-Bar« und weiterer Folgeprojekte vertieft.

Um einen besseren Eindruck von dem Charakter der Gruppe zu geben, möchte ich ihre Akteure steckbriefartig vorstellen, wie sie sich vor mir zu Beginn der Feldforschung inszenierten. Dabei darf man sich dieses *Collective* wie auch die anderen *Collectives* der Szene nicht als stausche Gruppe vorstellen, sondern als ein loses Freundesnetzwerk mit wechselnden Beteiligten und Verbindlichkeiten. So sagt Kalle über einen der Teilnehmer, Pitt:

»Pitt ist so'n bisschen Mitglied im Komoran. Mal mehr mal weniger. Aber das geht ja auch darum, da kann jeder mitmachen oder so oder... Da ist keiner verpflichtet was zu machen. Da macht jeder so viel wie er Bock hat und jeder, irgendwie... ist auch immer gut, es gibt immer die, die mehr machen und weniger. Dadurch gib's dann natürlich wieder welche, die dann nach 'ner Zeit wieder abspringen, weil se denken, oh, wir ham so viel gemacht, ich hab kein Bock mehr oder so...« (Interview mit Kalle vom 27.6.02)

Die in diesem Sinne mal mehr mal weniger engagierten Mitglieder waren, soweit ich das überblicken kann:

Pitt: Verlobt mit einer Indianerin. Will Buschpilot in Kanada werden. Lebt im Sommer in einem Zelt auf einem Dach im Prenzlauer Berg.

Nana: Nach Kalles Aussage »die schlauste Braut, die ich kenne«. Interessiert sich für Zahlenmystik und magistrierte mit »sehr gut« bei dem Berliner Kulturwissenschaftler Gunter Gebauer.

Toni: Erzählte mir auf der Jahresparty der »Laster & Hänger«-Wagenburg von seiner Vergangenheit mit den »Free Party People«, die als Karawane durch Ost-Europa tourten, von der Hand im Mund leben, von der Polizei wegen kleinerer Delikte gesucht wurden und in unterschiedlichen Dörfern, Städten und abgelegenen Waldlichtungen Partys veranstalteten.

Tim: Ist offizieller Mieter der alten Lagerhalle des ehemaligen Sekundär-Rohstoff-Kombinats »SeRo«. Er wurde gerade von der Künstlersozialkasse abgelohnt.

Helena: Ist nach Kalles Aussage »eine echte Prinzessin«, sie trägt in ihrem Nachnamen ein »von«. Sie fertigte Skulpturen an, die nach eigener Aussage alle »zu große Füße hatten« und schloss sich später einer Zirkustruppe an.

Stella: Lebte in Düsseldorf in einem besetzten Haus in der Kiefernstraße, gehörte dort zur stül- und modebewussten Fraktion, Trini Trimpop von den »Toten Hosen« war ihr Kia-Betreuer, jobbte bei den Toten Hosen und nimmt gerne LSD. Sie trägt selbstgeschneiderte marialischeschwarze Kleidung, die sie über ihren halbbrasierten Kopf zieht und an ihrem zierlichen Körper herunter hängen lässt. Lebensgefährtin von Joe.

Joe: Unbeschreiblich. Sagte mir einmal, er komme aus Atlantis, tatsächlich kommt er aus Irland. Sein Oberkörper ist meist nackt, teils auch an Wintertagen. Seine Tätowierungen und sein kahl rasierter Schädel lassen erkennen, dass Punk im Indianer-Stil verwurzelt ist. Auf Partys verwandelt sich seine Sprache in unartikuliertes Piepsen.

Thorsten: Blondes gewelltes Haar, rote Lippen. Von Bond aus dem »Goldmund«-Kollektiv »Frau Müller« genannt.

Europa: Trinkt gerne Champagner, besitzt eine Riesendogge namens Oleg und rit einst auf einem jungen Stier. Sie ist nach Aussage von Nadine »immer überall«. Auf ihrer Hüfte klebe einmal der Spruch »Immer schön geschmeidig bleiben«.

Kirk: Ist auch Mitglied des »Goldmund«-*Collectives*. Kirk wurde in seiner Punkzeit von der Polizei zu Hause abgeholt, wegen Körperverletzung, Brandstiftung und Sachbeschädigung. Hat sich dann den Kopf abrasiert, um näher an den Schallwellen zu sein und sanfte, meditative Plattenmusik aufzulegen.

Die »Muh-Bar« stelle den kollektiv geteilten Fokus der beteiligten Akteure dar und ihre Beziehungen zueinander waren dadurch geprägt, dass sie gemeinsam die »Muh-Bar« unterhielten. Sie räumten gemeinsam das Gerümpel aus der alten Baracke, renovierten den Raum und machten ihn betriebsfähig, schreineren einen Bar-Tresen und andere für den Barbetrieb erforderliche Möbel, bemalten das Innere und dekorierten es mit Accessoires, besorgten Sofas, Matten und Tische für den Sitzbereich, und so weiter. Als die Baracke fertig renoviert war, kümmerten sie sich monate-

lang gemeinsam um den Bar-Betrieb. Besorgten allwöchentlich Getränke und die Zutaten für die Milksakes, arbeiteten hinter dem Bar-Tresen, organisierten auftretende Bands und DJs oder machten selbst Musik, räumten jeden Abend wieder auf, und so weiter. Diese Zeit war zudem von gesteigerten nächtlichen Aktivitäten geprägt. Man ging viel gemeinsam aus und feierte auf anderen Partys, die von anderen Idealisten organisiert wurden, besuchte Konzertveranstaltungen und Kinobende und lief sich auch zufällig im Kiez oder in den Wohnungen anderer Szene-Akteure über den Weg. Dieses gemeinsame Projekt führte zu einer besonders tiefen Verbundenheit, die Kalle in die schicksalhaften Worte kleidete, man hätte einander »gefunden« (Interview mit Kalle am 27.6.02). Auf den Partys war diese Verbundenheit, diese Verdichtung des Szenenetzwerks dadurch sichtbar, dass die Beteiligten des »Muh-Bar«-*Collectives* meist als Gruppe auftraten. Sie sammelten sich nahe des Dj-Pults – einem privilegierten Ort der *location*, der aktiven Szenemitgliedern vorbehalten ist – und richteten ihre Aufmerksamkeit aufeinander. Für Außenstehende konnte dies exklusive Züge annehmen. So erinnere ich mich, dass die Gruppe in den Morgenstunden einmal begann, sich gegenseitig zu massieren. Ich wollte mich hinzugesellen, scheute aber vor der Intimität zurück.

2001 wurde das Gelände der »Muh-Bar« und des Flimers geräumt, weil es der Besitzer sanieren wollte. Eine Zeit lang veranstaltete das *Collective*, nun ortlos, Partys an wechselnden *locations*, indem es eine Musikanlage und eine improvisierte Bar an unterschiedliche Orte schaffte – hier entstand die Idee des Wohnwagens als mobile Bar, die später das »Bar 25«-*Collective* verwirklichte und den Wohnwagen übernahm, wobei man den Wohnwagen auf dem »SeRo«-Gelände ausbaute. Sie fanden ihre *locations* unter anderem auf einer Brachfläche an der Michaelbrücke in der Nähe der Ruine einer ehemaligen Seifenfabrik, von wo aus man die Silhouette des Alexanderplatzes sehen konnte – das Forum Hotel und den Fernsehturm – und wo im Vordergrund die gelb-roten Züge der Hochbahn entlang führen, auf dem Dach einer Halle an der Spree, in der zur DDR-Zeiten Bootsmotoren hergestellt wurden, sowie am »Märchenbrunnen« im Volkspark Friedrichshain.

Schließlich bezogen sie für einen Winter und einen Sommer die Räume eines ehemaligen Frisörsalons und veranstalteten hier die »Kormoran«-Bar als Nachfolgerin der »Muh-Bar«. Der Raum befand sich ebenfalls in Mitte und nur etwa zehn Gehminuten vom ehemaligen Gelände der »Muh-Bar« entfernt an einer Straßenecke gegenüber des alten Gemeindehauses der

Elisabethkirche. Dort veranstaltete man einmal in der Woche eine Cocktailbar, an einem anderen Abend einen Kino-Abend und die Gruppe »kangong« propagierte vegetarisches Leben.

Die selben Gruppenbildungen und Vernetzungen wie beim »Muh-Bar«-*Collective* sind allerorten in der Szene anzutreffen. Die »Pyronen«, das »Goldmund«-*Collective*, das Antamauna-*Collective*, das *Collective* des »Schweizer Gartens«, das *Collective* der »Bar 25«, Gabi und die Schwaben sind aus dieser Perspektive Akteure der Netzwerkbildungen, deren geteilte Projekte zur Ausbildung und Stabilisierung sozialer Beziehungen führt. Auch diese *Collectives* schälen sich auf den Partys als Gruppen heraus, wobei die Grenzen zwischen den Gruppen fließend sind: Kirk vom »Goldmund«-*Collective* gehörte ebenfalls den »Muh-Bar«-*Collective* und auch den »Pyronen« an, der Stamm-Dj der »Pyronen«, Kalle, war einer der Initiatoren der »Muh-Bar«, die »Bar 25« entstand aus einem Wohnwagen, den das »Muh-Bar«-*Collective* erstanden hatte, das Antamauna-*Collective* veranstaltete Partys im »Schweizer Garten«.

Die projektbezogene Netzwerkstruktur ist ein Grundprinzip der Szenesozialisation. Jede Form der engeren Beziehung in der Szene geht zwangsläufig mit einem geteilten Projekt einher, womit die Bringschuld des »Spiritik« eingelöst wird. Wenn man auf Partys auf geschlossene Gruppen stoßen kann man sicher sein, dass deren Mitglieder auch ein geteiltes Projekt verbindet. Der Ursprung jedes Projekts sind dabei freundschaftliche Beziehungen, die dadurch aufrecht erhalten und bestätigt werden, dass man ein gemeinsames Projekt initiiert. Wenn sich auf diese Weise Freundschaften herauskristallisieren, ist es nur eine Frage der Zeit, bis man auch ein gemeinsames Projekt durchführt. Dabei geht das »Projektmachenwollen« ebenso wie die Beschwörung des »Spiritik« in die Sprachregelung der Szene ein. Gabi sagte zu mir einmal, »wir machen auch mal ein Aktionchen, was?«, wobei es noch keinen Anlass oder Inhalt des Projektes gab, es war allein ein Sprachcode, der hier bedient wurde. Victoria überhörte diesen Plan ins Fantastische und schlug vor, mit anderen Frauen aus der Szene gemeinsam ein Schiff zu bauen und um die Welt zu segeln. Ein Projekt zu planen und leidenschaftlich darüber zu reden kann in seiner sozialen Funktion die Durchführung des Projekts ersetzen.

In ihrer Netzwerkstruktur entspricht die Szene dem typischen Sozialisierungsprinzip in der Stadt. Netzwerke sind nach Ulf Hannerz die zentrale Sozialisationsstruktur in der Stadt: »One of these (networks), or a few, can make up an urban way of life« (Hannerz 1980: 201). Auch viele Analysen

postmoderner (urbaner) Organisationsstrukturen beziehen sich auf das Netzwerkmodell, um die Flexibilität und Vielfältigkeit urbaner Beziehungen und das daraus resultierende kreative Potenzial zu beschreiben. Dabei ist das Netzwerk inzwischen zu einem sich selbst erklärenden Prinzip geworden: das Netzwerk existiert um der Vernetzung willen. Im Begriff des »networking«, wie ihn unter anderem der Mediensoziologe Andreas Wirtel theoretisch einführt (Wirtel 2001: 57), wird dieser Selbstzweck des Netzwerks auf den Punkt gebracht. Die Akteure des Netzwerks werden hier zu Netzwerkstrategen, die die sozialen Ressourcen des Netzwerks gezielt einsetzen und steuern, um wiederum das Netzwerk zu reproduzieren. Hier wird das Prinzip des Netzwerkes zu einem Selbstläufer und zudem zu einem gesellschaftsfähigen Manipulationsinstrument. Für den Techno-Underground hingegen ist zu betonen, dass das Netzwerk nicht das Ziel der Szeneaktivitäten ist, sondern das Resultat der »Spirit«-Inszenierungen, die ihre Motivation aus anderen denn aus strategischen Erwägungen zieht. Anlass der Vernetzungen beziehungsweise der das Netzwerk ausbildenden Projekte ist die gegenseitige Bestätigung des Idealismus eines nichtkommerziellen, subkulturellen Engagements.

Damit sich das soziale Netzwerk der Szene ausbilden und reproduzieren kann, bedarf es neben einer verbindlichen Sprachregelung auch der Orte im Stadtraum, die den Bedürfnissen und Aktionsformen der Szene entsprechen. Neben besetzten Häusern und Wegenburgen, auf die später noch genauer einzugehen ist, gehören neben »nichtkommerziellen« auch »kommerzielle« Orte wie Plattenläden, Galerien, Studios und *Start Ups* zur Topografie der Szene – mit »kommerziell« ist hier gemeint, dass sie nicht unter die Sprachregelung der Nicht-Kommerzialität fallen. Ein Beispiel für einen kommerziellen Raum der Szene-Topografie ist der im Methodenkapitel bereits erwähnte Plattenladen »Freak Out«, in dem Kalle arbeitet.

Das Freak Out

Der Plattenladen »Freak Out« befindet sich zum Zeitpunkt der Feldforschung in der Rykestraße im Prenzlauer Berg. Immer Dienstags wird er zu einem Treffpunkt etlicher Szene-Akteure, weil Kalle an diesem Tag dort arbeitet. Hier treffen sich regelmäßig die Akteure des »Muh-Barr-Collectives

und auch Akteure der »Pyonens«, des »Goldmund«-Collectives und anderer Collectives, Djs gehen hier ein und aus. Der Laden gehört einem ehemaligen Berufssoldaten, Bodo, der zur NVA gegangen war um Pilot werden zu können. 1986 ging er nach Berlin und arbeitete als »Arbeitsökonom« drei Jahre in der VEB STHERMAT (abgekürzt für: Steuerung, Regelung, Automatisierung), die Werkzeugmaschinen herstellte, und anschließend im Fuhrpark der VEB Deutsche Schallplatte, bevor er nach der Wende einen Plattenladen eröffnete. Er fand den Raum des Plattenladens durch Stadterkundungen und beantragte bei der kommunalen Wohnungsverwaltung die Nutzung des Gebäudes (Interview mit Bodo vom 14.5.03). Der Laden war ein »völliges Loch« und der ehemalige NVA-Soldat musste den ganzen Laden eigenhändig renovieren, im hinteren Raum fehlte sogar der Fußballen. Die nordtürftige Renovierung sah man dem Laden an. Die Fensterkreuze sind mit blauem Lack bestrichen, die Rollos hängen tagsüber ein Stück in die Fenster hinein. Auf den Fensterscheiben klebt in großen blauen Lettern »Freak Out« und darunter »Record Store«. Auf das Türfenster sind die Öffnungszeiten geklebt sowie Bodos Name, damit jeder sieht, wenn der Laden gehört.

Bezeichnenderweise handelt es sich hier nicht um einen Laden für Technomusik, sondern man verortet sich in der Plattenauswahl und in der Gestaltung des Ladens in der Tradition des Rock beziehungsweise des progressiven Rock, wie er in den 1960er Jahren entstanden ist.

Unter dem Titel »Hier bedient ein Snob – Sehr gut« schrieb die Morgenpost sehr treffend über den Inhaber Bodo:

»Wer sich das Jagen und das Sammeln in den letzten Jahren abgewöhnte, desertiert zu Amazon, der virtuellen World Of Music. Alles da, am Lager, oder zu bestellen. Aber folgendes ist in der WOM-Epoche etwas in Vergessenheit geraten: Darum geht es nicht in einem Plattenladen. Worum es tatsächlich geht, erfährt man im »Freak Out, bei Bodo, in der Rykestraße. Kunde: »Ist das Libertines-Vinyl schon da?« Bodo: »Nee, nur die CD.« Kunde: »Gib's die denn nicht auf Vinyl?« Bodo: »Ich denke, schon.« Kunde: »Aber die ist noch nicht raus?« Bodo: »Sonst würde die da stehen.« Kunde: »Und wann kommt die?« Bodo: »Wenn sie da ist.« Dabei türt Bodo gütig Singles um und zeigt sehr deutlich, dass ihn jede Hysterie um eine neue Band, die alle feiern, nervt. Er kennt die wahren, guten, alten Platten.« (Morgenpost, 5.9.2004)

Das Ladeninnere ist mit Plakaten und Schallplattencovern dicht behängt, wobei einige Bands wie das »Broken Arrow«-Album von »Neil Young With Crazy Horse« mehrfach plakatiert sind und die Plakate außerdem als dekorative Rollen an die Wand drapiert sind. Wie Neil Young sind auch

viele andere Plakate Rock-Klassiker. Obwohl Bodo auch elektronische Musikplatten und -CDs verkauft, setzt er auf ein gemischtes Angebot, das unterschiedliche Interessengruppen bedient. Hieraus spricht zum einen ein umfassendes musikalisches Interesse, das sich für die Rocktradition ebenso wie für neuere Musikstile interessiert, zum anderen eine ökonomische Strategie, die sich aufgrund der Breite des Angebots weniger temporären Trends aussetzt. Beim Betreten des Ladens springt einem deshalb als erstes ein großes Plakat des albewährten Frank Zappa entgegen, dessen Portrait wie der gute Geist des Ladens über der Kasse und dem Tresen prangt – der Tresen selbst ist mit vielen bunten Aufklebern verschiedener Bands dicht beklebt. In der gegenüberliegenden Ecke des Raums, neben der legendären Velvet-Underground-Banane, reckt ein fast lebensgroßer Jimmy Hendrix mit Gitarre und Sinnmuth ekstatisch seine Hand in die Höhe, daneben, auch das ein wiederkehrendes Motiv des Ladens, eine vollbusige, ebenfalls lebensgroße Frau aus einem Ross-Meyer-Film. Die anderen teils barbuisigen Frauen entstammen alten B-Movies, sie tragen Strapsen, Tiger-tops, wilde rote Haare oder einen blutigen Dolch in der Hand. Der restliche Laden ist mit neueren Bands plakatiert, besonders prominent der Hip-pie-Sohn »Beck« und Gitarren-Rock- aber auch elektronische Musikbands. Verkauf werden sowohl Vinyl-Platten als auch CDs, die CDs sind nach Musikstilen an den Wänden entlang untergebracht, die Platten in der Mitte des Raums auf mehreren abgegriffen blauen Plattentischen, von denen die Farbe abbröckelt. Außerdem gibt es einen kleinen hinteren Raum mit Second-Hand Platten und CDs sowie eine sehr schmutzige alte Toilette, zu der man kaum durchkommt vor lauter Gerümpel, und einen gleichmaßen zugestellten dritten Raum, dessen Funktion nicht ersichtlich ist.

Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet dieser Laden einen der bedeutendsten sozialen Orte innerhalb der ökonomischen Orte der Szene darstellt. Rockmusik kann als *Mittler* der Alternativkultur angesehen werden und trotzdem die wechselnden Moden, Stile wie die Technomusik hervorbringen, die mit ihren künstlich erzeugten Klängen gänzlich gegen die Rockmusik gerichtet zu sein scheinen. So kehrt man doch immer wieder zur Rockmusik zurück. Der Laden strahle eine verschönlchte Wärme aus, wie ihn nur die alternative Rockmusik mit ihren Rebellen verbreiten kann – obwohl er ein »kommerzieller« Ort ist.

Hausbesetzer als Unternehmer

Das Netzwerk der Szene basiert auf der subkulturellen Sprachregelung ihrer Akteure. Dabei ist die antikapitalistische Inszenierung nicht mit einer dauerhaften Wertebasis zu vergleichen, da die ökonomische und soziale Situation es den Akteuren der Szene nur eine begrenzte Zeit lang erlaubt, die Bringeschuld einzulösen. Die Balance von »Spirit« Rhetorik und sozialer Wirklichkeit gerät früher oder später aus dem Gleichgewicht. Viele Szene-Akteure, die sich mit Idealismus in die Bringeschuld des »Spirit« begeben haben, scheiden über kurz oder lang wieder aus. So beklagte Gabi am Ende ihrer Tätigkeit als Barbetreiberin, dass sie nur noch zum Wohl der Szene gelebt und kaum noch Zeit für sich gehabt hätte:

»Das stört mich ein bisschen an der ganzen Sache. Dass ich eben zu gar nichts mehr komme, zum Beispiel kulturelle Veranstaltungen besuchen oder wenigstens einmal im Monat ins Kino zu gehen. Oder mal ausgeh'n ohne selbst hinter der Bar zu stehen. Selber was für mich gemacht hab ich lang nicht mehr. [...] Ich bin im Moment so abgesessen. Ich steck all das Geld, was ich verdiene, meine Energie steck ich in die Miere (für den Bar-Raum), aber dass ich mir mal was zum Anziehen kaufen würde, das ist nicht drin. Im Moment haben komplett alle meine Hosen Löcher und ich denk: »Das darf doch nicht wahr sein!« Mir selbst was Gutes zu tun, das habe ich lange nicht mehr gemacht [...]. Aber es reicht dann auch irgendwann. Genug hier. Genug beglückt!« (Interview mit Gabi vom 10.7.03)

Mit diesen Worten verabschiedete sich Gabi und stieg aus nach Portugal.

Finder man stabilere Strukturen in der Szene vor, so sind diese immer auch mit ökonomischen Strukturen verflochten – wenn ein *Collective* drei Jahre überdauert, kann man von einer Stabilisierung sprechen. Während die meisten erfolgreichen Akteure aus der Szene ausscheiden, weil sie ihre subkulturelle Glaubwürdigkeit verloren haben, schaffen es einige Akteure, in ihrer subkulturelle Rhetorik trotz ihrer ökonomischen Etablierung glaubhaft zu bleiben.

Der prominenteste Fall der Szene sind die bereits mehrmals erwähnten »Pyonens«, ehemalige Hausbesetzer, die nicht verhehlen, dass sie eine GmbH gegründet haben und die sich auch in der Subkultur als Unternehmer präsentieren. Sie sind das angesehenste *Collective* des Techno-Underground und veranstalten bereits seit Mitte der 1990er Jahre die größten Partys (zu Partys an Silvester kommen bis zu 3000 Gäste). Ihren Namen haben Sie von dem »Arbeitervolk« des Kul-Romans »Dunc« übernommen, wobei der romantische Begriff »Arbeitervolk« von Johnny stammt,

im Roman selbst wird diese versprengt auf dem Planeten lebende Käse nicht als solche bezeichnet.



Abb. 2: Logo der Pyonen
(Quelle: Pyonen)

Ihre Offenheit interpretieren sie selbst und auch die anderen Akteure der Szene als »Ehrlichkeit« und zuweilen scheint es, als würde ihr ökonomischer Erfolg ihre Anerkennung noch steigern. Zuzugeben, Geld zu verdienen, wird als Aufrichtigkeit interpretiert, während die Rede anderer Gruppen über ihre »Nicht-Kommerzialität« als heuchlerisch kritisiert wird. Die »Pyonen« stellen ein Beispiel dar, wie sich das Szenenetzwerk stabilisieren kann und somit auch verbindlichere Normen und Werte ausbildet.

Malcolm von den »Pyonen« zeigt in Bezug auf die ökonomische Potenz der Szene durchaus Selbstbewusstsein. Diese hätte auch den Berliner Senat von der Existenzberechtigung der Szene überzeugt und ein »Bewusstsein« geweckt:

»Wie ist denn das Bewusstsein entstanden? Wann ist das Bewusstsein zum ersten mal entstanden in dieser Stadt. Als wir von der Club Commission¹⁵ hingegangen sind und denen Zahlen auf den Tisch gelegt haben. Da hat's bei denen »Klick« gemacht. Kultur interessiert die (Berliner Behörden) nen Scheißfädrack. Sorry, aber das interessiert sie nicht. Noch ist kein Bürgermeister zu uns gekrochen. Aber bald kommen die auch zu uns, weil das sind ein paar *lawand* Arbeitsplätze.«

Malcolm zufolge generieren die Berliner Clubs einen jährlichen Umsatz im dreistelligen Millionenbereich und haben mehrere 1000 Beschäftigte.

Die beiden Hauptorganisatoren der »Pyonen«, Johnny und Malcolm, sowie ihr Mitarbeiter Kirk, zugleich einer der drei Organisatoren des »Goldmund«-Collectives, kommen aus Hamburg und waren in die damaligen Häuserkämpfe involviert. Als sie in Berlin Fuß fassten, half ihnen die enge

¹⁵ Eine Interessenvertretung kommerzieller Berliner Club-Betreiber, der auch die Pyonen angehören.

Verbindungen zwischen Hamburger und Berliner Hausbesetzern. Es ist sicher kein Zufall, dass die Anerkennung, die ihnen die Szene entgegen bringt, mit subkultureller Eloquenz einhergeht. Ihre damalige politische Radikalität habe sich im Lauf der Jahre in ein Bedürfnis verwandelt, für Ideale nicht nur zu kämpfen, wie sie sagen, sondern diese auch zu leben: »Spaß« am Leben zu haben und die eigenen Bedürfnissen nicht abstrakten politischen Zielen unterzuordnen (Interview mit Johnny am 20.9.03). Während die 1980er Jahre von der grundsätzlichen Haltung geprägt waren, »gegen irgendwas zu sein« (Interview mit Kirk vom 3.7.02), was sich vor allem in Kämpfen mit der Staatsmacht und den »Faschos« ausdrückte – »Bullen verprügelt, Faschos verprügelt, Steine geworfen, plakatiert, antifaschistischen Widerstand organisiert« (ebd.) – wurde diese in den 1990er Jahren durch das Genießen ersetzt. Wie auch Malcolm und Johnny das gewaltbereite Schwarzweiß-Denken kritisierten – »du warst halt entweder Antifa oder du warst Nazi« (Interview mit Johnny am 20.9.03) –, war es Kirk »nicht liebevoll genug; und so Gewalt, weiß nicht, das bringt Spaß vielleicht wenn man jung ist, aber wenn man 'n bisschen was in der Birne hat irgendwann nicht mehr« (Interview mit Kirk vom 3.7.02).

Bezeichnenderweise drehte sich ihr hauptsächliches Engagement schon damals um den Erhalt eines alternativen Veranstaltungsorts, eines alten Openhauses, nun genannt »Rote Flora«, der über Hamburg hinaus Bekanntheit genoss und noch heute genießt (vgl. Bleichschmidt 1998). Dieses sehr repräsentative Gebäude stand im Schanzenviertel, also der Besetzer-Hochburg, und es entsponnen sich Kämpfe, weil das Gebäude an ein Musical-Unternehmen verkauft werden sollte. Die Sensibilisierung für Freiräume speziell für die künstlerische Produktion (und Unterhaltung) hat sich bei Malcolm, Kirk und Johnny hier bereits entwickelt. Johnny erzählt, wie die Kämpfe um Freiraum zur Alltäglichkeit wurden:

»Es ging damals darum, dass das Schanzenviertel nicht unbedingt wollte, dass ihr Kiez mit Kohle zugeschissen wird. Und auch nicht wollte, dass am Tag 3000 Leute durch den Kiez laufen, um ins Theater zu gehen. Und die Leute ham gesagt: »Ok, wir machen jetzt Widerstand dagegen. Wir wollen die Flora als Stadtteilzentrum haben. Und es gab ständig Kravall. Und, wenn man, also, immer... man ist was trinken gegangen in Hamburg und nachts um zwei, wenn man betrunken genug war und zufällig an der Flora vorbei gekommen ist, die umzäumt war mit Bauzäunen und ständig Polizisten da war'n, da hat man 'n paar Flaschen auf die Polizisten geworfen. Es war einfach so 'ne Volksbewegung. Wo man einfach irgendwie mit Seinen und Flaschen und allem möglichen geworfen hat. Da war praktisch jedes Wochenende 'n größerer Kravall direkt vor der Flora. Nach jedem blöden Kon-

zert sind die Leute danach zur Flora gegangen und ham nochmal 'ne Stunde Randal gemacht. Das war so praktisch 'n Hobby. Und jeder hat's gemacht. Also, da läufst durch die Straße... Du musst es dir einfach total banal vorstellen. Du läufst durch die Straße und da ist irgendwie, genauso wie da 'n Hund hinter'm Käfig sitzt, den versuchst du dann nochmal zu ärgern. Und das ist genau der Plan. Und irgendwann wurd's dann einfach zu teuer für den Hamburger Senat. Dass die gesagt haben: »Ok, das funktioniert nicht.« (Interview mit Johnny am 20.9.03)

Der Kampf um »Freiräume« stelle schon hier eine Form der Zerstreuung dar, wie er im Berliner Techno-Underground fortgesetzt wurde.

Als Johnny und Malcolm nach Berlin gingen, setzten sie zunächst ihr Engagement im Häuserkampf fort – der »Verteidigung von Freiräumen« (ebd.), wie Johnny es mit leiser Ironie unterlegt nennt, – und waren in die (unter großen Medieninteresse stattfindenden) Kämpfe um die Münzer Straße im Friedrichshain involviert, in der nach dem Mauerfall viele Häuser besetzt worden waren, die im Oktober 1990 von der Polizei gewaltsam geräumt wurden, wobei Johnny sich den Arm brach. Zuletzt lebten sie in einem besetzten Haus in der Lycheener Straße, wo sie ihre ersten Partys veranstalteten (genau genommen hatten sie schon in ihrer Hamburger Zeit Partys veranstaltet, wurden aber nun als Party-Collective bekannt). Mit der Veranstaltung von Partys, sagen Malcolm, Johnny und Kirk, habe die Besetzung von Räumen endlich einen konkreten Sinn erfahren. Die Befreiung aus den dogmatischen Zwängen der Hausbesetzerbewegung habe erst den »Spaß« frei gesetzt, der heute genossen werden kann. In einem Gespräch mit der Musikwissenschaftlerin Sabine Vogt sagten sie:

Johnny: »Und so, wie ich jetzt lebe, geht es mir halt viel besser. Ich habe viel mehr Spaß am Leben... muss mir eigentlich um ... Politik schon einen Kopf machen. Aber ich muss da einfach andere Schritte einleiten, damit es mir in meinem Leben mit meiner Persönlichkeit einfach besser geht. Spaß am eigenen Leben haben.«

Malcolm: »Wobei ich das »die Welt retten« eigentlich bis heute nicht ganz aufgegeben habe... ja, ich will immer noch die Welt retten ... aber nicht mehr so verbissen.« (Interview mit Johnny und Malcolm vom 15.3.2001, geführt von Sabine Vogt)

Kirk fasst die Entwicklung zusammen:

»Man kann nicht länger als ein Jahrzehnt nur gegen irgendwas sein, das erschöpft sich. Irgendwann wollten die Leute auch einfach Spaß haben (wobei freilich auch Häuserkämpfe eine Form des Spaßes darstellen, A.S.). Und nicht nur kämpfen. Und dann gab's natürlich den Techno-Underground, der es geschafft hat, die politische Bewegung soweit zu morphen, dass man sagt, man kann durch das

Feiern auch ein politisches Statement geben. (Es gab dann) die erste Loveparade, die »U-Site« in Hamburg und die Open Airs. [...] Und da hat sich die politische Szene mit der Technoszene zusammen gefunden. Und Leute, die dann neu dazu gekommen sind, [...] sind gleich in so 'n Tool, in 'ne Szene reingekommen, wo ein hedonistisches Bewusstsein da ist, was Ekstase, Drogen und Sex angeht, und auf der anderen Seite ein Bewusstsein für die Natur – weil das war ja auch eine Sache, für die man sich vorher zehn Jahre geprägt hat – und (wo ein Bewusstsein bestand) dass wir Räume brauchen, um zu feiern, einfach, und dass das Politik bedeutet.« (Interview mit Kirk vom 3.7.02)

Als Partyveranstalter sind »Pyonen« und »Goldmund« nicht nur subkulturelle Idealisten, sondern sie sind auch Kleinunternehmer geworden, die mit ihrer Tätigkeit auch ihre ökonomische Existenz sichern – eine Notwendigkeit, die, wie mir ein ehemaliger Besetzer erzählt, von der Hausbesetzerbewegung ausgeblendet wurde. Die »Pyonen« finanzierten sich zum einen durch die Veranstaltung von Partys etwa einmal im Monat, für die sie pro Person fünf bis zehn Euro einnehmen, zum anderen haben sie eine zusätzliche Veranstaltungsagentur gegründet, die sogar den Status einer GmbH hat und sich »Art Event« nennt, und die für so renommierte Firmen wie Häagen-Dazs und BASF Veranstaltungen, Betriebsfeiern und Messe-Auftritte organisiert.

Dass für die »Pyonen« heutzutage das Partyfeiern einen ökonomischen Aspekt birgt, ist das Resultat eines Erfahrungsprozesses. Die Einnahmen ihrer anfänglichen Partys in der Lycheener Straße gaben sie wie alle anderen Aktionsgruppen in dem besetzten Haus an die Kollektivkasse des Hauses ab. Doch als ihr Erfolg zunahm, empfanden sie ein steigendes Missverhältnis zwischen ihrem eigenen Engagement, durch das ein hoher Prozentsatz der Gesamteinnahmen bestritten wurde, und dem der anderen in dem Haus, die aus der Perspektive der »Pyonen« von der Kollektivkasse profitierten, ohne selbst einen Beitrag zu leisten. Umgekehrt wollten sie andere, die zum Beispiel als Lichtdesigner oder DJs für sie arbeiteten, nicht dadurch ausnutzen, dass sie sich auf den Kollektivgedanken beriefen. Indem sie über ihre eigenen Einnahmen eigenständig verfügten, wollten sie »klare Verhältnisse« schaffen, wie Johnny erzählt. Zu dieser Zeit war die Berechnung des »nichtkommerziellen Spirits« für ihn zu einer hohlen Formel geworden:

»Es hat nicht wirklich lange gedauert, dass wir rausgefunden hatten, dass das für uns und unser Verständnis von Leben kein ehrlicher Weg ist. Andere Leute für uns arbeiten zu lassen ohne dass wir ihnen Geld dafür bezahlen. Wir sagen von vornherein: Ok, du machst den und den Job und dafür kriegst du soundsoviel Geld.«

Das Ganze wird im Vorfeld abgesprochen. Klare Strukturen, klare Verhältnisse. Wir tragen das Risiko für 'ne Veranstaltung, ganz egal wie's gelaufen ist. Wenn's schlecht gelaufen ist, bezahlen wir unsere Leute trotzdem, wenn's gut gelaufen ist, stecken wir uns das Geld in die Tasche. Wir finden's beide ehrlicher, das auf diese Art und Weise zu betreiben, dass jeder von Anfang weiß, woran er ist. Start so'n Topf zu haben, wo alle das Geld reinschmeißen und letztendlich keiner weiß, wo das Geld geblieben ist.« (Interview mit Johnny vom 20.9.03)

Ähnlich äußert sich auch Malcolm:

»Ich bin durch die ganzen Instanzen durch. Ich war Anita, ich hatte 'nen Prozess wegen 129a, wegen Gründung einer terroristischen Vereinigung, ich war Rädelführer... Ich hab' dieses ganze andere Thema einfach sowas von durch, dass ich mich jetzt auch hier hin setzen kann und sagen kann: So und so.« Also ich hab das alles durch. Ich hab die Plenas, ich hab die Hausbesetzerzeiten durch. Ich hab den autonomen Antifa-Kampf durch. Das ewige ausdiskutieren. Und ich hab halt auch gesehen, dass es auch meist nicht zum Ziel führt. Das ist einfach, wenn du mit 20 Leuten am Tisch sitzt... Lychi 60 war so das klassische Beispiel. Es gab so vier, fünf Leute, die wollten echt, die wollten was machen. Aber dann gab's immer dieses Plenum, das nur gebremst hat, wo immer der Konsens hergestellt werden musste. Was gerade Johnny und mich total ausgebremst hat.« (Interview mit Malcolm vom 22.2.06)

Die »Pyonem« werden innerhalb der Szene als »Punks« bezeichnet, womit nicht nur auf ihre Hausbesetzervergangenheit Bezug genommen wird, sondern womit auch ein subkulturkompatibles Erklärungsmuster für ihre kommerzielle Strategie geliefert wird. Die Subkultur des Punk hat zeichnerisch die Subkultur der Hippies abgelöst und vieles, was die Denk- und Verhaltensmuster des Punk ausmacht, kann als negative Reaktion auf die Hippiekultur gedeutet werden. Die Kurzformel dieser Haltung lautet Alles, was die Hippies gut fanden, findet Punk schlecht. Diese Negation der Hippiebewegung basiert auf der Enttäuschung unverwirklichten Hippie-Rhetorik, die nun als blauäugiger Idealismus verstanden wird. Die Romanisierung der Natur wird als Eskapismus entlarvt, das Ideal der »Togetherness« als Harmonie-Terror, die Verschmelzung mit dem Kosmos als verspottete Esoterik, und so weiter. Zu dieser Negation gehört im Kern auch die Erkenntnis des Auseinanderklaffens von Sprachregelung und sozialer Wirklichkeit (wobei übersehen wird, dass Sprache auch Teil der sozialen Wirklichkeit ist). Die Konsequenz, die Punk aus dieser Erkenntnis zog, war eine radikale Affirmation dessen, was die Hippies vorher radikal bekämpften. Punk war die berühmte Negation der Negation, wie der Poptheoretiker Greil Marcus unter Bezugnahme auf Adorno es ausdrückte

(Marcus 1996: 12). Waren die Hippies dagegen, so war Punk nun gegen die, die dagegen waren. »Zurück zur Natur« wurde zu »Zurück zum Beton«, »Love« wurde zu »Hate«, Harmonie wurde zu Kampf und ökonomische Abstinenz wurde konsequenterweise in eine kultische Haltung gegenüber dem Kapitalismus umgemünzt, in eine letzte Wahrheit in einer Welt, der alle Werte abhanden gekommen waren. Man macht sich keine Illusionen darüber, dass der Kapitalismus die Gesellschaft durchzieht, sondern blickt den gesellschaftlichen Verhältnissen offen ins Gesicht und redet auch darüber. Diese radikale Akzeptanz kapitalistischer Spielregeln muss sich jeder utopischen Hoffnung der Hippies verwehren. Die typische »No Future«-Haltung des Punk findet in der apokalyptischen Ikonographie der »Pyonem«-Webseite ihre Entsprechung und in der ganzen Grundstimmung der »Pyonem«-Partys schwingt immer auch etwas Düsteres, unergründlich Unheilvolles mit. Man tendiert zu der Überzeugung, die Gesellschaft sei ohnehin dem Untergang geweiht. Machen wir also das Beste draus und versuchen wir, möglichst viel Spaß herauszuholen. Wie Johnny in dem Gespräch sehr desillusioniert sagte:

»Es geht darum, ein halbwegs ok'es Leben zu führen. Was ich nicht mal unbedingt am Geld fest machen will. [...] Die ganzen großen Revolutionäre sind halt einfach gescheitert und ich versuch halt, halbwegs glücklich aus der Affäre rauszukommen.« (Interview mit Johnny vom 20.9.03)

Von der Szene wird diese Strategie der Offenheit akzeptiert. Die »Pyonem« gehen als kommerzielles Unternehmen und werden gerade darin geachtet, dass sie nichts anderes von sich behaupten. Wie die »Pyonem« erachten es viele als heuchlerisch, Nichtkommerzialität zu behaupten, wo doch schon das Benzingeld für den Transport von Geräten ein Zugeständnis an das kapitalistische System darstellt. Teils paart sich dieser verständige Pragmatismus mit einem Anflug von Selbst-Aggression. Als ich mich mit Kirk einmal über die »Pyonem« unterhielt und die »Pyonem«-Arbeit als romantisches Miteinander eines kreativen Netzwerks verklärte, stellte er mit einer geradezu diktatorischen Entschiedenheit klar, dass die »Pyonem« ein durch und durch kommerzielles Unternehmen seien und fügte fast diabolisch hinzu: »Da muss ich dich leider enttäuschen« (Interview mit Kirk vom 3.7.02). Zur Akzeptanz trägt auch bei, dass viele Akteure der Szene durch das do-it-yourself-Ideal die »Pyonem«, wenn nicht als subkulturelle Mitstreiter, so doch als Kollegen erachten, die mit denselben Problemen zu kämpfen haben wie man selbst. Viele wissen aus eigener Erfahrung, dass die Durchführung kreativer Projekte, zum Beispiel auch die Organisation

größerer Party, einen großen Aufwand und somit auch einen großen ökonomischen Aufwand bedeutet, sodass man gar nicht umhin kann auch ökonomisch zu agieren. Wer die Kommerzialisität der »Pyonen« kritisiert, läuft Gefahr, als naiver Konsument zu gelten, der keinen Sinn für den Produktionsaufwand hat.

Für viele steigen die »Pyonen« sogar im Ansehen, da ihre erfolgreiche Gravwanderung zwischen subkultureller Akzeptanz und ökonomischem Erfolg rätselhaft, wenn nicht gar magisch erscheint. So erzählte mir Toni auf dem Jahrestest der »Laster & Hänger«-Wagenburg:

Früher waren die »Pyonen« für ihn ein Mysterium. Er hatte schon immer gehört, dass bei denen alles entspannt läuft, und sie trotzdem »straigt die Sachen auf die Beine stellen« können. Das seien ja auch organisatorische Fähigkeiten, die man in Manager-Seminaren lernen könne. »Da lernst man, was man sagen muss, um die Energie richtig zu steuern.« Und das können die »Pyonen« genauso gut, auch ohne Seminar. Das war für Toni wie Magie. »Die hatten's ja auch mit der 23.« Die 23 ist die magische Zahl der Illuminaten, von denen Verschwörungstheoretiker glauben, dass sie die Weltgeschichte im verborgenen lenkten. (Feldtagbuchnotiz vom 5.1.03)

Es ist aber andererseits nicht so, dass das unternehmerische Handeln völlig unkritisiert bleibt. Trotz ihrer Akzeptanz sind die »Pyonen« kontinuierlich dem Vorwurf ausgesetzt, »Kapitalisten« zu sein, sowohl seitens der Akteure, die für die »Pyonen« arbeiten, also ihrer Arbeitnehmer, als auch seitens der Akteure, die die Party besuchen. Diese Konflikte sprechen aus dem Lamento von Johnny, die Szene sei von »Neid und Missgunst« geprägt, und gäbe es dies nicht, so könnten sie viel mehr Party veranstalten.

»Die Berliner Szene ist von Neid und Missgunst besetzt. So. Das ist einfach schwierig, da so heranzugehen, dass man das Idealbild hat, jede Woche 'ne Veranstaltung zu machen, mit der man sich dann seine Miete finanziert. Also es würde funktionieren (ein Underground ohne finanzielle Schwierigkeiten), aber man hat da einfach mit sehr vielen Widerständen zu kämpfen. Wir ham halt keine Lust mehr und es verstärkt sich halt auch. Wir ham keine Lust mehr uns mit diesem Szenegedreibe auseinander zu setzen. [...] Und die Szene ist ja auch relativ undankbar und sagt einem, sobald man Erfolg gehabt hat, eigentlich auch nur schlechte Sachen nach.« (Interview mit Johnny vom 20.9.03)

Auch seitens der Partygäste ernten sie Kritik, weil man sich durch die Eintrittspreise, die man unangemessen hoch findet, ausgebeutert fühlt. So lauten viele Beschwerden bei den »Pyonen« ein, unter anderem auch über das

Schwarze Brett, auf die die »Pyonen« in einer Rundmail unter dem Betreff »sogessagte leben länger« einmal antworteten:

[...] und an die ewigen nörgler und die leure, die u.a. ewig behaupten veranstalter werden sowiso nur kapitalisten und millionare – bei uns sieht es so aus das wir pleite sind und sehr viele sachen die uns ans herz gewachsen sind verkaufen muesen um die veranstaltung zu zahlen. ihr macht euch weder gedanken darneber, wie viel arbeit es ist, solch eine veranstaltung zu machen, noch habt ihr einen blassen schimmer davon was so eine veranstaltung kostet. wir koennen eigentlich nur sagen wenn ihr wisst welche dj's auflegen und wie hoch der eintrittspreis ist und ihr euch trotzdem immer wieder beschwerten wollt – geht einfach woanders hin, wir jedenfalls tun immer unser bestes, tragen immer das risiko und haben einfach keinen bock mehr uns mit euch auseinanderzusetzen weil es uns langweilt und ihr es eh nicht verstehen wollt. kritik ist super und erwuenscht, aber bitte konstruktiv. bis eines tages an einem sonnigen platz eure pyonen. (Pyonen, 3.9.02)

Die Kritik ist auch deshalb oft besonders scharf, da die »Pyonen« aus einem linken Hausbesetzerkontext kommen und einige offenbar der Ansicht sind, sie hätten antikapitalistische Ideale verraten. In das Büro der »Pyonen« wurde bereits achtmal eingebrochen. Einmal wurde auch die private Fyersammlung aus dem Tresor entwendet, die keinen finanziellen, dafür aber einen hohen symbolischen Wert besitzt. Daraus schließen die »Pyonen«, dass radikale linke Kreise hinter den Einbrüchen stecken und sie gezielt schädigen wollen.

Dass die »Pyonen« trotz dieser Kritik und der Konflikte mit ihren »Arbeitnehmern« ihre Glaubwürdigkeit nicht verlieren und weiterhin als *collektive* funktionieren, begründet sich zum einen dadurch, dass sie durch ihre wechselnden *locations*, ihr subkulturelles Engagement für die Gemeinschaft der Szene, für den Moment, immer wieder unter Beweis stellen. Darüber hinaus existiert ein organisch gewachsenes Netzwerk, das in einer gemeinsamen Besetzervergangenheit verwurzelt ist. Die gemeinsamen Projekte heutzutage finden vor dem Hintergrund dieses geteilten Erfahrungshorizonts statt. Solidarität angesichts von Krisensituationen wurde hier eingebübt und die geteilte Geschichte ist auch ein Unterpfand dafür, dass subkulturelle Werte weiter tradiert werden. Je länger dieses Netzwerk hält, desto stabiler und krisensicherer ist es.

Die »Pyonen« sind ein Beispiel, wie die Szene auch eigene ökonomische Strukturen ausbildet, durch die die Akteure ihre Existenz innerhalb eines Szenelebens sichern. Der ökonomische Erfolg und die Sicherung der sozialen Existenz qua *Start Up* gelingt jedoch nur in den seltensten Fällen. So sagt Gabi:

»Es gibt die Leute, die *wissen* was sie wollen, die ihr *Ding* machen, die das durchziehen. Die sich in der alternativen Szene sich bewegen, weil sie vielleicht alternative *Jobs* machen... So Leute wie Future oder Lenin oder so... Aber es gibt eben viele, die das *nicht* wissen. So wie ich... Und die halt grad hier in Berlin in dieser Community mehr oder weniger gut aufgehoben sind und da auch gut abgammeln können und sich... Siehe Kalle, der ist in der Szene bis ins Greisenalter (lacht) und es wundert sich keiner.¹⁶ Guck uns alle an, jetzt werden wir langsam alle Mitte 30 und richtig viel getan hat noch keiner was. Na gut, der eine oder andere, was heißt, kriegt den Absprung, kann man ja auch nicht sagen... Aber so richtig *machen* tun die Leute immer noch alle nix... Die meisten, ja irgendwie... weiß ich nicht recht. Bei vielen weiß ich einfach nicht, was sie machen, womit sie ihr Geld verdienen... (überlegt) Gestern, da war ich wieder bei einem, den ich aus der Trommel (Gabis Stammkneipe, wie sie sie nennt) kenne, mit dem hab ich MDs überspielt. Den hab ich gefragt: »Was machst'n du eigentlich?« – Der macht halt zum Beispiel schon seit längerem Abi nach (lacht)... Macht Abi nach (lacht abermals). Und dann will er irgendwas mit Musik machen (rollt mit den Augen). Und ich so: »Aha. Der ist eben auch so einer (amüsiert): Arbeitslos und »Abi nachmachen« und weißte so, öh, (lacht) also auch nicht wirklich was Konkretes...« (Interview mit Gabi vom 10.7.03)

Und Malcolm von den »Pyonem« sagt:

»In meinem ganzen Bekanntenkreis sind die Leute entweder richtig arm, und die, die sich selbständig gemacht haben, denen geht's genauso beschissen. Es geht echt keinem wirklich gut. Und selbst die, die 'n Job haben, brauchen noch 'n Zweitjob, um überleben zu können.« (Interview mit Malcolm vom 22.2.06)

E-Mails und Flyer als Medien des Spirit

Die Gemeinschaftlichkeit der Szene basiert also auf einem geteilten, wenn auch stetig hinterfragten Spirit und auf geteilten Orten. Dieser Spirit wird nicht nur zwischenmenschlich artikuliert, er sucht sich neben der gesprochenen Sprache noch andere Medien. Die Szene nutzt Flyer und E-Mails als Kommunikationsmedien, um sich zu organisieren und an den wechselnden Orten zusammen zu finden. Diese Medien sind das Komplement

zur transitorischen *location*: Während der stabile Ort sich verflüchtigt, verfestigen sich Flyer und E-Mails als Kommunikationsinstanz.

Die Flyer werden durch ein Schneeballsystem persönlich in der Szene verteilt und *wandern* entlang des Netzwerks persönlicher Beziehungen, die unter den Szene-Akteuren bestehen: Die *Collectives* geben Flyer päckchenweise an Freunde und Freundesfreunde weiter, die sie wiederum an andere Akteure der Szene weiter verteilen, wobei die *locations* selbst der hauptsächlichste Umschlagplatz für Flyer sind. Auf Partys werden die Flyer verteilt und auch gemeinsam in Grüppchen studiert und gelesen, und oft kristallisiert sich hier schon heraus, zu welcher Party man als nächstes gehen wird. Der gemeinschaftliche »Spirit« der Szene führt zu einem Bedürfnis, sich gegenseitig über Partys zu informieren, und über dieses Bedürfnis des »come together« funktioniert die Distribution der Flyer auf *natürliche* Weise, ohne dass hier mechanisch (durch professionelle Distributionsfirmen) nachgeholfen werden müsste. Wenn mir Kalle beispielsweise einen Flyer gab, so tat er das immer so, als würde er mir ein Geschenk überreichen. Die jeweilige Party hatte immer eine besondere Bedeutung für ihn und er freute sich, mir und seinen Freunden und Bekannten davon erzählen zu können und der Überbringer der *fröhen Botschaft* sein zu dürfen. Dieser Akt der Kommunikation hatte seine eigene Wertigkeit, die durch den Flyer eine Materialität bekam. Die großen Party-*Collectives* wie die »Pyonem«, die überproportional viele Personen mobilisieren, legen ihre Flyer auch an markanten Punkten aus – an der Bar oder neben der Kasse am Eingang – aber die meisten übergeben ihre Flyer per Hand und auch die »Pyonem« können sich auf das persönliche Netzwerk verlassen, wenn es Flyer zu verteilen gibt. So schreiben sie in der Ankündigung ihres jährlichen Open-Air-Festivals »Nation of Gondwana«

»Wir sind auf der Suche nach Leuten, die ueberall auBerhalb Berlins Flyer für die Nation Of Gondwana verteilen können/wollen? Wäre toll, wenn ihr euch mit E-Mail Anschrift und Telefonnummer bei info@pyonem.de melden könnt damit wir mit euch in Kontakt treten können, um alles weitere zu besprechen. Meldet euch bitte zahlreich.« (Rundmail vom 29.5.2002)

Diese Art der Kommunikation hat auch etwas Archaisches, da es eine massenmediale Kommunikation ist, die aber auf dem präelekttronischen Hand-zu-Hand-Prinzip basiert. »Handzettel als Kommunikationsmittel einer multimedialisierten Jugend wirken auf den ersten Blick wie ein Anachronismus«, schreibt auch das Kiezmagazin »Scheinschlag« (Scheinschlag, Juli 1998). Die Flyer zirkulieren von Hand zu Hand durch den Stadtraum

¹⁶ Kalle hat auf Gabis Partys seine ersten Gehversuche als DJ unternommen. Lachend erzählt Gabi über seine DJ-Künste: »Nurteilweise hat er's ja gut drauf, find ich, aber früher, das war schon ein Getümpel immer.« (Interview mit Gabi vom 10.7.03)

und verhalten sich hierdurch wie die Datenströme elektronischer Medien, kommen aber charakteristischerweise ohne elektronische Datenübertragung aus. Quer zu den massenmedialen Möglichkeiten der Kommunikationsgesellschaft halten sie an einer taktilen und persönlichen Form der Informationsübermittlung fest. Indem sie die elektronischen Medien simulieren, ohne selbst elektronisch zu sein, tritt auch in dieser Abgrenzung der »Spirit« der Szene hervor. Flyer haben die raum- und personenübergreifenden Potenzen der elektronischen Medien, ohne selbst elektronisch zu sein.

Die Flyer sind im do-it-yourself-Stil gehalten. Es gibt zwar sehr anspruchsvolle, professionell gestaltete Flyer, die von ausgebildeten Grafik-Designern gestaltet werden, wie es viele von ihnen in der Szene gibt. Die Flyer sind insbesondere aber ein Terrain für grafische Laien, die hier eine Plattform finden, auf der sie sich ausprobieren können.

Anstelle von Papier werden gerne Materialien verschiedenster Beschaffenheit benutzt und jedes einzelne entsprechend zurechtgeschnitten und zum Flyer transformiert. Man bedient sich vorzugsweise der ausstrangierten Überschussware aus Fabriken, Bürobeständen, Abbruchhäusern, Baustellenn, Supermärkten oder ähnlichem und der dort auffindbaren Papp-, Pappkartons, Plastikteile, Tapeten, Stoffe, Folien etc. Der Scheinsschlag erwähnt außerdem »Banklötzchen, Streichholzschachteln, Platten-Singles, Wäscheklammern, Elektronikteile; sogar silberlackierte Äpfel mit kleinen runden Infoaufklebern wurden verteilt« (Scheinsschlag, Juli 1998). Hier steht nicht nur billig eine große Materialmenge zur Verfügung, die alten Materialien, die noch Spuren ihrer ursprünglichen Bedeutung tragen, haben auch einen ästhetischen Reiz. Ein Flyer, der auf eine Kino-Reihe bei »SeRo« hinwies und den Toni verteilte, bestand beispielsweise aus einer alten Werbeleinwand von Mercedes, die am Alexanderplatz an einer Hausfassade gehangen hatte.

Besonders populäre Materialien entstammten den Resten der materialien Kultur der DDR, die nach 1989 keine Verwendung mehr fanden. Die Materialreste von still gelegenen Betrieben tauchten als Flyer wieder auf, ebenso wie Formulare der Bürokratie. Einen solchen Stapel hatte der DJ aus dem »Flo« ergattert und füllte bei der Übergabe des Flyers jedes Formular persönlich aus und setzte noch seine Unterschrift darunter. Auch Blümchentapeten und Linoleum wurden zu Flyern verarbeitet. Die Betreiberin der »Waffengalerie« im Scheunenviertel, einer ehemaligen Trabi-Werkstatt, beschrieb jedes Stück Linoleum eigenhändig mit Kugelschreiber.



Abb. 3: Pyonon-Flyer

(Quelle: Pyonon)

Die »Pyonon« haben eine einfache, aber effektvolle Form für ihre Flyergestaltung gefunden. Die Flyer sind ungewöhnlich klein und fallen nicht auf, sofern man nicht gezielt nach ihnen sucht. Sie haben gerade mal die Größe einer Briefmarke und sind durch eine Laminarverschweißung zu kleinen Plättchen verhärtet. Die kleinen Flyer wurden aufgrund ihrer markanten Größe und der Tatsache, dass sie schon seit Mitte der 1990er Jahre auf diese Weise im Umlauf sind, ein »Klassiker« der Szene. Ihr Erscheinen auf Parlys ist ein Moment der Kontinuität. Durch ihre geringe Größe misstrachten sie die Regeln des »Aufmerksamkeits-Managements«. Sie spielen sich nicht in den Vordergrund, sondern halten sich im Gegenteil bewusst im Verborgenen. Dass sie dennoch entdeckt werden (sofern man die Flyer nicht ohnehin in die Hand gedrückt bekommt) liegt daran, dass die Akteure der Szene im genauen Beobachten geübt sind. Die Pyonon arbeiten mit dieser Sensibilität. Genauso wie die Ästhetik der Flyer genau studiert wird, wird auch der Raum genau studiert, in dem die Flyer ausliegen. Die Neugierde für ästhetische Details und Besonderheiten führt auch zur Entdeckung der Flyer, die durch das umgekehrte Verhältnis von großer Bedeutung und kleiner Größe nahezu geheimnisvoll erscheinen. Wenn man sie in einem düsteren Winkel des Bar-Tresens entdeckt, wirken sie wie ein kostbarer Fund. Durch die Pyonon-Flyer hat sich in der Szene die Regel des »Aufmerksamkeits-Managements« geradezu umgekehrt. Ein Akteur der Szene erklärte mir einmal, die guten Parlys seien die mit den kleinsten Flyern.

Als Motive verwenden die »Pyonon« Fotografien vergangener Parlys, sodass eine Kontinuität zwischen vergangener und zukünftiger Party erzeugt wird (Abbildung 3). Bei den Fotografien können die »Pyonon« auf professionelle Fotografien zurückgreifen, die die mit ihnen befreundeten Fotografen und Fotografinnen anfertigen.

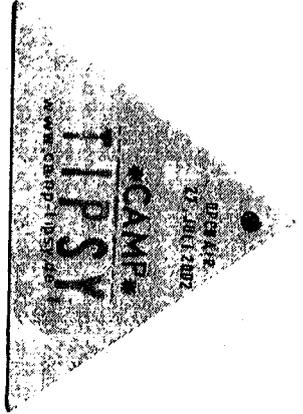


Abb. 4: Camp-Tipsy-Flyer (Quelle: Camp Tipsy)

Besonders bekannt sind zwei Motive, die jedes Jahr aufs Neue auf den Flyern der »Pyonens« zu sehen sind: Zum einen die Performance-Gruppe »Rent-a-Friend«, die die »Pyonens« jedes Jahr für ihre Open-Air-Party »Nation of Gondwana« engagieren. Die Performance-Gruppe, die einst mit den »Pyonens« in der Lychener Straße ein Haus besetzte, mischt sich jedes Jahr leise und in unterschiedlicher Verkleidung unter die Tanzenden. Als Kühe, Frösche oder Grashüpfer lassen sie die surrealen Phantasien der Party-Ekstase Wirklichkeit werden oder kommentieren sie auch ironisch. Auf den Flyern sind sie unter anderem mit überdimensionalen, aus Papp angefertigten Instrumenten einer Blaskapelle abgebildet, die vor dem kleinen Baggersee am Waldrand, an dem die Party stattfindet, posieren. Das andere traditionelle Flyer-Motiv ist ein alter verrosteter Hanomag, der alljährlich auf dem Kreuzberger Karneval der Kulturen zum Einsatz kommt. Die »Pyonens«, deren Affinität zum multikulturellen Karneval der Kulturen auf ihre Indien-Passion zurück zu führen ist, nehmen hier regelmäßig mit einem dekorierten Lkw teil. Auf dem Lkw, dem die Szene-Akteure in Partylaune hinterherhantzen, ist eine Musikanlage installiert. Auf den Flyern sieht man diesen Hanomag mit seinen jährlich wechselnden Dekorationen im Tanzgerummel.

Das »Muh-Bar«-Collective, das keinen E-Mail-Verteiler hat und auf Mundpropaganda setzt, hat beziehungsweise Flyer ohne Botschaft. Es ist darauf lediglich ein fliegender Kornoran zu sehen. Die Informationen zirkulieren auch ohne dass sie auf Flyer gebannt werden mussten. Die (sehr wenigen) Flyer werden offenbar nur aus der Freude am Gestalten produziert. Sie sind zwecklos (erfüllen allenfalls eine Erinnerungsfunktion) und simulieren das Zirkulationsprinzip der Flyer als Spiel.

Um die Flyer zu vervielfältigen, wird meist auf Kopiermöglichkeiten zurückgegriffen. Schwarzweiß- und auch Farbkopien sind inzwischen

günstig, manchmal bestehen Kontakte zu lokalen Druckereien (zum Beispiel bei der »Bar 25«), von denen es im Prenzlauer Berg mehrere gibt. Verwendet man allerdings ausrangierte andere Materialien, so muss die Herstellung der Flyer mechanisch per Hand erfolgen. Dies bedeutet die hundert- oder tausendfache Wiederholung desselben Handgriffs. Jeder einzelne Flyer ist dann ein Unikat, als würde man jeden potenziellen Party-gast persönlich einladen wollen. Hier kämpft die Szene im wahrsten Sinne gegen die Maschine und mit ihr gegen die Anonymität der Großstadt an (Abbildung 4). Wie auch bei der Distribution werden durch den gemeinschaftlichen Spirit der Szene die elektronischen Medien symbolisch und real umgangen, man könnte auch sagen »überlisten«. Für das Open-Air-Festival »Camp Tipsy«, das von Cody, Kirk und Kalle initiiert wurde (siehe Kapitel *In Wäldern und an Seen – Hipsterromantik der Szene*) wurden 2500 Flyer per Hand gefertigt.

Wir gehen zur Kommune »Morgenlandung« in der Marienburger Straße im Prenzlauer Berg, die sich als Party-Collective bei »Camp Tipsy« beteiligt. Dort findet die Flyerproduktion statt: Alte Supermarkt-Kartons werden zu handlichen Dreiecken geschnitten und bestempelt. 2300 Stück werden angestrebt. Es ist ein Ladenraum in der Marienburger Straße. In der Mitte ist eine Tür aufgebockt, daneben steht ein Tisch mit einem großen Zahnrad als Tischplatte. Darauf wird geschäftig geritzt, geschnitten und gestempelt. Um die Tische stehen alte Sofas und Sessel. Auf der linken Seite steht eine Musikanlage mit großen Lautsprecherboxen (Kirk zur Funktionsrückigkeit: man weiß nie, ob man auf die Box oder den Verstärker klopfen soll). Daneben ein Kühlschrank mit Bier, Wasser und Cola. In die Wand eingelassen (wo einmal eine Tür war) ein Regal mit Gläsern und härteren Alkohohlila.

Es wird an diesem Abend mehrmals von »Produktion« geredet. Vor Beginn der Arbeit zog Kirk eine »Line« der Droge »speed«, weil dies als arbeitsintensivierendes Mittel gilt. Kirk und Bond (Bond gehört wie Kirk dem »Goldmund-Collective« an) verfolgen ambitionierte gestalterische Interessen. Bond ermahnt mehrmals, die Dreiecke doch gleichschenklig zu schneiden, wo andere die Arbeit schnell erledigen wollen. Bond freut sich über schöne Motive, die in den Kartons zum Vorschein kommen: ein gestanztes Recycling-Zeichen in der Mitte des Dreiecks, ein rundes Loch in der oberen Spitze. Bond findet die braunen Dreiecke aus dickerem Karton besonders »schick«. Kirk zeigt mir eine Farbtreppe (rosa, gelbe und blaue Sechsecke) auf einem Karton; ich soll die Augen aufhalten, das hätte er nach der Verarbeitung gern als Flyer.

Ich sitze an erster Stelle der »Produktionskette« mit dem Stempel »camp«. (CAMP, TIPSYS, www.camp-tipsy.de, OPEN AIR 27. JULI 2002). Neben mir stapeln sich die Rechtecke »Camp« und »tipsy« sind die schwersten Stempel, man muss mit beiden Händen aufdrücken, während Kalles Darmsstempel ein einfa-

cher kurzer Druck ist. Vorher hatte sich Bond mokiert, dass das »p von camp bei meiner Stempeltechnik nicht zu lesen sei (anfangs wurden die Buchstaben noch einzeln nachgestempelt). Deshalb bin ich jetzt sehr sorgfältig. Dann montiert Bond, dass wir zu langsam werden. Finer antwortet: die Ansprüche sind ja auch gestiegen. Bond erwidert, dass er das Schneidegerät noch heute in seine Agentur zurück bringen muss. Bei den letzten 200 Flyern werden die Anwesenden verspielt. Die genaue Platzierung der Stempel wird aufgegeben und kunterbunt auf das Rechteck gestempelt. Die letzten Papp-Resse reißt ein Anwesender mit der Hand auseinander anstatt es zu schneiden. Kirk betrachtet die chaotischen Flyer und amüsiert sich. Kalle: Pinie würde dieser »trashige« Stil sicher gefallen. Kirk hebt einen Flyer vom Boden auf: »der zeigt keinen Willen, amüsiert er sich. Er stellt sich vor, wie er ihn einem guten Freund gibt und sagt ironisch: ›Du, der ist extra für dich, wüid' mich echt freu'n wenn du kommst. Der Flyer hängt zerfleddert in seiner Hand. Am Ende sucht sich jeder noch einen Lieblingflyer aus. Jeder nimmt ein Päckchen an Flyern mit, um sie bei passender Gelegenheit zu verteilen. (Feldtagebuchnotiz vom 25.6.02)

Auf diese Weise gerieten »Camp Tipsy«-Flyer in Umlauf und in den Wochen vor dem Festival stieß ich an unterschiedlichen *locations* immer mal wieder auf Personen, die »Tipsy-Flyer« verteilen.

E-Mailverteiler stellen neben Flyern das wichtigste Kommunikationsmedium dar. Obwohl die E-Mail-Verteiler Medien der Vergemeinschaftung sind, gibt es allerdings auch hier Distinktionsstrategien, das heißt eine alltäglich produzierte Abgrenzung zu anderen sozialen Gruppen, die gemäß Bourdieu nicht strategisch sein muss, jedoch de facto Ausgrenzung produziert. Diese Ausgrenzung wird in den E-Mail-Verteilern daran sichtbar, wer in welchem E-Mail-Verteiler enthalten ist und wer nicht. Johnny von den »Pyonen« beispielsweise sagte einmal, »wir sind in allen E-Mail-Verteilern drin« (Feldforschungstagebuch vom 16.10.02), womit er auch eine Aussage über die Gruppen-übergreifende Stellung der »Pyonen« machte. So gab es auch einen E-Mail-Verteiler, von dessen Existenz ich wusste, in den ich jedoch nie aufgenommen wurde, nämlich der Verteiler des »Goldmund«-*Collectives*. Das »Goldmund«-*Collective* verfolgte mit seinen »Lounge-Abenden« an wechselnden *locations* sehr hohe ästhetische Ansprüche. Seine Musik war experimentell und relativ anspruchsvoll, und obwohl Kalle auch dieses *Collective* in seine Beschreibung der »Verrückten« einschloss (er brante gemeinsam mit Kirk, einem der »Goldmund«-Organisatoren, wöchentlich CDs), zog es verstärkt den aufstiegsorientierten Teil des neuen Kleinbürgertums an. Mit der Lounge verfolgte »Goldmund« aufstrebende Ziele und wollte einen kleinen Kreis von Kennern ansprechen, die ein ausgeprägtes Gehör für die diffizile »Goldmund«-Musik mit-

brachten. Tim beschwerte sich einmal über ihre unzugängliche Musik. Uwe nannte sie: »Musik für Musiker«, also von Experten für Experten. Kalle sagte einmal »das groovet nie«, wenn »Goldmund« auflegt. Hierin drückt sich eine soziale Hierarchie aus, der die Szene zwar entgegenarbeitete, der sie jedoch nie ganz entkommt. Der Ästhetizismus des »Goldmund«-*Collectives* ist im Vergleich beispielsweise zum »Muh-Bar«-*Collective* eine bürgerliche Geschmackskultur im Sinne Bourdieus, die nur dadurch zur angestrebten Verfeinerung gelangt, indem sie andere Gruppen, die aufgrund ihrer Sozialisation diese Verfeinerung nicht mitvollziehen wollen oder können, ausschließt. So blieb auch mir ihr Verteiler verschlossen – für sie war ich eine der Studierenden, die zuhauf die Szene bevölkern und für »Goldmund« ein weniger hohes Kapital einbringen als die Film-, Musik- und Medienschaffenden.

Communitas als Sprachcode

Communitas (»Spirit«) als »eine Form des Zwischenmenschlichen« (Turner 1989b: 70) entsteht nach Turner in Schwellensituationen, in denen die aktuelle soziale Ordnung gelockert ist und daher gesellschaftliche Rollen- und Statuszuschreibungen aufgehoben sind beziehungsweise eine weniger hohe Wertigkeit besitzen. An die Stelle der gesellschaftlichen Ordnung, die jeder und jedem eine Position im »sozialen Raum« zuweist, tritt das freie Wechselspiel menschlicher Beziehungen und das Gefühl einer universalen, grenzüberschreitenden Nähe. Im »Einswerden« (ebd.: 71) mit der Umwelt spürt man die Wichtigkeit, sich im *Hier und Jetzt* (ebd.: 75) auf den anderen, so wie er sich darstellt, zu beziehen, ihn auf einfühlende Weise zu verstehen, frei von den kulturell definierten »Lasten« (ebd.) seiner Rolle, seines Status, seines Rufs, seiner Klasse, seines Geschlechts oder anderer »Strukturmischen« (ebd.). Individuelle und gesellschaftliche Probleme scheinen Kraft der gespürten Communitas lösbar zu werden. Das »Aufblitzen luziden, gegenseitigen Verstehens« (ebd.: 74) ist mit dem Gefühl verbunden, dass alle Probleme, nicht nur die eigenen, emotional oder kognitiv gelöst werden können, »sofern nur die als wesenhaftes Wirk empfundene Gruppe diese intersubjektive Erleuchtung aufrechterhalten könnte« (ebd.: 75).

In diesem Kapitel wurde gezeigt, dass »Communitas« (»Spirit«) nicht einfach unstrukturiert im Moment des Festes geschieht, sondern dass die-

ses nicht in Worte zu fassende Gefühl Resultat eines Herstellungsprozesses ist, der bestimmter Orte (xcentral places) und Medien (Flyer und E-Mail-verteiler) bedarf sowie auf einer spezifischen Sprachregelung beruht. Es handelt sich also nicht nur um ein Gefühl im Moment des Festes, sondern auch um einen szenespezifischen Sprachcode (der Victor Turners Formulierungen sehr ähnlich ist). Die *Sprache* der Gemeinschaftlichkeit und ein glaubhaftes *public imagery* ist für die Ausbildung des Szenenetzwerks keineswegs unerheblicher als die Erfahrung selbst, sie ist Voraussetzung dafür, dass der Moment des Festes stattfinden kann. Auf die *Gefühlsqualitäten* jenes Moments wird im Folgenden einzugehen sein.

4. Sex, Drugs und Melancholie – Kosmonauten des Underground

Die an den Festen, an Rausch und Ekstase orientierte Kultur der Szene ruft den berühmten Slogan der Rock-Ära der 1960er Jahre, »Sex, Drugs and Rock'n'Roll«, in Erinnerung. Durch Drogen, Sex und andere Formen des Sinnerausches wird die Umweltwahrnehmung gesteigert und intensiviert, wird ganz allgemein ein Leben propagiert, das die Intensität der Empfindungen und Erlebnisse gegenüber dem sprichwörtlichen grauen Alltag aufwertet und zur eigentlichen Lebensform erklärt. Diese Wünsche sind heutzutage Teil der postmodernen Erlebnisgesellschaft geworden, die durch Musik, Filme, Zeitschriften, Mode, Werbung, Videoclips und ähnliches ein abenteuerliches und ganzheitliches Leben vermittelt und verspricht.

Genusskultur

Eine Partynacht wird gerne mit einem gemeinsamen Abendessen in kleinem Kreis eingeläutet, und auch unabhängig von den Partys treffen sich Akteure der Szene unter der Woche zum gemeinsamen Kochen, Essen und Trinken, sei es bei einem ausgedehnten Frühstück oder bei einem Abendessen, wie man es von den typischen Fotos der Bohème kennt. Victoria vom »Muh-Bar«-*Collective* erzählte mit gespielter Generosität, dass sie ununterbrochen zum Essen eingeladen sei (Feldtagebuchnotiz vom 22.7.02). Marthias vom selben *Collective* berichtet, dass Friedrich Nietzsche jeden Tag in sein Tagebuch geschrieben hätte, was es zu essen gab. Selbst wenn er sonst nichts eingetragen hätte, hätte er dieses immer vermerkt (Feldtagebuchnotiz vom 15.7.02). Im gemeinschaftlichen Essen und Trinken, das in der Ethnologie als Teil des Rituals beschrieben wird, wird geteilte Erfahrung, jene Basis der Gemeinschaftlichkeit, unmittelbar spür-

bar durch geteilte Geschmacksempfindungen bei der gemeinschaftlichen Einnahme von Speisen und Getränken. Georg Simmel sieht in ihm ein Medium der Sozialisierung (Simmel 1957).

Ich selbst kam erst gegen Ende der Feldforschung in den Genuss eines Abendessens mit Akteuren der Szene. Das gemeinsame Kochen und Essen ist ein intimerer Vorgang als das gemeinsame Partyfeiern, und so erzählte zwar Pitt auf einer Party im »Schweizer Garten« ausgiebig von seinem Käsefondue und Cody wusste von einem vorzüglichen Burgunder-Gericht zu erzählen (»agneau de bologne«), für das er lange nach einem Burgunderwein gesucht hätte, den es selten gäbe, weil er schwer zu handeln sei. In den Genuss des Gerichts kam ich jedoch nicht. Gegen Ende der Feldforschung, nachdem ich die Akteure besser kennen gelernt hatte und selbst mit einem kleinen Projekt zum gemeinschaftlichen Spirit der Szene beigetragen hatte (hierzu später), wurde ich zu einem Essen eingeladen, und zwar an einem so besonderen Tag wie Weihnachten. Das Abendessen fand in einer Wohnung am Helmholtzplatz statt, die zwei Organisatoren des »Bar 25«-*Collectives* bewohnten: Alex und Manuel. Unter den Anwesenden waren außerdem Konrad, der Betreiber des »Elixiers«, Pitt und ein Organisator aus dem sogenannten »Max-und-Moritz«-*Collective*. Zwei weitere Szene-Akteure, die ich nicht näher kennen lernte sowie der Ex-Partner von Alex aus dem »Bar 25«-*Collective*, der mit Alex gemeinsam ein Kind hat, das ebenfalls anwesend war. Weihnachten, das sei ergänzt, wird als Anlass für eine festliche Zusammenkunft gerne genutzt, wenn man diesem christlich-bürgerlichen und inzwischen auch stark kommerzialisierten Fest auch mit Ironie und Skepsis begegnet – eine Frau trug beim Abendessen ein T-Shirt mit Fernseher, das passe zu Weihnachten, sagte sie. Cody versendete als »Weihnachtsgruß« eine E-Mail, immerhin ein Weihnachtsgruß, allerdings mit einem »Fuck-Fingers«, auf dessen Spitze als Hüchchen der Kopf von Cody (mit Cowboyhut) saß und das mit »Merry Christmas« unterteilt war (Rundmail vom 20.12.2003). Andererseits wird die weihnachtliche Botschaft, das »Fest der Liebe«, von der Szene auch verstanden und zelebriert. Mit herzlichem Umarmungsgesten und einigem Pathos wünscht man sich »Frohe Weihnachten«. Doch nun zum Weihnachtsessen:

»Acht Gäste haben sich eingefunden, die meisten aus dem »Spacebar-*Collective* und der »Bar 25. Es wird Fleisch-Fondue gekocht. Jeder köchelt an irgendeiner Speise. Die Stimmung ist sehr munter. Die kleine Küche ist übervoll. Manuel (Bar 25) wünscht sich in diesem Moment eine koskanische Küche. Alex' Ex-Freund fragt Alex scherzhaft, wie viel Backstage-Ausweise sie für die Küche vergeben hätte. Er

selbst spielt mit seinem und Alex' gemeinsamen Sohn unter dem Weihnachtsbaum. Ein mit Unbekannter liegt schlüfrig daneben.

Immer wieder wird das Essen befeuert und betont, wie köstlich alles werden wird. Ich schäle die Champignons vom Markt und finde einen spitzhütigen, zeige ihn Sarah. Ob der genießbar ist? Sie: Wirf ihn doch einfach rein, mal sehn wer ihn mag. Pitt nipft thailändischen Basilikum. Manuel ist begeistert von dem Gewürz. Hier riecht's wie in Bangkok auf der Straße. Pitt und Sarah gehen in das Wohnzimmer und rauchen eine »Bong« (eine gläserne Wasserpfeife), kommen dann zurück und kochen weiter. Alex schaut neugierig in die Dose, in der ich das Schokoladepulver für das von mir mitgebrachte Tiramisu aufbewahrt habe und staubt sich in einer Wolke ein.

Dann wird gegessen, im Eckzimmer am Helmholtzplatz, eine Seite geht zur Lycheer Straße, eine zur Raumer Straße hinaus. Die Wände des Zimmers sind unverputzt. Nur der Stuck unter der Decke ist weiß bemalt, um ihn hervorzuheben. An der Wand, auf einer Schnur aufgezogen, hängen blaustüchtige Fotos von einem Open Air Festival. Die Speisen sind auf einer Holzplatte verteilt, die am Boden liegt. Daneben steht der Christbaum mit elektrischen Lichtern, dahinter eine schöne alte Engelskulptur, die angestrahlt wird. Die Tischplatte ist voll mit kleinen Schüsseln und Tellern. Soßen und Eingelegetem, zusätzlich gibt es noch Matrons und ein indisches Curry. Die Leckerleien kreisen über den Tisch. Wir beginnen zu essen.

Es wird zunächst über dem entspannten Kauen wenig geredet. Manuel ist noch nicht ganz zufrieden mit der Musik, dann findet er aber von allen gelobte Musik. Die Entspannung wird durch Haschisch-Konsum unterstützt. Pitt schläft schon nach einer Viertelstunde ein. Langsam beginnen Gespräche. Man lehnt sich zurück auf Matratzen und Kissens. Alex schwärmt davon, wie gut ihr Sohn massieren könne, indem er auf dem Rücken auf und ab marschiert. »Voll die Indianer Nummern, sagt Manuel. Er lässt Alex' Sohn auf seinen Rücken. Der Sohn findet aber nicht das Gleichgewicht. Der Unbekannte, der vorhin neben dem Christbaum schlief, kommt aus dem Nachbarzimmer, legt sich zu uns auf den Boden und schlummert wieder ein. Alex sagt, dass sie nicht begreift, wie er so viel kiffen kann, und trotzdem so viel organisiert und managt (wie ich erfahre, ist er Initiator des »Max und Moritz«-*Collectives*, das unter anderem einmal im Jahr den »Karneval der Verpelten« organisiert). Er sagt später, wenn er nicht kiffe, gehe er sich nach kurzer Zeit so sehr selbst auf die Nerven, dass er wieder kiffen müsse.

Der Sohn soll seine Grobeltern anrufen. Wir hören ihm dabei zu. Er zählt auf, was er alles bekommen hat, unter anderem eine Rembahn von Alex. Dann fragt er seine Grobeltern: »Und, was geht bei euch so? Alle brechen in Lachen aus ob des stolpen Tons gegenüber seinen Grobeltern. Zum Abschluss des Essens zieht Konrad (Spacebar) einen Berieselungsnapf aus der Tasche, über dessen waschmittelartigen Geschmack man sich lange amüsiert. Manuel überlegt, ob er zusätzlich noch die eingelegten Fliegenpilze holen soll, entscheidet sich aber dagegen, da diese noch nicht lange genug eingelegt sind.« (Feldtagbuchnotiz vom 24.12.03)

Bei dem Essen wird eine Sinnlichkeit zelebriert, wie sie das gesamte Szenegeschehen betrifft: das gemeinsame Tanzen und Musikhören, das gemeinsame Trinken an der Bar, die gemeinsamen Gespräche und der gemeinsame Genuss des Raums, in dem man sich befindet.

Als besonderes Indiz für diese Sensibilisierung der Wahrnehmung mag gelten, dass man sich auch solcherlei körperlichen Reizungen und Irritationen empathisch hingibt, die ansonsten negativ besetzt sind. So können die kalten Wintertemperaturen oder auch eine Operation am eigenen Körper als Wahrnehmungsexperimente interpretiert werden. Sie werden nicht zwangsläufig positiv gedeutet, aber sie sind es wert, dass man von ihnen erzählt:

Stella sagt, dass sie den letzten Winter geliebt fand. Gerade weil er so kalt war. Das war so ein »Körperding«. Aussetzen und beobachten, wie viel man dem Körper zumuten kann. Auch kalte Temperaturen seien erträglich, aber sie habe die Beobachtung gemacht, dass, wenn man die Handschuhe auszieht, es dann auf einen Schlag eiskalt ist, während man es bei höheren Temperaturen länger aushält. Aber dann war es doch so kalt, dass sie nach Gomeria geflohen seien. (Feldtagebuchnotiz vom 29.5.03)

Und Manuel von der »Bar 25« erzählt:

Manuel gefällt die Kälte. Auch in Berlin habe es ihm diesen Winter gefallen. Er erzählt, dass sein Vater beim Militär war, da hätten sie so Verpflegungsflüge gemacht. Da seien sie ganz hoch im Norden gewesen. Da hätte es Minus 30 Grad gehabt, mit Wind-Faktor minus 45. »Wenn du da pisst, gefrierst das noch bevor's am Boden ankommt.« Da sei ein Militärstützpunkt, sonst nichts. Da kannte nichts anderes machen als dich besaufen. (Feldtagebuchnotiz vom 6.6.03)

Rauschmittel

Zur Zerstreungskultur der Szene gehört auch der Genuss von Rauschmitteln. Rauschmittel versinnlichen die Erfahrung einer ästhetischen Weltwahrnehmung und werten sie gegenüber einer nüchternen, alltäglichen Wahrnehmung auf. Drogen sind mit dem Gefühlsempfinden der Szene »homolog« (Willis 1978). Sie sind im Empfinden der Szene-Akteure Medien der Suche nach alternativen Existenzformen, als Konsumprodukte sind sie aber zugleich Teil der Suche nach Ekstase innerhalb der Erlebnisgesellschaft.

Die Wirkung von Rauschmitteln, das haben mir mehrere Akteure der Szene erzählt, zielt in erster Linie auf eine gesteigerte Wahrnehmung sinnlicher Eindrücke: Sehen, Riechen, Schmecken, Fühlen. Farben treten deutlicher hervor, Gerüche duften intensiver, die Zunge und der Tastsinn sind stärker sensibilisiert. Ein prominenter Alt-Hippie der Szene, der Bücher über Rauschmittel verfasst, beschreibt diese Wirkung (in Abgrenzung zur Wirkung von Alkohol), insbesondere die Wirkung der Hippiedroge LSD, als »ästhetikos«, das heißt »zur Wahrnehmung befähigend«, wobei er darauf hinweist, dass »Ästhetik« im ursprünglichen, griechischen Sinne »fühlen, empfinden und wahrnehmen« bedeutet (Cousto 1998: 13). Rauschmittel öffnen die Pforten der Wahrnehmung«, wie Aldous Huxley in seinem viel zitierten Buch über Meskalin schrieb, das das »psychedelische Zeitalter« der Hippies einläuterte. Wie der Schweizer Chemiker Albert Hofmann schreibt, der die Wirkung von LSD 1943 in den Sandoz-Laboratorien entdeckt hat und von der Szene sehr verehrt wird:

»Die Schönheit eines Wohnraums oder eines Ortes in der freien Natur wird mit dem im LSD-Rausch hochempfindlichen Sinnen besonders tief erlebt und trägt wesentlich zum Verlauf des Versuches bei. Auch die anwesenden Personen, ihr Aussehen, ihre Charakterzüge gehören zum erlebnisbestimmenden setting. Ebenso bedeutungsvoll ist das akustische Milieu. Schon an sich harmlose Geräusche können zur Qual werden und, umgekehrt, schöne Musik zum beseligenden Erlebnis.« (Hofmann 1993 [1979]: 75)

Haschisch ist das am meisten konsumierte Rauschmittel der Szene. Haschisch zu rauchen hat in der Szene eine eben solche Selbstverständlichkeit wie der allgemein übliche Genuss von Alkohol im Rahmen geselliger Ereignisse. Kein geselliges Beisammensein der Szene, bei dem die Luft nicht vom typischen Haschisch-Geruch getränkt ist und bei dem nicht in regelmäßigen Abständen ein »joint« die Runde macht. Die Szene reproduziert mit dem Haschisch-Konsum eine kulturelle Praxis, die seit den Hippies zur Ausstattung subkultureller Existenzen gehört und die bis ins 19. Jahrhundert zurück reicht (seine kulturellen Ursprünge wurzeln in arabischen Ländern, von wo aus Haschisch nach Europa exportiert wurde). Legendär ist dem »Club des Hachichins«, eine lockere Versammlung von Bohémekünstlern, der neben Nerval, Daumier und Balzac auch Charles Baudelaire und Gustave Flaubert angehörten, und der sich um 1840 wöchentlich in Paris im Hotel Pimodan auf der Ile Saint-Louis traf, um Wahrnehmungsexperimente mit dem Rauschmittel zu begehen und diese literarisch festzuhalten (vgl. Müller/Zöllner 2002: 7f). In ihren Texten berichten sie von

einer gesteigerten ästhetischen Sensibilität, von einer veränderten räumlichen und zeitlichen Wahrnehmung, wie auch von Schreckensmomenten...

»Im Haschisch«, schreibt Walter Benjamin, »sind wir genießende Prosa-wesen höchster Potenz« (Benjamin 1972: 51). Benjamins eigene Experimente führten ihn in die Hafenbars von Marseilles, und er beschreibt hier sehr eindrücklich, wie die Gesichtszüge der Hafendarbeiter plastisch hervortreten und er, ästhetisch berührt von der »Rohheit oder Hässlichkeit, »zum Physiognomiker« wird. Die Erkenntnis, der Benjamin hier mit einiger romantischer Erklärung gewahrt wird, ist, dass die hässlichen, rohen Züge der Unterschicht »das wahre Reservoir der Schönheit« (ebd.: 48) darstellen.

Die Faszination von Oberflächlichen und Details, die Benjamin hier pflegt, beschreibt treffend die ästhetisierende Wirkung von Haschisch. Allerdings sind es selten so intensive Erfahrungen und die vollständige Konzentration auf das Haschisch-Erlebnis ist ungewöhnlich für die Szene. Haschisch wird in der Szene eher nebenher und als Ergänzung konsumiert, um das Ereignis und die Umwelt in ein bestimmtes Licht zu tauchen. Man sieht zwar auf Partys immer wieder Akteure, die still und entspannt vor sich hingucken und bei denen man davon ausgehen kann, dass sie gerade »einen Film« haben, wie es in der Szene heißt, doch routinierteren Haschischkonsumenten ist der Haschischrausch nicht anzumerken, sie interagieren alltäglich und ohne den Pathos des »Berührtseins« mit den anderen Akteuren, lediglich eine leichte Verschiebung oder Irritation macht sich hier bemerkbar, die jedoch entscheidend ist für die ästhetisch sensibilisierte Grundstimmung innerhalb der Szene.

Die Königsdroge der Bewusstseinsweiterung ist die Hippie-Droge LSD, die die versponnene, ornamentale Natur-Ästhetik der Hippies entscheidend mit beförderte, sowie der mexikanische Pilz Psotl, auch »magic mushroom« genannt, der eine mit LSD vergleichbare wahrnehmungssteigernde und halluzinogene Wirkung entfaltet (und in Stammeskulturen zu schamanischen Ritualen verwendet wird). LSD befähigt einen, so die allgemeine Annahme, hinter die Oberfläche der Dinge zu blicken, den Schleier des Scheins zu lüften und einer tieferen Erkenntnis gewahrt zu werden. Cousto schreibt:

»Die veränderte Wahrnehmungsstruktur im optischen, akustischen und sensorischen Bereich ermöglicht eine völlig neue Sichtweise der Welt. Die aufgenommenen Reize erscheinen zumeist klarer und intensiver als im Zustand des Normalbewusstseins. Man sieht nicht nur wie gewöhnlich das äußere Erscheinungsbild der Dinge, sondern kann durch die Fassade oder hinter die Kulisse dieses äußeren Erscheinungsbildes schauen und, etwas vom Wesen der betrachteten Dinge erken-

nen [...] In diesen Bewusstseinszuständen erklären sich die Dinge zuweilen wie von selbst.¹⁷«

Die alternative Sicht auf die Welt, die die Szene ohnehin praktiziert, die Privilegierung der Schönheit, erhält durch die Drogenaufnahme ein Objekt. Wie Kalle mir erzählte, habe die Hippiedroge LSD ihm geholfen, seine Perspektive auf gesellschaftliche Normen und Werte zu relativieren: »Acid hat mir auch viel klar gemacht über... weiß ich nicht... über was wichtig ist, und was, was *wirklich* Wert hat, nicht Geld oder so oder Besitz oder irgendwas, das hab ich schon auch durch Drogenaufnahme gelernt« (Interview mit Kalle vom 27.6.02). Für Victoria hat sich durch den Konsum von LSD im Jahr 1996 eine »neue Ebene« aufgetan, »da hat sich irgend 'ne Tür geöffnet«, die ihr Leben verändert hat:

Viel Positives ist dazu gekommen und mehr Schönheit ist in mein Leben getreten. [...] Da habe ich das erste Mal erlebt, dass Wahnsinn auch schön sein kann. Dass Verirrtsein nicht nur was Pathologisches ist, sondern zum Beispiel auch Teil der Kunst ist. Und alles was nach '96 kam, war ein positives Erlebnis. Die Hinwendung zur Schönheit und zum Licht, auch wenn sich das jetzt 'n bisschen kitschig anhört, aber schon... und auch nicht das Verhaftesein im Leid.« (Interview mit Victoria vom 10.9.03)

Die neue, geänderte Wertsicht nahm sie als Befreiung wahr, ähnlich wie ihre Reisen nach Indien und Afrika, die eine vergleichbare Wahrnehmungsverschiebung bewirkten. Sie habe...

... gelernt, dass es einfach viel mehr Betrachtungsweisen der Welt (gibt). Nicht nur unser westlich deutsches Denken... Und das ist *gut*, das zu wissen. Das nur mir gut. Das betrifft mich, das öffnet, das fördert Toleranz... (denkt nach) Und was es dann für Lösungsmöglichkeiten gibt, das weiß ich noch nicht genau. Das ist eine Aufgabe für mich.« (ebd.)

Der »Drogenpapst« der Hippies, Timothy Leary, zieht eine explizite Verbindung zwischen dem ästhetischen Raum der Rauschmittelerfahrung und dem sozialen Raum der Gesellschaft. Er konzeptualisierte in seinem »Manual« mit dem Titel »The Psychedelic Experience« die LSD-Erfahrung als eine Reise, bei der der »Voyager« sich von der gesellschaftlichen Realität löst, die Timothy Leary als »Game« interpretiert. Wenn das Individuum

¹⁷ Hans Cousto (o.J.), *Drogeninduzierte und andere außergewöhnliche Bewusstseinszustände. Ein Bericht über Sucht und Sehnsucht, Transzendenz, Ich-Erfahrungen und außergewöhnliche Bewusstseinszustände*, herausgegeben vom Verlag Eye + Rave Schweiz. Online einsehbar unter: www.eye-rave.net

innerhalb des »repressiven« gesellschaftlichen Regelwerks seine Rollen (»roles«) zu spielen hat, so legt er diese im Laufe der LSD-Reise allmählich ab. Danach tritt er in die Phase gesteigerter ästhetischer Erfahrung ein, die Halluzinationen einschließt und nach Leary einer Todeserfahrung nahe kommt (er orientiert sein gesamtes Modell an der religiösen Schrift »Tibetan Book of the Dead«). Nachdem der LSD-Konsument eines symbolischen (und damit auch sozialen) Todes gestorben ist, wird er, gereinigt und als erneuertes Individuum, in die Gesellschaft reintegriert, bereichert durch eine Grenzerfahrung, die hilft, so Leary, das Leben leicht und gelassen und – auch ohne LSD-Einfluss – ästhetisch zu betrachten:

»The key to this return voyage is simply this: take it easy, slowly, naturally. Enjoy every second. Don't rush. Don't be attached to your old games. Recognize that you are in the re-entry period. Do not return with any emotional pressure. Everything you see and touch can glow with radiance. Each moment can be a joyous discovery.«¹⁸

Doch ebenso wie LSD in seiner Bedeutung überhöht wird, wird es auch als heiteres »Kopflino« empfunden. Jener hedonistischen Dimension von LSD, der nichts heilig ist, hat Tom Wolfe in seinem autobiographischen Roman *The Electric Kool-Aid Acid Test* ein Denkmal gesetzt hat, der nach der Einschätzung der »New York Times« das wichtigste Buch über die Hippie-Bewegung darstellt. Eine Gruppe um den Schriftsteller Ken Kesey (*Einmal flieg über Kuckuckeneier*) macht sich als »Ken Kesey und die Merry Pranksters« in einem ausgebauten Schulbus und reichlich LSD im Gepäck auf den Weg nach »Edge City«. Am Steuer sitzt kein anderer als Neal Cassady, der Vorzeige-Underdog aus Jack Kerouacs Kultroman der Beat Generation *On the Road*. Mit Lautsprecherboxen beschallen sie die amerikanische Landschaft und verschrecken die amerikanische Öffentlichkeit. Ihr Weg führt sie nach New York, wo sie auf Künstler und Literaten der New Yorker Szene treffen, die ihnen jedoch zu *künstlerisch* sind, zu Timothy Learys sektenhaftem Retreat auf dem Land, der den Pranksters zu langweilig ist, und zu Kesey's »Hacienda« im Yosemite Nationalpark, deren Gelände sie zu einem permanenten Happening ausbauen und wo sie auf dem Höhepunkt ihres Aufenthalts mit den berühmtesten »Hell's Angels« eine Party veranstalten. Zuvor in New Orleans war ihr Bus von tanzenden Farbigen besetzt worden, die jedoch die Pranksters verprügeln. All diese Begebenheiten finden unter der wahrnehmungsverzerrenden Wirkung von LSD statt, deren

18 Timothy Leary, *The Psychedelic Experience*, online einsehbar unter www.jkcaum.org

Verrücktheit und Zügellosigkeit mit vielen »Yeeeahhs« und »Ouuieess« zum Ausdruck gebracht wird. Der Roman stellt eine Tiefenpsychologie der Spaßkultur dar, die rätselhafter Weise sehr still und nachdenklich in einer mexikanischen Enklave endet und trotz der Zelebrierung von LSD bereits mit der Forderung Kesey's eingeleitet wird, sich von LSD zu emanzipieren.

Wenn LSD in der Szene als »Kopflino« bezeichnet wird, so drückt man darin auch die Überzeugung aus, dass eine bessere Welt nicht *durch* den Rauschmittelkonsum erreicht werden kann. Wie Kalle einmal sagte, dürfe man nicht glauben, in LSD »Gott« gefunden zu haben. Nichts provoziert in der Szene mehr als vermeintlich »Erleuchtete«, die andere zu ihrer höheren Einsicht bekehren wollen. So erzählte Hektor von einer Begegnung in Indien mit zwei Engländern, von denen der eine schon gänzlich in einer spirituellen Welt versunken war: »War'n beides spannende Typen, aber ich hab gemerkt, mit dem einen kann ich viel lockerer umgeh'n und bei dem andern hab ich immer das Gefühl, der ist schon so halb auf dem Weg zur Erleuchtung und das war halt nicht meine Welt« (Interview mit Hektor vom 23.7.03). Im Gegenteil wird ein zu exzessiver Rauschmittelkonsum stark kritisiert, weil die Sensibilität für das gesellige Miteinander verloren geht, das ja den Kern der Szeneexistenz ausmacht. Das selbstbezügelte Verhalten der »Drogenfreaks« zerstört die »Schönheit« der Szene, weshalb man sich über die oft unkontrollierten Gesten der »Druffis« (von »drauf« sein, auf Drogen sein) lustig macht, ihr manisches Tanzen und ihre irren Blicke gerne ironisch imitiert. Es besteht allgemeiner Konsens, dass Drogen allein keine bessere Welt herbeiführen, aber sie bestätigen der Szene, dass es eine »andere«, schönere Welt jenseits der Alltagsrealität gibt, der es Sinn macht, nachzuspüren. Diese schönere Welt ist kein eskapistisches Anderswo, sondern sie existiert bereits im *Hier und Jetzt*, in den *locations* in Stadt und Natur, in der Raumästhetik, die von der Szene geschaffen wird. Die Rauschmittele Erfahrung hilft, trotz widriger Umstände an der Raumästhetik festzuhalten.

Sensatorics

Aus der Genusskultur der Szene heraus ist das *Start Up* »Sensatorics« entstanden, das wie kein anderes die Neo-Hippiekultur der Szene verkörpert.

Victoria, Stella, Helena, Joe und Nana vom »Muh-Bar« *Collective* arbeiten für »Sensatonics«.

Die Erfindung der Elixiere geht, wie sollte es anders sein, auf eine Partyreihe 1993 zurück, die immer Montags in einem Hinterhof von dem *Collective* – einem besetzten Haus in der Ackerstraße – veranstaltet wurde. Im Hof stand ein Einkaufswagen mit Getränken und einer Sparkasse darin, aus dem man sich bedienen konnte. Das *Collective* hatte ein hippieskes Interesse an Bewusstseinsweiterung, Gemeinschaftsleben und fremden Kulturen. Hieraus entstand die Idee einer Landkommune (eines »Landprojekts«, wie sie es nannten), die bald darauf in einem halb verfallenen Haus in Polen realisiert wurde, in einem sagenumwobenen Gebiet, in dem einer Volkszählung nach eine jugendliche Festgesellschaft einst in Steine verwandelt worden sein soll. Dort wurde in langen Nächten mit psychedelischen Drogen experimentiert und allerlei alternatives Wissen über Alchemie und Kräuterkunde zusammengetragen. Wie es auf der Kommune-eigenen Webseite heißt, befasste man sich mit der »Herstellung von Alkoholika im eigenen Hause, Siebdruck mit einfachen Mitteln, Schwirzhüte nach kabbalistischem System, ethnobotanischem Garten, Stammesphilosophie, und vieles mehr« (www.transformmodul.de). Ein studierter Biologe und Ethnologe aus der Gruppe hatte ein professionelleres Interesse an diesen Experimenten. Inspiriert durch das von Albert Hofmann und dem Ethnobotaniker Richard Ewan Schultes verfasste Buch »Pflanzen der Götter« (1980) forschte er nach eigenen Angaben systematisch nach historischen Quellen, die die alchemistischen Formeln und Mixturen des Mittelalters dokumentieren (zum Beispiel das Kochbuch der innerhalb der Popkultur breiter rezipierten Nonne Hildegard von Bingen). Auf Reisen in Südamerika lernte er außerdem die Naturdrogen dortiger Stammeskulturen kennen. In der Gruppe wurden diese Rezepte nachgebraut und ausprobiert. Der Geschmack muss anfangs grauenvoll, die Effekte aber begrüßenswert gewesen sein – man empfand sie als Alternative zu »synthetischen Stimulanzien [...] zum Wachbleiben oder Berauscht-Sein«¹⁹.

Ab Mitte der 1990er Jahre organisierte das *Collective* Partys an wechselnden *locations* in Berlin, wo sie auch ihre Elixiere verkauften, unter anderem in dem besetzten Haus »Supermolly« im Friedrichshain, das wegen eines spektakulären Straßenkampfs lokal bekannt wurde, und in dem alternativen, ebenfalls besetzten Kulturzentrum »Eimer« in der Nähe des Hacke-

19 Mushroom 2003, Nr. 99: 55.

schen Marktes. Kalle unternahm hier seine ersten Gehversuche als DJ (»die kann mich sozusagen, wie nennt man das, gefördert«). Ihre Party-Aktivitäten entwickelten sich zeitgleich mit denen der »Pyonens« und beide *Collectives* sind freundschaftlich und inzwischen auch kooperativ verbunden. Die Lichtdesigner der »Pyonens«, Future und Lenin, haben ihre ersten Gehversuche auf einer »Spacebar«-Party in der Supermolly unternommen und gehören zu den Mitbegründern der Kommune in Polen. Ein Link verweist von den »Pyonens« zum »Elixier« und auf jeder »Pyonens«-Party gibt es auch eine »Spacebar«.

Ende der 1990er Jahre etablierten sich einzelne Akteure aus dem *Collective* zu wirtschaftlichen Unternehmen. Der Biologe gründete mit einigen anderen das Unternehmen »Sensatonics« und stellte die Elixiere professionell her. Sie zogen in eine Etage eines ehemaligen DDR-Filmbetriebs und richteten hier ihre »Alchemisten-Küche« ein.²⁰

Inzwischen genießt die Marke »Sensatonics« in bürgerlichen Medien wie in Lifestyle-Magazinen eine beachtliche Popularität. Der *Focus*, die *tag*, die *Berliner Zeitung* und mehrere Frauenmagazine berichteten von der Pflanzenkraft. Sogar die eher konservative Wochenzeitung *Die Zeit* berichtet von den Elixieren. Im Ressort »Leben« beschreibt der junge Berliner Literatur-Norman Ohler, der mit den Betreibern der »Spacebar« befreundet ist, sehr plastisch ihr Wirkung und die Vorstellungswelt, die sich mit den Elixieren verknüpft:

»Gold herzustellen, das geht nur intern, über eine Veränderung der Wahrnehmung – und dafür bedarf es Hilfsmittel. Ein solches hat die Firma »Sensatonics« entwickelt, Alchemisten aus Berlin, die nichts anderes tun, als Drogen zu entwerfen, die legal sind. Ihr neuester Griff nach den Sternen heißt Regui de Edena, ein Kräuterkör, dessen Hauptbestandteil eine aphrodisierende brasilianische Wurzel ist, für die es auf Deutsch leider keine Bezeichnung gibt. Wer sie trinkt, nimmt in Kauf, dass sich das Bild, das man sich von der Realität macht, mit einem feinen goldenen Hauch überzieht. Das Gegeißel in der Armo glänzt, die Welt bekommt schärfere Konturen, die Zeit sanftere Rundungen, Details treten hervor. Auch die Menschen, die man anschaut, werden deutlicher, interessanter, schöner – goldiger eben...« (Die Zeit, Nr. 12/2000)

Ohne das kulturelle Umfeld der Szene wäre die Entstehung dieses kreativen Unternehmens nicht vorstellbar.

20 Die Beschreibung »Alchemisten-Küche« ist dem auf der »Sensatonics«-Webseite publizierten Pressespiegel entnommen.

Samadhi-Tank

Ein mir der Drogen-Erfahrung vergleichbares Erlebnis, wie mir Akteure der Szene sagten, ist das Eintauchen in einen »Samadhi-Tank«. Der Tank ist für die Szene Symbol und Objektivierung des Bedürfnisses nach gesteigerter Sinnlichkeit. Insbesondere die »Posse« rund um das *Start Up* »Sensatonics«, darunter auch Victoria, Gabi und die Lichtdesigner Future und Lenin, nutzen den Samadhi-Tank und haben ihren eigenen Tank, der in einer Galerie in Kreuzberg steht. Auch hier besteht eine Ambivalenz zwischen subkultureller Bedeutung und Affirmation der Erlebnisgesellschaft.

Der Samadhi-Tank ist ein langer, flacher Container, der mit warmem, mit Himalaya-Salz versetzten Wasser gefüllt ist, und in den man sich zur Entspannung für anderthalb Stunden hinein legt und dort, vom Dunkel umschlossen, im Wasser schwebt. Der Tank liefert eine sehr intensive Form der Körpererfahrung, bei der Außeneinflüsse völlig ausgeschaltet werden und man nichts anderes als den eigenen Körper spürt. Wie es in einer Broschüre heißt, bewirkt »das Schweben eine außergewöhnliche tiefe körperliche und mentale Entspannung und erzeugt ein Hochgefühl. Ganz ohne Anstrengung führt der Samadhi-Tank seine Gäste aus dem Alltagsbewusstsein in meditative Bewusstseinszustände« (Flyer). Er wird auch in Ashrams in Indien den Alternativtouristen als Mutterleibs-Erfahrung angeboten und wurde schon in der Hippiebewegung genutzt. Erfunden wurde der Samadhi-Tank 1954 von dem amerikanischen Arzt John C. Lilly. Lilly war Gehirnforscher, Kommunikationsforscher, Delphinforscher sowie Autor der esoterischen Bücher *Im Zentrum der Zyklen*, *The deep self*, *The man and the dolphin*. Wie es für esoterische Produkte üblich ist, lässt man sich seine Wirkung gerne »wissenschaftlich« bestätigen. Laut einer Webseite wurde der Tank »an vielen amerikanischen Universitäten und der NASA in Forschungsprogramme miteinbezogen« (www.samadhi-bad.de).

Allerdings wurde der Samadhi-Tank inzwischen von der Freizeitindustrie angeeignet und seine subkulturelle Symbolik verblasst. Es gibt inzwischen mehrere sogenannte »Float-Centers«, unter anderem am Gendarmenmarkt. Im Gegensatz zur Szene grenzt man sich dort von der Hippie-Tradition ab und diktiert der Berliner Morgenpost: »Esoteriker ventweilten in den 60er Jahren die harmlosen Relax-Tanks. Mit Drogen vollgepumpt dümpelten sie in den Riesenwannen und hatten dabei wohl ihre ganz eigenen Grenzerlebnisse« (Berliner Morgenpost vom 15.6.02) Die Passformigkeit des Samadhi-Tanks mit der Erlebnisgesellschaft zeigt zugleich, dass

auch innerhalb der Szene die Nutzung des Tanks nicht auf seine subkulturelle Symbolik reduziert werden kann, sondern dass auch hier seine zerstreuende Wirkung überwiegt.

Sex und Erotik

Angesichts der Feier der Sinnlichkeit ist es naheliegend, dass Sexualität und Erotik integraler Bestandteil der Genusskultur der Szene sind.

Bei einem Partysgespräch, bei dem man ursprünglich über Kochrezepte redete, gingen die Anwesenden dazu über, sich eine Welt zu imaginieren, in der Essen und Sex miteinander ausgetauscht würden und Essen die Bedeutung von Sex, und Sex die Bedeutung von Essen hätte. Essen wäre tabu und dürfte nur heimlich stattfinden, während Sex offen und mehrmals täglich zu regelmäßigen Uhrzeiten praktiziert würde. Besondere Erheiterung erzielte signifikanterweise weniger die Vorstellung der öffentlich praktizierten Sexualität, als vielmehr die Geheimhaltung des Essens, das nur unter Ausschluss der Öffentlichkeit und im Dunkeln praktiziert werden würde und bei dem man darauf Acht geben müsse, von anderen nicht bei der Essensverrichtung ertrapt zu werden.

Wie das Beispiel zeigt, wird offen und typischerweise ironisch über Sex geredet, allerdings ist das Amüsement über die Geheimhaltung von Sexualität auch auf die eigene Szene bezogen, für die Sex nur graduell weniger tabu beladen ist als in der bürgerlichen Mainstream-Kultur. Ein erotisches Knistern ist in subtiler Weise überall präsent: Auf der Tanzfläche einander anäueln, sich sanft berühren oder auch umarmen. Doch wird selten explizit darüber geredet, geschweige denn dass Sexualität öffentlich praktiziert würde. Die Szene pflegt einen offeneren Umgang mit Sexualität als man dies von der bürgerlichen Kultur kennt, gleichzeitig sieht sie die »sexuelle Befreiung« aber nicht als ihren Auftrag an, wie es einst die Hippies taten. Man antizipiert zwar die Ernungenschaften der Hippiebewegung, aber diese stellen für die Akteure der Szene heute kein Politikum mehr dar. Die größere sexuelle Freizügigkeit der Szene ist aus dem Repertoire öffentlicher Provokationen ausgemustert.

Bezeichnenderweise ist die Referenzkultur eher die schwullesbische Kultur als die *pride* bürgerliche Kultur, die es so nicht mehr gibt. Die Offenheit und Freizügigkeit, mit der in der schwullesbischen Kultur Sexualität

praktiziert wird, wird positiv bewertet. Man begrüßt es, findet es »cool«, dass auf schwullesbischen Partys Erotik öffentlich ausgelebt wird, dass man sich küsst oder zuweilen auch vor den Augen anderer Sex miteinander hat. Einer der Lichtdesigner der »Pyonen«, Future, fragte einmal im Scherz, warum es denn im Techno-Underground keine »Darkrooms« gebe, und dass er die Einrichtung einer »Klappe« für Heterosexuelle begrüßen würde, bei der der Triebstrau schnell und unkompliziert entladen werden könnte. Future wie auch andere aus der Szene, darunter Kalle, besuchten in den 1990er Jahren des öfteren den »Kittkat«-Club in Kreuzberg, in dem Sex öffentlich praktiziert wird (der aber kein Swinger-Club ist, sondern eher aus einem alternativen Kreuzberger Milieu entstanden ist, wo sich eine heterosexuelle mit einer schwullesbischen Szene mischte), was zeigt, dass der Techno-Underground nicht nur eine Affinität zur Freizügigkeit der schwullesbischen Kultur hat, sondern es hier auch vereinzelt Überschneldungen der Szenen gibt. Nichtsdestotrotz findet man das öffentliche Praktizieren von Sexualität letztlich eher skurril. Future erzählte amüsiert über die Vorgänge im Kittkat-Club, die er unter LSD-Einfluss erlebte, von Körperperrableaus, die er auf dem Weg zur Toilette passiert hätte (ineinander gestreckte Glieder und Gliedmaßen mehrerer Beteiligter), von einem »Typen«, der ihm einen Becher in die Hand drückte, in den er, Future, hinein urinieren solle, von einer abgetakelten Pornokönigin, die ihre melonenhaften Brüste zum Wogen brachte und von einer »Sex-Götin«, die sich vor den Augen einer Gruppe von Männern geräkelt habe und die er, wie Future zumindest behauptet, vor den Augen dieser Zuschauer verführt hätte (Feldtagebuchnotiz vom 6.4.05). Von solcherlei sexueller Freizügigkeit ist der Techno-Underground weit entfernt, aber wie Futures offenes Erzählen darüber zeigt, besteht zumindest eine Offenheit in der Auseinandersetzung mit diesem Thema.

Gelegentlich materialisieren sich die Themen Sex und Erotik auch durch die Gestaltung von Orten und Objekten, an denen Sex und Erotik zumindest als Idee öffentlich werden.

Dies geschieht selten, aber es geschieht. Hierzu drei Beispiele, die ich während der Feldforschung beobachten konnte:

Zum einen wurde auf dem Open-Air-Festival »Camp Tipsy«, das die Szene veranstaltete (siehe Kapitel *In Wäldern und an Seen – Hippieromantik der Szene*), ein »Stundenhotel« mit mehreren Zimmern eingerichtet, in das sich Pärchen und auch Gruppen für jeweils eine Stunde einmieten konnten. Das »Hotel« war in einem der Bungalows eingerichtet (»Camp Tipsy« fand

in einem ehemaligen DDR-Kinderferiencamp statt, in dem es etliche Bungalows gab) und die Zimmer waren mit Plüsch, Sofas und Matratzen ausgestattet. Meines Wissens fand hier nicht tatsächlich Sex statt (Future erzählte, man habe stattdessen allerlei Unsinn getrieben, die Droge »Speed« genommen und sich, hier wurde er derb, »mit dem Arsch auf den Spiegel gesetzt« um die Drogen versuchsweise von unten ansatz durch den Mund zu konsumieren; Feldtagebuchnotiz vom 6.4.05), aber die Existenz eines Stundenhotels zeigt, dass Sexualität und Erotik in der Vorstellungswelt der Szene ihren eigenen Platz einnehmen. Dass es sich um ein Stundenhotel handelt ironisiert dabei sowohl die Welt des Rodichmilieus, für die Erotik käuflich ist und nicht Spiel, als auch die Mainstreamgesellschaft, für die Stundenhotels bei aller Fortschrittlichkeit dennoch ein Tabu darstellen.

Zum zweiten betrieb die Performance-Gruppe »Rent-a-Friend« auf einer Open-Air-Party der »Pyonen« im Sommer 2002 die sogenannte »Kuppelerei«.²¹ Wie der Name sagt, konnte man sich hier »vercupeln« lassen. Es ging nicht tatsächlich darum, einen Partner zu finden, vielmehr wurde das Motiv der anonymen Partnersuche zum Gesellschaftsspiel. Man füllte einen Fragebogen zur eigenen Person aus und wurde von einer professionellen Zeichnerin portraitiert. Lippenstifte und Nagellack lagen auf einem Tischchen, um sich »hübsch« zu machen. Die Identitätsoptionen, die man ankreuzen konnte, waren gegenüber den gängigen Partnerschaftsfragebögen zum Teil subkulturell modifiziert. Sie lauteten unter anderem »Raver« (wurde von niemandem angekreuzt), »Terrorist«, »magischem Drogen« (kreuzen viele an), »kritisch«, »kreativ« und so weiter. Außerdem konnte man angeben, was man mit dem potenziellen Partner vorhatte. Die Angaben hier waren verhältnismäßig untertisch, teils bewusst absurd. Man gab an »Zigaretten rauchen« oder »hingehen, wo der Pfeffer wächst«. Nur ein Fragebogen war explizit sexuell, bezeichnenderweise von zwei Frauen ausgefüllt, die als Identitätsoption »Lesben« angekreuzt hatten. Sie schrieben »lauter schweinische Sachen«. Die Fragebögen mit den Portraits wurden an die Innenwand des Zeltes gehängt (die Kuppelerei befand sich in einem Zelt mit roten Herzen auf der Außenwand) und man konnte sich

²¹ Die Schauspielerei von »Rent-a-Friend« sind zugleich Mitglieder des Architekten-Teams »Raumborb«, das mit den »Pyonen« gemeinsam das Haus in der Lycheer Straße besetzte. Sie begreifen Architekturen im Sinne des Techno-Underground als temporäre Performances und bauen keine dauerhaften Häuser, sondern sie entwerfen mobile Kapellen und Module, die an wechselnden Orten und in Verbindung mit inszenierten Ereignissen (beispielsweise dem gemeinsamen Kochen unter Aurobahnbrücken) einsetzbar sind.

einen Partner auswählen und diesem Nachrichten hinterlassen. Während die Fragebögen recht häufig ausgefüllt wurden, reagierte man jedoch keines Wissens kaum auf die aushängenden Fragebögen und es kam kaum oder gar nicht zu tatsächlichen »Verkuppelungen«. Der Performance-Gedanke stand hier im Vordergrund und die Festgesellschaft war zu stolz, sich in die niederen Sphären einer Kupplerei zu begeben und sich tatsächlich verkuppeln zu lassen, auch wenn man an dem *ais-ob*-Spiel gerne antizipierte. Ein Akteur neckte einen anderen, indem er auf seine Kontaktpartnerei zeigte eine Liebeserklärung fingierte. Der Geneckte darauf hin: »Du treibst Schindluder mit meinen Gefühlen!« Um Werbung für die »Kupplerei« zu machen, lief die Performance-Gruppe mit Werbeschildern über die Tanzfläche, auf denen geschrieben stand, »Wir nehmen Deinen Alten in Zahlung«, »Schluss mit Schüchtern«, »Sei dabei Kupplerei« und »Komm zur Kupplerei«. Auch die »Kupplerei« ist wie das »Stundenhotel« ein Experiment, Sexualität und Erotik öffentlich verhandelbar zu machen, sie dabei jedoch im Bereich des Spiels und der Ironie anzusiedeln. Zudem nimmt der Name der Gruppe, »Rent-a-Friend«, auf die Oberflächlichkeit vieler Szene-Beziehungen Bezug, als könne man Freundschaften mieten, was einmal mehr den Charakter der »Hi-and-by-Beziehungen« in der Szene zeigt.

Zum dritten bietet die »Spacebar« auch mehrere Elixiere an ihrem Treisen an, die aphrodisierend wirken sollen. In den an den Bars ausliegenden Broschüren wird die Wirkung dieser Trünke in blumigen und teils ebenfalls ironischen Worten beschrieben, wobei auch auf die ursprüngliche Bedeutung dieser Kräutertank-Mischungen innerhalb magischer Stammesrituale Bezug genommen wird. Das beliebteste Elixier dieser Art heißt »Aphrodite« und verweist schon im Namen auf die beabsichtigte Wirkung. Zu »Aphrodite« heißt es »Babarellas Geheimtip für spontane Zwischenstopp auf Liebesplaneten«. Zu den anderen Tränken heißt es:

»Amazonic-Jungle-Tonic-Liquor – Die unbändige Vitalität der tropischen Wälder strahlt aus dem Aroma dieses kraftvollen Likörs. Der Kopf darf Pause machen, das Becken lebt auf, ein Glitzern hängt in der Luft. Energie für körperbetonte Vergnügungen.

Satyr-Liquor – Satyrn sind die Begleiter des Dionysos: gewitzigt, lustern, horny. Mit klaren Gedanken meistern sie Leben und Liebe. Diesem Sinnbild hedonistischer Ausgelassenheit ist unser Likör gewidmet – wie geschaffen für ausgedehnte Streifzüge durch das Reich der Museen. Spontane Erfrischung für Körper und Geiste« (www.elixier.de)

Außerdem bietet das »Elixier« in seinem Laden erotische Öle an. Pärchen trinken auf den Partys gerne die aphrodisierenden Elixiere, um die Neigung zueinander zu unterstreichen und das erotische Knistern symbolisch zu überhöhen. Die Liebes-Elixiere werden jedoch auch ohne Hintergedanken und auch von Einzelpersonen oder in Gruppen eingenommen, um die Sinne zu beleben. Ob und wie stark die Pflanzen-Elixiere *katschiblich* wirken, wird in der Szene unterschiedlich beurteilt. Sicher ist, dass die Effekte nur dann als erotisierend wahrgenommen und als solche besprochen werden, wenn die Situation dies auch nahe legt.²²

Auch die Droge Ecstasy, die von Akteuren der Szene gelegentlich konsumiert wird, gilt als Liebes-Droge wobei bezeichnenderweise »Liebe« in Bezug auf Ecstasy gerade keine sexuellen Konnotationen hat, sondern eher ein »intensives Zusammengehörigkeitsgefühl«, ein »Gefühl der Enspannung, von Wärme und Liebe« (Walder 1997: 18f.) ausdrückt, wie es der Journalist Patrick Walder in einem Buch über Ecstasy formuliert. Dieses allumfassende Gefühl der Liebe und Zärtlichkeit, das noch nicht erotisch ist, aber zur Erotik hinführen kann, ist eine typische Erfahrungsgüte der Partys. So erzählte mir Kalle einmal von einer jungen Friseurin aus Leipzig, die er »auf E« kennen gelernt hatte und die zu ihm gesagt hätte: »Komm mal her, ich weiß doch, was Du brauchst« (Feldtagebuchnotiz vom 11.12.01). Daraufhin hätte sie seinen Kopf in ihren Schoß genommen und ihm hingebungsvoll und ausfühlich das Haar gekraut. Das unverbindliche »Kuscheln« und »sich lieb haben« ist eine Form der Zuneigungsbeziehung, die im Gegensatz zur Sexualität öffentlich praktiziert wird, wenn auch ebenfalls nur in bestimmten Situationen, typischerweise in den Morgenstunden, wenn die Festgesellschaft sich müde in die Sofas sinken lässt.

In Bezug auf die Wirkungen von Ecstasy erzählt man sich in der Szene die Anekdote, dass der verstorbene Drogenpapst Timothy Leary einst unter Ecstasy-Einfluss zur ungewollten Heirat bewegt wurde (Ecstasy wird auch in der Paartherapie als »Herzöffner« verwendet; [ebd.: 20] und wurde bereits Ende der 1970er Jahre innerhalb der Hippiekultur zur »Freizeitdroge« [ebd.: 39] und nicht erst mit der Technokultur. Damals soll man vom »Instant Marriage Syndrom« gesprochen haben (ebd.).

Es steht außer Frage, dass in dieser gefühlsbetonten Atmosphäre innerhalb der Szene – sei es als ironisches Spiel, wie mit dem »Stundenhotel« und der »Kupplerei«, oder als praktizierte Zärtlichkeiten durch gelegent-

²² Zur kulturellen Konstruktion der Drogenfährdung siehe Paul E. Willis, *The Cultural Meaning of Drug Use*, in: Hall/Jefferson 1998 [1975].

che Massagen und Umarmungen – häufig Affären zwischen den Szene-Akteuren stattfinden. Dies wird in den Momenten sichtbar, in denen sich Affären auf der Tanzfläche anbahnen oder in denen sie gerade geschehen sind. Pärchen, die sich finden und einander antanzen, sind plötzlich verschwunden und kehren, wenn überhaupt, mit besetzten Blicken zurück. Europa und Tim vom »Muh-Bar«*Collective* beispielsweise sah man nach einer nächtlichen Open-Air-Party verliebt auf dem Steg an einem See liegen. Tim erzählte fasziniert, Europa sei am Tag zuvor auf einem jungen Stier geritten, der in der Nähe der Party auf einer Weide stand. Mit dieser »Amazonen-Geste« habe sie ihn, Tim, erobert.

Im Techno-Underground lebt somit die Hippie-Tradition der freien Liebe fort. Dennoch haben sich viele Errungenschaften der Hippiekultur als Sackgasse erwiesen oder zumindest als bislang ungelöste Probleme. Eine der Hauptfragen, die auch die Szene-Akteure beschäftigt, ist die Frage der Treue und der Polygamie. Während für die Hippies monogame Beziehungen eine Form der Reproduktion kapitalistischer Verhältnisse waren, vertreten viele der heutigen Akteure das Ideal der Treue und der ungeteilten Liebe zu einem einzelnen Partner (Cody's Lebensziel beispielsweise ist es, so sagte er im Interview, eine Familie zu gründen und Kinder zu haben), andere hingegen verfolgen »offene« Partnerschaften, was jedoch oft mit Konflikten einhergeht, weil bei einem tatsächlichen Seitensprung doch die Eifersucht zurückkehrt. Ein Treueschwur führt jedoch im geselligen Szeneleben, wo man ununterbrochen einander kennenlernen und neu kennenlernen, zu einer endlosen Kette an Verletzungen und Eifersüchteleien. Die Dramen, die sich auf den Partys vollziehen, habe ich nur sehr am Rande miterlebt, doch wäre das Bild der Szene einer harmonievollen und konfliktfreien Liebesgemeinschaft weit verfehlt.

Melancholie

Auch wenn die Akteure und Akteurinnen des Techno-Underground durch die Ästhetisierung ihres Alltagslebens ein gefühlvolleres Leben konkret zu verwirklichen suchen, so besteht paradoxerweise ein tiefes Bewusstsein dafür, dass *etwas fehlt*, dass die Partys und der Hedonismus noch nicht das Eigentliche sein können, dass es noch etwas »anderes« geben muss, das

sich der Szenexistenz verschließt und auf irgendeine andere Art erreicht werden muss, dessen Weg jedoch verborgen bleibt.

Dass die Melancholie Teil des Szenelebens ist, wurde mir schlagartig deutlich, als ich mir einmal die Fotos des Hausfotografen der »Pyonen« ansah und mit Bestürzen bemerkte, wie sehr viele Akteure der Szene in den letzten fünf Jahren doch gealtert waren. Mir führten die Fotos plausibel vor Augen, dass die fröhliche Partywelt (alle Akteure haben auf den Fotos lachende Gesichter) auch eine Kehrseite hat, die sich durch die verlebten Gesichter der Feiernden andeuten und das Partygeschehen mit einer Melancholie unterlegen. Die existenziellen Sorgen, so der Fotograf, zeihen (neben den Drogen) an den Gesichtern. Diese Sorgen bleiben meist verdeckt – die »Pflicht zum Genuss« drängt einen dazu. Als ich Victorias damaligen Freund einmal fragte, was er zur Zeit arbeite, wehrte er sofort ab und stellte klar, dass er sich jetzt amüsieren und hierüber nicht reden wolle. In manchen, allerdings seltenen Gesprächen, schienen diese Sorgen auf. Der Ton-Ingenieur der »Pyonen« schüttelte mir – mit vom Wein beschwervter Zunge – auf einer Party in der »Laster & Hänger«-Wagenburg sein Herz aus und berichtete von seinen finanziellen Sorgen, seinen gescheiterten Projekten und der fehlenden »Solidarität« der »Pyonen« (die heutzutage für ihre Partys lieber einen »Billigheimer« anstellen würden als ihn). Gabi lag apathisch auf ihrem Bett, als ich sie für das Interview besuchte, und war den Tränen nahe, als sie ihren Wünschen Luft machte, alles hinzuschmeißen, ihr Atelier aufzugeben und mit ihrem Freund Patrick nach Portugal auszuwandern (was sie später auch tat). Victoria inszenierte sich vor mir als mutige Frau, die, um ihre Visionen zu verwirklichen, ihren gesicherten Arzt-Beruf aufgibt, doch sagte sie mir auch, dass sie in den Nächten von Sorgen geplagt sei. Eine dritte war so übervoll mit Sorgen wegen ihres neuen Ladens, den finanziellen Nöten und den Konflikten mit ihrer Partnerin, einer Modedesignerin, dass sie sich nach dem Gespräch überschwänglich bedankte, endlich einmal »reden, reden, reden« zu können (Feldagebuchnotiz vom 18.12.05).

Angesichts dieses Leidensdrucks wird die Fröhlichkeit der Szene auch von Akteuren selbst als oberflächlich kritisiert. Kalle warf auch mir einmal vor, die Sorgen der anderen zu übersehen, was mir besonders zu denken gab, denn ich musste mich fragen, ob ich nicht die ganze Zeit den Hedonismus der Szene zu sehr und die Nöte zu wenig berücksichtigt hatte. Als ich Kalle einmal fröhlich im Plattenladen aufsuchte und ihm ein beschwingtes »Hallo, wie geht's?« entgegen schmetterte, knurrte er mir zy-

nisch entgegen, mir mit meinem Promotionsstipendium und meinem behüteten bürgerlichen Familienhintergrund würde es doch immer gut gehen. Hatte ich mir das Diktat der Fröhlichkeit zu sehr zu eigen gemacht und hatte es meinen Blick versperrt? Die Genusskultur der Szene kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Akteure wie Kalle mit einer permanent unsicheren Zukunft leben.

Dass *etwas fehlt* in dieser scheinbar wunderbaren Szenewelt, dass das, was man hier erlebt, noch nicht *das Eigentliche* sein kann, ist die Erkenntnis, die in unerbittlicher Folgerichtigkeit jedes Partywochenende beschließt, wenn Tänzerinnen und Tänzer vom Tanzen so erschöpft und von den Drogen so verwirrt sind, dass sie ziellos umhertreten oder mitten auf der Tanzfläche einschlafen, wenn zwei Frauen eng umschlungen umfallen ohne wieder aufstehen zu können, wenn Uringesuch in der Luft des Hintherhofs liegt, weil die Dixie-Toilette überquillt, wenn ein junger Mann unablässig einen Handstand versucht und seine Beine bei jedem Scheitern die Urinlache streifen oder wenn eine junge Frau plötzlich von Heulkämpfen geschüttelt wird – »Heulen wie bei Arabella Kiesbauer« beschrieb eine Akteurin einmal selbstironisch ihre regelmäßig am Ende der Party wiederkehrenden Zustände. Und wenn Joe (der wie ein Magier aussieht und einen rätorwärtigen Pliz auf der Wirbelsäule trägt) im Hof des »Schweizer Gartens« früh am Morgen mit dem Feuer spielt, Holzscheite verschiebt und mit den Glutstrücker Billard spielt und wenn eine Frau namens »Radieschen« über das Feuer schaukelt und laut ausruft, wie »BORING« das alles sei und vor Langeweile beginnt, Joe wie einen Sportreporter zu kommentieren: »Fire Joe rettet uns alle...«, dann bleibt nichts außer Katzenjammer.

Am Ende jeder Party steht die Depression. Die Energien sind verpufft, die Körper sind erschöpft vom Tanzen, die Drogen sind aufgebraucht und die Ekstase der Nacht beweist ein weiteres Mal ihre Vergänglichkeit, von ihr bleibt nichts zurück außer Augenringen, Kopfschmerzen und Müll, der sich in den Ecken und zwischen den Sofas sammelt, und auf den die aufgehende Sonne ihre gnadenlosen Strahlen schiebt. »Verstrahlt« nennen die Akteure der Szene in zynischer Weise diesen Zustand, der an die Folgen eines Atomschlags erinnert. Die Stadt, das wird in diesen Momenten erkennbar, ist nicht nur »Zone intensiven Lebens«, sondern auch eine »Klinik«, wie Robert E. Park schrieb, zugleich Ort und Narkotikum der Kattern und Angeschlagenen – deshalb auch Bar-Namen wie »Therapie« und die Referenz des *Start Ups* »Sensatomics« und ihrer psychoaktiven Elemente als »Apotheke«.

Doch wäre die Szene nicht die Szene, wenn diese Erfahrungen nicht zugleich wieder in neue Sprachregelungen eingingen: ebenso wie der Spirit nicht nur ein Gefühl des Moments, sondern auch ein Code ist, gehört diese Sprache des sozialen Realismus zum Repertoire der Szene.

Techno – Musik für den Moment

Die musikalische Rahmung der Partys zielt ebenfalls auf die Konstruktion des Moments. Die Funktion von Technomusik und elektronischer Musik allgemein besteht genau darin, dem Augenblick eine klingliche Tönung zu geben und ihn melodisch-rhythmisch zu überhöhen. Durch die Entstehung der Technomusik in den 1990er Jahren wurde die Aufmerksamkeit auf den Raum und das Ereignis gelenkt. Das Eigentliche war nun nicht mehr die Musik, sondern der Augenblick, das festliche Zusammensein an der *location*, das die Musik lediglich ästhetisch untermalte. Wie bereits für die Unterartung »Ambient« beschrieben, soll durch die elektronische Musik die Umgebung und die Stimmung der Anwesenden in bestimmter Weise klanglich gestaltet werden. Bei der sphärischen, ruhigen Ambient-Musik wird der Raum in einen Entspannungsraum verwandelt, bei rhythmischer wilder Technomusik sollen hingegen die Anwesenden in Ekstase versetzt werden, die Körper sollen vom Rhythmus angetrieben und mitgerissen werden, die Anwesenden sollen zu einer wogenden, tanzenden Einheit verwoben werden. Wie Johnny von den »Pyonens« es formuliert, schürt Techno die »Energie« des Ereignisses und ist darauf ausgerichtet, diese Energie stundenlang, ja die ganze Nacht aufrecht zu erhalten (Interview mit Johnny vom 20.9.03). So schreibt auch Christine Steffen in dem Sammelband »Techno« von Anz und Walder über die Musik, sie dringe...

»... wie zäher Sirup aus allen Ritzen und umspült den ganzen Körper. Sie packt unbarmerzig zu, fährt in alle Glieder und nimmt den ganzen Körper in Besitz. Diese Musik stürzt sich nicht nur auf den Bauch, sondern auf Arme, Beine, Köpfe, Herz und Leib gleichzeitig. (... Sie) ist der fliegende Teppich, die Welle, die alle mitnimmt, die mitwollen auf die Reise ins Wunderland.« (Anz/Walder 1997: 176)

Ähnliches berichtet auch der Schriftsteller Rainald Goetz, der in seinem Buch *Rave* (Goetz 2001) die durch Technomusik evozierten ekstatischen Erfahrungen durch expressionistische Satz-Collagen einfängt und durch die Störung der Semantik dem Leser den Sinn verweigert. Gerade in dieser

Inhaltslosigkeit, so sinniert Goetz an einer Stelle des Buches, liege die Bedeutung des Techno. Techno sei Augenblicksmusik, sie beziehe sich auf den Moment des Erlebens und entziehe sich einer Botschaft, eines Inhalts oder einer Handlung jenseits des konkreten und ebenso intensiven wie flüchtigen Erlebens. Der Kulturwissenschaftler Matthias Waltz liefert zu Goetz' Buch eine theoretische Erklärung nach: »Techno handelt von dem, was Lacan das Reale nennt, von dem Präzisen, dem Jenseits der Verweisung und der Sprache« (Waltz 2001: 224).

Techno unterstreicht und bestärkt die Moment-Kultur der Szene. Es geht um keine subkulturelle Botschaft, um keine intellektuelle Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemlagen, sondern *nur* um die Verschönerung des Augenblicks, um die Intensitätssteigerung der Wahrnehmung. Im *Hier und Jetzt* der Erlebnisgesellschaft liegt der Anfang und das Ende der Technomusik, sie vermittelt ein wohliges Körpergefühl und versetzt einen in eine fröhliche Stimmung, sei es beim ekstatischen Tanzen oder beim entspannten geselligen Beisammensein. Kein transzendentes Jenseits ruft nach seiner Verwirklichung, man ist am Ziel, in der Gegenwart angekommen.

Rock – Musik mit message

In die Rockmusik hingegen werden Ideale projiziert, die durch die Präsenzmusik des Techno nicht ausgedrückt werden können. Der Praxis der Grenzüberschreitung, die mit Hilfe der Technomusik konkret vollzogen wird, wird durch die rebellische Rockmusik ein Symbol gegeben. Der Auftritt »Rock'n'Roll« wird in der Szene dann gebraucht, wenn eine Handlung jenseits gesellschaftlicher Konventionen vollzogen wird, zum Beispiel wenn ein Stromaggregat mit Musikanlage auf eine Brache gestellt wird, um sie zur *location* zu deklarieren. »Rock'n'Roll« wird zudem immer dann gebraucht, wenn etwas nicht perfekt ist, aber man den dahinter stehenden Idealismus honorieren möchte (zum Beispiel die Leistung eines jungen Literaten, der auf einer Party einen »Spoken Word Floor« einrichten wollte und diesen aus alten Stahlbetten, Reifen und einer verrosteten Stehlampe äußerst behelfsmäßig zusammen montierte). »Rock'n'Roll« heißt, trotz wichtiger Umstände etwas zu bewegen, was dann mit Hilfe des treibenden Beats der Technomusik tatsächlich bewegt wird.

In der Rockmusik – *nicht* in der Technomusik – kulminiert zudem all das, was in der Szene an Hippie-Idealen fort lebt: sie ist Ausdruck des Protests gegenüber den aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen, der Sehnsucht, auszustiegen und zu einem anderen Leben zu finden, des Traums von einer anderen, besseren Welt. Sie wirkt somit über den Moment hinaus, öffnet einen Imaginationsraum hin zu einer anderen, besseren Welt. Während Techno als tatsächliches und konkretes Mittel der Grenzüberschreitung fungiert, stellt die traditionell widerständige Rockmusik eine Form der reflexiven Sinnstiftung dar. Während Techno das konkrete »Machen« provoziert und unterstreicht, liefert die Rockmusik die Sinnressource, die die Richtigkeit dieses »Machens« bestätigt.

Aufgrund dieses sinnstiftenden Aspekts treten auf Techno-Partys deshalb gelegentlich auch Rockbands auf. Die beliebteste Band der Szene sind die »Dead County Cool Boys«, auf die im Kapitel *Wagenburgen – Proletarierromantik der Szene* einzugehen sein wird. Diese Band besteht aus einer Gruppe Wagenburglern, Cody ist ihr Leadsänger. Auf allen größeren Partys, die ich besuchte, insbesondere den »Pyomen«-Partys, traten auch die »Cool Boys« auf. Wenn die Band »Breaking the Law« spielt, singen alle Akteure der Szene mit.

Durch den in der Szene zirkulierenden Slogan »Rock'n'Roll« und die musikalischen Rockeinlagen auf den Partys wird der politische Inhalt des eigenen Tuns kollektiv bestätigt. In den kämpferischen Posen des Rock'n'Roll manifestiert sich das Bewusstsein, dass der von der Szene praktizierte Hedonismus die Grenzen auch der Erlebnisgesellschaft überschreitet. Dabei entsteht jedoch wiederum ein Zirkelschluss der mit dem »Abenteuer Raumbesetzung« korrespondiert: Gerade jene authentischen Symbole der Devianz sind es, durch die sich die Erlebnisgesellschaft auf ihrer Suche nach dem permanent Neuen reproduziert. Heißt das, dass der gefühlte Moment völlig in der Erlebnisgesellschaft aufgeht?