

Issue 29 (2023)

Flaschenbier im Trümmerfeld: Temporäre autonome Zonen in Rafael Horzons *Das weisse Buch*

Florian Kastner

University of Connecticut

Abstract

Der Ich-Erzähler in Rafael Horzons Novelle ‚Das weisse Buch‘ besucht im Laufe der Geschichte zahlreiche informelle Bars und Aktionsräume, die in den 1990er Jahren nach dem Fall der Mauer in Berlin-Mitte eröffneten und nach der Jahrtausendwende im Zuge der hauptstädtischen Gentrifizierung wieder langsam verschwanden. In diesem Zeitraum etablierte sich in einigen subkulturellen Zirkeln der Begriff Temporäre Autonome Zone, der auf einem im Jahr 1991 erschienenen Buch des US-amerikanischen Philosophen Hakim Bey beruht (T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism). In diesem Artikel gehe ich der Frage nach, wie und ob und inwiefern die in ‚Das weisse Buch‘ beschriebenen Treffpunkte der Nacht nach der Theorie von Hakim Bey als temporäre autonome Zonen eingeordnet werden können.

Keywords:

Nachwendezeit – Nachtleben – Jugendkulturen – Erinnerung - Horzon

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2688-0125>

How to cite: Kastner, Florian. “Flaschenbier im Trümmerfeld: Temporäre autonome Zonen in Rafael Horzons *Das weisse Buch*.” *focus on German Studies*, no. 29, 2023, pp. 1–22.

DOI: 10.34314/fogs2022.00002

Flaschenbier im Trümmerfeld: Temporäre autonome Zonen in Rafael Horzons *Das weisse Buch*

Florian Kastner

Einleitung

Der Berliner Unternehmer und Schriftsteller Rafael Horzon gibt in seiner Autobiografie *Das weisse Buch* (2010) Einblick in den Werdegang einer heterogenen Szene, die nach dem Mauerfall im Jahr 1989 in den Berliner Ost-Bezirken Mitte, Prenzlauer Berg und Friedrichshain für ein ausgedehntes Jahrzehnt temporäre Orte schuf, in denen mit Musik, Kunst, Protest, sozialem Miteinander und Raumgestaltung in leerstehenden Immobilien experimentiert wurde. *Das weisse Buch* gehört zu den bis dato wenigen literarischen Texten, die sich mit dieser speziellen Zeit der Berliner Kultur- und Stadtgeschichte beschäftigen. Der aus München angereiste Ich-Erzähler beschreibt die ersten Eindrücke nach seiner Ankunft in der Berliner Innenstadt:

Berlin-Mitte war damals noch ein grosses [sic] Trümmerfeld. Die Bewohner hatten sich nach dem Krieg nicht damit aufgehoben, ihre zerbombten Häuser wieder aufzubauen. [...] Dann kamen junge Menschen aus dem Westen, besetzten die leergebliebenen Läden und Wohnungen und verkauften den anderen jungen Menschen, die nach Berlin kamen, Getränke. (Horzon 21)

Diese Veranstaltungsorte in verlassenen Ladengeschäften, Kellern, Garagen und Wohnungen existierten zwischen 1989 und Anfang 2000. Mit den Millenniumsfeierlichkeiten 1999/2000 war der Regierungsumzug von Bonn nach Berlin endgültig vollzogen, erschwingliche freie Flächen im Innenstadtbereich verschwanden und somit auch große Teile des alternativen Nachtlebens (Heidenreich 9–10). In den Jahren zuvor wurden leerstehende Immobilien im Ostberlin der Nachwendezeit entweder besetzt oder mit dem Konzept der Zwischennutzung

für geringe Summen vermietet, bis diese an die ursprünglichen Besitzer rückübertragen wurden oder die Sanierung der oft baufälligen Objekte begann. Dies geschah oft durch die Vermittlung der Wohnungsbaugesellschaft Mitte, die ein breites Repertoire an brachliegenden Immobilien verwaltete (Schwanhäußer 132). “Außerhalb des alles regierenden finanziellen Kreislaufs stehend” (Heidenreich 6) ermöglichte dieser Zustand es Club- und Barbetreibern, Galeristen und Künstlern, Räume mit eigenen Ideen zu füllen, ohne eine Monetarisierung des Projekts oder eine bestimmte Marktplatzierung anzustreben (Heidenreich 7).

Im Jahr 1991 erschien das Buch *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone*¹ (im Folgenden *T.A.Z.*), das der US-amerikanische Philosoph Peter Lamborn Wilson (1945-2022) unter seinem Alias Hakim Bey veröffentlichte. Bey stellt in seinem Werk “politische Interventionen im vom Neoliberalismus geprägten Alltag” (Seidel 294) vor. Diese Interventionen sind Protest- und Aktionsformen im öffentlichen Raum, die zu sogenannten temporären autonomen Zonen führen, die die öffentliche Ordnung zumindest vorübergehend stören und dazu animieren sollen, vertraute Gegebenheiten, Situationen und Umgebungen in Frage zu stellen und Alternativen zum Status quo aufzuzeigen. Zwei Jahre nach dem Mauerfall erschienen, wurde *T.A.Z.* rasch zu einem “Schlüsseltext zur temporären Raumnutzung” (Schwanhäußer 160) und war eine beliebte Lektüre in Hausbesetzer- und Künstlerkreisen (Schwanhäußer 160).

Nach einem kurzen Überblick über die alternative Subkultur-Szene in Berlin-Mitte nach dem Mauerfall und einer Einführung in das Werk von Horzon sowie die Theorie von Bey gehe ich in diesem Text der Frage nach, ob und inwiefern die in Horzons Autobiografie *Das weiße Buch* beschriebenen Treffpunkte der Nacht nach der Theorie von Hakim Bey als temporäre autonome Zonen eingeordnet werden können. Durch eine Betrachtung dieser sowohl real existierenden als auch literarisch repräsentierten Lokalitäten der neunziger Jahre in Rafael Horzons Werk möchte ich einen Beitrag zur gegenwärtigen “Nachtforschung” (Heinz und Schmidt-Lux 2) leisten, die das Nachtleben in Clubs und Bars als kulturelles und

soziales Phänomen interdisziplinär untersucht und es auch als Teil der kulturellen Identität Deutschlands behandelt.

Alternative Subkultur(en) in Berlin 1989-2000

Das Berliner Nachtleben der Neunziger wurde von den in den frühen 1990er Jahren überall in Ost-Berlin eröffnenden Technoclubs wie dem Walfisch (1991-1993), dem Tresor an der Leipziger Straße (1991-2005) und dem E-Werk (1993-1997) dominiert. In diesem Zeitraum entwickelte sich auch die Loveparade rasch von einer kleinen Straßendemonstration zu einer Massenveranstaltung, an der hunderttausende Besucher teilnahmen und die eine wichtige Einnahmequelle für die Berliner Tourismusindustrie darstellte (Kauzick 46).

Parallel dazu gab es eine vitale Szene von kleinen Bars, Kunsträumen und Clubs, die überwiegend in der Nähe des Hackeschen Markts in Berlin-Mitte beheimatet waren. Obwohl diese Szene heute oft mit den Technoclubs in einem Atemzug genannt wird, unterschieden sich die Orte dieser alternativen Subkultur nicht nur durch abweichendes Konsumverhalten der Gäste: "Etwaige Selbstversuche mit Drogen scheitern schon an den nicht vorhandenen Klos" (Zwirner 42). Sie waren improvisiert, exzentrisch, oft unregelmäßig geöffnet und wiesen in der Regel keine Lizenzen für einen Barbetrieb auf; diese Orte sind also von Beginn an als temporär angelegt gewesen und schlossen dann wieder, wenn die Betreiber Interesse an ihrem Projekt verloren, der Vertrag zur Zwischennutzung der Immobilie auslief, es Lärmbeschwerden von den Nachbarn gab oder wenn eine Lokalität so bekannt wurde, dass sie von Besuchern außerhalb des eigenen erweiterten Freundes- und Bekanntenkreises übernommen wurde und damit die "soziale Unterscheidungskraft" (Heidenreich 9) verloren ging.

In der Retrospektive gehen die Faszination und Originalität dieser temporären Orte von vielerlei Faktoren aus. Die unregelmäßigen Öffnungszeiten, teils nur ein Abend pro Woche oder Wochentage, deren Datum durch eine bestimmte Zahl teilbar ist (Wagner 19),

generierten Neugier und vermittelten Eingeweihten das Gefühl, an besonderen Veranstaltungen teilzunehmen. Gerade in der heutigen Zeit, in der die Verfügbarkeit von Kultur und Gütern fast rund um die Uhr gewährleistet ist, stellt diese Art der Selbstlimitierung eine radikale Haltung dar.

Auch fand in der Szene der alternativen Bars ein stetiger Bruch von Gesetzen statt, sowohl in Bezug auf fehlende Lizenzen für den Alkoholausschank als auch bei der Aneignung der Räume an sich, wie sich ein Barbetreiber aus dieser Zeit erinnert: “Was wir gemacht haben, war ja kontinuierlicher Hausfriedensbruch. Aber wir haben uns schöne Regeln gegeben, etwa: Wir verlassen den Raum besser, als wir ihn vorgefunden haben” (Paulun 26). Die besondere Situation, in der staatliche Autoritäten in der Karenzzeit zwischen den politischen Systemen des Ostens und Westens in ihrer Handlungsfähigkeit eingeschränkt waren, wurde von den neu ankommenden Bewohnern zu ihrem Vorteil genutzt, wie Sarah Diehl festhält:

Bezirksverwaltung und Baupolizei zeigten sich überfordert. Weshalb illegal oder halblegal—als Galerie oder ständige Geburtstagsfeier—wenigstens fünf Dutzend professionelle Bars und Clubs die ersten Monate überleben konnten. Dann hatte man sich auf ein Spiel mit der Polizei eingestellt, öffnete z. B. nur an bestimmten Kalendertagen. (Diehl 3)

Die damaligen Verhältnisse in den Ost-Bezirken Berlins, die nach dem Mauerfall nur bedingt über eine funktionierende Infrastruktur, eine stabile Rechtslage und darüber wachende Gesetzeshüter verfügten, “erlaub[t]en nichts anderes als Ordnungswidrigkeiten” (Wahjudi 112). Oder, mit den Worten des Lyrikers Lutz Seiler, der die Sachlage in seinem Roman *Stern 1111* diplomatischer ausdrückt: “Weit verbreitet in diesen Monaten des Umsturzes und Aufbruchs war die Fähigkeit, zeitraubende Formalitäten zu überspringen beziehungsweise beiseitezulassen” (Seiler 233). Dieser Umstand führte dazu, dass sich zum Beispiel in den Neunzigern allein in der Rosenthaler Straße im Bezirk Mitte ungefähr zehn Bars und Clubs befanden, die in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen geöffnet waren und bis auf

wenige Ausnahmen nicht über entsprechende Lizenzen für einen offiziellen Getränkeauschank oder Clubbetrieb verfügten.

In demselben Tempo, in dem sich innerhalb von wenigen Jahren eine unüberschaubare Szene von illegalen Bars und Kunstorten mit hunderten von Austragungsorten im Dreieck Oranienburger-, Tor- und Rosenthaler Straße entwickelt hatte, verschwanden diese temporären Lokalitäten auch wieder, ohne eine Lobby für die eigenen Interessen geschaffen zu haben oder dauerhafte Strukturen einzurichten, die sich gegen den finanziellen Druck von Investoren und anderen stellten (Rapp 161).

Rafael Horzons *Das weisse Buch* (2010)

Rafael Horzons Autobiografie *Das weisse Buch*, erschienen bei Suhrkamp im September 2010, ist des Autors erste Veröffentlichung bei einem renommierten Verlag. Seit den frühen neunziger Jahren nimmt Horzon am Berliner Kultur- und Nachtleben teil und setzt eine fragwürdige, aber öffentlichkeitswirksame Geschäftsidee nach der anderen um, wie zum Beispiel einen Versandhandel für Apfelkuchen und eine Partnertrennungsbüro. Sein öffentliches Auftreten sowie die (semi-)biographischen Darstellungen in *Das weisse Buch* wirken wie ein Verfremdungseffekt, der den Rezipienten ständig hinterfragen und zweifeln lässt, ob seine Aussagen wahr oder falsch sind (Sommer 3). Das ist zum Beispiel dann der Fall, wenn Horzon in einem Interview behauptet, dass er sogenannte “Wanddekorationselemente” für über eine Million Euro verkauft habe (Berge 22) oder häufig wiederholt, dass nicht er, sondern die Autorin Helene Hegemann *Das weisse Buch* geschrieben habe (Rühle). Aufgrund dieser Strategie, wahre Begebenheiten mit Übertreibungen oder Unwahrheiten anzureichern, kann Horzons Text als “eine schöne Schwebung zwischen Sachbuch und Schelmenroman” (Baßler et al. 85) eingeordnet werden.

Nach dem Abbruch seines Studiums in München zieht der Ich-Erzähler zu Beginn des Texts nach Berlin, besucht dort kleine, informelle und ohne Konzessionen betriebene Bars im

Stadtteil Mitte und beschreibt damit ein Kapitel des Berliner Nachtlebens, das bisher in der Gegenwartsliteratur wenig Beachtung gefunden hat.² Gründe dafür können sein, dass diese „Szene“ und ihre Fixpunkte kurzlebig und durch wenig Werbung und fehlende Hinweise oder Schilder an den Gebäuden keiner breiten Öffentlichkeit zugänglich waren. Es gab darüber hinaus, im Gegensatz zur Technoszene, keine Orte oder Veranstaltungen, die als bekannte Referenzpunkte hätten gelten können. Diese Subkultur generierte auch keine Stars, keine bekannten DJs oder Bands, die mit dieser Zeit in Verbindung gebracht werden.³ Zudem gibt es bis auf zwei Ausnahmen keine Lokalitäten aus dieser Zeit, die heute noch existieren.⁴

Im Gegensatz dazu etablierte sich in der Literaturwissenschaft der Begriff ‘Technoprosa’ (Rudolph 135), ein Begriff, der seit der Veröffentlichung von Rainald Goetz’ Erzählung *Rave* (1998) lose zirkulierte und später von dem Blogger und Autor Airen für seine Textsammlung *Strobo – Technoprosa aus dem Berghain* (2010) verwendet wurde. ‘Technoprosa’ umfasst als Oberbegriff (fiktionale) Erzählungen, die sich mit den Themen Techno, Clubs und deren Kultur auseinandersetzen. Goetz war einer der ersten etablierten Autoren in Deutschland, die sich an der “Nachtlebengeschichtsschreibung” (Schuhmacher 42), dem Niederschreiben von nächtlicher Ekstase und Erlebnissen in Nachtclubs und auf Partys, versuchten.⁵ Sich für Techno, Clubs, Nachtleben, Drogen und „Absturz“ zu interessieren, war nun auch in intellektuellen Zirkeln kein Ausschlusskriterium mehr.

Die in *Das weisse Buch* benannten Bars der Nachwendezeit entsprechen den damaligen Gegebenheiten, zum Beispiel bezüglich der architektonischen Beschreibung, des Programms oder der in den Projekten involvierten Personen, welche heute noch recherchierbar sind oder sich durch ehemalige Gäste bestätigen lassen.

Hakim Beys *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone* (1991)

Jugend-, Protest- und Subkulturen sind in der Vergangenheit oft von philosophischen, literarischen oder populärwissenschaftlichen Schriften unterstützt und inhaltlich geformt

worden. Der klinische Psychologe Timothy Leary zum Beispiel befürwortete mit seinen Publikationen den Konsum von psychedelischen Drogen und traf damit den Nerv der Zeit, als LSD in den siebziger Jahren zur favorisierten Droge von Hörern bestimmter Musikrichtungen wurde. Die Textsammlung *Naked Lunch* (1959) von William S. Burroughs wurde zum Bezugspunkt der sogenannten „Beat Generation“, die die zahlreichen Tabubrüche in dem Text von Burroughs als Vorlage für das eigene Leben oder Werk nahmen. Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) ist das theoretische Manifest der politischen Gruppe Situationistische Internationale. Der Text beschreibt die Wandlungsfähigkeit des Kapitalismus sowie die kommerzielle Vereinnahmung von Subkulturen und wurde später auch Teil des literarischen Kanons der Punk-Szene (Büscher). Charles Bukowskis Veröffentlichungen, insbesondere *Der Mann mit der Ledertasche* (1971), das heftige Alkoholexzesse porträtiert, sind Referenzwerke in intellektuellen Trinkermilieus (Kretschmann 38).

Temporäre autonome Zonen sind nach Hakim Bey Momente, in denen die öffentliche Ordnung temporär außer Kraft gesetzt wird und kurzfristige Freiräume entstehen. Dabei unterscheidet Bey verschiedene Arten von Aktionsformen. Der sogenannte „Poetische Terrorismus (PT)“ versucht mit kreativen Mitteln, bestehende Routinen zu durchbrechen, Außenstehende zu irritieren und Situationen zu schaffen, die die Beteiligten dazu bewegen sollen, „eine intensivere Existenzweise anzustreben“ (Bey 15). Hakim Bey schlägt verschiedene Handlungsanweisungen vor, wie PT umgesetzt werden kann: zum Beispiel durch einen Streik an der Schule, weil das eigene Verlangen nach Trägheit nicht befriedigt wird, oder das Anbringen von Gedenktafeln an öffentlichen Plätzen, die an ein persönlich prägendes Ereignis erinnern (Bey 15).

Die sogenannte „Kunstsabotage“ geht einen Schritt weiter. Sie ist keine kreative Spielerei, sondern soll einen „ästhetische[n] Schock“ (Bey 22) verursachen. Ein prägnantes historisches Beispiel ist die Gruppenausstellung *Art into Society – Society into Art: Seven German Artists*, die im

Jahr 1974 in London stattfand und in deren Rahmen die beteiligten Künstler wie etwa Joseph Beuys nicht wie angekündigt Exponate ausstellten, sondern zu einem Kunststreik aufriefen, der einen Eklat auslöste (Weiss 158–159).

Kreative Protestformen im öffentlichen Raum mit Bezug auf philosophische Schriften sind keine Neuheiten. Bey nimmt in *T.A.Z.* Bezug auf die Situationistische Internationale, die in den 1960er Jahren mit Bezug auf Theorien von Guy Debord, Jean Paul Sartre und Albert Camus verschiedene Aktionen im öffentlichen Raum organisierte, die auf einen autonomen Kunstbegriff und die Eliminierung von gesellschaftlichen Hierarchien abzielten: “Wir könnten den Kampf dort wieder aufnehmen, wo ihn der Situationismus ‘68 & die Autonomia in den siebziger Jahren aufgaben & ihn auf eine neue Stufe heben” (Bey 72). Die neue Stufe bedeutet, in den zu damaligen Zeiten nicht existenten (virtuellen) Räumen wie dem Internet temporäre autonome Zonen zu kreieren oder auch im sich ständig ändernden urbanen Raum Orte zu schaffen, die sich vorübergehend gegenwärtigen Konventionen entziehen.

Hakim Bey bietet mit seiner Idee der temporären autonomen Zonen zwar eine aktualisierte Methode, gesellschaftliche Missstände im öffentlichen Raum zu thematisieren und kreativ anzugreifen, geht dabei aber inhaltlich nur bedingt über Grundsätze hinaus, die beispielsweise Beuys oder die Situationistische Internationale bereits vor einigen Jahrzehnten proklamiert haben. Jedoch sind es die konkreten Handlungsanweisungen und Ideen zum kreativen Protest, die Beuys’ Theorie in den 1990er Jahren als neuartig und spannend erscheinen lassen. Zudem setzt er Terminologien der Postmoderne ein, was seinem “Theorierecycling”, also der Wiederverwendung von bereits bekannten Konzepten der Philosophie und Soziologie in einem neuen Kontext, einen aktuellen Anstrich gibt (Briese 129).

Im Folgenden werde ich anhand von ausgesuchten, in *Das weisse Buch* genannten Beispielen untersuchen, wie an Orten des alternativen Berliner Nachtlebens der

Nachwendezeit anarchisch anmutende Freiräume entstanden und wie diese mit dem Konzept der T.A.Z. von Hakim Bey in Zusammenhang stehen.

Galerie Berlintonkyo

In einem vier Jahre nach Schließung der Galerie Berlintonkyo erschienenen Artikel des Kulturjournalisten Gerrit Bartels wurde der Ort als “Prototyp der Berliner Subkultur” (Bartels) bezeichnet. Rafael Horzon war Gründungsmitglied der Galerie, einem von Studenten betriebenen, eingetragenen Verein, der zwischen Mai 1996 und Mai 1999 in einem Keller am Hackeschen Markt im Zweiwochentakt eine neue Ausstellung mit musikalischem Begleitprogramm und Getränkeauschank zeigte.

Der Ich-Erzähler in *Das weisse Buch* beschreibt die Galerie als Ort der Verweigerung gegenüber dem Kunstmarkt: “Mein Plan war es, die Idee Kunst mithilfe fiktiver japanischer Künstler als obsolet vorzuführen” (Horzon 52). Die Betreiber des Berlintonkyo erstellen Lebensläufe von fiktiven asiatischen Künstlern und präsentieren zur Eröffnung Haushaltsgegenstände auf Podesten, während die hauseigene Band Jeans Team eine Mischung aus Rock and Roll und elektronischer Musik spielt. Im Fokus der Galerie Berlintonkyo steht also nicht die versprochene Kunst-Ausstellung, sondern der Protest gegen den gegenwärtigen Status von Kunst und deren Markt. Dabei werden das Label „Galerie“ und die damit verbundenen Assoziationen genutzt, um davon abzulenken, dass es hier weniger um die Huldigung von Exponaten, sondern um das Feiern von Galas und Partys geht; um das Schaffen von Situationen und Momenten, die sich der unmittelbaren Kontrolle über den Ausgang des Abends entziehen. Hier ist der kulturhistorische Bezug zum ‘Happening’ im Sinne von Joseph Beuys und dessen erweitertem Kunstbegriff deutlich: Durch Irritation und enttäuschte Erwartungen werden Teilnehmende gefordert, gewohnte Denk- und Verhaltensmuster zu durchbrechen und Alternativen zu aktivieren.

Während die anderen Orte der Nacht, zu denen Horzon seinen Ich-Erzähler schickt, nur mit wenigen Informationen grob skizziert werden, widmet er der Geschichte um die Galerie Berlintokyo ein ganzes Kapitel und beginnt mit dem Location-Scouting, dem Auffinden brachliegender und/oder beispielbarer Räume:

Wir gingen aus dem Gewirr von Höfen wieder auf die Rosenthaler Strasse hinaus. Auch das Nachbarhaus hatte einen grossen Hinterhof. Dort entdeckten wir eine Treppe, die zu einer kleinen unterirdischen Turnhalle führte. Dieser Raum war zu mieten. Für 500 Mark im Monat. Sofort unterschrieben wir den Mietvertrag. (Horzon 51)

Die schnelle Umsetzung von Ideen war eines der Merkmale dieser Subkultur der Berliner Nachwendezeit, für die die Galerie Berlintokyo ein wichtiger Treffpunkt war. Die Schwelle, eine eigene Bar oder Galerie oder einen Club zu eröffnen, war niedrig: Es brauchte keinen Kredit von einer Bank oder einen Geschäftsplan, sondern nur einen Austragungsort, der entweder durch Auskundschaften des Berliner Innenstadtbereichs oder durch Vermittlung der Wohnungsbaugesellschaft Mitte gefunden wurde (Birthler 93).

Temporäre autonome Zonen können nach Definition nur funktionieren, wenn sie ökonomisch unabhängig sind und sowohl die Arbeitskraft als auch die Finanzierung von Projekten nur von den direkt beteiligten Akteuren bereitgestellt werden (Jensen 287). Die Aufgabenteilung der Galerie Berlintokyo entspricht den Fähigkeiten und Vorlieben der Beteiligten, wie der Ich-Erzähler beschreibt:

Reimo und Franz planten, bei den Vernissagen der fiktiven japanischen Künstler ihre neuartige Musik vorzuführen. Nina und Joy planten, bei diesen Vorführungen Getränke zu verkaufen (...). Tom und Peer fanden, dass die Galerie auch ein guter Ort wäre, um ihre Filme zu zeigen. Jakob freute sich darauf, die Einnahmen der Galerie zu verwalten. (Horzon 52)

Das Konzept der Galerie entwickelte sich schnell weiter: Nach ersten Ausstellungen von fiktiven japanischen Malern wurde die Galerie im Zwei-Wochentakt an Freunde des Hauses

übergeben, die Arbeiten von sich ausstellten oder einfach Zeitungsausschnitte an die Wände kleben.¹ Diese Personen organisierten in der Regel auch das Rahmenprogramm und waren in viele Teile der Organisation und Umsetzung der Abende involviert: “Berlintokyo funktioniert nach dem Loyalitätsprinzip. Die Galeristen fühlen sich den Künstlern gegenüber verpflichtet und möchten, dass diese auch Verantwortung für den Veranstaltungsort übernehmen” (Wahjudi 266). Mit diesem ausgeglichenen Geben und Nehmen entstanden wenig Kosten, es gab aber aufgrund niedriger Eintritts- und Getränkepreise auch wenig Einkünfte. Doch die Beteiligung an solchen Projekten erhöhte das in dieser Szene wichtige soziale Kapital: “Auf der Habenseite bleiben also Emotionen und Kontakte” (Wahjudi 266).

Der Ich-Erzähler in *Das weisse Buch* ist vom Erfolg der Galerie überrascht und steigt dann aus dem Projekt aus, als eine Einladung zur Documenta X in Kassel eintrifft: “Ich hatte ja nur ausprobieren wollen, ob uns wirklich jemand einen Föhn oder japanische Chipstüten als Kunst abnehmen würde” (Horzon 58). Temporäre autonome Zonen sind dem Namen nach (und wie bereits beschrieben) *autonom* und existieren nur außerhalb des kapitalistischen Verwertungskreislaufs der Kunst- und Unterhaltungsindustrie. Sobald Form und Inhalt an andere, vom entsprechenden Markt geforderte Strukturen angepasst werden müssen, verliert das Projekt an Selbstständigkeit, Originalität und auch an Momente der Überraschung.

Sniper

Wohl kein anderer Ort des Berliner Nachtlebens lässt sich treffender als temporäre autonome Zone beschreiben als das Videoatelier Sniper. Seit 1995 in Betrieb, befindet es sich im Hinterhof direkt neben der Galerie Berlintonkyo in einem der letzten unsanierten Hinterhöfe am Hackeschen Markt, dem einstigen Epizentrum des alternativen Nachtlebens nach dem Mauerfall. In den 1990er Jahren war die “Mischung aus Geräteschuppen,

¹ Der heutige international erfolgreiche Maler Jim Avignon stellte hier mehrfach aus, ebenso der Hamburger Künstler 4000, der für die Gestaltung von Buchcovern für Benjamin von Stuckrad-Barre Bekanntheit erlangte.

Kolonialwarenladen und Video-Vorführraum” (Michaelis) ein Geheimtipp im Nachtleben, heute ist der museale Charakter unverkennbar: Die bröckelige Fassade und das alte Holztor wirken aus der Zeit gefallen, eine dicke Staubschicht liegt auf den Dekorationselementen und die Öffnungszeiten der Anfangstage (Mittwoch nach Mitternacht) sind heute nicht mehr konform mit dem Lebensstil der neuen Bewohner im gentrifizierten Viertel. Um eine spezielle Atmosphäre in diesem kleinen Raum aufrechtzuerhalten, gibt es, nach Betreiber Heinrich Dubel, ein “[h]ochkomplexes Regelwerk, das kompromisslos durchgesetzt wird, notfalls durch Abbruch des Programms. Wer eine Cola bestellt, wird ausgelacht” (Dubel 278). Teile dieses Regelwerks werden durch zahlreiche, am Eingangstor angebrachte Piktogramme erklärt. Jedoch sind diese Prinzipien auch ironisch zu verstehen und Teil einer undurchschaubaren Inszenierung, die dann beginnt, wenn das Sniper zum öffentlichen Ort wird.

Der Protagonist in *Das weisse Buch* berichtet kurz über die Umnutzung des Snipers als erweiterte Bühne zur Eröffnungsfeier der Galerie Berlintonkyo im Mai 1997:

Dann begann die Eröffnungsparty. Franz und Reimo hatten eine durchsichtige Plastik-Kugel konstruiert, in der sie ihr Konzert geben wollten. Als sie die vielen Besucher sahen, bekamen sie Angst um ihr Konstrukt und trugen es in den Nachbarkeller. Das Konzert wurde von dort mit einer Kamera auf unsere grosse Video-Wand übertragen. (Horzon 54)

Zur damaligen Zeit, viele Jahre vor der Gründung von Youtube und der breiten Verfügbarkeit von schnellen Internetleitungen, war es ein Novum, dass Musikschaaffende nicht direkt vor dem Publikum auftraten, sondern ein Auftritt gestreamt wurde. Das versprochene und auf Flyern angekündigte Konzert fand zwar an diesem Abend statt, aber unter Bedingungen, von denen das Publikum nicht ausgegangen war. Hakim Bey stellt zu dieser Situation passend die rhetorische Frage, wie Raum von den Mechanismen der Kontrolle separiert werden kann (Bey 74). Eine einfache Antwort kann lauten: Durch Kontrollverlust. Um diesen herbeizuführen, gilt es, die Macht über bestimmte Situationen und insbesondere auch die im Alltag oft

hilfreiche “Kontrollüberzeugung” (Westermayer 22) aufzugeben. Das Ergebnis kann Chaos sein, das Bey als erstrebenswert erachtet, weil daraus “neue spontane Ordnungen entstehen können” (Westermayer 106). Dies ist dann auch temporär der Fall, wenn ein Konzert auf kleinen Bildschirmen, anstatt auf einer Bühne zu sehen ist und das Publikum irritiert im Raum steht

The Glowing Pickle

Hakim Bey beginnt sein Kapitel “Piratenutopias” mit der Beschreibung eines globalen “Informationsnetzwerks” (Bey 109), das sich Freibeuter und Piraten im 18. Jahrhundert schufen, um sich auf entlegenen Inseln und in Verstecken mit Proviant zu versorgen und um gestohlene Waren gegen andere Güter einzutauschen (Bey 109). Dabei entstanden “intentionale Gemeinschaften, ganze Mini-Gesellschaften, die bewußt außerhalb des Gesetzes lebten und entschlossen waren durchzuhalten, und sei es auch nur für eine kurze aber glückliche Zeit” (Bey 109). Das alternative Nachtleben im Berliner Osten der neunziger Jahre weist eine Ähnlichkeit zu diesem Netzwerk auf. Anstatt Inseln oder konspirativen Orten an Häfen wie in Beys Beispiel waren es hier die illegalen Nachtclubs und Bars, die ein Netzwerk bildeten, das abseits von gängigen ökonomischen Regeln funktionierte: “Das waren alles unheimlich kleine, improvisierte Orte. Da wurde doch nie Eintritt bezahlt und fast nie ein Getränk bezahlt, weil überall jemand arbeitete, den man kannte” (Paulun 33).

Zentrale Orte dieses informellen Netzwerks waren die Projekte Glowing Pickle (1993-1995) und danach Schmalzwald (1996-2000) in Berlin-Mitte, die von den Künstler*innen Laura Kikauka, Bastiaan Maris und Gordon Monahan betrieben und bespielt wurden. In *Das weiße Buch* berichtet der Ich-Erzähler über seinen Besuch im Glowing Pickle:

An einem anderen Ort, in einer Garage, die bis zur Decke mit elektronischen Ersatzteilen vollgestellt war, stand ein Hawaiianer, der einhundertsiebzehn Versionen eines Liedes namens The Caravane gesammelt hatte, die er jeden Abend hintereinander

abspielte. In die Lampenfassungen hatte er Gewürzgurken gesteckt, die ein mattleuchtendes grünes Licht verbreiteten. (Horzon 21–22)

Aus dieser Beschreibung wird nicht deutlich, um was es sich bei diesem Ort handelt: Ist es eine Galerie, eine Bar oder ein Tanzclub? Auch weitere Recherchen zu dieser Lokalität abseits der literarischen Beschreibung lassen keine genaue Definition zu: Eine an sich unspektakuläre Garage in einem Hinterhof wird mit zuvor weggeworfenem Material aus geschlossenen DDR-Forschungseinrichtungen dekoriert, die Gäste können diese Gegenstände mit sogenannten Glowing Pickle Dollar (GPD) erstehen und dabei Getränke aus Reagenzgläsern zu sich nehmen (Monahan). Laura Kikauka erklärte später in einem Interview, dass ihre Projekte öffentlich zugängliche “Kunstinstallationen waren, wo Performances inmitten sozialer Interaktionen stattfanden.” (de Picciotto). Die Performances reichten von der namensgebenden Gurke, die mithilfe von zwei unter Strom stehenden Drähten unter dem Applaus der Gäste zum Leuchten gebracht wurde, bis hin zur Nutzung einer Krawattenschreddermaschine, die Krawatten und anderes Textil sorgfältig zerstörte (Mrozek). Das Berliner Nachtleben heute ist strikter getrennt: Im Nachtclub wird getanzt, und Kunstausstellungen und Performances finden in Galerien und Museen statt. Es gibt immer noch Überschneidungen der Unterhaltungs- und Kunstwelt, wenn zum Beispiel großformatige Fotografien von international renommierten Künstlern wie Wolfgang Tillmans oder Piotr Nathan im Berliner Technoclub Berghain ausgestellt werden (Biehl 108). Kunst hat hier aber mehr die Funktion der Dekoration als der Provokation. Sie existiert, muss aber nicht beachtet werden. An Orten wie dem Glowing Pickle gestaltete sich das Ignorieren der Kunstdarbietungen nicht so einfach, denn sie waren Teil des Konzepts und verlangten die Aufmerksamkeit und auch Partizipation der Gäste.

Obwohl Hakim Bey die Kunst an sich (und insbesondere den Kunstmarkt) als ein wenig adäquates Mittel sieht, um gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen (Bey 89–90), schreibt er künstlerischen Interventionen doch eine gewisse Macht zu: “Kunst kann niemals

so viel Bedeutung erlangen wie vielleicht eine Liebesaffäre oder eine Insurrektion. Aber sie zeigt ... bis zu einem gewissen Grad ... ihre Wirkung.” (Bey 89–90). Auch der Ich-Erzähler in *Das weisse Buch* nutzt einerseits durch die Gründung einer Galerie und den Umgang mit in kreativen Bereichen tätigen Menschen die sozialen Aspekte von Kunst, andererseits sieht er in dieser Bezeichnung aber ein veraltetes Konzept, das sich immer wieder selbst wiederholt und recycelt: “Es war überholt. Und nicht nur das Bemalen von Leinwänden: Die Gesamtheit der Idee Kunst erkannte ich als obsolet” (Horzon 29). Allerdings führt der Mangel an praktischen, alternativen und kreativen Möglichkeiten zum sozialen Protest außerhalb der Kunstwelt dazu, dass sich immer wieder auf dieses Konzept bezogen werden muss.

Fazit

Die Konzepte der in *Das weisse Buch* beschriebenen Treffpunkte der alternativen Subkultur im ehemaligen Ostberlin stehen inhaltlich in der Tradition verschiedener kunstpolitischer Theorien, wie der von Guy Debord und dem erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys. Hakim Beys theoretisches Konstrukt der temporären autonomen Zone ist eine Sammlung verschiedener, von politisch linken Orientierungen geprägten Theorien, die er auf die Gegenwart übertragen und angepasst hat. Die politischen Besonderheiten der Nachwendzeit, der massive Leerstand von Immobilien und der Zuzug zahlreicher junger Menschen in die Ostbezirke Berlins sorgten für eine besondere Konstellation, die Freiräume und Möglichkeiten schuf, die nur dort zu finden waren. Damit sind die Treffpunkte dieser Zeit als autonome Zonen einzuordnen, die temporär existierten, weil ein unbefristetes Betreiben dieser unkommerziellen Spielstätten sowohl finanziell als auch aufgrund von Gentrifizierung und innerstädtischen Veränderungen praktisch unmöglich ist. Bestimmte Projekte wie der Club 103, dessen Betreiber mit zwei illegalen Veranstaltungsstätten begannen und später einen größeren, konzessionierten Nachtclub in Kreuzberg betrieben, scheiterten, weil mit der Kommerzialisierung und Zusammenarbeit mit Sponsoren auch die

Überraschungsmomente, Spontaneität und auch Exklusivität des Ortes verloren gingen; und genau das waren die Kernelemente, die sowohl das Berliner Nachtleben der Nachwendezeit als auch bestimmte temporäre autonome Zonen so besonders machten.

Rafael Horzons *Das weisse Buch* kann nicht nur als autobiographisches Werk gelesen werden, sondern auch als historisches Zeitdokument, das Orte der Berliner Kulturlandschaft dokumentiert, die trotz ihrer Einmaligkeit mittlerweile verschwunden und vergessen sind. Auch wenn temporäre autonome Zonen per Definition heute immer noch im öffentlichen Raum kreierte werden (z. B. durch Flashmobs und spontane Partys in öffentlichen Verkehrsmitteln), stellen die Gegebenheiten der neunziger Jahre in Berlin ein singuläres Beispiel für eine selbstverwaltete kulturelle Szene dar, die sich trotz geringer finanzieller Mittel und wenig Unterstützung von Senat und Stadt über ein Jahrzehnt aufrechterhalten konnte.

Anmerkungen

¹Die deutsche Übersetzung erschien 1994 bei der Edition ID-Archiv unter dem Titel *T.A.Z. Die Temporäre Autonome Zone*.

²Zu den wenigen literarischen Texten, in denen diese Orte Erwähnung finden, gehören u. a. Norman Ohlers Roman *Mitte* (2001), David Wagners *Welche Farbe hat Berlin* (2011), Betty Stürmers *Szenegirl* (2018) und Lutz Seilers *Stern111* (2021).

³Das Musiklabel Kitty Yo galt lange Zeit als Plattform für Talente, die zahlreiche konspirative Clubs und Wohnzimmerbars im Berlin der Nachwendezeit hervorgebracht haben (Schlögl 125-166). Seit 2011 hat das Label keine neue Musik mehr veröffentlicht und auch die Webseite ist nicht mehr aufrufbar.

⁴Beide befinden sich im Hinterhof der Rosenthaler Straße 39 am Hackeschen Markt auf dem Gelände des Haus Schwarzenberg e. V.: Die mittlerweile legal operierende Bar Eschschloraque rümschrümp des Künstlerkollektivs Dead Chickens und das Atelier Sniper, das später in diesem Text noch thematisiert wird.

⁵Weitere exemplarische Erzählungen über die Berliner Technoszene: Nancy von Bunker *Die Tickerlady* (1998), Helene Hegemann *Axolotl Roadkill* (2010), Airen *Strobo* (2010), Jürgen Teipel *Ich weiß nicht* (2010) und Sven Regener *Magical Mystery oder: Die Rückkehr des Karl Schmidt* (2013).

Literaturverzeichnis

- Bartels, Gerrit. „Die Galerie Berlintokyo als Prototyp der Berliner Subkultur: Gegenwart war gestern.“ *Tagesspiegel online*, 25 Jul. 2013, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-galerie-berlintokyo-als-prototyp-der-berliner-subkultur-gegenwart-war-gestern/8543074.html>.
- Baßler, Moritz, und Heinz Drügh. „Super Wirklichkeit.“ *POP: Kultur und Kritik*, vol. 3, no. 2, Nov. 2014, S. 81–86.
- Berge, Tim. „Das Große Interview – Menschen.“ *Baunetz Interior | Design*, 5 Dez. 2017, S. 21–23.
- Bey, Hakim. *T.A.Z.: Die Temporäre Autonome Zone*. Edition ID-Archiv, 1994.
- Biehl, Brigitte. *Dance and Organization: Integrating Dance Theory and Methods into the Study of Management*. Taylor & Francis, 2017.
- Birthler, Marianne, et al. *Unbuilding Walls: Vom Todesstreifen zum freien Raum*. Birkhäuser, 2018.
- Briese, Olaf. „Anarchismus im 21. Jahrhundert. Ein Literaturbericht.“ *Politische Vierteljahresschrift*, vol. 58, no. 1, 2017, S. 126–150.
- Büscher, Barbara. „Situationistische Internationale.“ *Deutschlandfunk*, 26 Jul. 2004, <https://www.deutschlandfunk.de/situationistische-internationale-100.html>.
- de Picciotto, Danielle. „Laura Kikauka: Arbeit? Für mich bedeutet Arbeit SPIELEN.“ *Kaput Mag*, 6 Feb. 2018, https://kaput-mag.com/stories-de/danielle-de-picciotto-friends-in-conversation_laura-kikauka-arbeit-fuer-mich-bedeutet-arbeit-spielen/.
- Dubel, Heinrich. „40 Jahre Nachtleben in Berlin. Wichtige Orte von A bis Z.“ *Nachtleben Berlin. 1974 bis Heute*, hrsg. von Wolfgang Farkas et al., Metrolit, 2013, S. 265–82.

- Heidenreich, Stefan. „Die Berliner Clubs“. *Klub 2000. Rom Paris Marzahn*, hrsg. von Nina Fischer und Maroan el Sani, MaasMedia, 1998, S. 6–10.
- Heinz, Marcus, und Thomas Schmidt-Lux. „Die Nacht bleibt im Dunkeln: Rezension zu *Clubkultur: Dimensionen eines urbanen Phänomens* von Steffen Damm und Lukas Drevenstedt.“ *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*, 6 Mai 2020, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-81955>
- Horzon, Rafael. *Das weisse Buch*. 3. Auflage, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2013.
- Kauzick, Maren. *Zwischennutzung als Initiator einer neuen Berliner Identität?*. TU Berlin Universitätsverlag, 2008.
- Kretschmann, Carsten. „Alkohol und Alkoholismus.“ *Literatur und Medizin: ein Lexikon*, hrsg. von Bettina von Jagow und Florian Steger, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, S. 34–38.
- Michaelis, Nils. „Wie der Berliner Barbetreiber Heinrich Dubel mit dem Hubschrauber sein neues Erkenntnissystem entdeckte.“ *Tagesspiegel.de*, 28 Jan. 2000, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/wie-der-berliner-barbetreiber-heinrich-dubel-mit-dem-hubschrauber-sein-neues-erkenntnissystem-entdeckte-651853.html>.
- Monahan, Gordon. „The Glowing Pickle“. *gordonmonahan.com*, <https://gordonmonahan.com/the-glowing-pickle/>. Zugegriffen 02 Feb. 2022.
- Mrozek, Bodo. „Berlin: Laura Kikauka Versammelt Jahrhundertschrott in der Funny Farm East.“ *Aktuelle News: Nachrichten Aus Berlin Und Der Welt*, Der Tagesspiegel, 1 Apr. 2000, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/laura-kikauka-versammelt-jahrhundertschrott-in-der-funny-farm-east-668110.html>.
- Paulun, Paul. *Wir sind hier nicht zum Spaß! Kollektive und subkulturelle Strukturen im Berlin der 90er Jahre*. Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, 2013.

- Rapp, Tobias. "Hackescher Markt, Trucker-Mütze, Tourist. Der Berliner Hipster in drei Begriffen". *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*, hrsg. von Mark Greif et al., Edition Suhrkamp, 2012, S. 159–170.
- Rudolph, Thorsten. *Irre/wirr: Goetz: Vom ästhetischen Terror zur systemischen Utopie*. Wilhelm Fink, 2008.
- Rühle, Alex. „Uneinträgliche Leichtigkeit des Seins.“ *Süddeutsche.de*, 29 Okt. 2010, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rafael-horzon-das-weisse-buch-uneintraegliche-leichtigkeit-des-seins-1.1017516>.
- Schlögl, Anita. *Mehrwert Musik: Musikwirtschaft und Stadtentwicklung in Berlin und Wien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- Schuhmacher, Eckhardt. „Popkolumne.“ *Merkur*, vol. 68, no. 776, 2014, S. 42–46.
- Schwanhäüßer, Anja. *Kosmonauten des Underground: Ethnografie einer Berliner Szene*. 1. Aufl., Bd. 7, Campus Verlag, 2010.
- Seidel, Anna. *Retroaktive Avantgarde: Manifeste des Diskurspop*. V&R unipress, 2022.
- Seiler, Lutz. *Stern 111*. Suhrkamp, 2021.
- Sommer, Oliver. „Rafael Horzons Performance der Hochstapelei. Schreib- und Erzählweisen in Das weisse Buch und ihre textexterne Inszenierung.“ *MiDU – Medien im Deutschunterricht*, vol. 2, no. 2, Dez. 2021, S. 1–16.
- Wagner, David. *Welche Farbe hat Berlin*. Verbrecher Verlag, 2011.
- Wahjudi, Claudia. *Metroloops. Berliner Kulturentwürfe*. Ullstein Metropolis, 1999.
- Weiss, Judith Elisabeth. „‘Give up Art!‘: Manifeste der Kunstverweigerung“. »*Clear the Air*«. *Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren: Interdisziplinäre Positionen*, hrsg. von Burcu Dogramaci und Katja Schneider, transcript Verlag, 2017, S. 155–172.

Westermayer, Christina. „Kontrollüberzeugung: Eine kurze Einführung.“ *Unternehmer statt Unterlasser*, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017, S. 21–25.

Zwirner, Heiko. „Wir für eine Nacht.“ *Groove: Stadtguide Berlin. Szenen einer Stadt*, hrsg. von Thomas Koch et al., Thomas Koch Verlag, 2002, S. 40–43.