

„Don't forget to go home.“

Zur Funktion und Bedeutung von Tanzformen in der
Clubkultur der Gegenwart

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Mag.a art.“

in den Studienrichtungen

Unterrichtsfach Bildnerische Erziehung und Unterrichtsfach Textiles Gestalten

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
bei Univ.-Prof. Ernst Strouhal

vorgelegt von Laura Lang

Wien, im Jänner 2020

Abstract (S. 1)

Vorwort (S. 3)

Einleitung

Zur Tanzgeschichte (S. 5)

Zur Methode (S. 11)

Exkursion 1: Club Wien

A Protokoll: Trennungsphase (S. 17) - Transformationsphase (S. 18) - Wiedereintrittsphase (S. 25)

B Aspekte der Interpretation: Trennungsphase (S. 26); Transformationsphase (S. 26): Der Club als ästhetische Spielgemeinschaft (S. 26) - Versuch einer grafischen Darstellung (S. 27) - einzeln/gemeinsam (S. 29) - fun/no fun (cool) (S. 35) - Zauberzirkel versus Alltag (S. 37); Wiedereintrittsphase (S. 39)

Exkursion 2: Club Berlin

A Protokoll: Trennungsphase (S. 41) - Transformationsphase (S. 42) - Wiedereintrittsphase (S. 47)

B Aspekte der Interpretation: Trennungsphase (S. 48): Einschluss/Ausschluss – Der Türhüter (S. 48); Transformationsphase (S. 50): Kontrolle/Rausch & Erinnern/Vergessen (S. 50) - Freizeit versus Arbeit (S. 55) - einzeln/gemeinsam (S. 56) - Wiederholung/Einzigartigkeit (S. 62); Wiedereintrittsphase (S. 63)

Exkursion 3: Free Party Wien

A Protokoll: Trennungsphase (S. 65) - Transformationsphase (S. 65) - Wiedereintrittsphase (S. 71)

B Aspekte der Interpretation: Trennungsphase (S. 72): Einschluss/Ausschluss (S. 72); Transformationsphase (S. 73): Kontrolle/Rausch, Schuld und Verantwortung (S. 74) - Einmaligkeit/Wiederholung (S. 77) - Arbeit versus Freizeit (S. 78) - einzeln/gemeinsam (S. 79); Wiedereintrittsphase (S. 85)

Nachwort (S. 89)

Anhang (S. 93)

Quellen

Literaturverzeichnis (S. 85); Internetverzeichnis (S. 98); Medienverzeichnis (S. 99);

Abbildungsverzeichnis (S. 100)

Danksagung (S. 103)

Eidesstattliche Erklärung (S. 105)

Abstract

Dance is elusive and performative, spatially and temporally transient. As a cultural practice it establishes communities and is a ubiquitous and perennial part of ritualistic practice and cultural acts: Dance is lived culture. Particular forms of dance develop in certain societal contexts and as such they are shaped by these contexts, with physical politics, gender differences and collective social power structures manifesting in dance.

In this diploma thesis I concern myself with the form of dance practised in nightclubs to electronic music. This dance is both one of individual expression and collective community. It is a dance belonging to the audience, not one performed on stage.

This thesis depicts different forms of dance in clubs and also examines them for their social relevance: To what extent can one characterize impulsive and intuitive forms of dance? What does the togetherness consist of, and to what extent do the clubbers dance alone? And what kind of understanding between “community” and “individual” becomes apparent within? If one conceives of the dance floor and club as a wishing well and distorting mirror of our society, what kind of wishes could manifest? Who may enter the dance floor and what (utopian) perceptions of “community” become tangible in the club? How do rules, aesthetics and hierarchies of club culture distinguish themselves from those of the mundane world? And how do they resemble one another? In the course of this diploma thesis I will explore these questions and possible answers, and specify issues.

Vorwort

Tanz ist flüchtig und performativ, er ist zeitlich und räumlich begrenzt. Als kulturelle Praxis erzeugt er Gemeinschaften und ist ubiquitärer und perennierender Teil ritueller Praxen und kultureller Handlungen; kurz: Tanz ist gelebte Kultur. Bestimmte Tänze entstehen in bestimmten gesellschaftlichen Kontexten und werden von diesen mitgeformt. So schreiben sich Körperpolitiken, Geschlechterverhältnisse oder gesamtgesellschaftliche Machtverhältnisse in den Tanz ein.

In der vorliegenden Diplomarbeit beschäftige ich mich mit Tanzformen, wie sie in Clubs zu elektronischer Tanzmusik praktiziert werden. Dieser Tanz ist ein Tanz des*der Einzelnen und der Gemeinschaft. Es ist ein Tanz des Publikums, kein Tanz, der auf einer Bühne aufgeführt wird. Die Arbeit stellt einen Versuch dar, Tanzformen in Clubs einerseits zu beschreiben und andererseits auf ihre gesellschaftliche Relevanz zu untersuchen: Inwiefern lassen sich spontane und intuitive Tanzformen charakterisieren? Worin besteht das Miteinander, worin das Einzelne im Tanz und welches Verständnis von „Gemeinschaft“ und „Individuum“ zeichnet sich darin ab? Wenn man Tanzfläche und Club als Wunsch- und Zerrspiegel unserer Gesellschaft begreift, welche Wünsche könnten sich darin äußern? Wer darf auf die Tanzfläche und welche (utopischen) Vorstellungen von Gemeinschaft werden im Club erfahrbar gemacht? In welcher Weise unterscheiden sich die Regeln, Ästhetiken und Hierarchien der Clubkultur von jenen der profanen Welt? Und worin ähneln sie sich? Im Zuge dieser Diplomarbeit soll versucht werden, Fragestellungen zu konkretisieren bzw. mögliche Antworten zu formulieren.

Einleitung

Zur Tanzgeschichte

Um diesen Fragen nachzugehen und somit das Grundverständnis für die Betrachtung der aktuellen Tanzformen in Clubs zu legen, soll hier vorerst anhand von Beispielen ein kurzer Einblick in die Tanzgeschichte gegeben werden: a) Vom Tanz der Gemeinschaft, dem Reigen, über b) den Paartanz wie den Walzer, bis hin c) zum Einzeltanz/Individualtanz in der Disco und schließlich d) dem Rave soll ein Bogen gespannt werden. Ich folge in dieser tanzgeschichtlichen Einleitung hauptsächlich der historischen Darstellung „*FrauenKörperTanz*“ von Gabriele Klein, in der die Zivilisationsgeschichte am Medium Tanz nachgezeichnet wird.

Der Reigen als Tanz der Gemeinschaft

Da bei Tanzveranstaltungen mit elektronischer Tanzmusik auch immer der Begriff der „Gemeinschaft“ von großer Bedeutung ist, scheint es mir in dieser Hinsicht wichtig eine der ältesten Tanzformen, den Reigen, zu erwähnen. Der Reigen ist ein Tanz der Gemeinschaft, der immer in einer Gruppe getanzt wird und noch heute Teil zahlreicher Volkstänze ist, was meiner Meinung nach wiederum auf seine identitätsstiftende Rolle verweist.

In seiner ursprünglichen Form (Kreis-, Schlangen- oder Platztauschreigen) war er Bestandteil ritueller Handlungen und von großer sozialer und ökonomischer Bedeutung. In der verbindenden Form des Kreises wurden gesellschaftliche Ereignisse wie Hochzeiten, Geburt, Tod, Krieg, Ernte usw. als Ereignisse in der und für eine Gemeinschaft dargestellt und als solche sinnlich markiert bzw. „verkörpert“.¹ Der Tanz war also in das Zusammenleben integriert und hatte somit auch eine gesellschaftspolitische Funktion. Innerhalb des Reigenes wurden auch Solo- und Paartänze aufgeführt, wobei die ekstatischen Solotänze dem Magier bzw. Priester vorbehalten waren. Die Paarfigurationen stellen symbolisch den Geschlechtsakt dar und stehen für die Zukunftssicherung des Stammes, jedoch ohne Berührung zwischen den Tanzpartnern.²

So finden sich die sozialen und ökonomischen Machtverhältnisse von wenig ausdifferenzierten Gesellschaften in der Tanzform des Reigenes wieder: Die Position des Magiers wird durch den Solotanz hervorgehoben und deutet auf seine soziale Stellung und zugleich auf die ökonomische Bedeutung der Magie/Mystik als Form der Naturaneignung hin. In patriarchalen Gesellschaften waren ekstatische und Trance-Tänze, welche gesellschaftlich große Bedeutung hatten, den Männern vorbehalten.³

1 Vgl. Klein 1992, S. 17.

2 Vgl. ebd., S. 17ff.

3 Vgl. ebd., S. 17ff.

Die bürgerliche Revolution im Gesellschaftstanz: Der Walzer

Auch gesellschaftliche Umbrüche finden Einzug und Ausdruck in Tanzformen. So kündigt sich die bürgerliche Revolution des 19. Jahrhunderts bereits im Walzer an. Aus heutiger Perspektive mag der Walzer vielleicht als konservativ und elitär gelten, wenn man beispielsweise an den Opernball denkt. Aber seine Ursprünge hat der Walzer im „Ländler“, einem bäuerlichen Springtanz mit wilden Dreh- und Hüpfbewegungen.⁴

Um das revolutionäre Potential des Walzers zu verstehen, soll einer der Modetänze der höfischen Gesellschaft, der noch vor dem Aufkommen des Walzers populär war, kurz erwähnt werden: das Menuett. Es ist noch ein offener Paartanz, der sich durch komplizierte Schrittfolgen, festgelegte Körperhaltungen, eine geometrische Gesamtfiguration und die Hauptfigur, die Reverenz (Verbeugung), auszeichnet. Die Verbeugung galt dem Herrscher und der Tanzpartnerin. In der Verbeugung und der zentralen Ausrichtung der Gesamtfiguration kommt die absolutistische Herrschaftsform stilisiert zum Ausdruck. Die Abgrenzung zu den „wilden“ Tänzen unterer Gesellschaftsschichten findet durch Formalisierung und Professionalisierung, Rationalisierung, Triebdämpfung und Distanzierung zwischen den Tanzpartnern statt: Die Trennung zwischen Volks- und Gesellschaftstanz war im Menuett vollzogen. Innerhalb des Gesellschaftstanzes findet eine weitere Spaltung statt: die Spaltung der „Gesellschaft“ in Tanzende und Zusehende. Die zunehmende Perfektionierung der Tanztechnik führte im weiteren Verlauf zur Abtrennung des professionellen Bühnentanzes (Ballett) vom Tanz der „Gesellschaft“.⁵

Ab 1770 begann der Walzer die europäischen Tanzflächen zu erobern, wobei alle Gesellschaftsschichten vom „Walzerrausch“ mitgerissen wurden. Er war aber vor allem der Tanz des aufbegehrenden Bürgertums, in ihm kam das revolutionäre Prinzip der „égalité“ zum Ausdruck:

„Mit den schnellen wirbelnden Kreisbewegungen des Walzers wurden die ehemaligen festgelegten Körperhaltungen, Arm- und Fußpositionen überflüssig, wie auch die Reverenz aus dem Tanzvorgang selbst ausschied. Die Schritte unterlagen von nun an nicht mehr geometrischen Ordnungsmustern, vielmehr tanzten die einzelnen Paare von ihnen selbst bestimmte Kreisformen. Damit wurde auch die den höfischen Tanz charakterisierende Gesamtfiguration der Tanzenden unwichtig und mit ihr auch deren zentral ausgerichtete hierarchische Struktur. Darüber hinaus kannte der Walzer die Aufspaltung der Gesellschaft in Tanzende und Zuschauende nicht mehr. Vielmehr zeichnete er sich primär durch die Konfiguration des Einzelpaares aus, eine Entwicklung, die den gesamtgesellschaftlichen Prozess der Herausbildung der bürgerlichen Eheform und privaten Intimität nur allzu gut spiegelte.“⁶

Dabei umarmen sich die Tanzpartner nun wieder, aber, im Unterschied zum Ländler, in einer distanzierten Art und Weise. Die Lust am anderen Geschlecht wird über den Blick generiert.

4 Vgl. ebd., S. 104.

5 Vgl. ebd., S. 98.

6 Ebd., S. 105f.

Denn trotz der körperlichen Nähe zur Tanzpartnerin und den berausenden Drehbewegungen, darf der Mann nicht dem Taumel verfallen, sondern muss bei klarem Kopf bleiben und die Frau über das Parkett führen. Der Mann übernimmt nun, im Gegensatz zum Menuett, klar die Führungsposition. Obendrein muss die Frau auf seine Aufforderung warten. Sowohl im Tanz als auch in der Tanzaufforderung kommt daher das patriarchale Geschlechterverhältnis der bürgerlichen Eheform zum Ausdruck.⁷ Außerdem unterscheidet sich das „männliche Ich“ des Bürgers bzw. des Aristokraten, der nach 1789 ebenfalls Bürger ist, dahingehend von dem „einfachen Volk“, indem es nicht dem Walzerrausch verfallen darf. Das „männliche Ich“ muss sich zügeln, um die Kontrolle und Disziplin nicht aus den Augen zu verlieren, die den gesellschaftlichen Aufstieg sichern.⁸

Worin besteht nun die Verbindung zu aktuellen Tanzformen in Clubs? Zum einen wäre da die Tanzbegeisterung, die sowohl der Walzer als auch Techno-Umzüge (wie beispielsweise die Loveparades) auslösten, wobei sich die Begeisterung quer durch alle Gesellschaftsschichten zog. Zum anderen sei hier vorweg auch die Aufhebung der Trennung zwischen Tanzenden und Zusehenden zu nennen.

Vom Paar- zum Individualtanz: Rock n'Roll bis Disco

Doch nun zur Entwicklung des Individualtanzes: Dieser erreicht seinen narzisstischen Höhepunkt in der Discowelle der 1980er, wobei die Tanzfläche zum Podest der Selbstinszenierung wird.⁹ Die Auflösung der Paarfiguration beginnt allerdings bereits beim Rock n'Roll der 1950er: Die akrobatischen Tanzfiguren haben mehr Trennendes als Verbindendes, in ihnen wird die Musik reflexhaft nachvollzogen. Es gibt keine festgelegten Tanzschritte mehr, die Lust am Augenblick soll über die tristen Kriegsjahre und die Monotonie der Arbeitswelt hinwegtrösten.¹⁰ Dennoch hat die Frau auf die Aufforderung des Mannes zu warten.¹¹ Das ändert sich im Twist: Der Twist ist eine autonome Tanzform, bei der jede*r ohne Aufforderung auch alleine tanzen konnte. Die Bewegungen des*der Einzelnen sind zwar durchaus lasziv, dennoch ist der Tanz durch die körperliche Distanz zwischen den Tanzpartnern oder den Umtanzenden auch für ältere Generationen moralisch vertretbar. Das war auch der Grund, warum der Twist generationenübergreifend Anklang fand. Zu einer Zeit wirtschaftlichen Aufschwungs, kommt im Twist die (autonome) Figur des „Aufsteigers“ zum Ausdruck.¹²

Während der „Discowelle“ wurde die Tanzfläche zu einem Ort der Selbstdarstellung. Der Individualisierungsschub kam durch das Entwickeln individueller Kleidungsstile, in den

7 Vgl. ebd., S. 106ff.

8 Vgl. ebd., S. 108.

9 Vgl. ebd., S. 232.

10 Vgl. ebd., S. 227f.

11 Vgl. ebd., S. 231.

12 Vgl. ebd., S. 229ff.

Körpernormen (Sportlichkeit, Jugendlichkeit, Makellosigkeit) sowie im selbstbezogenen Tanz zum Ausdruck.¹³

An die Stelle von Musiker*innen, die live spielten, trat in der Disco nun der*die Discjockey, der*die Platten auflegte. Ob diese Anklang fanden, zeigte sich auf der Tanzfläche: So kam es auch zur Veränderung des Machtverhältnisses zwischen Musikproduzenten und -konsumenten.

„Disco“ bezeichnet sowohl die Musik, als auch den Ort an dem diese gespielt wird, worin die Ortsgebundenheit dieser Tanzkultur zum Ausdruck kommt. In tanzkultureller Hinsicht, ist Disco als Vorläufer von Techno zu sehen.“¹⁴

Die „Disco“ als Ort, der als Schutzraum und Fluchtpunkt fungiert, hat ihren Ursprung in der Homosexuellen-Szene der 1980er-Jahre in New York. In den Clubs war es marginalisierten Gesellschaftsgruppen möglich, sich zu versammeln und dort beispielsweise ihre sexuelle Orientierung offen ausleben zu können. In diesem Sinne stellte die „Disco“ einen Raum dar, in den man sich vor der Diskriminierung außerhalb des Clubs flüchten konnte.¹⁵ Mit der Kommerzialisierung wurde das Konzept der Disco als Schutzraum de-kontextualisiert und fand sodann Anklang im weißen heterosexuellen Mittelschichtsamertika und Westeuropa.¹⁶ Im Unterschied zu Rock n' Roll oder Funk versuchte Disco nicht mehr, gegen die herrschenden Gesellschaftsschichten aufzubegehren, sondern ignorierte diese und schaffte sich im Club eine eigene Welt, in die man vor der Alltagswelt flüchten konnte – die Welt des „Saturday Night Fever“.¹⁷

Vom Individualtanz zum individuellen Tanz der Gemeinschaft: Ursprünge Rave/Techno¹⁸

In musikalischer Hinsicht entwickelte sich die Disco-Musik aus dem afroamerikanischen Soul und Funk, wobei die „Offbeat-Hi-Hat“ und der „four-to-the-floor“-Beat kennzeichnend für Disco und in weiterer Folge auch für House und Techno sind.¹⁹ Techno entwickelte sich in der amerikanischen Autostadt Detroit in den 1980ern und beginnenden 1990ern. Beeinflusst von der deutschen Band Kraftwerk und dem New York Electro entwickelte sich dort der sogenannte Detroit Techno. Vertreter sind beispielsweise Juan Atkins, Derrick May oder Kevin Saunderson.²⁰ Zu der Zeit als Detroit Techno entstand, war die Stadt außerdem von wirtschaftlicher Depression gezeichnet, deren Folgen vor allem die afroamerikanische Bevölkerung durch hohe Arbeitslosigkeit zu spüren bekam. Der Verfall der Industriestadt macht sich auch in der als kalt, düster und industriell zu beschreibenden Musik bemerkbar.

13 Vgl. ebd., S. 232.

14 Klein 1999, S. 130ff.

15 Vgl. Jörg/ Schulz 2018, S. 31; Klein 1999, S. 130.

16 Vgl. Klein 1999, S. 130.

17 Vgl. ebd., S. 132.

18 Vgl. weiterführende Literatur zur Geschichte des Techno: Anz/ Walder 1995; Shapiro (Hg.) 2000; Denk/Thülen 2012.

19 Vgl. Pfeiderer 2006, S. 310.

20 Vgl. Rubin 2000, S. 111.

Gabriele Klein sieht in der Rezeption des Detroit Techno keine „Verschönerung“ des Alltags, sondern eine

„aggressive musikalische Reproduktion des Schreckens über die Welt. Hier gab es keine Texte, die, wie beim Rap, Elend, Hass, Terror, Schock und Gewalt herausangen, es waren schrille Soundcollagen, in deren Dissonanzen die sozialen Brüche, musikalisch aufbereitet, wieder auftauchten. Diese Musik zwang das Publikum, die eigenen Emotionen und Affekte, Aggressionen und Ängste im Akt des Tanzens kollektiv auszuleben. Die endlosen Tracks boten den Tanzenden nicht Verarbeitung an, sondern Abarbeitung, Ziel war dabei nicht das Anprangern sozialer Missstände: Auch hier ging es um den Erhalt einer zweiten Welt der Sinneslust und des Vergnügens, in die sich das Abtauchen lohnte.“²¹

Wie dies bereits bei Disco der Fall war, wurde auch Techno kulturindustriell vermarktet und mit zunehmender Bekanntheit und dem Export in andere Teile der Welt aus seinem Entstehungskontext gerissen. Nach Wien gelangte Techno über die Platten des Detroitter Plattenlabels *Underground Resistance*, den aus England importierten Acid-House-Platten und deutschen Techno-DJs wie DJ Hell.²² So trat die Formation *Underground Resistance* 1992 bei der 300-Jahre-Feier der Akademie der Bildenden Künste in Wien auf.²³

Clubkultur Wien: Techno-Szene²⁴

Ende der 1980er beginnt Techno in Wien langsam Fuß zu fassen und stößt dabei auf eine eher rudimentär ausgeprägte Clublandschaft. Mit den *Soul Seduction Partys*, welche in der Volksgarten-Discothek stattfanden, wurde eine Plattform für Black Music geschaffen. Bei diesen Veranstaltungen, wobei die erste 1986 stattfand, spielten die DJs Soul, Funk, Acid Jazz und HipHop. Techno-Veranstaltungen fanden nur sehr langsam Anklang. Das erklärt Rosa Reitsamer damit, dass Anfang der 1990er der jugendkulturelle Fokus eher auf Rockmusik lag und demnach kaum ein Veranstalter etablierter Veranstaltungslokale Platz für DJs und Clubnächte machen wollte. So fanden die wenigen Techno-Veranstaltungen anfangs eher in alternativen Veranstaltungsräumen, wie dem B.A.C.H., der Arena oder beispielsweise dem U4 statt. Abgesehen davon fanden zu Beginn der 1990er Jahre die ersten (teilweise illegalen) Raves²⁵, bzw. „Free Partys“ in der Peripherie, auf Parkplätzen oder in leerstehenden Lagerhallen statt. 1994 fand die erste „Free Parade“ in Wien statt, welche bei den Behörden als Demonstration für

21 Klein 1999, S. 138f.

22 Vgl. Reitsamer 2010, S. 65.

23 Vgl. Grasberger 2017.

24 In diesem kurzen Abriss über die Techno-Geschichte Wiens beziehe ich mich hauptsächlich auf die Dissertation der Musiksoziologin Rosa Reitsamer, welche 2010 vorgelegt wurde. Vgl. außerdem zur Techno-Geschichte Wiens: Obkircher 2013.

25 Der Ausdruck „Rave“ bezeichnet ursprünglich ein Phänomen, welches aus der englischen Acid-House-Bewegung Londons entstand. Nachdem diese Bewegung viel Anklang fand, ging die Londoner Polizei rigoros gegen die Acid House Partys vor, was zur Folge hatte, dass die Veranstaltungen nun an den Stadtrand verlagert wurden – der Ausdruck „Rave“ bezeichnete diese, in der Peripherie stattfindenden, Partys. Vgl. Shapiro 2000, S. 220.

das „Recht auf Feiern“ angemeldet wurde. Mit der steigenden Popularität von Techno wurden nun auch Großveranstaltungen, wie die Clubschiene *XXX-Rave* im Gasometer abgehalten, bei welcher mehr als 2000 Besucher*innen²⁶ Platz fanden. Den ersten Höhepunkt der Wiener Techno-Szene verzeichnet Reitsamer zwischen 1995 und 2000. Danach differenziert sich die Szene zunehmend (Minimal-Techno-Szene, Techno-House-Szene, Gabba/Hardcore-Szene, Free-Tekno-Szene²⁷).²⁸

Nun kurz zur kontemporären Clubkultur Wiens: In einem Artikel der Wiener Stadtzeitung *Falter* über aktuelle Techno-Clubs, erschienen im Sommer 2019, werden folgende Clubs erwähnt: Grelle Forelle (eröffnet 2011), Pratersauna (eröffnet 2009, Neuübernahme 2016), Das Werk (gegründet 2006, seit 2013 am aktuellen Standort), Horst (Pop-Up-Club in der Innenstadt, Zwischennutzung von Winter 2017/18 bis 2019) und das Sass (seit 2007, bekannt für Afterhour-Clubblings sonntags ab 06:00).²⁹

In den letzten zehn Jahren haben also einige neue Veranstaltungsorte die Clublandschaft erweitert. Wenn Clubs schließen müssen, dann oft aufgrund von Lärmbeschwerden durch Anrainer*innen, wie aus dem *Forschungsbericht Clubkultur Wien* von Stefan Niederwieser und Jasmin Vihaus hervorgeht.³⁰ Im Hinblick auf die verschiedenen Veranstalter*innen sind weiters sogenannte „Partykollektive“ zu berücksichtigen. Darunter sind unabhängige Veranstalter*innen zu verstehen, die sich sozusagen in die Veranstaltungskalender bestehender Clubs „einmieten“, wobei die Kollektive nicht profitorientiert sind, sondern versuchen die Wiener Clublandschaft durch außergewöhnliche Veranstaltungskonzepte zu bereichern (wie beispielsweise Sex-Positive Partys, Drag-Clubblings oder Sonntags-Techno-Veranstaltungen).³¹ Außerdem gibt es seit 2010 die Nacht-U-Bahn, welche die Mobilität am Wochenende stark erhöht hat.

Techno-Tanz

Im Rahmen einer historischen Darstellung der Tanzkultur, könnte der Tanz zu Techno als individueller Tanz der Gemeinschaft bezeichnet werden. Man könnte ihn als „ekstatischen Endlostanz“ bezeichnen, wobei der Stil als Mischstil aus Gesten unterschiedlicher Kulturkreise zu verstehen ist, wie auch in musikalischer Hinsicht Samples eingesetzt werden.³²

Charakteristisch für die Tanzform ist, dass es sich um einen Platztanz handelt (es also keine Bewegung durch den Raum gibt), dass es keinen direkten Partnerbezug gibt, dass die Beine elementare Grundbewegungen ausführen und die Bewegung eher im Oberkörper und in den

26 Vgl. „Techno in Wien“, X-Large, ORF, 1992, in: <https://vimeo.com/5878907> (Zugriff am 18.12.19)

27 Zur Free Tekno Szene in Österreich vgl. Breindl 2012, S. 89-140.

28 Vgl. Reitsamer, 2010, S. 65-74.

29 Vgl. Matzinger 2019.

30 Der Bericht wurde im Oktober 2019 vorgelegt und beleuchtet den momentanen Stand der Clubkultur Wiens aus wirtschaftlicher, behördlicher, gesetzlicher, stadtpolitischer und kulturpolitischer Perspektive. Darin wird weiters erwähnt, dass die Sperrstunde im Jahr 2011 auf 06:00 ausgeweitet wurde. Im Vergleich dazu gibt es beispielsweise in der Stadt Berlin keine geregelte Sperrstunde. Vgl. Niederwieser/Vihaus 2019.

31 Vgl. Goldenberg 2019.

32 Vgl. Richard 1998, S. 127.

Armen stattfindet. Der aufgerichtete Oberkörper und die offene Haltung der Arme wird auch als Offenheit gegenüber der tanzenden Gemeinschaft verstanden. Im Vergleich zu den Disco-Tänzern*Tänzerinnen geht es den Raver*innen nicht um Selbstdarstellung im Tanz, sondern um das Gemeinschaftserlebnis.³³

Zur Methode

Seit dem Aufkommen von Techno sind bereits drei Jahrzehnte vergangen. Ein Großteil der Literatur, die sich mit dem (Massen-)Phänomen „Techno“ und der darin entstandenen Tanz- und Clubkultur befasst, wurde Ende der 1990er verfasst. Deshalb habe ich mir die Frage gestellt, ob sich seit dem etwas an der Tanzform geändert hat. In meiner Analyse habe ich versucht, die Beschreibungen aus den 90ern mit meinen Beobachtungen zu vergleichen und auf ihre Aktualität zu prüfen.

In den folgenden drei Reportagen (Exkursion 1: Club Wien, Exkursion 2: Club Berlin, Exkursion 3: Free Party Wien) sollen die Tanzformen in Clubs beispielhaft umrissen werden.

Diese Exkursionen haben im Zeitraum von September bis November 2019 stattgefunden und führen durch drei verschiedene Nächte: Zuerst besuche ich einen Club in Wien (14.-15.09.2019). Die nächste Reise führt in den Norden, nach Berlin (19.-20.10.2019). Da die Stadt Berlin für ihre Clublandschaft und ihr Nachtleben bekannt ist und die Berliner Clubs auch international als „Vorzeigebispiele“ gelten, kann diese Exkursion als internationaler Referenzpunkt gesehen werden. Die dritte und letzte Reise führt zu einer sogenannten „Free Party“, die wiederum in Wien stattgefunden hat (31.10.-1.11.2019). Die Protokolle zu diesen Exkursionen sind nicht als vollständige Chronologien der Nächte zu verstehen, sondern als Reportagen, in welchen hie und da Beobachtungsschwerpunkte gesetzt werden.

Im Anschluss an die jeweiligen Berichte sollen diese in einzelnen Aspekten näher beleuchtet und folgende Ambivalenzen aufgezeigt werden: einzeln/gemeinsam, fun/no fun, Freizeit/Arbeit, Einzigartigkeit/Wiederholung, Kontrolle/Rausch, Einschluss/Ausschluss, Erinnern/Vergessen. Verweise auf Stellen in den protokollierten Texten sind im interpretativen Teil „(*kursiv in Klammer*)“ gesetzt.

Forschungsmethode: Teilnehmende Beobachtung

Diese drei Protokolle zeigen meinen, ethnographischen und versprachlichten Blick auf die Tanzformen in Clubs. Zur Dokumentation dienten mir Fieldrecorder und Notizblock als technische Hilfsmittel. Vor Ort habe ich versucht, die Tanzformen einerseits beobachtend aus einer „Außenperspektive“ zu beschreiben und andererseits mitzutanzten bzw. nachzuahmen, sie

33 Vgl. Klein 1998, S. 166-183; Richard 1998, S. 127ff.

also von einer „Innenperspektive“ zu erleben. Beim Verfassen der Reportagen dienten mir die Audioaufnahmen als Gedächtnisstütze, um wieder in die klangliche Atmosphäre der Nacht einzutauchen sowie das Tempo der Musik zu dokumentieren und mich auch körperlich an die Tanzbewegungen zu erinnern.

Eine der heutzutage gängigsten Methoden, um Tanz zu dokumentieren, ist die Videoaufzeichnung. Dieses Medium wollte ich in meinem Fall ausschließen: Zum einen, weil in vielen Clubs Video- und Fotoverbot herrscht. Zum zweiten, weil eine Videoaufzeichnung ein Eingriff in die Intimsphäre der Besucher*innen wäre. Zum dritten, verwehrt sich die Inszenierung der Tanzfläche durch Dunkelheit, Nebel, Blitzlicht etc. einer visuellen Dokumentation.

Da es, wie beschrieben, nicht möglich war, vor Ort zu filmen, habe ich versucht, mich körperlich an die Tanzbewegungen zu erinnern, diese nachzutanzten und zu Hause mittels Videogerät aufzuzeichnen. Um meinen Körper weitestgehend zu objektivieren, habe ich auf einem schwarzen Anzug weiße Markierungen an bewegungsrelevanten Körperstellen, wie beispielsweise den Schultern, Ellbogen, Knien, Knöcheln oder der Hüfte, angebracht. Vor schwarzem Hintergrund habe ich alsdann die Tanzbewegungen vollzogen und filmisch dokumentiert. Bereits beim Tanzen (aber spätestens beim Sichten des Filmmaterials) bin ich zum Entschluss gekommen, dass dies ebenso keine passende Methode ist, um diese Tanzform zu dokumentieren. Denn ohne das Setting der Club-Tanzfläche, allen voran der Dunkelheit und der Lautstärke sowie den anderen Tanzenden, ist es mir, meiner Meinung nach, nicht gelungen, die Bewegungen so auszuführen, als dass diese noch authentisch gewirkt hätten. Die Bewegungen sahen zu klinisch und zu intendiert aus. Daher blieb ich dabei, die Bewegungen sprachlich zu beschreiben, weil es über das Narrativ der Text-Reportage möglich ist, sie in die Atmosphäre des Clubs zu setzen.

Methode der Interpretation

Die Protokolle beschreiben drei Auszüge aus nächtlichen Erlebnissen, drei flüchtige Ereignisse, die als Beispiele zu verstehen sind. Die drei Beschreibungen sind Ausgangspunkt und Anstoß für die Entwicklung weiterer Gedanken. Ich will versuchen, die Fragen, die die Beobachtungen in mir ausgelöst haben, die Ambivalenzen, die mir aufgefallen sind, wiederzugeben und offenzulegen. Dabei kann kein Anspruch auf eine allgemeine Gültigkeit gestellt werden, da es sich um drei mikroskopartige Ausschnitte des gesamten nächtlichen Geschehens handelt, die, bei dieser niedrigen (qualitativen) Datenlage, nicht generell auf andere Clubnächte umzulegen sind. Allerdings können im Zuge der Interpretationen Verbindungen der konkreten Tanzformen zu gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen gezogen werden und diese theoriegeleitet plausibel argumentiert werden.

Was die Kulturtheorie eines solchen Versuchs betrifft, werde ich auf die Ritualanalyse des Ethnologen Victor Turners zurückgreifen. In den Kulturwissenschaften wurde im Zuge des „performative turn“, welcher performative Handlungen in den Mittelpunkt rückte, stets auch auf ethnologische Forschungsmethoden zurückgegriffen, um so etwas Flüchtiges wie beispielsweise Performancekunst zu analysieren und zu beschreiben. Besonders wichtig war hierbei die

Analysemethode Turners, welcher das Drei-Phasen-Schema des Volkskundlers Arnold van Gennep aufgriff und, bezugnehmend auf kulturelle Spielräume – wie beispielsweise das Theater –, neu interpretierte.³⁴

Um die drei Exkursionen in eine vergleichbare Form zu bringen, soll versucht werden, das Drei-Phasen-Schema van Genneps in Anlehnung an Turners Neuinterpretation als Grundgerüst zur weiteren Analyse zu nutzen. Die Clubereignisse können in Anlehnung an das Modell wie folgt gegliedert werden: a) Trennungsphase, b) Transformationsphase (auch: liminale Phase oder Schwellenphase) und c) Wiedereintrittsphase (auch: Wiederangliederungsphase).

Zur Trennungsphase gehören die Vorbereitung auf die Transformationsphase sowie die Trennung vom Alltagsleben³⁵. Für meinen Forschungsgegenstand bedeutet das zum Beispiel das Einholen der Veranstaltungsinformationen, die Verkleidung, die Anreise zum Club oder die Warteschlange vor der Einlasskontrolle.

„(Der) liminale Schwellenzustand ...“, schreibt Bachmann-Medick, „... der oft sogar buchstäblich realisiert wird – durch Überschreiten einer Schwelle oder durch Ortswechsel –, zeichnet sich dadurch aus, dass er vorübergehend die gewohnten Alltagsregeln außer Kraft setzt und soziale Normen, Rollen und Symbole gleichsam neu zur Disposition stellt.“³⁶

Die liminale Phase beginnt mit dem Übergang vom Alltag in den Club, wie beispielsweise beim Übertreten der Türschwelle. In dieser Phase wird auch der Tanz, und alles was ihn (mit)initiiert, vollzogen. Dem Clubbesucher*der Clubbesucherin werden in dieser Phase Erfahrungen ermöglicht, die er*sie in der Außenwelt nicht erleben könnte, denn im „Zauberzirkel des Clubs“ gelten andere Regeln.

In Bezug auf diese liminale Phase will ich den Club als „Zauberzirkel“ bzw. „Spielplatz“ begreifen, in bzw. auf welchem unter anderem das Spiel des Tanzes stattfindet. Der Kulturhistoriker Johan Huizinga beschreibt als eines der Kennzeichen von Spiel, dass dieses räumlich und zeitlich abgegrenzt wäre:

„Jedes Spiel bewegt sich innerhalb seines Spielraums, seines Spielplatzes, der materiell oder nur ideell, absichtlich oder wie selbstverständlich im voraus abgesteckt worden ist. (...) Die Arena, der Spieltisch, der Zauberkreis, der Tempel, die Bühne, die Filmleinwand, der Gerichtshof, sie sind allesamt der Form und der Funktion nach Spielplätze, d.h. geweihter Boden, abgesondertes, umzäuntes, geheiligtes Gebiet, in dem besondere Regeln gelten. Sie sind zeitweilige Welten innerhalb der gewöhnlichen Welt, die zur Ausführung einer in sich abgeschlossenen Handlung dienen.“³⁷

34 Vgl. Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt/ New York 1986 (franz. Original 1909); Turner 1995 [1982], S. 34f; Bachmann-Medick 2007, S. 115.

35 „(Die Trennungsphase) schließt symbolisches Verhalten – vor allem solche Symbole, die profane Dinge, Beziehungen und Prozesse umkehren – ein, das die Loslösung der rituellen Subjekte von ihrem früheren sozialen Status zum Ausdruck bringt.“, Turner 1995, S. 35.

36 Bachmann-Medick 2007, S. 116.

37 Huizinga 2013 [1956], S. 18f.

Sobald man also in den Zauberzirkel eintritt, spielt man nach den dort vorherrschenden Spielregeln; man verwandelt sich in einen Spielteilnehmer*eine Spielteilnehmerin und wird somit Teil einer Spielgemeinschaft.

Hinsichtlich der Transformationen, die im Club stattfinden, will ich mich auf die Beschreibung des Philosophen und Schriftstellers Elias Canetti beziehen. In seinem 1960 erschienen Hauptwerk „Masse und Macht“, beschreibt er die Transformation als Fähigkeit zur Verwandlung. Diese Fähigkeit sei nur dem Menschen eigen und unterscheidet ihn vom Tier. Das Tier könne zwar nachahmen, was als Ansatz zur Verwandlung gesehen werden könne, es könne sich aber nicht verwandeln.³⁸

„Denn die Verwandlung selbst, ist etwas wie ein *Leib* im Verhältnis zum Zweidimensionalen der Nachahmung.“³⁹

Die Verwandlung vermag, im Gegensatz zur Nachahmung bzw. Verstellung, welche im Sinne Canettis als „beschränkter Aspekt“ der Verwandlung zu verstehen sind, auch die innere Gestalt des Menschen zu verändern.⁴⁰ Im Vergleich zur Nachahmung ist die Verwandlung also „dreidimensional“.

Nachahmung ist auch wesentlicher Bestandteil von Tänzen, doch gehen diese darüber hinaus: Dadurch, dass sie in (rituelle) Handlungen, in Spielgemeinschaften oder Aufführungen eingebunden sind, verlangen sie auch nach einer Verwandlung der Alltagsperson in einen Mitspieler*eine Mitspielerin, der*die über individuelle Interpretation und Ausführung der Tanzbewegungen, seinen*ihren eigenen Beitrag zum Spiel leistet. Soziale und religiöse Verwandlungsverbote versucht Canetti damit zu erklären,

„dass eben die Begabung des Menschen zu Verwandlungen, das zunehmend Fluidere seiner Natur es war, was ihn beunruhigte und nach festen und unveränderlichen Schranken greifen lies.“⁴¹

Canetti gibt hier, meinem Verständnis nach, einen Hinweis auf das Verhältnis zwischen Zauberzirkel und Alltagswelt: Im Alltag haben wir Gesetzen, Verhaltensregeln, gesellschaftlichen Moralvorstellungen zu folgen. Der Club könnte demnach als Ort gesehen werden, in dem Transformationen stattfinden dürfen und sollen.

In der Wiedereintrittsphase kehren die Spielteilnehmer*innen wieder in ihren Alltag zurück. Im

38 Vgl. Canetti 2003 [1960], S. 438.

39 Ebd., S. 438.

40 Vgl. ebd., S. 441; So ist „(ein) Endzustand der Verwandlung (...) die *Figur*. (...) Sie ist eine Rettung aus der unaufhörlichen Fluidität der Verwandlung.“ (Ebd., S. 442) Als urtümliche *Figuren* führt Canetti Mythen- und Götterwesen, sowie Totems an, die zumeist menschlich-tierische Mischformen sind, wie beispielsweise das Känguru-Totem, welches Mensch und Tier zugleich ist. In dieser *Figur* sind Mensch und Känguru gleichgestellt; so wird der Mensch vom Känguru durchdrungen und umgekehrt. Die *Figur*, verkörpert in einer Mischung aus beiden, ist als „Momentaufnahme“ der Verwandlung zu verstehen (vgl. ebd. S. 442f): „Es ist wichtig, zu begreifen, dass die *Figur* mit etwas beginnt, das gar nicht einfach ist, das uns als komplex erscheint und (...) den *Vorgang* einer Verwandlung zugleich mit deren *Ergebnis* ausdrückt.“ Ebd. S. 443.

41 Ebd., S. 453.

Club kann das Wiedereinkleiden an der Garderobe beispielsweise als Symbol der Wiederangliederung gesehen werden.⁴²

Alle Exkursionen lassen sich in diese drei Phasen gliedern. Worin die Unterschiede bzw. Phasenverschiebungen bestehen, soll im Zuge der Interpretationen erläutert werden. Dabei wird der Fokus auf der Transformationsphase liegen, da in dieser Phase der Tanz stattfindet.

42 „Das Entkleiden und Wiedereinkleiden symbolisiert so die Trennung vom alltäglichen Milieu und die Wiedereingliederung.“ Fischer-Lichte 2004, S. 311.

Exkursion 1: Club Wien

A Protokoll

Trennungsphase

Es ist Samstag, 01:00 früh. Ich mache mich auf den Weg. Von der U-Bahnstation führt ein Fuß- bzw. Fahrradweg in Richtung Club. Man kann entweder diesem Umweg folgen oder nach zirka 200 Metern die Abkürzung über Parkhausstiegen nehmen. Vor dem Stiegenabgang stehen zwei Polizeiautos. Ich werde, wie auch Leute vor mir, von zwei Polizistinnen aufgehalten. Sie bitten um meinen Ausweis und durchsuchen meine Tasche. Sie fragen mich, ob ich illegale Substanzen mit mir führe. Ich verneine. Der junge Mann vor mir muss seine Jackentaschen leeren. Er hat mehrere Bierdosen mit. Eine der Beamtinnen fragt ihn spöttisch, ob es denn im Club nichts zu trinken gäbe. Er antwortet, dass er das für Freunde mitgebracht habe. Schließlich geben sie mir meine Tasche und meinen Ausweis wieder und machen den Weg zum Stiegenhaus frei. Ich gehe gleichzeitig mit dem jungen Mann die Stiegen runter. Wir unterhalten uns kurz und sind beide verwundert über diese Polizeikontrolle.

Am unteren Ende der Metallstiegen schlendern vereinzelt ein paar Leute ziellos herum. Es sieht so aus, als würden sie auf etwas warten. Einer davon fragt mich, wie es mir geht und ob ich etwas brauche. Ich verneine lächelnd und gehe weiter bergab Richtung Flussufer, neben welchem sich der Eingang zum Club befindet. Vor dem Eingang ist eine betonierte Fläche mit Sitzgelegenheiten am Rand. Die Musik ist von hier noch kaum zu hören.

Ankunft. *Es ist zirka 01:30 als ich vor dem Club ankomme. Mindestens 30 Leute stehen in der Schlange zum Einlass. Die Schlange „glüht vor“: Viele halten Dosenbier oder andere Getränke in ihren Händen. Ich stelle mich an. Vor mir stehen vier jüngere Menschen, schätzungsweise Anfang 20, die sich über ihre Drogenerfahrung „beim letzten Mal Fortgehen“ unterhalten. Im Gespräch geht es um Ecstasy⁴³, wobei einer der Gruppe meint, dass, wenn er unter Einfluss dieses Rauschmittels stehe, er dann lieber reden und nicht tanzen will, so wie die anderen. Eine Freundin sagt darauf, dass das ja ok sei und fragt, ob es ihm trotzdem gefallen habe. Er bejaht.*

43 Zur Wirkung von Ecstasy/MDMA: „Positive wie negative Gefühle werden stärker und klarer wahrgenommen, Hemmungen werden schwächer, emotionale Nähe und ein Gefühl der Zusammengehörigkeit mit anderen stellt sich ein. Häufig wird von Euphorie und Glücksgefühlen berichtet. Es kann zu einer Intensivierung der Körperwahrnehmung und einem stärkeren Empfinden, zum Beispiel von Musik, kommen.“, Grabenhofer/Schubert-Kociper 2019.

Dann gibt der Security beim Eingang lauthals kund, dass sich die Leute ohne Ticket links und jene, die sich bereits ein Ticket im Vorverkauf gekauft haben, rechts anstellen sollen. Die zwei Warteschlangen sind durch Absperrgitter voneinander getrennt. Ich ordne mich in der rechten Schlange ein. Der Security wirft einen Blick in meine Tasche und fragt, ob ich Pfefferspray dabei hätte. Ich verneine. Dann deutet er mir den Weg zur Eingangstür. Am Boden stehen schwarze Wannen: Sollte man noch mitgebrachte Getränke haben, so kann man diese dort entsorgen. Als ich in der Türschwelle stehe, bemerkt jemand aus der Männergruppe vor mir scherzhaft, dass es kein Wunder sei, dass man hier keinen Ton nach außen höre, wenn die Betonwände zwei Meter dick sind.

Transformationsphase

Eintritt. *Gleich nach der Türschwelle befindet sich die Abendkassa zur linken Hand. Die Bezahlung des Eintritts wird durch einen Stempel auf das Handgelenk bestätigt. An der Abendkassa kostet der Eintritt 16 Euro. Rechts ums Eck befindet sich die Garderobe. Dort gebe ich meine Jacke ab (1,50 Euro).*

Der Weg zur Musik führt durch einen Vorraum mit schwarz-weiß-gestreiften Wänden, die an Op-Art-Bilder erinnern. An einer Seite des Raums sind Röhrenfernseher zu einer Wand aufgestapelt. Eine Medien-Installation, wie man sie vielleicht noch aus Schaufenstern von Elektrogeschäften vorangegangener Jahrzehnte kennt. Die Geräte sind allerdings ausgeschaltet. Außerdem gibt es hier noch einen Vintage-Fotoautomat. Für zwei Euros kann man vier Fotos machen, die sogleich als Fotostreifen aus dem Automaten kommen.

Von diesem Vorraum aus, geht es entweder nach links weiter in Richtung des Clubinneren oder nach rechts zu einer Terrasse, die heute auch geöffnet ist. Ich werfe einen kurzen Blick in den Außenbereich: Es gibt Sitzgelegenheiten, ein paar Gäste rauchen und unterhalten sich. In den Clubräumlichkeiten ist das Rauchen nicht gestattet. Dann folge ich der Lautstärke. Ich biege ums Eck und finde mich sogleich auf dem kleinen Dancefloor wieder. Ungefähr die Hälfte der relativ kleinen Tanzfläche ist locker besiedelt. Die Wände sind ab diesem Raum mit einer bunten Tapete bekleidet. Auf dem Tapetenmuster sind grafische Darstellungen von unterschiedlichen Tieren wie beispielsweise Schlangen, Fischen oder Kröten zu sehen.

Toilette. *An der kleinen Tanzfläche vorbei geht es weiter in einen Gang, in welchem sich eine Bar und die Zugänge zu den WCs befinden. Am Frauen-WC angelangt, begrüße ich die Reinigungskraft, welche dort die ganze Nacht über die Stellung halten wird. Sie ist gut gelaunt und bedankt sich für die 50 Cent, die ich ihr gebe. Eine große Spiegelfläche erstreckt sich entlang der Wand. Darunter hängt ein langes Metallwaschbecken, über dem mehrere Wasserhähne montiert sind. Es ist noch nichts los. Ich muss nicht warten. Das Klo ist minimalistisch und sauber; es besteht aus einer Metallmuschel, die aber nicht gerade zum Verweilen einlädt.*

Großer Dancefloor, anfangs. Obwohl räumlich nicht voneinander getrennt, betrete ich, nachdem ich die lange Seite der Bar passiert habe, einen anderen Raum: den „Mainfloor“ (große Tanzfläche). Es gibt kaum eine Lichtquelle und mehrere Nebelmaschine dürften im Einsatz sein. Die Wände sind dunkel. Der Sound ist massiv. Würde ich mich auf meinen Hörsinn verlassen, könnte ich mich nun genauso in einer großen Industriehalle befinden. Ich positioniere mich im hinteren Bereich bzw. an dem mit einem Vorhang abgehängten Teil der Bar, um anzukommen und meine Augen an die neuen Lichtverhältnisse zu gewöhnen. Ab und zu blitzt die eine oder andere an der Decke montierte LED-Röhre auf.

Plötzlich tupft mir jemand auf die Schulter. Ich drehe mich um, erkenne aber nicht wer das war. Dann noch einmal: Ich drehe mich erneut um und sehe jemanden, der sein Smartphone in die Höhe hält und vermutlich ein Video macht. In dem Club herrscht offizielles Foto-, Video- und Audioaufnahmen-Verbot – zumindest stand das irgendwo im Eingangsbereich so geschrieben. Weiter vorne in Richtung DJ-Pult hat sich bereits eine kleine Traube an Tanzenden gebildet, wovon einige, in Kleingruppen und zueinander gewandt, in lockeren Kreisen tanzen. Andere tanzen einzeln oder nebeneinander und drehen sich dabei in Richtung DJ-Pult.

Paarfiguration 1. Am Weg zur Bar komme ich an einem älteren Pärchen, schätzungsweise zwischen 50 und 60, vorbei. Sie tanzen einen offenen Paartanz, wobei der Mann die (Dreh)bewegungen anführt: Seiner Leitung folgend, dreht sich die Frau in variierender Distanz zu ihrem Partner um die eigene Achse und zum Teil auch um ihn. So bewegt sich die Frau großzügiger durch den Raum als ihr Tanzpartner. Hin und wieder halten sie sich gegenseitig an beiden Händen oder kommen in eine geschlossene Tanzhaltung (sich umarmend) – dieser geschlossene Paartanz ist allerdings nur von kurzer Dauer.

An der Bar kaufe ich mir ein kleines Bier (4 Euro). Zurück im hinteren Bereich der Tanzfläche: Eine kleine Gruppe junger Männer steht seitlich hinter mir. Trotz der hohen Lautstärke höre ich sie, dem Beat folgend, in ihre Hände klatschen. Etwas nach vorne gelehnt halten sie die klatschenden Hände in Hüfthöhe und niedriger. „Lass es raus!“, schreit der eine zum anderen. Der andere antwortet mit animalischem Gestöhne.

Ich höre mich weiter um: Hie und da erklingen wahllos Jubelrufe aus dem Nebel. Wahllos in dem Sinne, dass sie nicht in Zusammenhang mit dem musikalischen Spannungsaufbau stehen.

Raucherraum. Ich versuche Leuten beim Tanzen zuzusehen, aber die Kombination aus Nebel und Stroboskop-Licht zwingt mich fast dazu, meine Augen zu schließen. Ich brauche eine Pause und gehe in den Raucherraum. Dieser erstreckt sich rechts entlang der Tanzfläche – ein schlauchartiger, enger Raum, der durch eine Glaswand von der Tanzfläche getrennt ist. Es ist kaum jemand da. Die erste Runde durch die Clubräumlichkeiten ist nun vollendet. Alle Räume wirken in der Wand- und Lichtgestaltung durchdesignt und für ein Nachtlokal sehr sauber. Schmierereien oder Sticker sind kaum zu sehen, obwohl es den Club schon mehrere Jahre gibt.

Ein eher unscheinbarer Mann mit Brille und eine Frau, beide um die 30, stehen neben mir. Er fragt mich, ob ich schwache Zigaretten habe, für einen „Ofen“⁴⁴. Ich könnte dann auch gerne mitrauchen. Ich biete ihm meinen Tabak an. Er inspiziert diesen genauer und lehnt dann dankend ab. Damit könne er „keinen Ofen bauen“, der Tabak sei zu bröselig und schmecke außerdem nicht gut. Ich lehne das Rauch-Angebot ebenfalls dankend ab und wünsche ihm noch viel Glück auf der Suche nach leichtem Tabak. Dann erzählt er der Frau noch, dass er „Gras“ (Cannabis) und „Speck“ (Speed/Amphetamin) mithabe. Ich gehe wieder hinein.

Großer Dancefloor, DJ-Pult. *Die Tanzfläche füllt sich schön langsam und ich mache mich auf die Suche nach dem DJ-Pult. Immer der Lautstärke nach dränge ich mich in die Richtung in die alle schauen. Der DJ steht nicht auf einer Bühne, sondern auf gleicher Ebene mit dem Publikum. Wie eine Halbinsel ragt der DJ-Bereich in die Tanzfläche, vom Publikum getrennt durch einen großen Bogen hüfthoher Absperrgitter. Die ganze Wand dahinter: Anlage. Hier wird es mir zu eng. Weiter hinten versuche ich erneut die Bewegungen der Tanzenden zu studieren, aber Nebelmaschine und Stroboskop-Licht sind ständig im Einsatz. „Epilepsieparty!“, schreit es aus den blitzenden Nebelschwaden. Manche tragen Sonnenbrillen. Ich höre, wie sich die Leute vor mir darüber beschweren und die Tanzfläche verlassen.*

Kleiner Dancefloor, Grundschrift. *Ausflug zur kleinen Tanzfläche: Dort ist der Sound etwas langsamer, 133 BPM⁴⁵. Verglichen mit dem großen Dancefloor ist die Beleuchtung hier konstant und die Luft klar. Der „Grundschrift“ kann folgendermaßen beschrieben werden:*

Im hüftbreiten Stand tritt im Takt abwechselnd der rechte Fuß zum linken, dann wieder auseinander und anschließend der linke Fuß zum rechten, dann wieder auseinander usf. Die Intensität dieses Schrittes reicht von bloßer Gewichtsverlagerung bis hin zu Hüpfritten. Der Oberkörper schwingt den Schrittbewegungen nach. Die Arme hängen locker neben dem Körper – in ihnen kommt die Bewegung zuletzt an. Der Kopf bejaht, verneint oder wackelt taubenähnlich im Takt. Diese Bewegungsrichtungen werden durchaus auch miteinander kombiniert. Der Körper wankt gemäß der Schrittfolge tendenziell eher von rechts nach links. Vor- und Rückwärtsbewegungen kommen kaum vor.

Großer Dancefloor, Tanzbereiche. *Die Tanzfläche hat sich mittlerweile gut gefüllt. Der Sound hat ungefähr 140 BPM, der „Mainact“ sollte bald auflegen. Zwei Säulen unterteilen die Tanzfläche mehr oder weniger in zwei Bereiche: Den „Kern“, das ist der Bereich zwischen DJ-Pult und den Säulen und den „Rand“, das ist jener Bereich, der den „Kern“ U-förmig einsäumt. Im „Rand“, also hinter den Säulen bis zum Beginn der Bar und seitlich an den Wänden entlang, tanzen die Leute weniger gedrängt. Ich positioniere mich an der Grenze, zwischen den Säulen.*

44 Umgangssprachlicher Ausdruck für eine selbstgedrehte Zigarette, deren Tabak Cannabis beigemischt ist.

45 Abkürzung für: Beats per minute.

*Am Ufer der Tanzfläche bewegen sich die Tänzer*innen tendenziell ekstatischer und beanspruchen mehr Raum für sich. Fast alle tanzen Richtung DJ, nur neben der Wand tanzen die Leute oft seitlich zum DJ, also mit dem Rücken ganz oder schräg zur Wand. Umso näher sie der Klangquelle sind, umso enger nebeneinander und minimalistischer wird getanzt.*

Paarfiguration 2. *Neben mir tanzt ein Pärchen, wobei die Frau vor dem Mann tanzt. Die beiden Körper stehen eng hintereinander. Er berührt sie locker an den Hüften. Die Frau schwingt im Takt von links nach rechts, er schwingt ihren Bewegungen etwas zeitversetzt nach.*

Fokus Oberkörper. *Alternativ zum Locker-hängen-lassen bewegen viele Tanzenden ihre Arme in Vor- und Rückwärtsbewegungen, meist vor ihrem Oberkörper. Dann pumpen beispielsweise die Hände, zu Fäusten geballt, den Beat vom Körper weg. Oder die Hände drücken den Beat zu Boden – eine Geste, als müsse er sich beruhigen. Offene Handflächen hacken den Nebel Beat für Beat in Scheibchen. Wenn die Schultern gleichzeitig in die Höhe gehoben werden, um beim nächsten Takt wieder hinunter zu fallen, dann erinnert das an Achselzucken, nur in abgeschwächter Form. Die junge Frau neben mir wippt die linke und rechte Schulter abwechselnd rauf und runter. Ihre angewinkelten Arme schwingen, als würde sie zügig wandern. Dazu nickt sie lächelnd im Takt. Bei anderen Tänzern sehen die Armbewegungen so aus, als würden sie an etwas kurbeln oder rudern. Dennoch wirken die Tanzbewegungen von den Tänzer*innen in meinem Umfeld alle eher minimalistisch und verhalten; sprich: Die Gliedmaßen legen nur kurze, wenig raumgreifende Bewegungsstrecken zurück. Die Hände halten eher selten ein Getränk und wenn, dann meist eine Mineralwasser- oder eine Eistee flasche; Bierflaschen oder Becher sind auf der Tanzfläche erstaunlicherweise eher selten zu sehen.*

Großer Dancefloor, Kern. *Zeit für einen Ortswechsel: Ich schleiche mich im Takt in den bereits dichten „Kern“ der Tanzenden. Nun bin ich ungefähr vier Reihen vom DJ entfernt und richte mir dort mein Tanzplätzchen ein, was bedeutet, dass ich nach einer Lücke zwischen den Menschen Ausschau halte und mich in dieser platziere. Es dauert etwas, bis sich mein direktes Umfeld daran gewöhnt hat. Ich stoße ein paar Male an meine Nachbarn an, bis mich diese registriert haben und wir uns gegenseitig so viel Platz lassen, dass es zu keinem Zusammenstoß mehr kommt. Die Clubgäste tanzen hier sehr eng nebeneinander: Wenn überhaupt, wird pro Person ein Quadratmeter (ca. 0,5- 1 m²) beansprucht.*

Dann setzt die Nebelmaschine wieder ein. Der Nebel wird so dicht, dass ich weder meine Füße, noch die Menschen, die vorhin noch neben mir gestanden sind, sehe. Zudem blitzt nun das Stroboskop wieder auf. Die Reizüberflutung auf audiovisueller Ebene hat den Verlust des Raumgefühls zur Folge: Einerseits ist es durch die laute Musik unmöglich, sich über den Raumhall zu orientieren, andererseits reduziert der Nebel in Kombination mit den Stroboskop-Blitzen die Sichtweite auf geschätzte 50 Zentimeter. Es fühlt sich so an, als wäre ich allein auf der Tanzfläche und hätte unendlich viel Platz – natürlich habe ich diesen nicht, weshalb meine

Bewegungen auch minimalistisch bleiben, wenn nicht sogar noch verhaltener sind als vorhin, denn jetzt kann ich den Abstand zu meinen direkten Tanzplatznachbarn gar nicht mehr einschätzen. Der Nebel verzieht sich schön langsam. Ich schaue mich um. Hier ist es mir zu eng: Ich habe den Eindruck, als müsse man sich permanent darauf konzentrieren, an niemandem anzukommen.

*Die Flucht zurück in den äußeren Tanzbereich wird zum Hindernisparcours: Ich drehe mich um, und alle schauen in meine Richtung. Vor dem Umdrehen bekam ich logischerweise nur die Rücken zu sehen. Die Tanzenden sind also in meine Richtung ausgerichtet und bewegen sich unterschiedlich getaktet von rechts nach links und dann wieder von links nach rechts. Es ist so, als stünde ich in einem „Raum voller Pendeluhren“: Die automatisierten Bewegungen der einzelnen Tänzer*innen lassen sich zwar gut voraussagen, aber es ist doch schwierig, sich von Schlupfloch zu Schlupfloch durch die pendelnden Reihen zu drängen ohne des Öfteren an jemanden zu stoßen. Einen Schritt beiseite macht kaum jemand; die Leute machen eher den Eindruck, als wären sie an ihrem Platz angewurzelt. Nachdem ich mich bei einigen Leuten fürs Anrempeln entschuldigt habe, bin ich endlich am Ufer der Tanzfläche angekommen.*

Rauchpause, Tanzfigur 1. *Der Raucherraum ist nun gut gefüllt. Ich schaue durch die Glasscheibe auf den Dancefloor. Da fällt mir eine Frau auf, die anders tanzt als die anderen – nämlich sehr ekstatisch. Ihr Tanzstil erinnert mich an eine Zeichnung Pieter Bruegels d. Ä., die das Phänomen der Tanzwut zum Inhalt hat⁴⁶: Ihr Körper zeigt, im Gegensatz zu den anderen, meist nicht in Richtung DJ-Pult. Sie lässt den Kopf weit in den Nacken fallen, ihre Arme hängen schlackernd neben dem Oberkörper, aber ihre Beine und Schultern bewegen sich sehr energisch und ruckartig. Sie sieht fast so aus, als hätte sie einen epileptischen Anfall. Zu ihr gewandt tanzt mit etwas Abstand ihr Freund – oder doch ein Fremder? Ich denke, es ist ihr Freund, denn ein Fremder hätte sich wohl schon abgewandt, aber ganz ersichtlich ist es mir nicht. In jedem Fall stellt ihr Tanzstil eine Ausnahme dar.*

Großer Dancefloor, Hauptact. *Es ist nun zirka 03:30. Ein britischer DJ, der „Mainact“ heute Nacht, sollte schon seit ungefähr einer Stunde auflegen. Der treibende Techno ist zirka 140 BPM schnell. Immer wieder mischen sich Noise- bzw. Störgeräusche unter den industriellen Sound. Ich stehe am Ende der Tanzfläche und beobachte. Plötzlich kommt ein junger Mann zu mir, der seine Mundwinkel mit zwei Fingern zu einem Lächeln in die Höhe zieht und auffordernd sagt: „Na, du hast aber nicht die beste Laune?“ Ich grinse genervt. Er geht weiter.*

Großer Dancefloor, Tanzfigur 2. *Direkt vor den hinteren rechten Boxen tanzt eine Frau mit streng gebundenem, hohen Zopf und eng anliegendem Gewand. Sie macht einen sportlichen Eindruck und tanzt auf mindestens ebenso sportliche, wenn nicht gar „verbissene“ Weise, fast so, als würde sie ein imaginäres Fitnessgerät benutzen. Ihre Beine streckt sie in tiefen*

46 Abb. 3: siehe Anhang.

Trittbewegungen abwechselnd nach vorne aus. Zwischen den Tritten zieht sie das jeweils andere Bein am Boden entlang wieder zurück (so ähnlich wie Michael Jacksons „Moon Dance“), um es beim nächsten Beat wieder gestreckt nach vorne zu kicken. Sie rührt sich dabei aber nicht vom Fleck. Die Oberarme bleiben weitgehend ruhig neben dem Oberkörper, ihre Unterarme hacken parallel zueinander entweder vor oder runter. Ihre Handflächen sind offen, aber, so wie der Rest ihres Körpers, angespannt. Durch das Hüpfen schwingt ihr Zopf hin und her, aber den Kopf hält sie weitgehend ruhig. Ihr Gesichtsausdruck wirkt konzentriert. Sie führt die Bewegungen sehr routiniert und kontrolliert aus. Die Tanzfigur sieht ein bisschen so aus, als würde sie Springschnur springen –, man nennt diesen Tanzstil „Shuffle“.

Bar. *Die Stimmung hier wird immer aufgeheizter. Ich hole mir einen „Spritzer“ an der Bar. An der mindestens sechs Meter langen Theke wartet an dieser Seite, außer mir, nur ein weiterer Gast. Getränke, wie Bier, Mineralwasser oder Eistee werden in Glasflaschen ausgegeben. Meinen „Spritzer“ bekomme ich in einem Hartplastikbecher.*

Rauchpause auf der Terrasse. *Ein junger Mann mit fester Statur und blonden, kurzen Haaren fragt, ob er sich eine Zigarette von meinem Tabak drehen darf. Ich bejahe und reiche ihm meinen Tabak. Er fängt ein Gespräch an und fragt, ob ich allein hier bin. Ich bejahe. Er sagt: „Das macht ja nichts.“ Ich antworte, dass das für mich eh so passe und ich einfach nur Lust hatte, tanzen zu gehen. Ich frage, wie es ihm denn gehe. Er lacht und sagt: „Zu⁴⁷! Ich war zuerst bei einer Geburtstagsfeier, dort habe ich einige Bier getrunken und jetzt Speck gezogen. Hast du heut was genommen?“ Ich verneine und deute auf meinen Spritzwein. Dann regt er sich kurz über die quasi Minderjährigen auf, die sich ein „E“ nach dem anderen rein-schmeißen, bis sie ihre Kiefer nicht mehr unter Kontrolle haben. Im weiteren Verlauf des Gesprächs kommt heraus, dass er 21 Jahre alt ist und Medizin studiert. Mir ist kalt, ich verabschiede mich und gehe wieder hinein.*

Olfaktorischer Fokus. *Am Weg zum großen Dancefloor wird die Luft immer stickiger. In den Clubräumlichkeiten ist das Rauchen, bis auf den Raucherraum, untersagt. Es riecht abwechselnd nach Schweiß, Deodorants, Aftershaves, Parfums, verschüttetem Alkohol, künstlichem Nebel und hin und wieder nach Rauch.*

Großer Dancefloor, Tanzfigur 3. *Der Sound ist nach wie vor industriell und schnell. Am Ende der Bar und sogleich am Beginn der Tanzfläche sind die hinteren Boxen ungefähr einen Meter über dem Boden an den Wänden montiert. Sowie die Frau mit sportlichem Tanzstil, tanzt auch auf dieser Seite jemand direkt vor den Boxen: Ein sehr muskulöser Mann mit kurzen, dunklen Haaren und nacktem Oberkörper. Körperbehaarung kann ich keine sehen. Den Rücken zur Box bzw. zur Wand gewandt, steht er da mit großen dunklen Augen. Linker Fuß zu rechtem Fuß, rechter Fuß zu linkem Fuß; er führt den Grundschrift mit kleinen Steps aus. Die Bewegungen*

47 Umgangssprachlicher Ausdruck für „zu“, womit ein durch Rauschmittel induziertes Zustand gemeint ist.

seines Oberkörpers sehen so aus, als würde er versuchen ein Flugzeug pantomimisch darzustellen. Seine Arme sind etwas angewinkelt und zur linken und zur rechten Seite ungefähr auf Brusthöhe ausgesteckt, so als ließe er seine Achseln auslüften. Die Hände sind locker geöffnet. Mit den Schultern führt er Kreisbewegungen aus, die in weiterer Folge von den Armen ausgeübt werden. Ähnlich wie beim Kraulschwimmen werden die Kreise gegengleich von linker und rechter Schulter nach vorne gezogen.

Großer Dancefloor, Höhepunkt. Ich kehre wieder zu meinem Tanzplatz zwischen den Säulen zurück. Am Boden haben sich rund um die Säulen leere Becher und Flaschen zu kleinen Müllhaufen angesammelt. Der Nebel ist nun weniger, der Sound nach wie vor treibend. Breaks werden mit vereinzelt Jubelrufen willkommen geheißen. In den „Pausen“ können die Tanzenden kurz verschnaufen, die Bewegungen pendeln sich in der Körpermitte ein. Leute schauen sich um. Dauert der Break etwas länger, so sehe ich vermehrt Tanzende, die sich zueinander wenden, um kurz ein paar Worte miteinander zu wechseln. Setzt der Rhythmus dann wieder mit einem Schlag ein, so wird das lautstark begrüßt: Pfiiffe und Jubelrufe sind zu hören, Fäuste werden ein paar Mal begeistert in Richtung Decke gehoben, um sich anschließend erleichtert wieder neben dem Körper, der sich jetzt auch wieder energischer bewegt, einzufinden. Die nun aufgeweckte tanzende Menge richtet ihre Aufmerksamkeit dann wieder Richtung DJ. Die Atmosphäre ist sehr aufgeheizt, die Menge aufeinander „eingeschwungen“: Ich würde sagen, dass die Stimmung am Dancefloor nun ihren Höhepunkt erreicht hat. Es ist zirka 04:00 früh.

Plötzlich „tanzt mich jemand von hinten an“. Ich tanze ein paar Schritte weiter weg und werfe einen kurzen Blick über meine Schulter: ein tätowierter, schlanker Typ mit verschwitztem, nacktem Oberkörper und etwas längeren, nassen Haaren. Er tanzt sehr energisch. Ich halte Abstand und schaue wieder nach vorne, vielleicht war das ja nur ein Versehen. Dann fasst er meine Schultern an und bewegt diese im Takt auf und ab. Ich drehe mich um, lächle und übe diese Schulterbewegung noch ein paar Mal selbst aus, bevor ich wegtanze und ihm mit Kopfschütteln und erhobenem Zeigefinger zu verstehen gebe, dass ich nicht mit ihm tanzen will. Er versteht.

Toilette. Nachdem ich mich nun schon mehrere Stunden zum Takt repetitiver Musik bewegt habe, fällt es mir schwer, taktlosen Schrittes den Weg zum WC zurückzulegen. Es ist heiß. Ich fülle mir Leitungswasser in meinen Becher, denn an der Bar gibt es nämlich nur Mineralwasserflaschen gegen Bezahlung. Leitungswasser muss man sich selbst holen.

Raucherraum. Ein junger Mann mit Brille und lockigem Haar stellt mir eine Frage. Ich verstehe zuerst nicht was er will, aber dank seiner Handgeste wird es mir klar: Er braucht ein Feuerzeug. Er spricht Englisch. Ich reiche ihm mein Feuerzeug. Er beginnt von sich zu erzählen: Sein Freund und er machen Urlaub in Wien. Sein Freund sei aus der Ukraine, er komme ursprünglich aus Israel. Er trinkt Wasser. Für die Dauer meiner Zigarette unterhalten wir uns noch über Beruf und Studium. Dann verabschiede ich mich und gehe wieder rein.

Großer Dancefloor, Tanzfigur 4. Jetzt müsste schon der letzte DJ auflegen. Acid Techno, zirka 145 BPM, also noch etwas schneller als vorhin. Und schon tanze ich wieder. Der Typ links vor mir trägt schwarze Jeans, die unten aufgekrempt sind, dazu Turnschuhe und ein helles T-Shirt. Breitbeinig mit den Füßen am Boden verwurzelt und den Oberkörper zurückgelehnt, stößt er sein Gewicht kraftvoll von links nach rechts, wobei die Fußballen immer den Boden berühren. Die Arme hält er vor dem Oberkörper, den Körper angespannt.

Wiedereintrittsphase

Das Licht geht an. Die Leute sehen plötzlich so bunt aus, der Müll am Boden auch. Es ist 06:00 früh. Das Licht scheint die Tanzenden nicht zu stören, sie tanzen relativ unbehelligt oder automatisiert weiter. Dann geht das Licht wieder aus. Ein Zeichen, dass die Nacht hier bald ein Ende haben wird. Mittlerweile hat sich der repetitive Rhythmus auch in „normale“ Bewegungen eingeschrieben: Es ist schwierig nicht im Takt zu gehen. Einige Leute legen reguläre Wege entweder tanzend, also dem Beat bzw. der Bassdrum folgend, oder zumindest mit Kopfnicken zurück.

In der Garderobenschlange wird über mögliche, private Afterhour-Optionen diskutiert. Vor der Ausgangstür weist der Security ein Pärchen darauf hin, dass sie, wenn sie nun raus gingen, nicht mehr reinkämen. Die beiden sprechen Englisch. Er wiederholt den Hinweis in englischer Sprache. Sie bedanken sich und gehen.

Heimweg. Der Ausgang führt durch das Stiegenhaus im Inneren der Parkgarage. Vor dem Stiegenhausausgang steht ein Mann, um die 50, und packt Limonaden-Flaschen aus seinem Rucksack aus, die er zum Verkauf anbietet. Er fragt mich, wie viele Leute noch im Club sind. Ich schätze, und sage zwischen 50 und 100. Er bedankt sich für die Auskunft.

Ein Blick ins Parkhaus eröffnet mir eine surreale Szene: Nebelschwaden kriechen aus der Clublüftungsanlage bis zu den parkenden Autos. Ich habe den Eindruck, als stünde ich in einem Filmset. Es ist nun ungefähr 06:15. Offiziell schließt der Club um 06:00. Draußen dämmt es. Meine Ohren sind dumpf. Ich gehe zur U-Bahn und kann meine Schritte hören – an die Stille muss ich mich erst wieder gewöhnen.

Am nächsten Tag höre ich mir die Audio-Aufnahmen an. Entgegen meiner Erwartungen stelle ich fest, dass neben der Musik auch konstantes Stimmgewirr zu hören ist.

* * *

B Aspekte der Interpretation

Trennungsphase

Die Trennungsphase – im Sinne Victor Turners (siehe oben) – besteht aus der Anreise, dem Vorglühen (*privat: Gespräch mit Medizinstudent auf Terrasse/öffentlich: in der Warteschlange*)⁴⁸, der Polizeikontrolle, dem Weg zum Club und dem Warten zum Einlass. Die Polizeikontrolle ist zwar kein alltägliches Ereignis, wird aber von einer Instanz, die dem öffentlichen Leben angehört und somit den Regeln der Alltagswelt folgt (*Ausweiskontrolle/Frage nach illegalen Substanzen*), durchgeführt. Besonders die Frage nach illegalen Substanzen zeigt deutlich, dass hier die Verbote der Alltagswelt gelten. Die Begegnung mit der Person, die mir in der nächsten Szene indirekt illegale Substanzen zum Verkauf anbietet, kann sowie das Vorglühen der Warteschlange und das Reflektieren über die letzte Drogenerfahrung (*Gespräch in der Warteschlange*), als Vorbereitung auf den Clubaufenthalt gesehen werden.

Transformationsphase

Die Transformations- bzw. Schwellenphase beginnt bei der Taschenkontrolle, dem Eintritt in den Club an der Türschwelle, die die Grenze nach Innen bzw. nach Außen markiert (*Bemerkung: 2m-dick*).

Der Club als ästhetische Spielgemeinschaft

Bevor der Begriff „Club“ weiterhin verwendet wird, soll dieser definiert werden: Die Kulturosoziologin Sarah Thornton hat in ihrem Buch „club cultures“, welches 1996 erschienen ist, Clubkulturen als Geschmackskulturen beschrieben. Die Clubgänger*innen versammeln sich an einem bestimmten Ort aufgrund eines ähnlichen Musikgeschmacks, des Gebrauchs der gleichen Medien und der Vorliebe sich unter Gleichgesinnten zu bewegen. Außerdem sind die Clubs und Raves als „ad hoc“-Gemeinschaften zu bezeichnen, die sich für eine Zeit lang am gleichen Ort aufhalten, um sich später wieder aufzulösen.⁴⁹ Der Club ist also nicht notwendigerweise ortsgebunden und stellt im Wesentlichen eine ästhetische Gemeinschaft her.

48 Die in Klammer gesetzten und in kursiv gehaltenen Anmerkungen verweisen auf Textpassagen im Protokoll.

49 Thornton 2003 [1995], S. 15.

Diese Definition soll in das Verständnis von „Club“ als Spielplatz, in Anlehnung an die von Johan Huizinga entwickelten Spiel-Kennzeichen, einfließen.

Wenn man Tanz also als Spiel auffasst, so findet dieses innerhalb bestimmter räumlicher und zeitlicher Grenzen statt. Der Club kann demnach als ein Spielplatz oder Zauberkreis gesehen werden, an dem sich die Mitspieler*innen aufgrund ähnlicher Geschmäcker zusammenfinden. Ob die Spielgemeinschaft über die Dauer des Spiels hinaus in einer anderen Form von Gemeinschaft weiter besteht, kann im Hinblick auf die Datenlage dieser Arbeit nicht beantwortet werden. Die Spielgemeinschaft des Tanzes besteht nur solange diese praktiziert wird.

Wenn man diese Tanzform nach der Spieleinteilung⁵⁰ des Soziologen und Philosophen Roger Caillois aufgliedert, so ist sie hauptsächlich als Spielweise der *paidia*, welches das freie, unkontrollierte Moment im Spiel (anstelle von zielgerichteten Spielen) beschreibt, zu verstehen. Die Spielart des Tanzes ist eine Mischung aus *Mimicry* –, dem Spiel der Verkleidung –, und *Ilinx* –, dem Spiel des Rausches –, zu sehen. Dennoch lassen sich auch *ludische* Elemente, wie ungeschriebene, komplexe Tanzregeln (*Zusammenstoß bzw. Körperkontakt vermeiden/Lächeln*) oder auch Züge von *agonalen*, wettkämpferischen Spielen (*Präsentieren des nackten Oberkörpers/bis zum Ende durchhalten bzw. Afterhour*), erkennen.

Alltagswelt und Club: Wer darf hinein?

Die Entscheidung darüber, ob man in den Club darf, wird in dieser Nacht hauptsächlich über das finanzielle Budget gefällt, da einem mit Vorverkaufsticket der Einlass garantiert ist. Abgesehen davon liegt die Altersbeschränkung in diesem Club bei 21 Jahren. Als Symbol für den gewährten Zutritt dient der Stempel auf das Handgelenk. All jene, denen der Zutritt gewährt wurde, bekommen diesen Stempel. An der Garderobe wird mit dem Entkleiden sodann der Rest des Alltags abgegeben, was den Übergang in die Transformationsphase markiert. Die Innenraumgestaltung des Clubs verdeutlicht den Eintritt in eine andere Welt, die sich auch in ihren Gestaltungsregeln von jenen der Alltagswelt abhebt (*Op-Art-Wandgestaltung/bunte Tapete*).

Außerdem deuten die ausgewiesenen Verhaltensregeln auf ein Regelwerk hin, welches versucht, sich von der Alltagswelt abzugrenzen (*Video-, Foto- und Audioaufnahmeverbot*).

Versuch einer grafischen Darstellung

Die Gesamtfiguration, also die Form der tanzenden Menge, lässt sich wie folgt zusammenfassen: Der Großteil der Körper ist in Richtung des DJ-Pults ausgerichtet (*„Pendeluhr“: Ich drehe mich um, und alle schauen in meine Richtung.*); im vorderen und mittigen Bereich der Tanzfläche (*„Kern“*) stehen die Tanzenden enger gedrängt, im äußeren Bereich ist mehr Tanzraum zur Verfügung (*„Rand“*); außerdem wird auf der Stelle getanzt – es gibt kaum Bewegung durch den

50 Vgl. Caillois 1982 [1958], S. 46.

Raum. Eine Skizze dieser Choreographie des Kollektivs ist in Abbildung 1 zu sehen. Betrachtet man dann einzelne Tänzer*innen, beginnen die Differenzen immer größer zu werden. Obwohl ein „Grundschrift“ beschrieben werden kann, ist dieser doch sehr variabel. Der Schritt bezieht sich mehr oder weniger nur darauf, dass am Platz getanzt wird und die Füße zu jedem Beat eine Bewegung (*Schritt/ Wippen/Gewichtsverlagerung*) durchführen. Eine Skizze des Grundschrifts ist in Abbildung 2 zu sehen. Ab dem Oberkörper sind die Bewegungen im Detail dann jedoch sehr unterschiedlich. Zwar lassen sich Gemeinsamkeiten in gewissen mechanischen Bewegungsmustern (*boxen/rudern/pumpen*) erkennen, aber diese werden sehr individuell eingesetzt und durchgeführt. Es handelt sich um intuitive Bewegungen: Eine Bewegung wird zwar öfter wiederholt, aber dann auch wieder abgewandelt und unter-/gebrochen. Ihnen gemein ist lediglich die automatisierte Ausführung. Die beschriebenen Tanzfiguren (*Tanzfigur 2: „Shuffle“/Tanzfigur 3: „Flieger“*) sind Momentaufnahmen; diese Bewegungen wurden, abwechselnd mit anderen und in verschiedenen Varianten, durchgeführt. Aufgrund der angeführten Differenzen halte ich gängige, grafische Notationssysteme wie beispielsweise die *Labanotation*⁵¹, die *Benesh Movement Notation*⁵² oder das *Sutton DanceWriting*⁵³ für ungeeignet, weshalb ich mich auf die sprachliche Beschreibung beschränken werde.

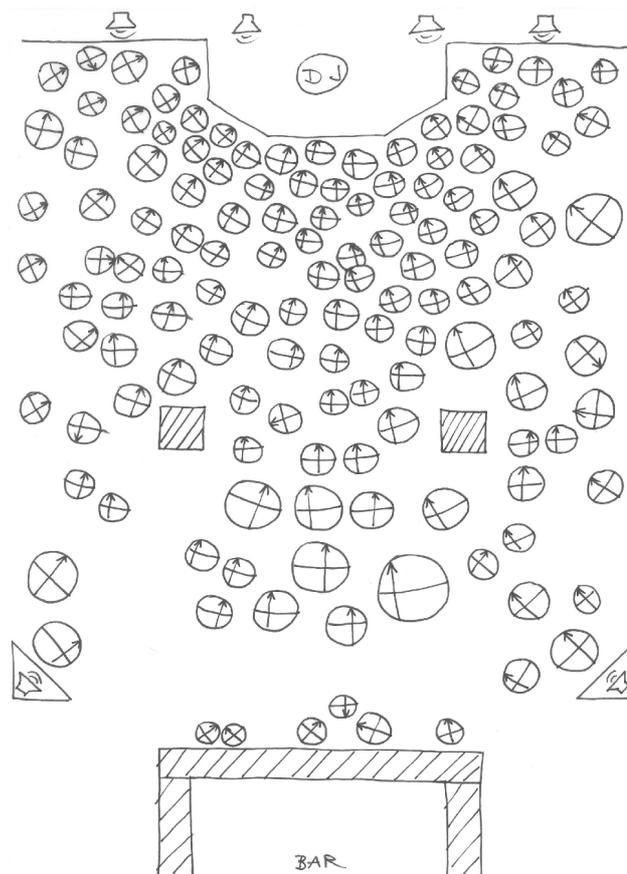


Abb. 1: Skizze Gesamtfiguration

51 Vgl. Laban 1995.

52 Vgl. Causley 1967.

53 Vgl. Sutton, in: <https://www.dancewriting.org/> (Zugriff am 30.11.2019).

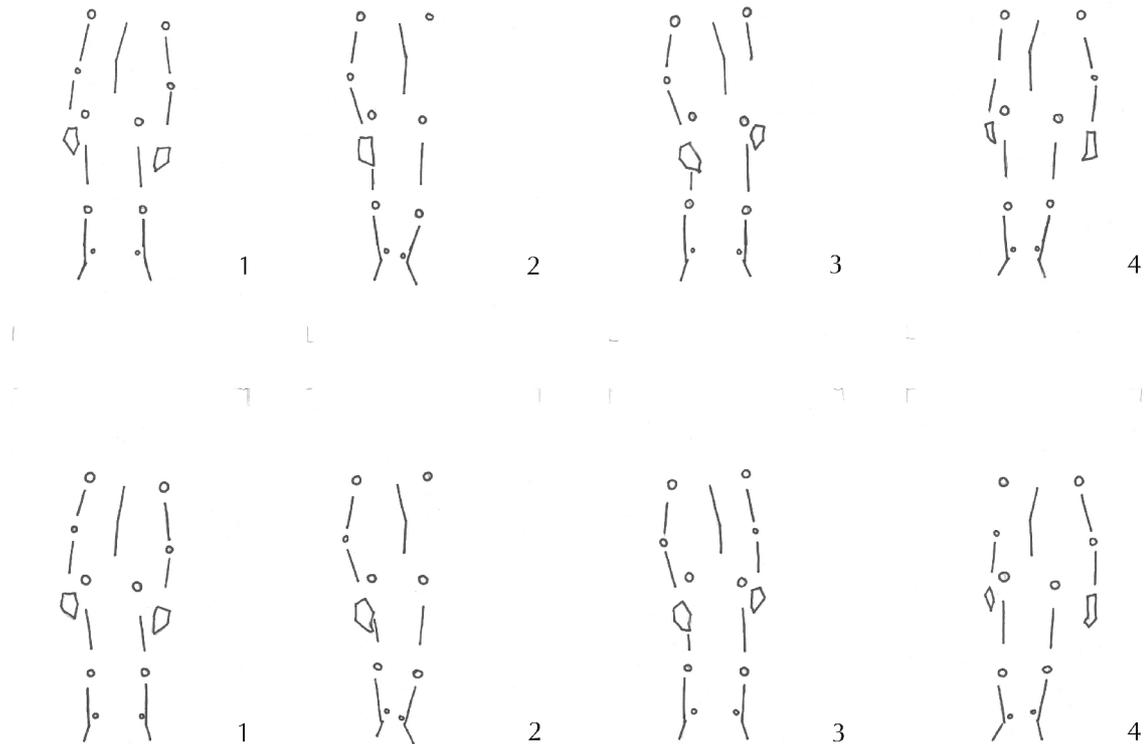


Abb. 2: Skizze Grundschrift

In der beschriebenen Tanzform kommen, wie oben bereits erwähnt, unterschiedliche Ambivalenzen zum Ausdruck. Im Zuge der Interpretation von Exkursion 1 will ich nun folgende Widersprüche näher beleuchten: einzeln/gemeinsam, fun/no fun (cool) und Zauberzirkel versus Alltag.

einzeln/gemeinsam

Für die Tanzform ist charakteristisch, dass jede*r für sich tanzt, eben ohne direkten Partnerbezug. Dies fällt in der Beobachtung vor allem im Gegensatz zu der eingangs beschriebenen Paarfiguration (*Paarfiguration 1: Ein älteres Paar tanzt einen offenen Paartanz.*) auf. Denn diese unterscheidet sich durch den Partnerbezug von dem Einzeltanz der anderen, jüngeren Clubbesucher*innen.

Wie bereits einleitend erwähnt, wurde mit dem Twist begonnen autonom zu tanzen, unabhängig von einem Partner*iner Partnerin. Gabriele Klein setzt dies in Bezug zu der Figur des „Aufsteigers“ in Zeiten wirtschaftlichen Aufschwungs⁵⁴. Das Einzelne macht es also möglich, sich frei zu bewegen und in seinen Bewegungen keine Rücksicht auf einen Tanzpartner*eine

54 Vgl. Klein 1992, S. 230f.

Tanzpartnerin nehmen zu müssen. Auf der beschriebenen Tanzfläche wird individuell, nebeneinander getanzt; einzeln unter vielen.

Eine Beobachtung, die mediengeschichtlich zwar bereits weiter zurückliegt, aber meiner Meinung nach einen Denkanstoß in Bezug auf die Deutung des individuellen Tanzes, der zusammen praktiziert wird, geben kann, ist jene von Günther Anders. Dieser entwickelt im ersten Band seiner „Antiquiertheit des Menschen“, welcher 1956 erschienen ist, die Figur des solistischen Massenmenschen: Die Menschen bekämen die „Welt“ durch Massenmedien, wie Fernsehen und Radio als Abbild ins eigene Heim geliefert. Durch den Konsum der Massenware (Fernseh-/und Radiosendungen) würden sie nun selbst zu Massenwesen, die sich kaum mehr voneinander unterscheiden.⁵⁵ Im zweiten Band, der 1980 veröffentlicht wurde, entwickelt er diesen Gedanken weiter: Dadurch, dass sich die Menschen nun daran gewöhnt hätten, diese „gelieferte Welt“ im Privaten, also alleine oder nebeneinander im Wohnzimmer, vor dem Fernsehapparat zu konsumieren, seien sie so konditioniert, dass, wenn sie sich nun wieder in die Außenwelt begeben, sich dort ebenso wie Solisten verhielten und die Außenwelt gar nicht mehr als solche erkennen würden.⁵⁶

Der Masseneremit: Ein Bild, das auf die Club-Tanzfläche bei oberflächlicher, formaler Betrachtung von außen ebenso zutrifft. Die Verbindung von Anders Beobachtung zur Tanzfläche lässt sich allerdings nur auf spekulative Weise ziehen. Denn in Bezug auf die heutige Situation müsste man Anders Gedanken weiterentwickeln: Kann man noch von „Massenware“ sprechen, wenn die heutige „Massenware“ auf den Einzelnen*die Einzelne zugeschnitten wird (personalisierte Werbung, Algorithmen etc.) und man gleichzeitig die Ware in Blogs, YouTube-Kanälen oder sozialen Netzwerken wie Facebook oder Instagram (mit)produzieren kann? Und was macht diese Entwicklung mit uns, wenn die Empfangsgeräte (beispielsweise das Smartphone) nun noch „privater“ aber gleichzeitig auch mobil geworden sind, also vom Wohnzimmer in die Hosentasche gewandert sind? Sind dann die Masseneremiten, die zu Anders Zeiten noch in melusinenhafter⁵⁷ Abgeschlossenheit in ihrer Klausur hockten, mobil geworden und löst sich dadurch privater und öffentlicher Raum zusehends auf? Und ist das mobile und nun auch sendungsfähige Empfangsgerät vielleicht als das Instrument zu sehen, mit dem eine Auflösung dieser Art erst möglich gemacht wurde? Als Gerät, durch das die Welt gleichzeitig „geliefert“ und „beliefert“ wird? Oder kann jene Welt bzw. Realität, die durch das Smartphone „empfangen“ bzw. „beliefert“ wird, vielleicht als (digitale) Klausur der Masseneremiten gesehen werden, die nun mit ihnen mobil geworden ist?

55 Vgl. Anders 1980 [1956], Bd. I, S. 102.

56 Vgl. Anders 1980, Bd. II, S. 82f.

57 Die Melusine ist eine Sagengestalt des Mittelalters, die ihren Gatten nur unter der Bedingung eines Betrachtungstabus heiratet. Ihr Gatte darf sie also zu bestimmten Zeiten nicht beobachten. Der Grund dafür ist jener, dass die schöne Melusine eine Wasserfee ist und ihr bei der Berührung mit Wasser ein Fisch- bzw. Schlangenschwanz wächst, worüber ihr Gatte allerdings im Unwissen bleiben soll. So schließt sich die Melusine, wenn sie ihre nicht-menschliche Gestalt annimmt, ein, um den Blicken ihres Mannes zu entkommen. Vgl. „Melusine“, in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Melusine> (Zugriff am 11.1.2019)

Nach diesem Exkurs zu Günther Anders will ich nun wieder auf die Tanzfläche zurückkommen: Abgesehen davon, dass die Clubbesucher*innen einzeln tanzen, ist auffällig, dass der Großteil in Richtung DJ bzw. Anlage ausgerichtet ist („*Pendeluhr*“: *Ich drehe mich um, und alle schauen in meine Richtung*). Die Ausrichtung scheint auf den ersten Blick „logisch“, wenn man sie mit einer Konzert-Situation vergleicht, in der*die Musiker*innen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, auf einer Bühne, stehen. Doch die Situation des DJs*der DJane kann nicht direkt mit jener eines Konzertes verglichen werden. Zum einen handelt es sich um Tanzmusik; also Musik, deren Ziel es ist, das Publikum zum Tanzen zu bringen. Zum zweiten ist das Machtverhältnis von Musiker*Musikerin und Publikum im Club ein anderes als beispielsweise bei Pop-Konzerten. Im beschriebenen Club sind Publikum und DJ wortwörtlich „gleichgestellt“: Das DJ-Pult befindet sich auf der gleichen Ebene wie die Tanzfläche. Es ist zwar klar vom Publikum abgetrennt (*Absperrgitter*), aber nicht erhöht wie auf einer Bühne. Das veränderte Machtverhältnis zeichnet sich, laut Gabriele Klein, bereits mit der Entwicklung des Discjockeys Ende der 1980er ab: Der*Die DJ steht nun nicht mehr an einem ausgewiesenen Platz (Bühne), sondern verschwindet zusehends hinter dem technischen Equipment und die Sound-Anlage rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit.⁵⁸ Weiters erwähnt sie in ihrem 1999 erschienenen Werk „*Electronic Vibration*“, dass sich jene Dezentralisierung des Raums auch auf das Tanzverhalten auswirkt:

„Tanzte man früher auf das räumliche Zentrum, die Bühne, ausgerichtet, kann in heutigen Clubs eine beliebige Raumperspektive gewählt werden. Damit ist die Möglichkeit gestiegen, sich einander zuzuwenden, gemeinsam zu tanzen.“⁵⁹

Diese Möglichkeit wird 30 Jahre nach der Entstehung von Techno und der damit zusammenhängenden Clubkultur meinen Beobachtungen nach nicht oder kaum (mehr) wahrgenommen. Woran mag das liegen?

Man könnte aus konsumkritischer Perspektive behaupten, dass die (utopische) Idee der Star-Kult-Verweigerung, die zu Beginn der DJ-Kultur vielleicht noch relevant war, zugunsten der Kommerzialisierung zunichte gemacht wurde. Aus Sicht der DJs kann das aber auch als gestiegene Wertschätzung für diese Art von Musikproduktion gesehen werden, denn lange Zeit wurden DJs nicht als eigenständige Musiker*innen wahrgenommen, sondern beispielsweise im Vergleich zu Rock-Bands, die mit Instrumenten auf einer Bühne spielen, als „Hintergrund-Entertainer*innen“ wahrgenommen. Das änderte sich im Verlauf der 1990er Jahre.⁶⁰ Im beschriebenen Wiener Club steht der DJ⁶¹ zwar mit dem Publikum auf gleicher Ebene, aber er rückt nicht zugunsten des technischen Equipments in den Hintergrund, sondern ist vielmehr in dieses integriert oder tritt aus diesem hervor (*Wie eine Halbinsel ragt der DJ-Bereich in die Tanzfläche. Die ganze Wand dahinter: Anlage*). Meines Erachtens wird in dieser Inszenierung

58 Vgl. Klein 1999, S. 168.

59 Ebd., S. 168f.

60 Vgl. Reitsamer 2011, S. 137.

61 An diesem Abend traten ausschließlich männliche DJs auf.

versucht, sowohl die Gleichstellung mit den Tanzenden, als auch die Position des Künstlers zu vermitteln.

Aber ich will die Frage nach der Ausrichtung nicht aus der Bühnenperspektive stellen, sondern aus der Perspektive der Tanzenden. Welchen Einfluss hat die Ausrichtung also auf das Tanzverhalten?

Eine, – wie immer provisorische Antwort –, lässt sich vielleicht bei Elias Canetti finden. Canetti nennt in seinem 1960 erschienen Hauptwerk „Masse und Macht“ als eine von vier Eigenschaften der Masse, – neben Wachstum, Gleichheit und Dichte –, dass diese eine Richtung brauche.⁶² Dadurch, dass sich die Masse, also alle, die sie bilden, in die gleiche Richtung bewegen, werde das Gefühl der Gleichheit gestärkt: Die gemeinsame Richtung schütze die Masse vor ihrem Zerfall, denn gäbe es verschiedene, ungleiche Ziele der Einzelnen in der Masse, so würde sie zerfallen. Die Masse existiere nur, solange sie ein unerreichtes Ziel habe.⁶³ Meiner Ansicht nach kann, Canettis Erläuterung folgend, in Bezug auf die Ausrichtung am Dancefloor behauptet werden, dass die gleiche Ausrichtung das Gemeinschaftsgefühl aller Tanzenden stärkt. Vielleicht könnte man sagen, dass die Klangquelle und somit auch der DJ und seine Positionierung die Richtung vorgeben, die durch ihren (scheinbar) endlosen Rhythmus kein Ziel erreicht; die tanzende Masse bleibt solange bestehen, wie Sound aus der Anlage kommt.

Hinsichtlich der *Massenbildung* und damit auch der Ausrichtung, scheint es mir wichtig, eine Szene, die sich auf der Tanzfläche zugetragen hat, genauer zu betrachten (*lockere Kreise/zueinander gewandt*). Zu Beginn, als die Tanzfläche noch relativ leer war, wurde seitens des Clubs versucht, diese Leere mit Nebel und Stroboskop-Licht aufzufüllen, vermutlich um das Fehlen der Masse zu kaschieren und den Raum auf diese Weise „voller“ wirken zu lassen. Anfangs tanzten noch einige Leute *zueinander gewandt*, in größeren, lockeren Kreisen. Diese Kleingruppenfigurationen existierten aber nur anfangs für längere Dauer. Sobald sich die Tanzfläche füllt, beginnen sich zunehmend alle Körper in eine Richtung zu drehen. Als weitere Eigenschaft von Masse nennt Canetti, dass sie Dichte liebt.⁶⁴ Man könnte also sagen, dass sich die Ausrichtung mit dem Anwachsen der Masse entwickelt. Sind es zu Beginn nur einzelne Tanzende, oder ein paar Kreise an Freund*innen, die miteinander tanzen, so lösen sich diese Figuren zugunsten der Masse auf: Kreise innerhalb der Masse würden auf Dauer die Masse teilen, weil andere (*Umtanzende/Tanznachbarn*) ausgeschlossen werden würden. Die Inszenierung der Tanzfläche tut allerdings auch das ihrige dazu: Denn wenn man sich weder sieht noch berührt, relativiert sich das *Zueinander*. Könnte diese Maßnahme des Clubs (*Nebel/Stroboskop*) einerseits als Förderung des „Einzelgefühls“ und der Desorientierung (*Es fühlt sich so an, als wäre ich alleine auf der Tanzfläche und hätte unendlich viel Platz.*) und

62 Vgl. Canetti 2003, S. 30f.

63 Zu erwähnen ist, dass der Aspekt der Richtung durchaus als bedrohlich, bzw. gefährlich im Hinblick auf Machtausübung gesehen wird. Vgl. ebd., S. 30f.

64 Vgl. ebd., S. 30.

andererseits als imaginierte Masse in Form von dichtem Nebel, die ihrerseits zum weiteren Verdichten (also Tanzen) anlockt, interpretiert werden?

Durch den Exkurs zu Günther Anders und Elias Canetti sind wir nun mit dem Begriff der „Masse“ in Berührung gekommen. Dieser Begriff ist aus dem historischen Diskurs rund um Raves und Techno nicht wegzudenken⁶⁵, da diese Veranstaltungen nach der Kommerzialisierung von Techno massenhaft Menschen angezogen haben. Man denke beispielsweise an die „Loveparade“ 1999 in Berlin, an welcher geschätzte 1,5 Millionen Besucher*innen⁶⁶ teilnahmen oder auf regionaler Ebene an die Clubschiene *XXX-Rave* im Wiener Gasometer, an welcher, wie in der Einleitung bereits erwähnt wurde, 2000 Besucher*innen teilnehmen konnten. Dass Anders die (physische) Masse als antiquiert ansah, wurde bereits erläutert. Im Vergleich zu Anders wirft Canetti einen weniger kulturpessimistischen Blick auf die Masse, er begreift sie viel eher als janusköpfig. Ich will im Folgenden überprüfen, ob Canettis Aphorismus über die „rhythmische Masse“ auch auf die Tanzenden im Club angewandt werden kann.

In der rhythmischen Masse fielen die zwei Eigenschaften der Masse, Dichte und Gleichheit, von Anfang an zusammen⁶⁷. Mit Dichte ist das Gedränge, der Verlust der Berührungsangst gemeint; mit Gleichheit, dass alle Einzelteile der Masse gleich sind und sich innerhalb der Masse nicht mehr voneinander unterscheiden.⁶⁸ Der Rhythmus sei, Canetti zufolge, ursprünglich ein Rhythmus der Füße, über welchen durch kollektives Stampfen im gleichen Rhythmus eine gemeinsame Erregung ausgelöst werden könne, die auch auf andere übergreife.⁶⁹

Das Bild der rhythmischen Masse zeigt, dass durch das gemeinsame Stampfen eines Rhythmus ein Gemeinschaftsgefühl erzeugt wird (*Höhepunkt: alle aufeinander „eingeschwungen“*). Klein sieht in der Beschreibung der rhythmischen Masse Canettis eine große Ähnlichkeit zu den Beschreibungen der Raver*innen, wenn diese über die Verschmelzung mit anderen Tanzenden berichten.⁷⁰ Doch in den Beispielen, die Canetti anführt, wird der Rhythmus von der Masse selbst erzeugt. Am Dancefloor jedoch folgen die Tanzenden dem Rhythmus, sie erzeugen ihn nicht selbst, denn die Tanzschritte sind bei dieser Lautstärke nicht zu hören. Das wiederum verweist auf die Autonomie des*der Einzelnen – der Rhythmus läuft unabhängig von der Masse ab. Auch die Bestimmung der Dichte, als essenzielle Eigenschaft, trifft meines Erachtens nicht ganz zu, weil es auf der Tanzfläche verschiedene Bereiche („*Kern*“/„*Rand*“) gibt, die sich in ihrer Dichte unterscheiden. Außerdem wird darauf geachtet, dass man nicht aneinander anstößt. Die

65 Vgl. Klein 1999, Kapitel „Die Masse. Eine hundertjährige Debatte“, S. 85-109.

66 „Loveparade“, in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Loveparade> (Zugriff am 1.12.2019).

67 Vgl. Canetti 2003, S. 31.

68 Vgl. ebd., S. 30.

69 „Die Schritte, die sich in rascher Wiederholung an Schritte reihen, täuschen eine größere Zahl von Menschen vor. Sie bewegen sich nicht vom Fleck, sie verharren im Tanz immer an derselben Stelle. Ihre Schritte verhalten nicht, sie wiederholen sich und bleiben über lange Zeit immer gleich laut und lebendig. Sie ersetzen durch Intensität, was ihnen an Zahl abgeht. Wenn sie stärker aufstampfen, klingen sie nach mehr. Auf alle Menschen in ihrer Nähe üben sie eine Anziehungskraft aus, die nicht nachlässt, solange sie nicht vom Tanz ablassen. Was immer in ihrer Hörweite lebt, stößt zu ihnen und bleibt bei ihnen versammelt.“ Ebd., S. 33.

70 Vgl. Klein 1999, S. 91.

Eigenschaft der Gleichheit trifft schließlich auch nur zu einem gewissen Teil zu, da sich die Bewegungen bei näherer Betrachtung doch voneinander differenzieren (*Tanzfigur 2: „Shuffle“/Tanzfigur 3: „Flieger“/Grundschrift*). Daraus folgere ich, dass die beschriebene Tanzform, genau genommen, keine „rhythmischen Masse“ ist. Man könnte sie meines Erachtens als eine in sich differenzierte Masse beschreiben, die durch den gemeinsamen Vollzug einer Tanzhandlung ein Gefühl von Gemeinschaft erzeugt, wobei die Differenzierung wiederum der Einheit der Masse widerspräche.

Von höherer Explikationskraft ist meiner Meinung nach der Begriff des „Kollektivs“ gegenüber dem der „Masse“, wobei ich das Kollektiv als „Produktionskollektiv“ verstehe: Als Produkt ist die Tanzform in ihrer Gesamtfiguration zu sehen; die Tätigkeit der Produktion bezieht sich einerseits auf die Tanzbewegungen und andererseits auf die Musikproduktion des*der DJ; als Produzent*innen wären einerseits die einzelnen Tänzer*innen und andererseits der*die DJ zu sehen. Nach getaner Arbeit löst sich das Kollektiv wieder auf.

Neben dem Einzeltanz kommen auch Paarfigurationen vor, wie die des älteren Pärchens (*Paarfiguration 1: offener Paartanz*) oder die des jüngeren Pärchens (*Paarfiguration 2: hintereinander*). Die Paarfiguration des älteren Pärchens stellt eine Ausnahme dar. In der Paarfiguration des jüngeren Pärchens kommt meines Erachtens der Versuch zum Ausdruck, die für die Tanzform charakteristischen Bewegungen (Ausrichtung, Platztanz, automatisierte Bewegungen) in eine Paarkonstellation zu bringen. Erotik zwischen den Tanzpartnern wird weder durch Blicke, noch durch ein abwechselndes Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz geschaffen. Die Figuration erinnert viel eher an den Geschlechtsakt. Wie ist diese Paarfigur hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse zu deuten? Die Partnerin kehrt dem Partner den Rücken zu, sie sieht ihn nicht. Der Partner steht dahinter und folgt ihren Bewegungen. Ich würde behaupten, dass sich die Frau in diesem Fall, obwohl sie scheinbar die Links-Rechts-Bewegung anführt, in einer passiven Position befindet. Denn dem männlichen Tanzpartner ist es a tergo⁷¹ möglich, seine Partnerin zu beobachten. Er hat sozusagen die Macht über den Blick. Der Frau ist es in dieser Position nicht möglich, ihre Lust über den Blick zu generieren, viel eher stellt sie das Objekt der Begierde dar. Man könnte diese Konstellation auch als „beschützende“ oder „reviermarkierende“ Haltung deuten. Aus diesen Erläuterungen folgere ich, dass in dieser Paarfiguration das bestehende, patriarchale Geschlechterverhältnisse reproduziert wird. Als Frau muss man in dem genannten Club zwar nicht, wie beispielsweise beim Walzer, auf die Aufforderung eines Mannes warten, um überhaupt die Tanzfläche betreten zu dürfen. Aber die Aufforderung zu einem Paartanz erfolgt in obigem Beispiel relativ übergriffig (*Plötzlich tanzt mich jemand von hinten an./Dann fasst er meine Schultern an.*). Ohne erste Blickkontaktaufnahme kommt es a tergo zu einem Körperkontakt. Canetti weist auf die

71 Die Bezeichnung „a tergo“, lateinisch für „von rückwärts“, beschreibt Sexualpraxen, bei welchen der Koitus „von hinten“ ausgeübt wird, ein Partner also stets nur den Rücken des*der Anderen im Blickfeld hat, wodurch direkter Blickkontakt kaum bzw. nicht möglich ist.

Doppeldeutigkeit des Begriffs „angreifen“ hin: Er meine sowohl die „harmlose Berührung“, als auch die „gefährliche Attacke“⁷². Laut Canetti werde in der Masse die Berührungsfurcht aber aufgehoben:

„Sobald man sich der Masse einmal überlassen hat, fürchtet man ihre Berührung nicht. In ihrem idealen Falle sind sich alle gleich. Keine Verschiedenheit zählt, nicht einmal die der Geschlechter. Wer immer einen bedrängt, ist der gleiche wie man selbst. Man spürt ihn, wie man sich selber spürt. Es geht dann plötzlich alles wie innerhalb eines Körpers vor sich.“⁷³

Diese Beschreibung der Masse trifft meiner Erfahrung nach nicht auf das Erlebte auf der Tanzfläche zu. Die Reaktion auf diesen Angriff (*Lächeln/Fingergeste*) bleibt jedoch im Rahmen der Spielregeln der Höflichkeit: Ein wohlgesinntes Antlitz zu wahren, kann als eine der ungeschriebenen Regeln auf diesem Spielplatz gesehen werden (*Aufforderung zu Lächeln*). Da sich die Tanzenden aber kaum von der Stelle bewegen, kann man solchen bedrängenden Situationen auch durch einen Tanzplatzwechsel entfliehen (*wegtanzten*).

In der Ambivalenz von einzeln/gemeinsam kommt der utopische Wunsch zum Ausdruck, sich gleichzeitig rauschhaft und kontrolliert als Teil einer Gemeinschaft zu empfinden und zugleich radikal seine Autonomie zu wahren, also keine Verpflichtungen gegenüber einer*m konkreten Tanzpartnerin*Tanzpartner einzugehen.

fun/no fun (cool)

Abgesehen von der soeben beschriebenen Ausrichtung, ist der Tanz auf der Stelle auch charakteristisch für die Tanzform. Die Tanzenden bleiben auf ihrem „Tanzplatz“ (*ich suche mir meinen Tanzplatz/angewurzelt*) und bewegen sich nicht oder kaum durch den Raum, wie das beispielsweise noch beim Walzer der Fall war.⁷⁴ Historisch gesehen erinnert das an die Platttänze afroamerikanischer Sklaven (z.B. Tapping, Patting, Juba Dancing), die laut Dauer westafrikanischen Ursprungs sind.^{75 76} Darüber hinaus wird die Bewegung durch die Inszenierung der Tanzfläche (*Nebel/Stroboskop*) eingeschränkt. Von außen betrachtet macht der Platttanz, hier insbesondere der beschriebene „Grundschritt“, den Anschein, als hätten die Tanzenden keinen Spaß oder als wären sie gelangweilt. Sie wirken ziemlich „cool“. Dem

72 Vgl. Canetti 2003, S. 13.

73 Ebd., S. 14.

74 Vgl. Klein 1999, S. 176f.

75 Vgl. Dauer 1986, zit. n. Martin Pfeleiderer, hier: S. 180.

76 Außerdem findet sich in Tanzfigur 2 („Shuffle“) eine weitere Parallele zu afroamerikanischen Tanztraditionen: Der „Shout“ ist ein Einzeltanz mit Bewegung im Raum. „Nach dem Verbot von Trommeln wurde der (...) Shout in den Südstaaten (...) zum charakteristischen religiösen Tanz der Afroamerikaner (...)“ Er wurde während Gottesdiensten getanzt, wobei die Choräle von dem Rhythmus, der durch die schleppend-schlürfenden Fußschritte („shuffling“) erzeugt wird und Händeklatschen begleitet. Emery 1988, S. 120-126, zit. n. Pfeleiderer 2006, hier: S. 180.

gegenüber steht der Imperativ des Spaß-Habens, der im Club herrscht (*Aufforderung zu Lächeln*: „*Na, hast du nicht die beste Laune?*“/„*Lass es raus!*“). Ich will nun näher auf die Ambivalenz eingehen, die besonders im Begriff „cool“ zutage tritt.

„Cool“ bedeutet einerseits: ruhig, unbeeindruckt, nicht schockiert zu sein – also *unberührt*. Diese Bedeutung geht auf das Verhalten unterdrückter Afroamerikaner*innen in einem, von Weißen regierten Amerika zurück. So schreibt der Musikkritiker LeRoi Jones (Amiri Baraka) in seinem 1963 erschienen Werk „Blues People: Negro Music in White America“:

„The term *cool* in its original context meant a specific reaction to the world, a specific relationship to one's environment. It defined an attitude that actually existed. To be *cool* was, in its most accessible meaning, to be calm, even unimpressed, by what horror the world might daily propose. As a term used by Negroes, the horror, etc., might be simply the deadeningly predictable mind of white America. (...) It is perhaps the flexibility of the Negro that has let him survive; his ability to „be cool“. (...) In a world that is basically irrational, the most legitimate relationship to it is nonparticipation.“⁷⁷

Die Lebenssituation der Clubbesucher*innen lässt sich natürlich nicht mit jener von unterdrückten Afroamerikaner*innen vergleichen. Dennoch denke ich, dass diese Strategie des „cool seins“ im Tanz der Clubbesucher*innen vielleicht unbewusst zum Ausdruck kommt. Denn zu der Tanzform gehört auch, dass man sich gegenseitig nicht oder kaum berührt, man bleibt sozusagen *unberührt*. Wie oben beschrieben, kommen zwar auch ekstatischere Bewegungen vor (*Tanzfigur 1/Tanzfigur 2*), aber überwiegend tanzen die Clubbesucher*innen eher verhalten, was von außen betrachtet a prima vista ein „cooles“ aber auch lustloses und unbeeindrucktes Bild zeichnet.

Als eine Verweigerung wogegen könnte man diese „coolen“ Bewegungen nun deuten? Der globale und lokale Vergleich war noch nie so allgegenwärtig wie heute. Tagtäglich, oder eher schon im Sekundentakt, erreichen uns über die sozialen Netzwerke Nachrichten aus aller Welt: Videos von Bombenangriffen oder Waldbränden werden gefolgt von Fotografien von Haustieren oder Speisen. In diesen Abfolgen prallen die verschiedensten „Realitäten“ aufeinander. Ein Gefühl von Irrationalität gegenüber einer sonst höchst rationalen Welt (rational im Sinne von Wirtschaftlichkeit, Berechenbarkeit, Effizienz) stellt sich ein. Eine mögliche Strategie, um mit dieser Situation umzugehen, könnte die Nichtteilnahme, wie sie auf der Tanzfläche praktiziert wird, sein: „cool bleiben“.

Oder können die verhaltenen Tanzgesten, die lustlos wirkenden Bewegungen, auch als Verweigerung gegenüber dem alltäglichen Leistungsdruck gelesen werden? Der Soziologe A. Ehrenberg beschreibt die zeitgenössische Depression als Gefühl des Ungenügens, das sich mit der Demokratisierung des Außergewöhnlichen entwickelt habe: Eine Gesellschaft, die auf Autonomie, auf persönliche Leistung, Wahlfreiheit, Eigenverantwortung und die Initiative des

77 Baraka 1963, S. 213.

Einzelnen setze und die Vorstellung, dass jede*r exzeptionell sein könne, führe zum Gefühl des Ungenügens.⁷⁸ Vielleicht ist diese Tanzfläche ein Ort, an dem es möglich ist, in der Gesellschaft anderer, sich selbst genug zu sein? Ein Ort, an dem es gestattet ist, einzeln und unflexibel auf einem Platz sein Gewicht abwechselnd vom linken aufs rechte Bein zu verlagern?

Dem gegenüber steht das Gebot „fun!“: Lustvolles, ekstatischeres Tanzen (*Tanzfigur 1/Tanzfigur 2/boxen/pumpen/kurbeln*) und die Spielregel des Lächelns (*Aufforderung zu Lächeln*). Der Anglizismus „cool“ wird umgangssprachlich ebenso dafür verwendet, positiven Gefühlen Ausdruck zu verleihen.⁷⁹ Auf den ersten Blick bilden energischere Tanzbewegungen einen Gegensatz zu den verhaltenen Tanzgesten, die soeben beschrieben wurden. Aber könnte es nicht sein, dass in diesen sehr unterschiedlichen Erscheinungen das gleiche Ventil bedient wird?

Besonders in den Ausrufen („*Lass es raus!*“/„*Epilepsieparty!*“) wird die Funktion, die der Club in dieser Hinsicht hat, deutlich. Der Club regt zu einer Entladung an und schafft dafür auch Platz, was sich meines Erachtens einerseits in den energischeren Tanzbewegungen (*pumpen/hacken/kurbeln/boxen*) und andererseits in Jubelrufen („*Lass es raus!*“) deutlich zeigt. Am Wochenende kann der Stress, der über die Arbeitswoche hinweg aufgebaut wurde, abgelassen werden. Aus dieser Perspektive erscheint der Club und die Art des Tanzes als Ventil.

Zauberzirkel versus Alltag

Dass die Freizeit an ihren Gegensatz, der fremdbestimmten Arbeitszeit, gekettet sei⁸⁰, beschreibt Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz „Freizeit“ eindrücklich: In der Freizeit solle die Energie für die Arbeitszeit wiederhergestellt werden. Demnach stehe sie zur Arbeit im Gegensatz und solle auch in nichts an diese erinnern.⁸¹ Inwiefern steht der Spielplatz des Clubs, der in der freien Zeit am Wochenende aufgesucht wird, im Gegensatz zur Arbeit?

Zum einen könnten die Tanzbewegungen in dieser Hinsicht einen Gegensatz zu heutigen Arbeitsprozessen darstellen – eine Gegenwelt der Arbeitswelt im Sitzen, am Computer. Beansprucht wird nicht mehr der ganze Körper, beansprucht werden hauptsächlich die Augen. Zum anderen könnte als Kontrast dazu beispielsweise die Inszenierung der Tanzfläche durch Dunkelheit, Nebel und Stroboskoplicht, welche den visuellen Sinn durch Überreizung zurückdrängt, gesehen werden. Das stundenlange Tanzen steht im Gegensatz zur sitzenden Arbeit vor dem Computer.

Natürlich gibt es nach wie vor Berufe, die den Körper stark beanspruchen, aber diese werden zunehmend durch Robotik oder Maschinen ersetzt. Inwiefern der Einsatz von Maschinen die

78 Vgl. Ehrenberg 2010, S. 53f.

79 „Cool“, in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Cool> (Zugriff am 1.12.2019).

80 Vgl. Adorno 1977a, S. 645.

81 Vgl. ebd., S. 647.

Arbeit verändert, wird in der Videoinstallation „Zum Vergleich“⁸² des Filmemachers Harun Farocki auf nüchterne Weise sehr eindrucksvoll gezeigt: In dieser Arbeit werden Ziegelproduktionsstätten in Burkina Faso, Indien und Europa kommentarlos nebeneinander gezeigt. Im Hinblick auf den Maschineneinsatz wird deutlich: Umso mehr Maschinen in der Produktion beteiligt sind, umso weniger Arbeiter*innen sind zu sehen und umso isolierter voneinander sind deren Arbeitsplätze. Außerdem wird die Bewegung geringer. Körperlich repetitive Fließbandarbeit wurde im Zuge der technologischen Entwicklungen, der Automatisierung, von Maschinen übernommen oder in ärmere Länder ausgelagert. Die beschriebenen Tanzbewegungen erinnern, geführt von industriellem Techno, in ihrer Automatisierung an Bewegungen, die mitteleuropäische Arbeiter*innen vor hundert Jahren in Fabriken an Fließbändern ausgeführt haben.⁸³ Veranschaulicht wird das, in einer überspitzten Art, in Charlie Chaplins Film „Modern Times“: Die repetitiven Bewegungen am Fließband haben sich so in den Körper des Arbeiters eingeschrieben, dass er nicht mehr aufhören kann diese durchzuführen und auch abseits des Fließbandes weiter zuckt.⁸⁴ Der repetitive Rhythmus schreibt sich auch in die Körper der Clubbesucher*innen ein (*es ist kaum möglich taktlosen Schrittes aufs WC zu gehen*). Insofern findet sich die Repetition, die Wiederholung der immer gleichen Bewegung, sowohl am Fließband als auch auf der Tanzfläche wieder – in den Tanzgesten der Oberkörper und Arme allerdings eher in Form eines Zitats, das nur ein paar Takte wiederholt wird, um sodann von einer anderen Variante abgelöst zu werden. Adorno schreibt weiter:

„Freizeit steht (...) nicht nur im Gegensatz zur Arbeit. In einem System, wo Vollbeschäftigung an sich zum Ideal geworden ist, setzt Freizeit schattenhaft die Arbeit unmittelbar fort.“⁸⁵

Sind die Tanzgesten in diesem Sinne vielleicht als verlängerter, historischer Schatten zu sehen? Als historischer Schatten, der von Fabrikshallen auf die Clubtanzfläche einer postindustriellen Gesellschaft fällt? Insofern ist der Tanz nicht Gegenwelt zur entfremdeten Arbeit, sondern ihr „negatives Nachbild“, eine groteske Hypostasierung der Arbeitswelt.⁸⁶ Die „Technologie“ gibt den Takt an: Sei es nun der industrielle Sound des Technos oder der Takt in dem Fabrikmaschinen laufen. Einmal wird er freiwillig und lustvoll in Tanzbewegungen nachvollzogen und einmal unfreiwillig und eintönig am Fließband. Kommt in den Tanzbewegungen vielleicht der Wunsch oder die Sehnsucht nach körperlich repetitiver Arbeit auf lustvolle Weise zum Ausdruck?

82 Die Videoinstallation ist ebenso als Dokumentarfilm erschienen. Darin werden die Videosequenzen der unterschiedlichen Produktionsstätten nicht nebeneinander, sowie in der Installation, sondern in abwechselnd aufeinander folgenden Szenen gezeigt. Vgl. Zum Vergleich, R: Harun Farocki, Deutschland, 2009.

83 Vgl. dazu auch: Jörg/Schulz 2018, S. 98.

84 Moderne Zeiten (Modern Times), R: Charles Chaplin, USA 1936.

85 Adorno 1977a, S. 652f.

86 Siehe auch Adornos Kritik an Johan Huizinga in: Adorno 1977b, S. 324.

Die wüste körperliche Verausgabung auf der Tanzfläche durch Bewegung und Rausch lässt uns den Bürosessel und die hohe Form der Disziplinierung am Montag jedenfalls wieder erträglicher erscheinen. So muss das Spiel auch ein Ende haben.

Wiedereintrittsphase

Durch das kurzzeitige Einschalten des Lichts wird seitens des Clubs das Ende der Veranstaltung angekündigt. Die Wiedereintrittsphase wird also durch das Lichtzeichen eingeleitet. Der Sound ist zwar nach wie vor an, aber dem visuellen Sinn wird – als Vorbereitung auf das Tageslicht – so wieder mehr Bedeutung geschenkt. Die Mitspieler*innen wissen, wie sie sich zu verhalten haben, wenn das Spielende eingeleitet wird und begeben sich zur Garderobe. Mit Austritt aus dem Club ist man wieder in der Alltagswelt angelangt, auch wenn die Nacht Spuren hinterlässt (*veränderte Wahrnehmung: Dröhnen in den Ohren/Nebel im Parkhaus*). Alternativ wird die Wiederangliederungsphase noch hinausgezögert (*Afterhour/Getränke-Verkauf vor dem Club*). Doch der Zauberzirkel hat sich aufgelöst.

Exkursion 2: Club Berlin

A Protokoll

Trennungsphase

Mit öffentlichen Verkehrsmitteln kann man den Club gut erreichen. Von Samstag Mitternacht bis Montagmorgen oder mittags ist dieser durchgehend geöffnet. Es ist Sonntag. Um zirka 16:50 kommen wir an. Zum Eingang gelangt man über einen breiten Schotterweg, der links und rechts mit Absperrgittern begrenzt ist. Den Schotterweg entlang stehen alle paar Meter kleine Gruppen von Leuten herum – manche sehen so aus, als hätten sie durchgefeiert. Die meisten sind schwarz und lasziv gekleidet. Sie wirken deplatziert an so einem warmen, sonnigen Herbstnachmittag. Viele Grundstücke in der direkten Umgebung dürften brach liegen. Hohe Wohnkomplexe, ein Supermarkt und ein Skatepark befinden sich in sichtbarer Nähe. Das Gebäude, das den Club beheimatet, war ehemals ein Heizkraftwerk.

***Erster Anlauf.** Wir sind eine Gruppe von vier Personen (zwei Frauen, zwei Männer) und etwas nervös, da wir wissen, dass die „Türpolitik“ hier relativ „hart“, bzw. willkürlich ist. Wir wissen, dass es zum einen auf die Größe der Gruppe und die Kleidung (schwarz, schlicht, lasziv) ankommt. Abgesehen davon wurde uns erzählt, dass Sonntagnachmittag im Club meist weniger los wäre und deshalb die Wahrscheinlichkeit höher sei, dass in diesem Zeitraum mehr Besucher*innen „reingelassen“ werden würden. Außerdem würde an der Tür manchmal danach gefragt werden, welche DJs auflegen. Also haben wir uns vorab über das Line-up auf der Homepage informiert.*

*Wir teilen uns in zwei Pärchen auf: jeweils ein Mann und eine Frau. Die Schlange ist zu meiner Verwunderung außergewöhnlich kurz. Wir stehen keine fünf Minuten an, um dann von dem Türsteher wortlos abgewiesen zu werden. Er winkt uns nach rechts. Enttäuscht, aber nicht verwundert, stellen wir uns zur Seite und beobachten das Vorgehen des Türstehers: Es ist kein Regelwerk zu erkennen. Der Großteil der Besucher*innen wird abgewiesen.*

***Plan B? - Getränkestand.** Wir gehen den Schotterweg zurück. Am Wegende ist ein Getränkestand mit zwei Stehtischen, einem Sonnenschirm, Kühlschränken und Musik aufgebaut. Es ist 17:00. Wir kaufen uns ein Bier und stellen uns zu den Personen, die dort sind, dazu. Ein junger Mann mit hellem Netz-T-Shirt erzählt uns, dass man beim Eintritt ein Armband bekomme. Das Band gelte für das ganze Wochenende; man könne also zwischendurch raus gehen und später wiederkommen. Sofern man am gleichen Wochenende wiederkomme, sei der Einlass zwar mehr*

oder weniger garantiert, aber man müsse erneut fünf Euro bezahlen. Er sei bereits zweimal abgewiesen worden, aber er warte auf den nächsten Schichtwechsel der Türsteher. Dieser sollte gegen 18:00 stattfinden. Bei einem Gespräch mit dem Getränke-Verkäufer erfahren wir, dass er Hausverbot im Club hat. Das scheint ihn allerdings nicht zu stören. Ich nehme an, dass er wohl kein schlechtes Geschäft mit den Abgewiesenen bzw. mit denen, die auf den nächsten „Türsteher-Schichtwechsel“ warten, macht.

Zweiter Anlauf, Schichtwechsel. Um 18:30 versuchen wir es erneut – wieder keine Warteschlange. Diesmal teilen wir uns anders auf: die Frauen vorne, die Männer hinten. Der Türsteher fragt: „Seid ihr zu viert?“ In dem Wissen, dass selten Gruppen von mehr als drei Personen rein gelassen werden, zögern wir etwas, aber antworten schließlich mit: „Ja.“ - „Ist doch kein Verbrechen zu viert zu sein!“, erwidert er freundlich und winkt uns rein.

Transformationsphase

Eintritt, Kontrolle. Der Weg hinein führt durch einen Plastikstreifenvorhang. Gleich links werde ich zur Taschenkontrolle gebeten. Eine Frau mit schwarzen Gummihandschuhen durchsucht meine Bauchtasche und meine Geldbörse. Sie fragt auch nach meinem Handy. Hätte ich ein Handy mit Kamera würde sie mir nun kleine Sticker auf meine Kameralinsen kleben. Ich darf weiter zur Eintrittskassa und bezahle 18 Euro Eintritt. Der Mann an der Kasse legt mir ein Papierband um mein Armgelenk und klebt es vorsichtig zu. Auf dem Band steht „19.10.2019“ und der Satz: „Don't forget to go home.“ Ich gehe weiter und werde noch einmal kontrolliert – diesmal um zu sehen, ob ich ein Band trage.

Garderobe, Eingangsbereich. Der Vorraum ist hoch, die Wände dunkel und weiter oben mit Bildern behangen. Sie dürften wohl alle zu einer Serie gehören. Unter den Bildern stehen an der Wand entlang schwarze Sofas. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich die Garderobe. In der Warteschlange trägt kaum jemand mehr als Reizunterwäsche. Ich bin überrascht, wie viel hier los ist.

Plötzlich höre ich jemanden wiederholt kurze Schreie ausstoßen. Das Geräusch ähnelt eher einem wahnsinnigen Lachen als Hilferufen. Ich sehe mich um: Ein nackter Mann mit Stoppelglatze, dessen Hose bis zu dem Knöcheln runtergezogen ist, wird – links und rechts von zwei Securities gestützt – in Richtung Ausgang begleitet.

Die Garderobe ist auf zwei Stockwerke verteilt. Sie ist groß und befindet sich hinter Metallgittern. Das Abgeben der Kleidung kostet 1,50 Euro. Ich verlange außerdem nach Ohropax, die mir die junge Frau an der Garderobe zusammen mit der Garderobenummer, bestehend aus einem Metallchip an einer Schnur, etwas mürrisch reicht. Darüber hinaus kann man an der Garderobe Snacks kaufen. Der Großteil der Gäste holt sich seine Überbekleidung ab.

Toilette. Die Warteschlange ist lang, sie beginnt bereits vor den WC-Räumen (Unisex-Toiletten). Die WC-Räumlichkeiten setzen sich aus drei schmalen Räumen zusammen, die aufeinander folgen: Raum mit Waschbecken, Raum mit Abflussrinne am Boden (Pissoir) und Raum mit Toilettenkabinen. Die Wände sind dunkel. Gelblich-weiße Leuchtstoffröhren hängen vertikal neben den Türstöcken. Es stehen mindestens 15 Personen vor uns. Soweit ich das erkennen kann, gibt es vier Kabinen. Wir warten mindestens schon zehn Minuten. Endlich geht eine Kabine auf: Drei Leute kommen raus. Die Tür geht wieder zu – da dürfte noch jemand drin sein. Dann kommt ein junger, blonder Mann auf uns zu und fragt, ob er mit uns aufs Klo gehen könne. Wir sind etwas verwirrt und fragen warum. Er meint, er wolle die letzten 20 Minuten dieses DJ-Sets hören und davor noch etwas konsumieren. Er führt weiter aus, dass der Konsum von Drogen hier ausschließlich am Klo „gestattet“ sei; werde man außerhalb damit erwischt, bekomme man Hausverbot. Im Gegenzug würde er uns Ketamin⁸⁷ oder Speed anbieten. Wir lehnen ab, aber lassen ihn vor. Während wir in der Schlange stehen, erzählt er noch, dass er heute seit 04:00 morgens da wäre. Nach weiteren zehn Minuten sind wir endlich am Kopf der Schlange angekommen. Die Tür geht auf, einige Menschen kommen uns entgegen. Danach: Hände waschen, keine Spiegel gesehen. Eine andere Frau sagt mir später, dass sie samstags auf einer Privatfeier gewesen wäre und anschließend hierher gekommen sei. Sie sei seit zirka 09:00 im Club. Zu dem Zeitpunkt des Gesprächs ist es ungefähr 00:00.

Großer Dancefloor. Über breite Stahlstiegen gelangt man in den ersten Stock zum großen Dancefloor. Mir wurde viel erzählt über diesen Raum. Als wir oben und somit am hinteren Ende des Dancefloors ankommen, bin ich erstaunt – ich habe mir den Raum größer vorgestellt. Nichts desto trotz ist er sehr imposant und schätzungsweise 15 Meter hoch. Es ist relativ dunkel. Zur Rechten: Fensterglasfront und dahinter eine große Bar; zur Linken: Betonwand, Stiegen und Durchgänge zu den weiteren Räumlichkeiten (kleinere Bar, WC, Darkroom⁸⁸); Frontal: Betonwand. Der Sound ist laut und hart, 132 BPM schnell, aber doch etwas verspielt. Es ist Sonntag, 20:30 und „gesteckt“ voll.

Wir drehen eine Runde auf der Tanzfläche: Im hinteren Bereich stehen Podeste, auf denen getanzt wird. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich, ziemlich versteckt und auf gleicher Höhe

87 Zur Wirkung von Ketamin: „In geringen Dosierungen kommt es zu einer leicht euphorischen alkoholähnlichen Wirkung. Bei steigender Dosis bewirkt Ketamin eine immer stärkere Trennung der Psyche vom Körper oder ein Gefühl mit der Umwelt zu verschmelzen. UserInnen berichten von einem Leichtigkeitsgefühl und dem Gefühl über dem eigenen Körper zu schweben. Kommunikation erweist sich unter Ketamineinfluss als schwierig, die Emotionen werden nur noch sehr „flach“ wahrgenommen, Gedanken reißen ab, der „rote Faden“ geht verloren. Geschmacks- und Geruchssinn sind stark reduziert, Musik wird verzerrt wahrgenommen, Schmerzen verschwinden. Bei höheren Dosen ist die Bewegungsfreiheit stark eingeschränkt. (...) Im Keta-Rausch erscheinen häufiger kalte, dunkle Visionen wie etwa Tunnelbilder. Bei hohen Dosierungen berichten KonsumentInnen auch von Nahtoderfahrungen.“, o.V., in: checkit!, 2009.

88 Mit „Darkroom“ werden im Clubkontext jene, kaum beleuchteten, Räumlichkeiten bezeichnet, in denen sexuellen Handlungen nachgegangen wird bzw. Sexualekontakte geknüpft werden. Auch wenn in diesem Club ebenso abseits des Darkrooms sexuelle Handlungen vollzogen werden, so stellt der Darkroom einen Raum dar, der extra dafür geschaffen ist bzw. zur Verfügung gestellt wird.

mit der Tanzfläche, rechts versetzt das DJ-Pult. Vier Boxentürme umrahmen den Tanzbereich. Zusätzliche Boxen hängen an der Vorderwand und vis-à-vis hinten von der Decke. Die dämrigere Lichtatmosphäre wird nur ab und zu, durch von der Decke blitzenden Laserstrahlen, durchbrochen. Die Lichtstrahlen zielen entweder auf einzelne Punkte der Tanzfläche oder auf die Boxen, die an der frontalen Wand hängen. Nebel gibt es kaum, es handelt sich wahrscheinlich eher um Dampf erzeugt von Zigaretten und erhitzten Körpern. Es ist unglaublich viel los. Wir drängen uns durch schwitzende Menschen, um in den nächsten Stock zu gelangen.

Kleiner Dancefloor. Im zweiten Stock gelangt man durch verwinkelte Gänge zum kleineren Dancefloor. Dort ist es heller und bunter, der Sound etwas softer, aber ich habe das Gefühl, als wäre es hier noch enger als auf der unteren Tanzfläche. Im hinteren Bereich gibt es eine große Bar. An einer Wand eröffnen große, hohe Fenster einen Blick nach außen auf den Eingangsbereich: noch immer keine Schlange. In diesem Stock ist es noch stickiger als unten. Ich sehe einige Tanzende, die mit Fächern ausgestattet sind.

„Chillout“. Einen Halbstock weiter oben gibt es noch einen kleinen „Chillout“-Raum mit Lederbänken. Der Raum ist vergleichsweise niedrig, zirka drei Meter. Die Deckenbeleuchtung: Dreieckige Leuchtkästen, die in unterschiedlichen Farben konstant leuchten. Einige Clubbesucher*innen rasten sich hier aus. Es ist noch stickiger und verrauchter als in den anderen Räumlichkeiten.

Bar. Es gibt mehrere Bars, die auf allen Stockwerken verteilt sind. Bei jedem Dancefloor eine große und in einem Nebenraum eine kleinere. Ein kleines Bier (0,3l) kostet 3,50 Euro. An der Theke ist zwar immer einiges los, aber man wartet nie lange. Viele der Gäste trinken Club Mate oder Wasser. Außerdem gibt es noch eine Eisdiele, an der man offenes Eis kaufen kann.

Außenbereich. Neben den WC-Anlagen kommt man in den Garten. Dieser bietet einige Sitzmöglichkeiten. Es ist, soweit ich das erkennen kann, der einzige Rückzugsort, an dem man weniger beschallt wird und auch zu frischer Luft kommt.

Atmosphäre. Ein verwinkelter Techno-Bunker mit Industrie-Charme: Das Gebäude beinhaltet mehrere Stiegenhäuser, die teilweise recht versteckt sind. Ich habe bis zum Schluss nicht das Gefühl, als wäre ich alle möglichen Wege abgegangen. Die Räume sind roh. Licht- und Wandgestaltung erinnern eher an Kunstinstallationen in einem Off-Space als an Dekoration. Wenn man versuchte die Atmosphäre in Materialien zu beschreiben, so bestünde diese aus Beton, Glas, Stahl, Metall, Gitter, Leder, nackter Haut, Netzstoffen, Schweiß und Rauch. Blickt man auf die fast nackten Clubbesucher*innen, die sich durch diese fabriksartigen, kalten Räumlichkeiten bewegen, so könnte man sie als „tanzende Dampfmaschinen“ beschreiben, die im Dunkeln die „Unterwelt“ einheizen. Uhrzeit spielt hier keine Rolle.

Clubbesucher*innen. Die meisten Gäste sind lasziv gekleidet: Lack, Leder, Netzstrumpfhosen, Reizunterwäsche, Riemen, Ketten, BDSM-Kleidung. Die Kleiderfarben beschränken sich zum Großteil auf dunkle Farbtöne. Viele Männer tanzen oben ohne, aber ich sehe auch einige Frauen ohne Oberteil.

Eine junge Frau trägt Doc-Martens, einen dunkelblauen Minirock, der glitzert, einen schwarzen BH mit breiten Trägern und Metall-Schnallen sowie eine Kette um den Hals. Ihre Haare sind streng nach hinten zu einem kurzen Zopf gebunden. Außerdem sehe ich hin und wieder ausgefallene Outfits wie beispielsweise einen Mann im Harlekin-Kostüm, mit hellem Narrenkragen und weitem, karierten Gewand. Auffälliger sind jene Personen, die mehr anhaben. Die Mehrheit des Publikums ist männlich.⁸⁹ Im Bezug auf das Alter sind die meisten wohl zwischen 20 und 40. In den Warteschlangen höre ich unterschiedlichste Sprachen. Ich habe einige Gespräche in englischer Sprache geführt, unter anderem mit Franzosen, Georgiern und Spaniern.

Großer Dancefloor, anfangs – gegen 21:00 / Tempo 131 BPM. Es hat den Anschein, als tanzten alle für sich. Jede*r wirkt ziemlich cool. Am hinteren Rand der Tanzfläche gibt es mehr Gedränge, in der Mitte des Dancefloors ist etwas mehr Platz. Geht man durch die Menge, so weicht fast niemand aus. Alle scheinen fest verwurzelt zu sein. Wir bleiben eine Zeit lang am gleichen Platz – in der hinteren Mitte des Dancefloors. Beim Tanzen habe ich anfangs das Gefühl, als müsste ich aufpassen, um niemanden in seiner Selbstversunkenheit zu stören. Nach einer Weile sehe ich mir die Umtanzenden genauer an. Wenn mein Blick andere Augen trifft, dann lächeln diese meist zurück. Das Lächeln ist jedoch kein Einstieg in ein Gespräch oder sonstige längere Kommunikation, es ist eher flüchtig und nicht verpflichtend, es gleicht mehr einer (ausschließlichen) Registrierung des anderen, einer Bestätigung der guten Laune oder dem Übereinstimmen im Gefallen des musikalischen Moments. Überraschenderweise tanzen doch einige Clubbesucher*innen zueinander gewandt, zu zweit oder in kleinen Gruppen. Ich gehe die Stufen hinauf, denn von dort überblickt man den ganzen Dancefloor: Zuerst sieht es aus wie ein Gewusel, aber dann fällt mir auf, dass jede*r ungefähr den gleichen Raum für sich beansprucht, sich die Tänzer*innen also relativ gleichmäßig verteilt auf der Fläche bewegen. Es tanzt zwar der Großteil in Richtung DJ-Pult, aber doch auch einige in die entgegengesetzte oder in andere Richtungen. Zwischendrin entdecke ich vereinzelt immer wieder kleine, lockere Kreise an Tanzenden. In der Mitte gibt es kaum Bewegung durch den Raum – die meisten scheinen, was besonders aus der Vogelperspektive auffällt, fest an ihrem Platz verwurzelt zu sein. An den Seiten und vor allem am hinteren Rand legen die Gäste häufiger Strecken zurück, allerdings nicht im Tanz, sondern um von A nach B zu kommen, wobei das Gehen durchaus mit Tanzgesten unterwandert wird, wie beispielsweise Kopfnicken oder im Takt gehen.

89 Im Hinblick auf die Tatsache, dass sich der Club aus einer Veranstaltungsreihe der Berliner „Schwulenszene“ der 1990er entwickelte, die ausschließlich homosexuellen Männern vorbehalten war und der Club nach wie vor als „Schwulensclub“ bezeichnet wird (vgl. Jörg/Schulz 2018, S. 11.), ist anzunehmen, dass viele der Clubbesucher homosexuell sind.

Großer Dancefloor, später – gegen 04:00 / Tempo 135 BPM. Gegen 04:00 wird es um einiges lauter: Es ist Zeit die Ohropax auszupacken. Wir tanzen nun in der rechten Mitte des Dancefloors. Ich habe mich akklimatisiert, sprich: das Zeitgefühl verloren, meine Tanzbewegungen automatisiert. Trotz Ohropax ist es sehr laut, der Sound aggressiv – Sprechen scheint sinnlos.

Tanzfigur 1. Eine Tanzfigur, die ich des Öfteren beobachte und die die junge blonde Frau neben mir ausführt: Breitbeinig, die Füße fest im Boden verankert. Die Bewegung steckt im Oberkörper. Der ganze Körper ist angespannt. Linke und rechte Schulter bewegen sich abwechselnd bei jedem Beat nach vorne. Dadurch entsteht eine Drehung im Oberkörper, welche aber maximal 90 Grad zur Körpermittelachse (Körpermittelachse= gerader Blick nach vorne) beträgt. Umso heftiger die Schulterbewegung, umso mehr dreht sich der Oberkörper von links nach rechts. Die Arme bleiben angewinkelt vor der Brust oder boxen, der Schulterbewegung folgend, den Beat vom Körper weg. Dabei bleibt der Oberkörper entweder halbwegs aufrecht oder ist nach vorne gebeugt. Ihre Augen sind geschlossen.

Paarfiguration 1. Gegen „Ende“ führt ein Paar gemeinsam diese Figur aus: Mann und Frau stehen sich breitbeinig relativ nahe gegenüber. Im Gegensatz zu der oben beschriebenen Bewegung gehen sie mehr in die Knie. Die Oberkörper biegen sich gleichzeitig weit nach links und nach rechts. Ist der eine Oberkörper weit nach rechts gebeugt, so schlüpft der andere Oberkörper in die links entstandene Lücke. Die Arme helfen dabei das Gleichgewicht zu halten und werden immer in die entgegengesetzte Richtung des Oberkörpers ausgestreckt. Dabei sehen sie sich in die Augen und lächeln sich an.

Paarfiguration 2. Auf einem Podest konnte ich folgenden Paartanz beobachten: Die beiden tanzenden Männer stehen hintereinander. Der Vordermann tanzt, der Hintermann schwingt mit – meistens etwas zeitversetzt. Dabei berührt der Hintermann den Vordermann entweder locker an den Hüften oder sie tanzen einfach nur sehr nahe aneinander.

Bezüglich der Dramaturgie auf der Tanzfläche ist über die Dauer des Clubaufenthalts kein Höhepunkt auszumachen. Ich habe das Gefühl, als wäre die Spannung konstant bzw. die Tanzfläche immer gleich gut gefüllt gewesen; gegen „Ende“ wurde das Gedränge allerdings etwas weniger. Der Sound am großen Dancefloor war über die ganze Nacht hinweg eher monoton und durchgehend, also mit wenig Breaks.

Wiedereintrittsphase

*Es ist 06:00, wir sind erschöpft und beschließen den Club zu verlassen. Die Tanzfläche ist nun weniger gefüllt als noch zu „Beginn“ des Clubabends, allerdings befinden sich nach wie vor sehr viele Clubbesucher*innen auf dem großen Dancefloor. Wir gehen zur Garderobe, wo sich eine kleine Warteschlange gebildet hat. Es hat den Anschein, als würden alle, die dort warten, ihre Überbekleidung abholen.*

*Auf den schwarzen Sofas vis-à-vis der Garderobe sitzen hie und da ein paar Besucher*innen, die sich unterhalten. Außerdem liegen auf den Sofas verteilt einige Kleidungsstücke (T-Shirts, Negligés, etc.) herum, die aller Wahrscheinlichkeit nach dort vergessen wurden.*

„Ende“. Um 06:30 verlassen wir den Club. Es ist immer noch viel los. In der Stille draußen merke ich, dass meine Ohren im Beat rauschen. Das Geräusch begleitet mich noch bis zum Einschlafen.

B Aspekte der Interpretation

Trennungsphase

Die Trennungsphase beginnt bei der sorgfältigen Auswahl des Outfits. Weiters sind dieser Phase auch das Einholen von Informationen zur Türpolitik, die Anreise, das in-der-Warteschlange-Stehen, die Abweisung, das „Vorglühen“ beim Getränkestand und die dortigen Gespräche mit den Abgewiesenen zuzuordnen.

Einschluss/Ausschluss – Der Türhüter

Der Frage, wer in den Club darf und wer nicht, muss in diesem Beispiel besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Im Gegensatz zu Exkursion 1 wird die Entscheidung darüber nicht bloß über das Verfügen von Geldmitteln gefällt, sondern es spielen auch andere Kriterien eine Rolle. Als Vorbereitung auf die Transformationsphase ist somit bereits das Einholen von Informationen über die Tür-Kriterien zu zählen (*Veranstaltungsinformation/Kleingruppen/Kleidung/Wochentag und Uhrzeit*). Welche Kriterien das genau sind, darüber bleibt man allerdings im Unklaren (*wortlos abgewunken*). Doch genau diese Ungewissheit darüber, ob einem der Zutritt gewährt wird oder eben nicht, scheint auch den besonderen Reiz am Inneren des Zauberzirkels auszumachen. Das Geheimnis, das sich hinter dem Türsteher verbirgt, wirkt umso interessanter, desto beschwerlicher der Zutritt gestaltet ist. Der Türsteher wird dadurch zur hermetischen Machtinstanz, deren Handlungsweisen man nicht durchschaut.

„Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, dass er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. ‚Es ist möglich,‘ sagt der Türhüter, ‚jetzt aber nicht.‘“⁹⁰

Die Position des Club-Türstehers erinnert an den Türhüter aus Franz Kafkas Parabel „Vor dem Gesetz“, erschienen 1915. Der Mann vom Land verharrt bis zu seinem Lebensende vor dem Gesetz. Die Parabel wirft Fragen danach auf, wer ein Recht auf das Recht hat, Fragen nach Willkür und Entscheidungsmacht.

90 Kafka 2002 [1915], S. 267-269.

Hinter der Türschwelle des Clubs befindet sich allerdings nicht das Gesetz, sondern vielleicht sein Gegenpart oder Schattenbild: Ein Spielplatz, auf welchem eigene Regeln gelten. Wer nun Teil der Spielgemeinschaft werden darf, darüber entscheidet der Türsteher; er ist die Autoritätsperson, die aus- oder einschließt. Hier zeigt sich die Ambivalenz deutlich: Die „Freiheit“ des Spiels, die im Inneren wartet, darf nur erleben, wer an dem Türsteher vorbeikommt – der Zugang zum „safe space“⁹¹ des Clubs wird selektiert. Es kommt ganz klar zum Vorschein, dass der „Einschluss“ des Clubs ausschließt; der Club ist beides zugleich: Ausschluss und Einschluss, exklusiv inklusiv sozusagen.

Genau diese Ambivalenz trägt zur Mystifizierung des Geschehens im Inneren des Clubs bei. Überspitzt könnte man sagen, dass dem Türsteher die Funktion eines kafkaesken Orakels zukommt – die wortlose Abweisung der Kontrollinstanz wirft den, der Einlass begehrt, auf sein eigenes Schicksal zurück. Die Willkür, mit welcher diese Entscheidung getroffen wird, wird beim zweiten Versuch deutlich: Man fühlt sich dem „Schicksal“ dadurch noch ausgelieferter, als wenn es bei einer einmaligen Abweisung geblieben wäre, denn in diesem Fall hätte man die Schuld auch bei sich suchen können (Waren es vielleicht doch die „falschen“ Schuhe?). Aber das „Verstehen“ der Willkür, die Desillusionierung bei Eintritt in die Illusion, wird nur denjenigen eröffnet, die ins Innere dürfen. Jene, denen der Zauberzirkel verwehrt bleibt, werden es vielleicht (so wie der Mann vom Land) immer wieder versuchen, in dem Glauben, dass beispielsweise ein anderes Outfit oder ein freundliches Lächeln, Einfluss auf die Entscheidung des Türstehers haben könnte. Das Geheimnis des Türstehers, das Insignium absoluter Macht, ist aber gerade die Willkür.

Aus der Perspektive des „Clubs als Spielplatz“ sind die Abgewiesenen wichtiger Bestandteil des Spiels. Denn am Spiel der *Mimicry* nehmen sie durch Ihre Verkleidungen bereits zu einem gewissen Grad teil. Sie glauben an die Illusion der Spielwelt, von der sie ausgeschlossen bleiben. Genau dieser Ausschluss leistet jedoch einen wesentlichen Beitrag zur Mystifizierung des Clubs.

Aber finden sich ähnliche Machtstrukturen und Aufschübe nicht auch in den Gesellschaftsstrukturen der Alltagswelt wieder? Der Philosoph Gilles Deleuze skizziert in seinem 1990 erschienen Aufsatz „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ den Übergang von Disziplinargesellschaften, wie sie von Michel Foucault beschrieben wurden, zu Kontrollgesellschaften. Deleuze zufolge beschreibe Kafka im „Prozess“ den Übergang zwischen diesen beiden Gesellschaftstypen, wobei der „unbegrenzte Aufschub“ charakteristisch für (die juristischen Formen der) Kontrollgesellschaften sei.⁹² Der Aufschub findet sich in

91 „Einen *safe space* braucht man (...), wenn einem die Umgebung zum Feind wird oder es immer schon gewesen ist – sei es in Form von körperlicher Gewalt oder in Form von Missachtung (...). Der Club als *safe space* kann diesem gesellschaftlichen Zustand einen geschützten und geschlossenen Raum *unter Freunden* entgegensetzen, einen Raum, in dem man sich bejahren kann. Er zieht eine Mauer hoch und vermag vor dem ständigen Druck von außen *drinnen* Schutz zu bieten.“ Jörg/Schulz 2018, S. 33.

92 Vgl. Deleuze 2010 [1990], S. 13f.

Kafkas Parabel „Vor dem Gesetz“ und – wie oben beschrieben – auch *vor* der Tür des Clubs wieder.

Waren die Institutionen der Disziplinargesellschaften noch „Einschließungsmilieus“, wie das Gefängnis oder die Fabrik, so habe sich deren konzentrierte Form in den Kontrollgesellschaften zerstreut und gleiche nun der „Form“, nach einem Unternehmen:

„Die Fabrik setzte die Individuen zu einem Körper zusammen, zum zweifachen Vorteil des Patronats, das jedes Element in der Masse überwachte, und der Gewerkschaften, die eine Widerstandsmasse mobilisierten; das Unternehmen jedoch verbreitet ständig eine unhintergehbare Rivalität als heilsamen Wetteifer und ausgezeichnete Motivation, die die Individuen zueinander in Gegensatz bringt, jedes von ihnen durchläuft und in sich selbst spaltet.“⁹³

Könnte man den Club also als Institution sehen, die zwischen diesen zwei Formen steht, zwischen Disziplin und Kontrolle? Denn einerseits ähnelt die Türpolitik der von Deleuze beschriebenen Logik der Kontrolle, die auf einer Chiffre, einer Losung basierend, einmal ein- und ein anderes Mal ausschließt.⁹⁴ Und andererseits findet man sich, sobald man eingetreten ist meines Erachtens als Teil eines „Körpers“ wieder, der sich aus Individuen zusammensetzt, was sich vor allem in der beschriebenen Tanzform äußert. Könnte man sagen, dass der Club vielleicht ein „Ausschließungsmilieu“ ist? Könnte es sein, dass, anstatt sich, wie im Unternehmen, als Rivalen gegenüberzustehen, darin die Sehnsucht nach einer Institution, in der alle „nur“ Individuen in der Masse sind, zum Ausdruck kommt?

Transformationsphase

Der Übergang von der Alltagswelt in den Zauberzirkel des Clubs beginnt mit der Zusage des Türstehers und setzt sich nach der Türschwelle mit allen weiteren Kontrollen bis zur Garderobe fort.

Im Zuge der Analyse der Trennungsphase wurde das widersprüchliche Verhältnis von Einschluss und Ausschluss behandelt. Im Verlauf der Interpretation dieser Phase werde ich folgende Aspekte näher untersuchen: Kontrolle/Rausch, Erinnern/Vergessen, Freizeit versus Arbeit, einzeln/gemeinsam, Wiederholung/Einzigartigkeit.

Kontrolle/Rausch & Erinnern/Vergessen

Die Taschenkontrolle und das Abkleben der Handykameras sind notwendige Übergangsriten, um in das Innere zu kommen. Sie sind auch ein wesentlicher Hinweis auf das Regelwerk im Club, welches sich in der Hinsicht von der Außenwelt stark unterscheidet: Jegliche Art der Dokumentation ist hier verboten. Doch im Vergleich zu dem Club aus Exkursion 1, in welchem

93 Ebd., S. 13.

94 Vgl. ebd., S. 14.

das Verbot nur schriftlich kommuniziert wurde, wird an das Verbot in diesem Club symbolisch erinnert: Der Sticker kann zwar leicht wieder von der Kameralinse abgelöst werden, aber der Akt des Überklebens verdeutlicht den „Ernst der Lage“.

Zum einen trägt das Dokumentationsverbot dazu bei, dass der Club mystischer wirkt. Es verhindert, dass Abbilder aus dem Zauberzirkel nach außen dringen und schützt so die Aura des Orakels, das Geheimnis des Inneren. Zum anderen ist dies ein wichtiger Bestandteil der Mauer, hinter welcher sich der „safe space“ befindet. Bedenkt man, dass die Besucher*innen wenig bis keine Kleidung tragen, sich in Rauschzustände versetzen und teilweise sexuelle Handlungen ausüben (*Darkroom*), so wird aus der Perspektive der Clubbesucher*innen sichergestellt, dass sie vor den Kameralinsen der anderen Besucher*innen geschützt sind. Zum dritten ist es aber auch Schutz vor sich selbst, vor der Selbstkontrolle durch die Kameralinse. Abgesehen von dem Dokumentationsmedium der Kamera, gibt es ebenso keine Spiegel. Spielte der Spiegel in Bezug auf die Kleidungswahl während der Trennungsphase noch eine sehr große Rolle, so befindet sich im Club kein einziger Spiegel. Daraus schließe ich, dass neben dem Dokumentationsverbot auch ein (lindes) Verbot der (äußerlichen) Selbstkontrolle, der Selbstreflexion, herrscht. Im Vergleich dazu gibt es in den WC-Räumlichkeiten aus Exkursion 1 eine relativ große Spiegelfläche.

Etwas zu dokumentieren heißt, etwas festhalten, archivieren. Eine Dokumentation ist die Sammlung von Dokumenten. Das Wort *Dokument* stammt etymologisch vom lateinischen Wort *documentum* ab, was soviel wie „Lehre, warnendes Beispiel, Beweis, Probe“ bedeutet und im Spätlateinischen dann als Ausdruck für „beweisendes Schriftstück“ verwendet wurde.⁹⁵ Heute wird der Dokumentation, dem Archivieren und Sammeln von Daten eine besonders große Bedeutung zugeschrieben. Auf wirtschaftlicher Ebene kann die Ansammlung von Daten mit der Ansammlung von Kapital gleichgesetzt werden; oder vielleicht könnte man behaupten, dass das Kapital in Form von Geld zunehmend vom Kapital in Form von Informationen (Big Data) ersetzt wird. Auf persönlicher Ebene gehört, meinen Beobachtungen zufolge, die Dokumentation – und hier insbesondere die Dokumentation mittels Foto- und Videoaufnahmen – zu unserem Alltagsleben. Wir leben in einer Zeit, in der nicht mehr nur besondere Anlässe fotografisch dokumentiert und kommuniziert werden, sondern außerdem das Alltägliche: das angerichtete Mittagessen, die neue Frisur, das Haustier, etc. Diese „Beweise“ des Erlebten werden alsdann häufig in sozialen Medien veröffentlicht. So könnte man soziale Medien meines Erachtens als (öffentliche) Archive des Privaten, als Speicher der digitalen Identitäten bzw. Realitäten sehen. Diese Dokumente werden nicht gelöscht, sondern gespeichert. Die Dokumente bleiben, sofern die Speicher physisch nicht zerstört werden, immer „irgendwo“ gespeichert. Wir vergessen das Foto des Mittagessens vielleicht nach einiger Zeit, aber „das Internet vergisst nicht“. Kurz gesagt: Wir leben in einer Zeit, in der es „dank“ technologischer

95 Pfeifer 2018, S. 235.

Gedächtnisstützen schwer ist, selbst Alltägliches zu vergessen. Spielt der Club mit dem Dokumentationsverbot die Sehnsucht nach dem Vergessen an? Doch was bedeutet „vergessen“ im Clubkontext? Und was kann oder soll im Club vergessen werden?

Aus der Konzeption des Clubs als Spielplatz kann das Vergessen als konstitutiver Teil des Spiels bezeichnet werden. Damit ist das zeitweilige Vergessen darüber, dass man spiele, gemeint. Johan Huizinga beschreibt diesen Aspekt des Spiels, als seinen „heiligen Ernst“:

„Der Spielende kann sich mit seinem ganzen Wesen dem Spiel hingeben. Das Bewusstsein bloß zu spielen, kann vollkommen in den Hintergrund getreten sein.“⁹⁶

Dieser Spielcharakter fände sich laut Huizinga auch in kulturellen Handlungen wie Ritualen wieder. Der*die Spieler*in kann während des Spiels zwischen Spielbewusstsein und Spielvergessen pendeln. Ich denke, dass die Clubveranstaltung darauf abzielt, dass die Besucher*innen vergessen, dass sie spielen. Das Geschehen im Zauberzirkel soll einen mit all seinen Spielzügen dermaßen fesseln (und in dieser Hinsicht ähnelt das Cluberlebnis meines Erachtens in starken Zügen heiligen, rituellen Handlungen), dass man vergisst, dass es sich um eine Illusion handelt, die im Gegensatz zum „gewöhnlichen Leben“ steht. Den „heiligen Ernst des Spiels“ zu dokumentieren würde die Spielstimmung zerstören, weil sich die Mitspieler*innen sodann aus dem Spiel gerissen fühlen würden. Das Dokumentationsverbot fördert also die Möglichkeit, dass man vergessen kann, dass man „bloß so tut“; dass man vergisst, dass man sich „bloß“ in einer Illusion befindet. Aber bedeutet das nicht gleichzeitig, dass man sich selbst vergisst?

Die Selbstvergessenheit ist meiner Ansicht nach wesentlicher Bestandteil des Clubs. Ein Indiz dafür ist, neben dem Abkleben der Kameralinsen, die Tatsache, dass es im ganzen Club keine Spiegel gibt. Das reale, symbolische und märchenhafte Instrument der Selbstkontrolle und Selbsterkenntnis fehlt. Den Clubbesucher*innen wird somit die Möglichkeit, ihr äußeres Erscheinungsbild zu kontrollieren, sich zu prüfen, verwehrt. Dass sich die Handlungen, die im Club vollzogen werden, auch auf das Erscheinungsbild auswirken, ist naheliegend. Wäre da ein Spiegel, so würde das Spiegelbild den körperlichen „Verfall“, den die Exzesse, denen im Club nachgegangen wird, zeigen. Die Besucher*innen würden an ihren Zustand und an sich selbst erinnert werden. Das Spiegelbild würde sie sozusagen desillusionieren. Sie würden sehen, welche Spuren die „Nacht“ an ihnen hinterlassen hat und sodann vermutlich eher „zur Vernunft“ kommen und den Heimweg antreten.

Denn ist es nicht gerade die Selbstvergessenheit, die das Spiel am Laufen hält? Der Philosoph Robert Pfaller schreibt in seinem 2002 erschienen Buch „Die Illusion der anderen“ unter anderem über das Lustprinzip der Selbstvergessenheit. Darin bezieht er sich auf Johan Huizingas Begriff des *Dromenon*, welcher damit die heilige Handlung als „etwas, was getan

96 Huizinga 2013, S. 30.

wird“⁹⁷, benennt. Dabei sei das, was in der heiligen Schaustellung, im Kult, dargestellt werde, nicht bloß als Repräsentation eines kosmischen Geschehens zu sehen, sondern durch die Teilhabe daran auch als Identifikation mit dem Dargestellten.⁹⁸ Mit *Dromenon* bezeichnet Pfaller, im Sinne Huizingas, „(alles) was läuft, weil es laufengelassen wurde“⁹⁹. Das Laufenlassen bereite denen, die es am Laufen lassen Lust.¹⁰⁰ Dieses Lustprinzip hielte, so Pfaller, auch Tanzveranstaltungen wie die „Loveparades“ am Laufen. Diese Veranstaltungen seien *Dromena*, weil es keine oder kaum eine Trennung zwischen Ausführenden und Zuschauenden gäbe.

„(Die Parade) gibt ein Bild ab, das nicht für anwesende Zuschauer bestimmt ist, sondern für jenen naiven Beobachter, dem alle Dromena vorgespielt werden. (...) (Bei) den parades (geht) es (...) ums Tanzenlassen, Laufenlassen, und um die Lust der Selbstvergessenheit (...)“¹⁰¹

Demzufolge kann die Tanzform im Club meiner Meinung nach auch als *Dromenon* bezeichnet werden, da sich hier ebenso kaum eine Trennung zwischen Tanzenden und Zusehenden ausmachen lässt. Außerdem steht diese Tanzveranstaltung historisch in der Tradition der erwähnten Paraden. Verstärkt wird das Laufenlassen meines Erachtens zusätzlich durch das Dokumentationsverbot sowie das Fehlen der Spiegel. Besonders dieser Club scheint ein Ort zu sein, an dem man „sich gehen lassen“ kann.

Vergessen wird aber auch die Zeit. Rausch jeglicher Art verändert die Wahrnehmung, aber in Bezug auf die beschriebene Tanzform und den Sound, verändert er insbesondere auch die Zeitwahrnehmung. Dass dieser Rausch im Club auch durch illegale Substanzen verstärkt wird, ist klar (*schreiender, nackter Mann/kollektives aufs-WC-gehen*). Dennoch möchte ich mich hier auf den Rausch, der durch das Tanzen erzeugt wird, konzentrieren.

Wie im Bericht bereits erwähnt wurde, spielt die Uhrzeit in dem Club keine große Rolle (*Trancetanzten/Gespräche über die Dauer des Clubaufenthalts/lange Öffnungszeit/Ankunftszeit*). Zum einen wird durch die lange Öffnungszeit die Frage nach der Sperrstunde bis zu einem gewissen Grad relativiert. Bedenkt man, dass der Club in Wien sieben Stunden geöffnet hat, so hat dieser Club von Samstag bis Montag durchgehend geöffnet. Dadurch wird schon allein zeitlich mehr Raum geschaffen, um einen Trance-Zustand zu erreichen.

97 Vgl. ebd., S. 23.

98 „Der Kult bringt die Wirkung zustande, die in der Handlung bildhaft vorgeführt wird. Seine Funktion ist nicht bloß ein Nachahmen, sondern ein Anteilgeben oder Teilnehmen.“ Harrison 1912, S. 125, zit. n. Huizinga 2013, hier: S. 23.

99 Pfaller 2002, S. 203; Vgl. Huizinga 2013, S. 23.

100 Vgl. Pfaller 2002, S. 211.

101 Ebd., S. 220.

Die Rolle der Zeit wird vor allem durch die Dauer, über die man dem monotonen, repetitiven Rhythmus ausgesetzt ist, aufgelöst. Laut Caillois sind die *Ilinx*,

„jene Spiele (...), die auf dem Begehren nach Rausch beruhen und deren Reiz darin besteht, für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu stören und dem klaren Bewusstsein eine Art wollüstiger Panik einzuflößen. Es geht hier stets darum, sich in einen tranceartigen Betäubungszustand zu versetzen, der mit kühner Überlegenheit die Wirklichkeit verleugnet.“¹⁰²

Trancetänze sind meist Teil von rituellen Praxen. Der Drehtanz der Derwische ist zum Beispiel ein Trancetanz, welcher im mehrteiligen Tanzritual des Mukabele, begleitet von einer Rohrflöte, dem dazu geschlagenen Rhythmus und der Rezitation von heiligen Versen, durchgeführt wird. Innerhalb des Tanzes wird durch die Drehbewegungen der Trancezustand induziert, im spirituellen Sinn also ein höheres Bewusstsein erreicht.¹⁰³

Das „gewöhnliche Leben“ außerhalb des Clubs ist nach der gemessenen Zeit, nach der Uhrzeit, getaktet. Dass Zeitwahrnehmung aber etwas sehr Subjektives ist, wird auch im alltäglichen Leben klar, so vergehen manchmal Stunden wie Minuten und umgekehrt. Im Alltag ist man jedoch meist dem Diktat der Uhr unterworfen. Meines Erachtens kann in der veränderten Zeitwahrnehmung, die durch den Trancetanz erzeugt wird, und in der Tatsache, dass in diesem Club der Uhrzeit durch die lange Öffnungszeit keine besonders große Rolle zugeschrieben wird, der Wunsch gesehen werden, der Uhrzeit für die Dauer des Clubaufenthalts zu entfliehen.

Zusammenfassend kann bis zu diesem Punkt also gesagt werden: Im Club ist das Vergessen in vieler Hinsicht gestattet oder sogar erwünscht. Man darf vergessen, dass es sich „bloß“ um ein Spiel handelt, man darf sich vergessen und schließlich darf man auch die Uhrzeit vergessen.

Aber: „*Don't forget to go home.*“ - Dieser Satz, der auf dem Eintrittsband steht, deutet einerseits in Permanenz auf die Rolle, die das Vergessen im Club spielt, hin und andererseits auch darauf, dass die Illusion auch ein Ende haben wird. Der Satz sagt aber auch aus, dass man selbst entscheidet, wann das Spiel zu Ende ist. Caillois weist im Hinblick auf das Spiel der *Mimicry* auf die Gefahr der Entfremdung hin: Entfremdet sei derjenige, der nicht mehr wisse, dass er spiele und stattdessen glaube dieser andere, den er eigentlich nur darstelle, wirklich zu sein. Einer Entfremdung könne, laut Caillois, durch die klare Bestimmung der Spielgrenzen vorgebeugt werden.¹⁰⁴ In welcher Weise trifft das auf diesen Club zu? Die Grenze des Spielbeginns wird durch die „harte Türpolitik“ sehr streng gezogen. Ich nehme an, dass das Spiel in den meisten Fällen wohl eher durch körperliche Erschöpfung als durch die Sperrstunde beendet wird. Allerdings habe ich auch keinerlei Informationen darüber, wie viele Leute zur tatsächlichen Sperrstunde noch anwesend waren. Dass die Gefahr der Entfremdung gegeben ist, wird in der beschriebenen Anfangsszene klar, als der nackte, schreiende Mann von zwei

102 Caillois 1982, S. 32.

103 Vgl. Bieling 2016, S. 645.

104 Vgl. Caillois 1982, S. 58f.

Securities nach draußen begleitet wird. Daraus schließe ich, dass man sich im Club zwar „verwandeln“ darf, aber wohl nur solange man noch fähig ist die „Maske“, die man trägt, selbst wieder abzulegen.

Freizeit versus Arbeit

In der Analyse der Exkursion 1 wurde bereits das gegensätzliche und auch schattenhafte Verhältnis von Arbeitszeit und Freizeit beleuchtet. Das soll an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen werden, da sich die schattenhafte Fortsetzung der Arbeit¹⁰⁵ in diesem Club meines Erachtens auf besonders interessante Weise zeigt.

Auf den ersten Blick scheinen, wie schon bei Exkursion 1, die Gegensätze zur Arbeit zu überwiegen: Verkleidung, Rausch, Selbstvergessenheit, Dunkelheit usw. Im Unterschied zur ersten Clubnacht kann die Frage nach einem „historischen Schatten“ in diesem Fall auch in Bezug auf die Geschichte des Ortes (*ehemaliges Heizkraftwerk/„tanzende Dampfmaschinen“*) gestellt werden (auf das Ortsspezifikum werde ich später noch zurückkommen). In welcher Form fällt der Schatten der Arbeit auf den Zauberzirkel des Clubs?

Die Frage nach der Arbeitszeit scheint mir in diesem Aspekt besonders relevant. In einer Studie zu den Entwicklungstrends digitaler Arbeit wird erwähnt, dass beispielsweise durch mobile Endgeräte und den Fernzugriff auf Firmennetze oder Firmen-E-Mails, Arbeitstätigkeiten auch außerhalb der geregelten Arbeitszeit und außerhalb des Arbeitsplatzes (Bsp. Homeoffice) ausgeführt werden: Je nachdem, wie die Einzelpersonen damit umgehen, kann so auch die Grenze zwischen Arbeits- und Freizeit verschwimmen. Der Druck, der durch die ständige Erreichbarkeit auf die Arbeitnehmer*innen ausgeübt werde, sei, laut Experten*Expertinnen, ein wesentlicher Auslöser für die Zunahme psychischer Belastungen.¹⁰⁶ Meiner Ansicht nach findet sich in der mehr oder weniger „entgrenzten“ Öffnungszeit des Clubs von zirka 30 Stunden das „Nachbild“ zur entgrenzten Arbeitszeit. Aber man könnte die Frage auch generell auf die Erreichbarkeit ausweiten – sowohl im Hinblick auf Arbeit, als auch im Hinblick auf das Privatleben. Denn ist es mittlerweile nicht so, dass seitens des Arbeitgebers, aber vor allem seitens der privaten Kontakte erwartet wird, dass man ständig erreichbar ist? So bekommen wir während der Arbeitszeit beispielsweise auch private Nachrichten von Freunden. Vielleicht ist es vielmehr die verschwimmende Grenze zwischen Arbeit und Freizeit, die sich in der „aufgehobenen“ Sperrstunde bemerkbar macht, also die Tatsache, dass das Spiel keine klare Grenze, kein klares „Ende“ hat? Und äußert sich im stunden- bis tagelangen Clubaufenthalt vielleicht der Wunsch nach Unerreichbarkeit?

105 Vgl. Adorno 1977a, S. 652f.

106 Die Studie wurde im Auftrag der Kammer für Arbeiter und Angestellte Wien von der Universität Wien und der Forschungs- und Beratungsstelle Arbeitswelt im Jahr 2018 durchgeführt. Vgl. Schörpf/Schönauer/Flecker 2018, S. 32.

In einem Artikel des Lifestyle- und Jugendmagazins *VICE* werden Ratschläge darüber erteilt, „wie man 24 Stunden im Berghain überlebt“. Die Autorin des Artikels behauptet:

„(...) niemand hat das Berghain wirklich erlebt (und damit seine Magie auf bedeutende Weise genossen), der nicht mindestens 12 Stunden am Stück dort verbracht hat (...).“¹⁰⁷

Dass der lange Aufenthalt, das stundenlange (Trance)tanzten, meist durch leistungssteigernde Drogen unterstützt wird, wurde bereits erwähnt. Aber leistungssteigernde Substanzen werden ebenso gebraucht, um in der Arbeit kreativere und effizientere Leistungen zu erbringen. In der Sendung „Sternstunden Philosophie“ des Schweizer Rundfunks zum Thema „Rausch als Kulturtechnik“ wird beispielsweise erwähnt, dass sich in den letzten Jahren im Silicon Valley der Trend des „Microdosing“ durchgesetzt hat. Unter „Microdosing“ sind Kleinstdosen an LSD zu verstehen, die nicht zu einem (unkontrollierten) „Trip“ führen, sondern bei kontrolliertem Einsatz zu mehr Produktivität führen. In diesem kontrollierten Einsatz werde, laut der Philosophin Svenja Flasspöhler, der Genuß pervertiert, da Lust philosophiegeschichtlich sonst eher an Grenzüberschreitung und Unproduktivität gekoppelt sei.¹⁰⁸ Könnte es also sein, dass die leistungssteigernden Substanzen, die im Club eingenommen werden, um den Trancetanz zu unterstützen, in abgeschwächter Form (Microdosing) am Arbeitsplatz eingesetzt werden, um den sogenannten „Work-Flow“ zu unterstützen? Wirft der Zauberzirkel also auch einen Schatten auf die Arbeit (und nicht umgekehrt)?

einzelngemeinsam

Im Vergleich zu Exkursion 1 scheint mir in diesem Club die Ambivalenz von Tanzkollektiv als Masse und dem*der einzelnen Tänzer*in als Individuum in einer krasseren Form zum Ausdruck zu kommen. Bereits bei der Tür wird größeren Gruppen der Eintritt verwehrt, wodurch vermutet werden kann, dass „Individuum“ und „Gemeinschaft“ im Club ein anderes Verhältnis zueinander eingehen. Zum einen ist man in einer Kleingruppe, oder gar alleine, ungeschützt. Zum anderen ist man dadurch (der Masse gegenüber) wahrscheinlich aber auch offener, oder ist gezwungen es zu sein, um ein ähnliches Gefühl von Sicherheit (welches man beispielsweise in einer großen Gruppe von Freund*innen hätte) zu empfinden.

Die Verteilung der Tanzenden auf der Tanzfläche unterscheidet sich von jener der ersten Nacht: Eine Unterteilung der Tanzbereiche in „Kern“ und „Rand“ kann in diesem Beispiel zwar auch festgestellt werden, aber sie nimmt andere Formen an. Im „Kern“ tanzen die Leute weniger gedrängt und relativ gleichmäßig verteilt. Dies mag, meinen Einschätzungen nach, auch an der gleichmäßigen Verteilung des Klangs liegen, denn durch die Boxentürme wird die Tanzfläche

107 Fields 2014.

108 Vgl. Sternstunde Philosophie, Rausch als Kulturtechnik, Schweizer Radio und Fernsehen, 4.5.2019, in: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/rausch-als-kulturtechnik?id=9a1e3afa-b8c3-4453-ab00-a1e5f57c756a> (Zugriff am 31.12.2019).

von vier Punkten gleichmäßig beschallt. In Exkursion 1 gibt es zwar zwei Klangquellen am hinteren Ende der Tanzfläche, jedoch dominiert der Klang der Anlage im vorderen Bereich der Tanzfläche. Durch die gleichmäßige Verteilung im „Kern“ wirken die Tanzenden in diesem Club hingegen vereinzelter. Zudem scheinen die Tanzenden in diesem Fall noch fester im Boden verwurzelt zu sein. Besonders in der beschriebenen *Tanzfigur 1* wird dies deutlich. Laut Brigitte Biehl-Missal, Professorin für Medien- und Kommunikationswissenschaften an der SRH Hochschule der populären Künste in Berlin, sei die geringe Beinarbeit auf dieser Tanzfläche damit zu begründen, dass diese von oben beschallt werde. So schreibt sie in einem Artikel über ortsbezogenen Tanz zu den Gegebenheiten in diesem Club:

„From a suspended height, the music arrives at chest-level, causing a somatic response to sound more on the upper body level than on the lower body – in contrast to other clubs of comparable size (...) where the decibels are designed to get the floor shaking and feet moving.“¹⁰⁹

Offenbar hat die Positionierung der Klangquellen also einen Einfluss auf die Tanzbewegungen. Meines Erachtens hat auch die Lautstärke (den Beobachtungen zufolge vor allem ab den frühen Morgenstunden) Einfluss auf den Grad der „Vereinzlung“. Abgesehen davon, dass verbale Kommunikation dadurch stark erschwert wird, bewirkt die Lautstärke zusätzlich, dass man außer dem Sound keine anderen Laute vernimmt, also akustisch relativ isoliert ist – fast so, als würde man Kopfhörer tragen. Aus meiner akustischen Perspektive wurde das Gefühl der Isolation durch das Tragen von Ohropax zusätzlich verstärkt (*Trotz Ohropax ist es sehr laut./Sprechen scheint sinnlos.*)¹¹⁰

Finden zwischen den Tanzenden kaum beabsichtigte Berührungen statt, so könnte man allerdings durchaus behaupten, dass man von der Musik berührt wird. Denn die tiefen Bassfrequenzen, die vor allem bei Disco, House und Techno (und den zahlreichen Subgenres) verwendet werden, sind akustisch nicht mehr wahrnehmbar, allerdings körperlich spürbar – daher werden sie auch als *taktile Klänge* bezeichnet.¹¹¹ Das setzt allerdings voraus, dass die technologischen Voraussetzungen, um das Bassspektrum wiederzugeben, vorhanden sind. Vergleicht man dieses Klangspektrum, welches man im Club wahrnehmen kann, mit den Hörgewohnheiten der Alltagswelt, die sich wahrscheinlich auf kleinere Soundsysteme im Eigenheim, aber vor allem auf das Hören mit Kopfhörern beschränken, so ist hier ein weiterer Unterschied zwischen gewöhnlichem Leben und dem Klangerlebnis im Club zu erkennen.

109 Biehl-Missal 2016, S. 11.

110 Eine Ähnlichkeit mit der beschriebenen Situation auf der Tanzfläche hat eine Tanzszene aus Giorgos Lanthimos Film „The Lobster“: Als der Hauptdarsteller David (Colin Farrell) sich den „Loners“ im Wald anschließt, wird ihm mit diesen Worten erklärt, wie er sich bei Tanzabenden zu verhalten habe: „We all dance by ourselves, that's why we only play electronic music.“. Etwas später findet ein solcher Tanzabend statt, bei welchem die „Loners“ im Dunkeln des Waldes teilweise sehr expressiv tanzen und dabei Kopfhörer tragen. Vgl. *The Lobster: Eine unkonventionelle Liebesgeschichte*, R: Giorgos Lanthimos, München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, 2016.

111 Vgl. Papenburg 2016, S. 195. Papenburg verweist in Bezug auf taktile Klänge außerdem auf die Online-Zeitschrift *Dancecult. Journal of Electronic Dance Music* (<https://dj.dancecult.net>) oder Steve Goodmans Monographie *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, erschienen 2010.

Trotz der gleichmäßigen Verteilung des Kluges, sind die meisten Tanzenden in Richtung der Wand, an welcher sich das DJ-Pult befindet, ausgerichtet. Das DJ-Pult befindet sich relativ unscheinbar auf gleicher Ebene mit den Tanzenden. Fokus der ebenso recht minimalistisch gehaltenen Licht-Inszenierung ist nicht der DJ, sondern der Sound: Die hängenden Boxen werden hie und da beleuchtet. Neben der Lautstärke verdeutlicht das, dass der Sound im Mittelpunkt steht, in dessen Mittelpunkt wiederum die Tanzenden stehen (*Boxentürme umrahmen den „Kern“ der Tanzfläche.*).

Die Ausrichtung, die gleichmäßige Distanz zwischen den Tanzenden, deren Selbstversunkenheit und die teilweise sehr kraftvollen Bewegungen des Oberkörpers, erzeugten in mir die Assoziation mit einer Armee. Denn trotz der beschriebenen Vereinzelung, weisen die Tanzenden auf dieser Tanzfläche, meinem Empfinden nach, auch eine größere Ähnlichkeit mit einer „Masse“ auf als jene aus Exkursion 1.

Wie bereits in Bezug auf Canettis Eigenschaften der Masse festgestellt wurde, stärkt die gemeinsame Richtung das Gefühl von Gleichheit.¹¹² Aber besonders die Eigenschaft, dass in der Masse Gleichheit herrsche¹¹³, kommt in diesem Club meines Erachtens durch die „Uniformierung“ der Clubbesucher*innen zum Ausdruck: Obwohl es keine dezidierte Kleidervorschrift gibt, sind doch alle sehr ähnlich gekleidet bzw. entkleidet. Die „Uniform“ besteht mehr oder weniger aus nackter Haut und dunklen Stoffen oder Riemen. Prima vista könnte man meinen, dass durch die Nacktheit die Unterschiede zwischen den einzelnen Körpern mehr zur Geltung kommen. Durch die große Anzahl der Menschen wandeln sich diese Unterschiede jedoch in ihr Gegenteil um, in Gleichheit. Canetti:

„Ein Kopf ist ein Kopf, ein Arm ist ein Arm, auf Unterschiede zwischen ihnen kommt es nicht an. Um dieser Gleichheit willen wird man zur Masse. Was immer davon ablenken könnte, wird übersehen. Alle Forderungen nach Gerechtigkeit, alle Gleichheitstheorien beziehen ihre Energie letzten Endes aus diesem Gleichheitserlebnis, das jeder auf seine Weise von der Masse her kennt.“¹¹⁴

Findet sich in der „Uniformierung“ der Wunsch nach Gerechtigkeit, nach einem Gleichheitserlebnis wieder? Bedenkt man, dass sich die oben beschriebene „Uniform“ erst mit steigendem Bekanntheitsgrad des Clubs entwickelt hat, so wohnt der Frage etwas Widersprüchliches inne. Mit zunehmendem Besucherzustrom wurde die „Türpolitik“ immer strenger, was zur Folge hatte, dass in zahlreichen online-Portalen Ratschläge in Bezug auf die Kleidung gegeben werden, um die Chance, in den Club zu gelangen, zu erhöhen.¹¹⁵ Darin wird meist zu schwarzer Kleidung geraten.¹¹⁶ Weil es allerdings etwas „Besonderes“ zu sein scheint, wenn Zutritt gewährt wird, erscheint die Entwicklung der ungeschriebenen Kleidervorschrift

112 Vgl. Canetti 2003, S. 30.

113 Vgl. ebd., S. 30.

114 Ebd., S. 30.

115 Vgl. Raaf 2019.

116 Hier drei Beispiele: Satzler/Franke 2019; Schweitzberger/Schmid 2019; wikiHow 2019.

zunächst als paradox: Einerseits ähneln sich die Leute durch die „Uniform“ sehr stark und andererseits „beweist“ der Zutritt zum Zauberzirkel, dass man vom Türsteher als „besonders“, – als des Zauberzirkels würdig –, eingestuft wurde. Könnte es also vielleicht doch die Bereitschaft zur Entindividualisierung sein, auf die beim Eintritt geachtet wird? Dem widerspricht allerdings, dass der Trend zur „Uniformierung“ nicht vom Club gesetzt wurde, was sich auch an ein paar wenigen anderen Kostümierungen im Club erkennen lässt (*Harlekin-Kostüm*) und dass die „Uniformierung“ auch kein Garant für den Einlass ist.

Dass die Frage der „Türpolitik“ nicht schlüssig beantwortet werden kann, wurde bereits erwähnt. Kennzeichen absoluter Macht ist ja gerade die Willkür, der man sich unterwirft. So will ich mich nun auf die Tanzfläche konzentrieren:

Durch die Entindividualisierung, welche durch die Selbstvergessenheit im Trancetanz entsteht, wird ebenso Gleichheit erzeugt. So sieht Pfaller eine Verbindung zwischen den kollektivistischen und subjektlosen Paraden der 1990er und den Umzügen der Bacchanalien, in welchen, wie Nietzsche beschreibt, „das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet“¹¹⁷. Zu den Anfängen der Techno-Bewegung war, vor allem bei den Paraden (hinsichtlich der Loveparade ist das auch heute noch der Fall), der spielerische Umgang mit Kleidung, der oftmals körperbetonte und bunte Formen annahm¹¹⁸, ein wichtiger Bestandteil deren Ästhetik. Das findet sich in diesem Club, wenn auch in wesentlich monochromerer Variante, wieder.

Aber könnte nicht genau das Monochrome, die „Uniform“, neben dem Fehlen der Spiegel und dem Kameraverbot, als Versuch gesehen werden, den Vergleich mit anderen auszuschalten? Der Vergleich des eigenen Körpers mit anderen Körpern findet im Alltag permanent, wenn auch oft versteckt oder unbewusst, statt. Im Hinblick auf medialisierte Körper sind zu den Körperidealen aus Werbung, Film und Fernsehen, mit dem Aufkommen von sozialen Netzwerken nun auch Abbilder von Bekannten oder Freund*innen hinzugekommen. Im Gegensatz zu den Körperbildern aus Massenmedien vergleicht man sich so nicht mehr nur mit „Idealen“, sondern auch mit Abbildern von „Gleichgestellten“. Dass auch diese Fotos oftmals durch (automatisierte) Bildbearbeitungsprogramme idealisiert werden, ist, denke ich, den meisten bewusst. Dennoch wird die eigene Attraktivität zusehends mit den Abbildern von Freunden*Freundinnen oder Bekannten verglichen. Der medial initiierte Vergleich wird also persönlicher und kratzt dadurch vielleicht noch stärker am Selbstwertgefühl.

117 Nietzsche 1988 [1872], S. 29, zit. n. Pfaller 2002, hier: S. 220.

118 „Vor allem in ihren Anfängen – später eher in den subkulturellen Varianten – ist die Szene (der Raver und Clubber) immer sehr experimentell mit Mode umgegangen. Kleidungsstücke und Accessoires, die beispielsweise in der Schwulen- oder der S/M-Szene benutzt wurden, fanden in der Techno-Szene Eingang, wurden hier verfremdet und zum Symbol für das Spiel mit sexuellen und geschlechtlichen Identitäten. Dieses spielerische Zitieren fremder Zeichen vollzog sich zur gleichen Zeit auch im Rückgriff auf Berufskleidungen wie die der Straßenreiniger, auf Armeekleidung, Tarn- und Taucheranzüge. Ebenso breit wie die Palette der Kleidungsstücke ist auch die der verwendeten Accessoires, deren Spannweite vom Schnuller bis zur Gasmaske reicht.“ Klein 1999, S. 187.

Ich denke, dass der Club bis zu einem gewissen Grad einen Raum eröffnet, in dem man, verstärkt durch die „Uniformierung“, ein Gefühl von Gleichheit empfinden bzw., im Sinne Canettis, ein „Gleichheitserlebnis“ erfahren kann.

Könnte der Club also ein Ort sein, an dem durch die „Uniformierung“ und die Nacktheit, der Druck des alltäglichen Vergleichs von einem abfällt und das bei gleichzeitigem Erhalt narzisstischer Energie? Denn immerhin wohnt dieser Art von Körper-Präsentation auch ein Moment der Eigenliebe inne.

Der „Gleichschritt“ auf der Tanzfläche, die „Uniformierung“ der Clubbesucher*innen, das Gefühl sich in der Masse aufgehoben zu fühlen, das Ausschalten des Vergleichs – das sind alles Kennzeichen, die formal an einen Militärmarsch erinnern und mitunter die Assoziation mit einer „tanzenden Armee“ auslösen. Im Hinblick auf die Musik, lässt sich ebenso eine Verwandtschaft erkennen: Marschmusik gibt es zwar in unterschiedlichen Taktarten, dennoch weisen sie einfache und stark repetierende Rhythmusmuster auf.¹¹⁹ Je nach Funktion (Übungen, Paraden, Manöver und so weiter) werden im Militärmarsch verschiedene Tempi eingesetzt; so werden im Manöver beispielsweise Tempi zwischen 100 und 140 BPM verwendet¹²⁰, wobei Angriffs- oder Sturmmärsche noch höhere Geschwindigkeiten aufweisen.¹²¹

Der Militärmarsch wird mit disziplinierter Konzentration durchgeführt, die automatisierten Tanzbewegungen im tranceartigen Zustand der Zerstreung. Wenn man den Marsch auf der Tanzfläche bei einem Tempo von 145 BPM nun als Manöver- oder gar Angriffsmarsch bezeichnen würde, wer würde da angegriffen, der Alltagstrott?

Nach diesem kleinen Exkurs zum Militär will ich nun wieder auf die Bestimmung der Masse bei Canetti zurückkommen. Inwiefern trifft nun jene Eigenschaft der Masse, dass in ihr Gleichheit herrscht, auf das Tanzkollektiv in diesem Club zu?

Bei genauer Betrachtung weisen die Beobachtungen diesbezüglich einige Abweichungen bzw. Widersprüchlichkeiten auf: Zum einen kommen Gruppenfigurationen (*lockere Kreise*) und Paarfigurationen (*Paarfiguration 1/Paarfiguration 2*) vor. Diese stehen sowohl im Widerspruch zur Masse, als auch zur Vereinzelung des Individuums. Hinsichtlich der Eigenschaften der „Masse“ nach Canetti widersprechen sie diesen in Bezug auf Gleichheit und Richtung, denn eine im Kreis tanzende Gruppe hat nicht die gleiche Richtung wie die Umtanzenden und schließt diese somit aus (wie bereits in Exkursion 1 erwähnt wurde). Der Vereinzelung widersprechen die Gruppen- oder Paarfiguration, da die Tanzenden entweder durch direkten Körperkontakt oder durch Blickkontakt Bezug zueinander nehmen.

119 Vgl. Pfeiderer 2006, S. 174.

120 Vgl. Schwandt/Lamb 2001, S. 813-818; zit. n. Pfeiderer, hier: S. 175.

121 Vgl. Pfeiderer, S. 175.

Die beschriebene Paarfiguration (*Paarfiguration 2: Der Vordermann tanzt, der Hintermann schwingt mit.*), die in diesem Club von zwei Männern ausgeführt wurde, entspricht jener, welche in Exkursion 1 von einem Mann und einer Frau ausgeführt wurde (*Paarfiguration 2: Mann hinten, Frau vorne – a tergo*). Im Zuge der Interpretation von Exkursion 1 habe ich erwähnt, dass diese Paarfiguration meines Erachtens das patriarchale Geschlechterverhältnis reproduzieren würde. Inwiefern trifft dies nun auf das Männer-Pärchen in dieser Paarfiguration zu? Kann von einem patriarchalen Machtverhältnis gesprochen werden, wenn sowohl „machtausübender“ bzw. „beobachtender“ Tanzpartner als auch „passiver“ bzw. „beobachteter“ Tanzpartner männlich sind? In dieser Paarfiguration kann genauso von einem patriarchalen Geschlechterverhältnis gesprochen werden, nur dass in diesem Fall umso deutlicher wird, dass sich dieses Machtverhältnis nicht notwendigerweise durch das biologische Geschlecht (sex) reproduziert, sondern vielmehr durch das performative bzw. soziale Geschlecht (gender). Denn auch zwischen den beiden Männern scheint es, im Hinblick auf die Paarfiguration, so zu sein, dass der hintere Tanzpartner die Macht über den Blick hat. Demnach kann behauptet werden, dass sich das patriarchale Machtverhältnis in der sozialen Rolle – des beobachteten Objekts der Begierde, dem „Vordermann“, einerseits und des beobachtenden und damit machtausübenden Tanzpartners, dem „Hintermann“, andererseits – wiederfindet.

Eine weitere Abweichung im Hinblick auf die „Gleichheit“ innerhalb der Masse stellen, bei oberflächlicher Betrachtung, die Tänzer*innen dar, die auf den Podesten tanzen und sich dadurch von den restlichen Tanzenden abheben. Robert Pfaller zufolge würden jene Tänzer*innen, die sich auf Podesten über die Masse erheben, um dort ihre tänzerischen Qualitäten zur Schau zu stellen, die tanzende Menge in Zusehende und Darstellende teilen. In den erhobenen „Darstellern“ findet sich Nietzsches apollinisches Prinzip des Bildes und in den Zusehenden das dionysische Prinzip des Rausches wieder. In den apollinischen Figuren sieht Pfaller allerdings eine Verschleierung des *Dromenons*, da diese nur davon abzulenken versuchten, dass es eigentlich ums „Tanzenlassen“ ginge.¹²² Die Analyse Pfallers bezieht sich, wie bereits erwähnt wurde, auf die Techno-Paraden der 1990er. Ich denke, dass man diese Sichtweise aber auch auf die Podeste im Club anwenden kann: Abgesehen davon, dass die Tänzer*innen auf den Podesten sehr eng gedrängt tanzten und ihren Bewegungen meiner Ansicht nach nicht besonders viel Professionalität im Sinne einer Darstellung zugesprochen werden konnte, hatte ich auch nicht den Eindruck, als würde ihnen jemand von „unten“ zusehen. Meines Erachtens werden die Podeste auf dieser Tanzfläche viel eher dazu genutzt, die Masse zu überblicken und sich von dieser beeindrucken zu lassen, als sich bewusst von ihr abzuheben.

122 Vgl. Pfaller 2002, S. 221.

Wiederholung/Einzigartigkeit

Die Automatisierung der Tanzgesten wurde bereits erwähnt. Sie ist in diesem Beispiel ebenso zu beobachten (*Tanzfigur I/Gewusel*). Im Berliner Club wird durch die Architektur und die Geschichte des Gebäudes eine Atmosphäre erzeugt, die sich stark von jener in Exkursion 1 unterscheidet. Das Gebäude war ehemals ein Heizkraftwerk, in welches der vormals in einer Lagerhalle bestehende Club Ostgut im Jahr 2004 einzog.¹²³ An den rohen Räumlichkeiten lässt sich die industrielle Geschichte des Gebäudes noch gut ablesen.¹²⁴ Das hat meines Erachtens zur Folge, dass die Tanzgesten in ihrer Automatisierung noch viel mehr an Maschinen erinnern („*tanzende Dampfmaschinen*“). Die Frage danach, ob die Bewegungen in diesem Club tatsächlich automatisierter oder maschinenähnlicher durchgeführt werden oder nicht, kann ich nicht beantworten. Aber die Atmosphäre, die in dem Club erzeugt wird, unterstreicht die Metapher der Tanzmaschine¹²⁵. Daher denke ich, dass der Begriff des (Produktions-)Kollektivs, den ich in Bezug auf die Tanzform angewandt habe, in diesem Fall auch historisch im Wortsinn *untermauert* wird: In einem Gebäude in dem ehemals Energie produziert wurde, wird heute Tanz produziert.

Das Ortsspezifikum ist meiner Ansicht nach ausschlaggebend für das Ereignis, das im Inneren erzeugt wird. Es unterstreicht die „Einzigartigkeit“ des Clubs und damit auch dessen Aura. Hier tritt jedoch eine weitere Ambivalenz zu tage: die Wiederholbarkeit des Einzigartigen. Der Club hat international hohen Bekanntheitsgrad und wird auch von vielen Touristen aufgesucht, der sogenannte „easyjet-Tourismus“, womit der DJ und Musikredakteur Tobias Rapp jene Art von Tourismus beschreibt, für die die Stadt Berlin bekannt ist: den Nachttourismus. Junge Leute kommen für ein Wochenende mit dem Billigflieger nach Berlin, um dort zu feiern.¹²⁶ Die Erwartungen der Feier-Touristen haben jedoch auch zur Folge, dass die Clubs dazu aufgefordert sind, eine „konsumierbare Stetigkeit“ anzunehmen.¹²⁷ Es geht also darum, das einzigartige Cluberlebnis Wochenende für Wochenende zu wiederholen.

123 Vgl. Jörg/Schulz 2018, S. 11.

124 In Berlin gibt es zahlreiche Clubs, die sich in Gebäuden befinden, welche ehemals andere Funktionen hatten. Der Leerstand nach dem Fall der Berliner Mauer eröffnete viele Räume, um Neues – und die Techno-Bewegung stand damals an ihrem Beginn – auszuprobieren. In der Dokumentation „SubBerlin – Underground United“ von Tilmann Künzel (2008) wird diese Geschichte am Beispiel des Clubs Tresor erzählt.

125 Kilian Jörg und Jorinde Schulz widmen dem „Maschine-Werden“ in diesem Club ein Kapitel in ihrem Werk *die Clubmaschine* (Berghain). Vgl. Jörg/Schulz 2018, S. 85-105.

126 Vgl. Rapp 2009, S. 10.

127 Vgl. Jörg/Schulz 2018, S. 122.

Wiedereintrittsphase

Die Wiedereintrittsphase wurde, zumindest aus meiner Perspektive, nicht vom Club eingeleitet, sondern aufgrund körperlicher Erschöpfung. Wie bereits beschrieben wurde, kann die Alltagswelt mit ihren Konstituenten und ihrem Realitätsprinzip im Inneren des Clubs leicht vergessen werden. Darauf deutet zudem die robuste Garderobenummer (*Metallchip mit Schnur*) hin. Bei der Garderobe tauscht man den Metallchip gegen den Alltag ein und mit dem Ankleiden ist man symbolisch wieder im Alltag angelangt. Das Spiel klingt allerdings noch einige Zeit nach (*Dröhnen in den Ohren*).

Exkursion 3: Free Party Wien

A Protokoll

Trennungsphase

Eine Freundin erzählt mir, dass heute Nacht eine Free Party stattfinden soll, aber die genaueren Informationen dazu habe sie noch nicht erhalten. Unter „Free Party“ ist ein meist unangemeldeter Rave, der entweder im Freien oder in leerstehenden, ungenutzten Gebäuden stattfindet, zu verstehen. Der genaue Standort wird kurzfristig bekanntgegeben, zumeist per Infoline (eine Telefonnummer unter welcher man in der Voicemailbox die Veranstaltungsinformationen hören kann) oder per SMS.

Kurz nach Mitternacht erhält sie die Nachricht in Form einer SMS und leitet sie an mich weiter. Die Nachricht enthält Wegbeschreibung sowie folgende „Verhaltensregeln“: Man solle nicht in zu großen Gruppen kommen; man solle sich angemessen verhalten; man solle bleiben, auch wenn die Polizei komme; man solle sich der Polizei gegenüber gewaltfrei verhalten; man solle Getränke, vor allem Wasser, mitbringen.

Auf dem Weg zur Party machen wir noch an einer Tankstelle halt, um Getränke zu kaufen. Um zirka 01:30 kommen wir bei der nächst gelegenen U-Bahn-Station an und machen uns auf die Suche nach der „Location“. Von der U-Bahn-Station gelangen wir über einen Parkplatz zu stillgelegten Gleisen, neben denen sich Lagerhallen oder ähnliche eingeschößige Industriearchitektur befindet. Den Gleisen entlang folgen wir einem ruhigen, nicht beleuchteten Weg. Weiter vorne stehen ein paar Leute – hier sind wir richtig. Der Sound ist schon ganz leise zu hören. Die Spannung steigt. An der Hauswand gibt es mehrere Türen. Wir gehen zu einer Tür, vor der ein ausgehöhlter Kürbis steht. Heute ist der 31. Oktober. Ich frage jemanden, der dort steht, ob es durch diese Tür zur Party gehe. Er bejaht.

Transformationsphase

*Wir öffnen die Tür und betreten ein, in warmes Licht getauchtes, Stiegenhaus, in dem bereits ein paar Besucher*innen stehen. Wir begrüßen uns. Die Party findet im ersten Untergeschoß statt. Man kann die Feier nun schon deutlicher hören. Um das Stiegen-Geländer ist eine rote Lichterkette gewickelt – die einzige Lichtquelle im Stiegenhaus. Wir gehen runter. Es riecht nach*

Keller. Der Weg zum Sound führt uns nach den Stiegen links durch einen schmalen Gang. Dann durch die nächste Metalltür: Vor uns erstreckt sich ein großer, nackter Raum gefüllt mit Dunkelheit und treibendem Sound.

Anfangs. *Es ist sehr finster, aber weiter vorne, Richtung Klangquelle, kann ich eine Ansammlung an Partygästen erkennen. Der Raum ist nicht besonders hoch, seine Decke wird durch mehrere Säulen gestützt, die wie schwarze Pfeiler den Raum durchschneiden. Die Betonwände sind dunkel. Vermutlich war das einmal eine Parkgarage oder ein ähnlicher Lager-Ort. Fenster gibt es hier keine. Die Luft ist kalt, feucht und etwas verraucht. Am anderen Ende des Raums befinden sich eine Anlage und zwei Schweinwerfer. Andere Klang- oder Lichtquellen gibt es nicht.*

*Ich folge dem Licht: Momentan tanzen noch nicht besonders viele Personen. Die meisten tragen Jacken und bewegen sich kaum oder relativ steif. Sie stehen eher herum und unterhalten sich. Es wirkt so, als müssten sie sich noch aufwärmen. Schätzungsweise sind nun zwischen 70 und 100 Besucher*innen hier.*

*Ein DJ-Pult kann ich nicht erkennen. Es gibt eine kleine Boxenwand auf der eine Puppe mit Kürbiskopf sitzt. Hinter der Wand befindet sich der*die DJ. Mir wird erzählt, dass heute nicht wirklich aufgelegt werde, also die Musik nicht mittels Turntables und Platten erzeugt werde, sondern, dass die Tracks über einen mp3-Palyer eingespielt werden würden. Wahrscheinlich wurden diese im Vorhinein gemixt. Außerdem handle es sich um eine ausrangierte Anlage, die hier festgeschraubt wurde, damit sie hier stehen gelassen werden kann. Sollte die Polizei die Feier auflösen, könne so alles liegen und stehen gelassen werden, ohne dass jemand seinen Kopf dafür hinhalten müsse, um Anlage, Platten, etc. wieder zu bekommen. Das ist wohl mitunter auch der Grund, warum es keine Bar gibt. Party-Motto laut Textnachricht: „Fuck off Party!“.*

Allgemeine Begeisterung über den Ort macht sich breit: Ich drehe eine Runde und höre Gesprächsfetzen, wie: „Es ist so geil hier!“, oder: „Super fette Location hier. Und genau heute und nirgends anders. Genau da.“. Die Leute wirken bezaubert, als hätten sie ein Weihnachtsgeschenk ausgepackt. Feierlaune kommt auf.

Es ist nun ungefähr 02:15. Es wird ein Track von einem ortsansässigen DJ gespielt, der mittlerweile auch europaweit auftritt. Der Sound hat 160 BPM und ist verspielt. Er findet Gefallen, was sich in Form von Pfiffen und Jubelrufen, wie: „Vuigaaaas!!“, oder: „Jawoohl!“, bemerkbar macht. Auf der Tanzfläche ist nun mehr Bewegung eingekehrt – Stimmung und Raum heizen sich langsam auf. Ich gehe weiter nach hinten und lege meine Jacke zu unseren restlichen Sachen neben eine der Säulen. An der Säule wurde ein schwarzer, großer Müllsack mit Klebeband befestigt. Ich nehme mir ein Dosenbier aus unserem Haufen und drehe mir eine Zigarette. Jemand dreht sich grinsend zu mir und deutet auf seine Finger, die eine pinke Pille umklammern. Er fragt: „Magst du ein Viertel „E“?“. Ich verneine.

Partygäste. *Ich sehe mich um: Es sind nun schon um einiges mehr Clubbesucher*innen geworden, schätzungsweise 200. Manche tragen Halloween-Kostüme und haben geschminkte*

Gesichter. Sonst haben viele Kapuzenpullis, Baggypants oder eher lockere Jeans an, wobei die meisten Kleidungsstücke in dunklen Farben gehalten sind. Aufgrund der Dunkelheit lassen sich Farbnuancen allerdings nicht wirklich erkennen. Manche Köpfe sind mit Dreadlocks geschmückt, andere mit Kappen, Kaputzen oder ein paar wenige mit Perücken. Teilweise sehe ich auch sehr sportlich gekleidete Leute mit Kurzhaarfrisur und engeren Jeans. Es sind sicherlich mehr männliche Gäste anwesend, vielleicht zwischen 70 und 80 Prozent. Hinsichtlich des Altersdurchschnitts fällt mir eine Schätzung sehr schwer, da die Gesichter kaum zu erkennen sind. Wahrscheinlich ist der Großteil zwischen 25 und 35 Jahre alt.

Die Gäste kommen eher in Kleingruppen, darauf wurde auch in der Party-Nachricht hingewiesen. Aber es macht den Anschein, als würden sich viele der Gäste untereinander kennen, auch wenn sie sich aufgrund der Dunkelheit vielleicht erst zu einem späteren Zeitpunkt begrüßen bzw. erkennen. So höre ich über die ganze Nacht verteilt immer wieder begrüßende Sätze, wie: „Hey! Was machst denn du da?“, oder: „Schon lang nicht mehr gesehen!“.

(Tanz)bereiche. Der garagenartige Raum wird durch sechs viereckige Säulen unterteilt. Zwischen Anlage an der vorderen Wand und dem nächstgelegenen Säulenpaar tanzen die Besucher*innen gedrängter, ab dem nächsten Säulenpaar lockerer und auf Höhe des letzten Säulenpaars wird hauptsächlich geplaudert. Vereinzelt wird aber auch dort getanzt. Seitlich der Säulenpaare wird ebenso getanzt, aber weniger gedrängt: Dort ist es leiser und der Sound etwas verzerrter als in der Mitte, also zwischen den Säulenpaaren. An den Wänden entlang sitzen verteilt Kleingruppen zusammen, die ihre Gesichter hin und wieder über etwas beugen – vermutlich konsumieren sie Rauschmittel, aber so genau lässt sich das in der Dunkelheit nicht erkennen. Außerdem haben sich an den Wänden entlang Kleiderhaufen gebildet – es wird immer heißer. Die meisten Tänzer*innen im vorderen Bereich haben nun ihre Überbekleidung abgelegt. Manche tragen sogar nur T-Shirts. Es wird viel geraucht und die tanzenden Körper geben ihren Dampf ab – Nebelmaschine wird hier keine benötigt.

Ich gehe wieder weiter vor, um im Kernbereich zu tanzen. Da kommt mir eine mobile, menschliche Lichtenanlage entgegen: Ein großer Mann mit langem Mantel und Military-Rucksack. Auf dem Rucksack sind rote und weiße Fahrradlichter montiert, die stroboskopartig blinken. Seine gebeugte Körperhaltung oder sein ganzes Erscheinungsbild erinnert an Figuren aus dystopischen Filmen. Der Großteil der Tanzenden ist in Richtung Anlage ausgerichtet, aber ich sehe doch immer wieder einige Personen, die zueinander gewandt tanzen oder sich umschauend herumdrehen. Jemand fragt mich, ob ich eine Zigarette für ihn habe. Ich gebe ihm die fast ausgerauchte Zigarette und sage ihm, er könne sie gerne ausrauchen. Er bedankt sich rauchend. Ich dränge mich weiter vor, vorbei an einem schmusenden Pärchen. Freundlich entschuldige ich mich bei den Tänzer*innen, an denen ich anstoße. Die meisten reagieren mit einem Lächeln. Nun bin ich in der zweiten Reihe nach den Boxen angekommen. Die erste Reihe ist besetzt.

Tanzfigur 1. Die Tanzenden in der ersten Reihe halten sich an den Boxen fest, mit einer Hand oder mit beiden Händen. Der Kopf ist gesenkt und wippt im Beat entweder von links nach rechts oder nickt. Die Kopfbewegung, die eine junge Frau mit langen, dunklen Haaren ausführt, sieht fast so aus, als würde sie Head-bangen, allerdings mit minimaleren Bewegungen. Ihre Augen sind vermutlich geschlossen. Die Füße breitbeinig positioniert, heben nicht vom Boden ab oder zumindest die Fußballen bleiben, wo sie sind. Ihre Knie wippen zu jedem Beat, wobei das Gewicht und somit der Oberkörper von links nach rechts gewackelt werden, dies allerdings nur zu jedem zweiten Beat. Die Tänzer*innen in der ersten Reihe sehen so aus, als wären sie blind und würden sich von den Boxen führen lassen.

Pogo. Der Sound hat nun 155 BPM. Plötzlich werde ich angerempelt. Ich drehe mich um: Jemand hat einen Pogo angefangen. Bei einem „Pogo“, einer Gruppenfiguration, stoßen sich alle gegenseitig, was zur Folge hat, dass man wieder an jemanden anderen stößt, der einen wieder wegstößt usw. Dabei hüpfte man, die Knie etwas angewinkelt, vom linken aufs rechte Bein, dreht sich im Kreis und stößt andere von sich weg. Kurz: ein Wirrwarr aus Schultern und Körpern, die aufeinanderprallen. Wobei dieser Wirrwarr von ein paar Tanzenden begonnen wird, um dann auf die Umtanzenden überzugreifen, sofern diese Lust haben, mitzumachen. Diese Tanzform kenne ich eigentlich von Punk-, Hardcore- oder Metalkonzerten. Hier findet der Pogo zum Teil Anklang: Es befinden sich nun ungefähr 10 Tänzer*innen im „Kern“ des Pogos. Die „Am-Platz-Tanzenden“ rundherum schubsen die Pogo-Tanzenden immer wieder zurück in die Mitte. Diese Figuration ist nur von kurzer Dauer, schätzungsweise eine halbe oder maximal eine Minute. Dann löst sich das Ganze wieder auf und die Pogo-Teilnehmer*innen finden sich wieder auf ihren Tanzplätzen ein. Der Bewegungsaufbruch hält noch etwas an und alle tanzen ein bisschen energischer.

Paarfiguration. Durch den Pogo hat sich mein Tanzplatz etwas weiter nach hinten verschoben. Eine junge Frau mit Kurzhaarfrisur und Stirnfransen, wahrscheinlich um die 30, tanzt ekstatisch neben mir: Sie dreht sich herum, schüttelt sich vor mir durch. Sie lächelt mich an, ich lächle zurück. Dann greift sie meine Hände und wir tanzen ein paar Takte gemeinsam: Händehaltend winkle ich meinen linken Arm an, wenn sie ihren rechten ausstreckt. Gleichzeitig halte ich meinen rechten Arm gestreckt, der in Kontakt zu ihrem linken, abgewinkelten Arm steht. Wir führen das ein paar Beats lang durch. Dann ein paar Umdrehungen: Immer noch händehaltend heben wir unsere Arme über die Seite hoch und drehen uns darunter gleichzeitig um die eigene Achse, anschließend sinken die Arme wieder in Hüfthöhe. Diese Drehung führen wir zwei bis drei Mal durch. Danach lösen wir unsere Hände voneinander, lächeln uns noch einmal an und drehen uns wieder in Richtung Anlage.

Später, zirka 03:30. Ich habe Durst und gehe zu unserem Haufen, um Wasser zu holen. Auf dem Weg treffe ich einen Freund, der fragt, ob es denn irgendwo ein Waschbecken gäbe. Ich verneine und biete ihm an, dass ich gleich wieder mit einer Wasserflasche wiederkomme, von der er gerne

trinken könne. Mit der Mineralwasserflasche mache ich mich nun auf den Weg zu ihm, finde ihn aber nicht sofort wieder. Durstige Augen haben meine Wasserflasche registriert, und ich werde mehrmals darum gebeten ein paar Schluck abzugeben. Binnen ein paar Minuten ist die Flasche leer. Es ist nun zirka 03:30. Der Sound hat ungefähr 170 BPM.

Eine Frau, Mitte 30, trägt einen schwarzen Kapuzenpulli mit Skelett-Aufdruck. Sie hält mir eine Bierflasche mit Keramikstöpsel hin und fragt, ob ich denn einen Schluck kosten wolle. Es sei selbstgemachter Isabella-Trauben-Likör. Ich nehme einen Schluck, bedanke mich und mache ihr ein Kompliment zu dem guten Geschmack.

Nun tanzen auch im hinteren Bereich des Raumes einige Partygäste. Mir fällt eine junge Frau auf, die alleine neben einer der hinteren Säulen steht: Das Mädchen trägt ein schwarz-weiß-gestreiftes Langarmshirt. In der rechten Hand hält sie eine Weißweinflasche, mit der Linken stützt sie sich an einer Säule ab. Ihre Knie sehen wackelig aus, ihre Körperhaltung ist instabil. Sie hält die Augen geschlossen und grinst. Ich gehe hin, berühre sie vorsichtig an der Schulter und frage, ob es ihr gut gehe. Sie öffnet die Augen und grinst mich entgeistert an. Ich wiederhole die Frage. Sie nickt. Ich setze mich kurz mit ihr auf den Boden und gebe ihr Wasser zu trinken. Sie bedankt sich grinsend. Ich frage, was sie denn genommen habe. Sie antwortet: „Ketamin.“ Sie meint, ihr gehe es gut. Sie versucht aufzustehen, ich helfe ihr dabei. Ich bleibe in der Nähe und beobachte sie. Nach einer Weile wirkt ihre Körperhaltung stabiler. Das nächste Mal sehe ich sie, in Gesellschaft, draußen wieder.

Tanzfigur 2. Weiter vorne auf der Tanzfläche: Ein Mann, vermutlich Mitte 30, mit Kapperl und Rucksack tanzt in der ersten Reihe. Der gesenkte Kopf verneint langsam und lächelnd, die Augen sind geschlossen. Die Arme rudern angewinkelt und parallel zueinander in Brusthöhe nach vorne, um dann Richtung Boden und anschließend hinter dem Oberkörper in einer Kreisbewegung wieder nach vorne gezogen zu werden, wobei eine Kreisbewegung ungefähr acht Beats andauert. Eine Bewegung, wie beim Schifahren, wenn man sich mit den Stecken vorwärts taucht. Dabei beugt sich der Oberkörper gleichzeitig mit den Armen nach vorne. Wenn die Arme hinter dem Körper sind, wird der Oberkörper ebenso zurückgelehnt und die Hüfte etwas nach vorne geschoben. Die Fußballen sind am Boden verankert. Die Knie sind angewinkelt und wippen, sowie die Füße, gleichzeitig zu jedem Beat. Der Unterkörper bewegt sich in Vor- und Rückwärtsbewegungen und mit jedem zweiten Beat wird das Körpergewicht von links nach rechts geschoben, wodurch eine leichte Kreisbewegung entsteht, die bis zur Hüfte reicht.

Später, draußen. Es wird langsam wieder hell. In der Morgendämmerung erkenne ich nun auch die Urinlachen, die sich vor der Gebäudemauer und dem Gebüsch daneben gebildet haben. Von draußen hört man wirklich kaum etwas, nur die Gespräche der Personen, die hier vor der Tür und neben den Gleisen verteilt stehen.

Ich gehe wieder rein. Den Stiegen entlang stehen immer wieder Kleingruppen, die sich unterhalten. Im Vergleich zu draußen ist die Luft hier sehr stickig und mittlerweile auch ziemlich verraucht.

Haufen. *Zurück im vorderen Bereich der Tanzfläche: Hier vorne hat sich am Boden ein Haufen von Jacken und vermutlich auch Taschen gebildet. Die Tanzenden bewegen sich um ihn herum, weichen ihm beim Tanzen aus. Hin und wieder stolpert jemand im Vorbeigehen darüber.*

Tanzfigur 3. *Hinter dem Haufen tanzt ein großer, schlanker Mann, Ende 20. Vom Hinterkopf hängen ein paar Dreadlocks bis über die Schultern herab. Die Haare am Vorderkopf trägt er kurz. Er hat einen grünen oder grauen Kapuzenpulli und Beaggy pants an. Seine Füße stampfen in den Boden: Zwei Beats der Linke, dann zwei Beats der Rechte, die Fußgelenke federn. Seine rechte Hand, hin und wieder zu einer lockeren Faust geballt, schlägt ab und zu nach vorne aus. Die Linke zieht etwas verhaltener nach, wobei die ausschlagenden Arme dann immer mit einer umarmenden, runden Bewegung wieder Richtung Körper geholt werden. Es sieht so aus, als würde er Fliegen fangen. Seine Augen sind offen und er lächelt. Es spielt Acid Tekno, mit einem Tempo von ungefähr 140 BPM.*

Ich werde von rechts angestoßen und schaue mich um: Eine Gruppe von vier Leuten umarmt sich. Ich weiche aus. Sie drehen sich im Kreis. Zuerst in die eine, dann noch ein, zwei Umdrehungen in die andere Richtung: Ein freundschaftlicher Reigen, wobei sie aber kaum Rücksicht auf die Umtanzenden nehmen.

Ein junger, schwächlicher Mann tanzt schon längere Zeit vor mir und nun auch schon längere Zeit zu mir gedreht – also entgegen der allgemeinen „Ausrichtung“. Er stellt mir des öfteren irgendwelche Fragen, aber ich verstehe nichts von dem, was er sagt, weder inhaltlich noch akustisch. Wenn ich nachfrage, was genau er denn meine, so antwortet er mit einem verdutzten Blick zur Decke. Ich wechsle meinen Platz. Ein paar Sekunden später steht er wieder vor mir. Ich beschließe, kurz raus zu gehen.

Draußen ist es nun schon hell – ein sonniger Herbstvormittag. Es ist zirka 08:30. Meine Augen brauchen etwas, um sich an die Helligkeit zu gewöhnen. Es dürften sich nun ungefähr genauso viele Partygäste draußen, wie drinnen aufhalten. Die Urinlachen sind angewachsen. Als ich wieder nach unten gehe, sehe ich fast gar nichts mehr, außer einer dunklen Halle. Langsam erkenne ich ein paar Gestalten oder besser gesagt: ihre Umrisse.

Der Wand entlang und rund um die Säulen haben sich Müllinseln angesammelt; aus Bierdosen, Bierflaschen, Weinflaschen, Wasserflaschen, Schnapsflaschen usf. Unser Wasservorrat ist schon länger aus. Ich bin müde, habe Durst und beschließe, mich gemeinsam mit anderen auf die Suche nach dem nächstgelegenen Beisl zu machen. Unser Kleiderhaufen neben der Säule ist mittlerweile auch durchnässt. Ich ziehe mir meine feuchte Jacke an und suche meine restlichen Sachen zusammen.

Wiedereintrittsphase

*Als wir gehen, ist es zirka 09:00. Nun befinden sich bereits mehr Besucher*innen draußen als unten. Draußen liegt ebenso überall Müll herum, hauptsächlich leere Getränkeflaschen. Die Besucher*innen stehen vor der Halle verteilt in größeren und kleineren Gruppen. Es wird viel getratscht. Wir machen uns auf die Suche nach Flüssigkeit und werden schnell fündig. Nachdem mein Durst gestillt ist, mache ich mich auf den Heimweg. Es ist nun zirka 10:15. Meine Kleidung stinkt nach Rauch und verschüttetem Alkohol, meine Schuhe sind verdreckt.*

Später erfahre ich, dass der Sound um 10:00 abgedreht wurde, allerdings von den Veranstaltern selbst. Die Polizei kam kurz danach.

B Aspekte der Interpretation

Trennungsphase

Diese Exkursion unterscheidet sich in ihren Rahmenbedingungen noch einmal wesentlich von den anderen beiden, aber die Struktur der drei Phasen lässt sich auch hier erkennen.

Der Trennungsphase – im Sinne Turners – würde ich den Erhalt der Information (*mündlich/weitergeleitete SMS*), die Vorbereitung (*Getränke-Kauf*) und die Anreise inklusive Suche zuordnen. Die Entscheidung, ob man in den Club¹²⁸ darf oder nicht, wird hier über den Informationsfluss geregelt. Im Vergleich zu Exkursion 1 und 2 spielen hier weder Geld noch Aussehen eine Rolle, sondern bloß die Informationsprivilegierung über Ort und Zeitpunkt der Entstehung des Zauberkreises. Der Frage danach, wer Zugang zum Informationsfluss und damit auch Zutritt zum Zauberkreis hat, soll im folgenden Abschnitt nachgegangen werden.

Einschluss/Ausschluss

Wen erreicht nun der Informationsfluss? Ob man verständigt wird oder nicht, hängt davon ab, wie regelmäßig man selbst oder Leute aus dem Freundes- und Bekanntenkreis an solchen Veranstaltungen teilnehmen bzw. diese organisieren. Während in den ersten beiden Fällen die Veranstaltungsinformationen auf einer Homepage veröffentlicht werden, so verbreiten sich die Informationen zu dieser Veranstaltung klandestin, mündlich oder durch das Weiterleiten der „Party-Nachricht“.

Da es sich um eine illegale Veranstaltung handelt, müssen die Veranstalter*innen den Clubbesucher*innen in der Hinsicht vertrauen, als dass die Information nicht auf irgendeinem Wege zur Polizei durchdringt bzw., dass der Verfolgungsdruck der Polizei bei der Durchsetzung des Verbotes gering ist. Außerdem müssen sie darauf vertrauen, dass die Besucher*innen wissen, wie man sich zu verhalten habe, auf die „Verhaltensregeln“ wurde, wie im Protokoll erwähnt, in der Nachricht hingewiesen, (vielleicht auch bloß, um sich vorweg juristisch abzusichern).

Das Erscheinen in kleinen Gruppen dient meines Erachtens (im Gegensatz zum Berliner Club) in diesem Club hauptsächlich dazu, das Geheimnis aufrechtzuerhalten. Dass bloß jene Personen vom Zauberkreis erfahren, die in den Informationsfluss eingebunden sind, wurde bereits erwähnt. In der Nachricht wurde allerdings zusätzlich darauf hingewiesen, nicht in großen

¹²⁸ Auch wenn dies kein „Club“ ist, den ein bestimmtes Gebäude beheimatet, soll dennoch der Begriff „Club“ auf diese Feier angewandt werden, da diese Bezeichnung nicht notwendigerweise ortsgebunden ist. Siehe dazu auch die Definition „Der Club als ästhetische Spielgemeinschaft“ auf Seite 24f.

Gruppen zu erscheinen. Denn große Gruppen verhalten sich meist lautstärker und damit wäre die Gefahr, dass jemand aus der Nachbarschaft von der Veranstaltung erfahre und dass diese*r es der Polizei melde, größer. Die Alltagswelt soll nicht von dem Zauberzirkel erfahren. Die „Kleingruppenregelung“ dient in diesem Fall also der Erhaltung des Spiels und nicht, wie sich bei Exkursion 2 vermuten lässt, der Erzeugung einer bestimmten Spielstimmung. Die Spielstimmung in Exkursion 2 baut zu einem großen Teil darauf auf, dass man sich alleine in der (anonymen) Masse aufgehoben fühlt. Der Eintritt in dieses Spiel und die Spielstimmung im Inneren bauen hingegen auf persönliche Bekanntschaften auf. Das fällt im Vergleich zu den ersten beiden Abenden insbesondere dadurch auf, dass sich ständig Leute begrüßen („*Hey! Schon lange nicht gesehen!*“). Das Vertrauen, dass damit ein „safe space“ geschaffen wird, wird über Zeit und den Kontaktaufbau zur Szene und nicht über die Einschätzung einer Person (Türsteher*in) aufgebaut. Wie man sich auf die Feier vorzubereiten habe (*Getränke selbst mitbringen*), wurde ebenso in der Nachricht kommuniziert.

Die Suche nach der „Location“ ist meines Erachtens zwar bereits Teil des Spiels, ein Suchspiel sozusagen, aber dennoch der Trennungsphase zuzuordnen, da die Umgebung (*Parkplatz*) noch Teil der Alltagswelt ist. Zwischen Trennungs- und Transformationsphase ist die Grenze meiner Ansicht nach allerdings nicht so klar zu ziehen wie in Exkursion 1 oder 2.

Das Suchen und Finden, die Musik, der Raum, der in Anspruch genommen wird und der Club, der darin geschaffen wird, finden sich meiner Meinung nach in dem Begriff „Track“ wieder: Der englische Ausdruck *to track something/someone* bedeutet so viel, wie jemandem oder etwas folgen; das Nomen *track* bedeutet Gleis oder Spur. Der *Track* in der Musik kann als eine offene Form des Songs gesehen werden, in welcher temporäre Räume und Situationen erzeugt werden.¹²⁹ Um in den Zauberzirkel des Clubs zu gelangen, muss man also dem *Track* folgen, der sich sodann in der Track-Musik als temporärer, akustischer Raum wiederfindet.

Transformationsphase

Mit dem Öffnen der Tür, bzw. dem Überschreiten der Türschwelle, wird der Club betreten. Dies stellt gleichzeitig den Eintritt in die Transformationsphase dar. Im Zuge der Interpretation dieser Phase sollen folgende Aspekte und Ambivalenzen, die zum Großteil bereits auch in den obigen Clubnächten näher beleuchtet wurden, hier (wieder)aufgegriffen und auf diese Exkursion bezogen werden: Kontrolle/Rausch, Schuld und Verantwortung, Einzigartigkeit/Wiederholung, Arbeit versus Freizeit, einzeln/gemeinsam.

129 So beschreibt der Schriftsteller, Musiker und DJ Thomas Meinecke in einem Gespräch über die Kulturtechnik des Tracks weiters, dass die „gerade Bassdrum“, die oft bei Track-Musik eingesetzt wird, eben deshalb „so großartig und so magisch (ist), weil (sie) etwas Architektonisches hat; der Tempel Salomons wird wie eine aufblasbare Tennishalle, nur so lange der Motor läuft, sozusagen aufrechterhalten. Und when the party is over – ist alles wieder weg. Und drum muss auch gepartyt werden: damit es wieder da ist.“ Meinecke/Bonz 2005, S. 160f.

Kontrolle/Rausch, Schuld & Verantwortung

Das Prinzip der Taschenkontrolle scheint sich in diesem Beispiel in sein Gegenteil umgekehrt zu haben: Taschen werden nicht kontrolliert (von wem auch?) und mitgebrachte Getränke sind erwünscht. Das liegt an der Organisationsstruktur der Veranstaltung: Im Gegensatz zu den Clubs in Exkursion 1 und 2 ist diese Veranstaltung nicht in ein profitorientiertes Unternehmen eingebunden. Die „Veranstaltungsideologie“ dahinter kann viel eher als „Veranstaltung ohne Konsumzwang“ verstanden werden. Strukturell trifft das zu: Es wird weder Eintrittsgeld verlangt, noch gibt es eine Bar – dem Geld wird in diesem Club nicht sehr viel Bedeutung zugemessen. Alles, was man mit hat, hat man davor erworben (*Getränke-Kauf*) oder selbst gemacht (*Isabella-Trauben-Likör*), wobei das Mitgebrachte zum Teil geteilt wird. Es ist allerdings die Wirtschaftlichkeit, die am Konsum verneint wird, nicht der Konsum per se. Denn es hat den Anschein, als würde der Konsum von Rauschmitteln in dieser Exkursion auf exzessivere Weise betrieben werden. Die Frage danach, ob dem wirklich so ist, kann ich nicht beantworten, denn dieser Eindruck könnte auch dadurch geweckt werden, dass diese Art von Konsum „öffentlicher“ durchgeführt wird. Da die ganze Veranstaltung illegal ist, also auch den gesetzlichen Regeln der Alltagswelt nicht folgt oder diesen zu einem gewissen Teil ganz bewusst widerspricht, muss sie auch nicht „so tun“, als würde sie den Gesetzen der Alltagswelt folgen. Denn obwohl in den anderen beiden Clubs ebenso illegale Rauschmittel konsumiert werden, müssen sich diese, da sie als Unternehmen eben auch Teil der Alltagswelt sind und deren Gesetzen unterliegen, auch an diese halten. In den „institutionalisierten“ Clubs nehmen die Clubbesucher*innen Drogen „versteckt“ zu sich, und zwar in Form von „*kollektivem aufs-WC-gehen*“ (Dies ist besonders deutlich in Exkursion 2 zu sehen.). Außerdem wären hier keine anderen Räumlichkeiten vorhanden. Auffallend ist, dass im Vergleich zu den anderen Beispielen, zumindest den sichtbaren Spuren zufolge, mehr Alkohol getrunken wird (*leere Flaschen am Boden*).

Meines Erachtens wird das Spiel der *Ilinx* in diesem Fall besonders intensiv bzw. „öffentlich“ gespielt und steht damit im krassen Gegensatz zur Alltagswelt. Im profanen Raum des Alltags ist man dazu angehalten, gesund und nachhaltig zu leben, was sich beispielsweise durch gesetzliche Verbote wie das nun in Kraft getretene Nichtraucher*innenschutzgesetz bemerkbar macht. Der Konsum von Genussmitteln wie Zigaretten hat durch seine schädliche Wirkung auf die Gesundheit in der profanen Welt stets einen „negativen Beigeschmack“. Robert Pfaller bezeichnet diesen „negativen Beigeschmack“ als das „ungute Element“ der Lust. Aber genau diese Lust, die immer auch eine un gute, gefährliche Seite habe, sei jene, die auf der anderen Seite auch zu etwas „Heiligem“ transformiert werden könne.

Pfaller nennt diese Art von Lust „kulturelle Lust“¹³⁰:

„In der Feierlichkeit ‚transformiert‘ die feiernde Gruppe das ungute Kulturelement in ein erhabenes, sublimes (und sie scheint somit zwei Dinge gleichzeitig zu feiern: einerseits die sublime Qualität des Objekts, andererseits ihre Transformationskraft).“¹³¹

Könnte man im Imperativ des Feierns, wie er in diesem Club ausgesprochen wird, auch ein Element sehen, welches das Spiel „heilig“ macht? Und könnte das Spiel in dieser Hinsicht nicht auch als eine Absage an gesellschaftliche Gebote wie Gesundheit, Nachhaltigkeit oder Vernunft gesehen werden? Als ein Zauberzirkel, in dem sich Verbot und Gebot umkehren und in dem das karnevaleske Feiern nicht Absage an die Pflicht, sondern selbst Pflichterfüllung ist? Als ein Spiel, dessen Regelwerk beinhaltet, dass das ungute Kulturelement des Rausches genau durch das ausgelassene Feiern in etwas Sublimes transformiert wird? Denn, wie Pfaller dieses Feier-Gebot treffend bezeichnet: „Man muss das Heilige heiligen (...)“¹³²

Dass das Spiel des Rausches auch Gefahren mit sich bringt, ist offensichtlich und trifft in allen drei genannten Clubereignissen zu. In diesem Fall gibt es jedoch keine organisierte Struktur, die diese Art von Spiel kontrollieren würde und demnach auch keine konkreten Zuständigen, die bei drohender Gefahr eingreifen würden (wie beispielsweise die Securities in Exkursion 2). So stellt sich die Frage danach, wer in solch einem Fall zuständig wäre.

Einerseits denke ich, dass durch das Fehlen von Kontrollinstanzen der Selbstkontrolle mehr Gewicht zukommt. Selbstkontrolle bedeutet aber auch Selbstverantwortung. Dieses „autonome Feiern“ ist ein Aspekt von „Freiheit“, der in diesem Club erlebt werden kann.

Jener „Freiheitsaspekt“ findet sich meiner Meinung nach in verzerrter Version auch im Alltag wieder, wobei uns diese (vermeintliche) Freiheit im Alltag freilich oft zur Last wird. Denn geht man davon aus, dass dieser Freiheitsbegriff an die Selbstverantwortung geknüpft ist, so stellt sich in der Folge die Frage nach der Schuld. Abgesehen davon, dass der Schuldfrage in einer christlich grundierten Gesellschaft eine größere Rolle zukommt als in nicht-christlichen Gesellschaften, denke ich, dass man auch aus wirtschaftspolitischer Sicht stark dazu angeleitet wird, die Schuld (etwa für Misserfolg) einzig bei sich zu suchen. So leben wir immer noch in dem (Irr-)Glauben, dass

„materieller Wohlstand der Schlüssel zur Erfüllung ist, dass nur die Reichen Gewinner sind und dass der Weg nach oben allen offen steht, die gewillt sind, nur hart genug dafür zu arbeiten und zwar unabhängig von ihrem familiären, ethnischen oder sozialen Hintergrund – falls du keinen Erfolg hast, ist dafür nur eine Person verantwortlich.“¹³³

Der Blogger, Musikkritiker und Lehrer Marc Fisher sieht die Folgen, die dieser starke Glaube, welcher vom Kapitalismus angefeuert wird, in der Zunahme psychischer Erkrankungen: So

130 Im Vergleich dazu käme die einfache Lust ohne jegliches Negativelement aus wie beispielsweise die Freunde über wärmende Sonnenstrahlen. Vgl. Pfaller 2010, S. 193.

131 Pfaller 2010, S. 195.

132 Pfaller 2010, S. 194.

133 James 2008, S. 149f, zit. n. Fisher 2013, hier: S. 47.

werde auch bei Erkrankungen wie beispielsweise Depressionen die Schuld dem*der Einzelnen gegeben, wenn entweder ein „Defizit“ im biochemischen System des Patienten gefunden und mit Medikamenten behandelt werde (Bsp.: Serotonin-Level zu niedrig), oder die Schuld beispielsweise im familiären Hintergrund des*derjenigen gesucht werde. Fisher macht ein großes Problem unserer Zeit darin aus, dass die psychischen Erkrankungen auf diese Weise individualisiert werden, anstatt politisiert zu werden.¹³⁴ So stellt er, bezugnehmend auf die von Deleuze beschriebenen Kontroll- und Disziplinargesellschaften (wobei Deleuze hinsichtlich der Disziplinargesellschaften wiederum auf Michel Foucault zurückgreift), fest:

„Falls die bestimmenden Figuren der Disziplin der Arbeiter und der Gefangene waren, dann ist die dominante Figur der Kontrolle der Schuldner bzw. der Süchtige.“¹³⁵

Könnte man demnach behaupten, dass die Selbstverantwortung, die Suche der Schuld bei sich selbst und die damit zusammenhängende Individualisierung, in verzerrter Form auch in diesem Club (einerseits im Konsum von Rauschmitteln und andererseits im Einzeltanz) zutage treten?

Ich denke, dass damit zu kurz gegriffen wäre. Denn der Spielplatz, der hier geschaffen wird, baut nicht bloß auf Selbstkontrolle und Selbstverantwortung auf, sondern auch auf Verantwortung innerhalb der Spielgemeinschaft. Meines Erachtens hat das Fehlen einer Struktur der Zuständigkeit auch zur Folge, dass das Verantwortungsgefühl den anderen Mitspielern*Mitspielerinnen gegenüber steigt, also dass man vielleicht mehr aufeinander achtet. In der Hinsicht denke ich, dass dieser „kontrollinstanzlose“ Rahmen auch solidarische Verhaltensweisen fördern kann (aber nicht muss). Demnach könnte man die Free Party als ein Spiel mit immersivem Charakter beschreiben, dessen Regeln dem Rousseauschen Sozialkontrakt entsprechen, in dem die Gesetze *zwischen* den mündigen Citoyens geschlossen werden und es keinen Leviathan (im Sinne eines autoritären Staates) braucht.

Könnte man also sagen, dass die Verantwortung auf die Gemeinschaft aufgeteilt wird und im Fall des Eintreffens der Polizei auch gemeinschaftlich von sich gewiesen wird; dass die Verteilung der Verantwortung dazu führt, dass sich keine zuständige Person mehr ausmachen lässt? Angenommen dem wäre so, dann würde diese „Strategie“ stark der Zentrumslosigkeit des globalen Kapitalismus gleichen. Fisher führt als Beispiel für die Erfahrung dieser Zentrumslosigkeit den Anruf in einem Callcenter an.¹³⁶ In der Situation des*der Anrufers*Anruferin wird sich wohl jede*r einmal wiedergefunden haben:

„Es gibt niemanden, der etwas wüsste und auch niemanden, der etwas tun könnte, selbst wenn diese Person dazu fähig wäre.“¹³⁷

134 Vgl. Fisher 2013, S. 47f.

135 Ebd., S. 34.

136 Vgl. ebd., S. 76.

137 Ebd., S. 76f.

Es gäbe also auch keine „Zentralstelle“, gegen die man seinen Unmut richten könne. Genauso verhielte es sich, laut Fisher, auch global gesehen: Die fragmentierte, unpersönliche und abstrakte Unternehmensstruktur, die dem spätkapitalistischen System innewohne, habe ebenso kein Zentrum, dem die Verantwortung (beispielsweise für den Klimawandel) zugeschrieben werden könne. Und da wir uns als Einzelne diese Zentrumslosigkeit nur sehr schwer vorstellen können, suchten wir weiter nach einem Zentrum und verirrten uns dabei entweder in einem Callcenter-Labyrinth oder blieben mit dem Gefühl der Ohnmacht allein gelassen. Es sei schwierig, seine Wut gegen etwas zu richten, das subjektlos ist.¹³⁸ Könnte sich dieser Club demnach der Logik des globalen Kapitalismus bedienen, indem die Zuständigkeit so verteilt wird, dass sie keinem Zentrum, keinem Subjekt mehr zuzuordnen ist und somit auch niemand zur Verantwortung gezogen werden kann? Oder müsste man im Fall der Free Party nicht eher sagen: dass nur *alle* zur Verantwortung gezogen werden können?

Diese Logik findet sich auch in der Anonymität von Widerständen, wie etwa den Protesten in Hongkong oder, in materialisierter Form, in der Guy-Fawkes-Maske der „Occupy-Wall-Street“-Bewegung wieder. Dass diese Strategie zumindest in ihren Ansätzen auch von den Veranstalter*innen der Free Party angedacht wurde, darauf deutet die Anlage der Veranstaltung hin (*keine Bar/keine Turntables/kein*e DJ/Anlage festgeschraubt*). Demzufolge könnte die Free Party als karnevalesker (nicht als militärischer) Arm des politischen Widerstandes gesehen werden.

Einmaligkeit/Wiederholung

Der Club ist, im Gegensatz zu den beiden anderen, in Bezug auf seinen Standort „flüchtig“. Sind die Clubs in den beiden ersten Exkursionen ortsgebunden, so hat dieser Club eher ein nomadisches Dasein. Der Ort selbst scheint die Besucher*innen mit seiner Einzigartigkeit zu bezaubern. Im zeitweiligen in Anspruch nehmen von Raum, der einem nicht „gehört“, ist ein weiterer Aspekt der „Freiheit“, die in diesem Fall erzeugt wird, zu sehen. Das „Magische“ in diesem Spiel wird, meinen Beobachtungen zufolge, in erster Linie über die *Einmaligkeit* von Zeit und Raum erzeugt („*Und genau heute und nirgends anders. Genau da.*“).

Während in den anderen Beispielen Zeit (Wochenende bzw. Cluböffnungszeiten) und Raum (Gebäude/physischer Ort des Clubs) die Konstanten sind, so kann behauptet werden, dass in diesem Fall die Teilnehmer*innen die Konstante darstellen. Obwohl es in den ersten beiden Clubs aller Wahrscheinlichkeit nach auch „Stammgäste“ gibt, ermöglichen die Konstanten in Raum und Zeit eine Variable in Bezug auf die Teilnehmer*innen, was sich auch an der Internationalität bzw. der Vielsprachigkeit des Publikums zeigt. Diese Möglichkeit wird im dritten Fall zugunsten der Variabilität und somit auch der *Einmaligkeit* von Zeit und Raum versperrt. Das hat zur Folge, dass die Teilnehmer*innen geringere Varianz aufweisen, da sie die über den Informationsfluss generierte Konstante bilden. Um die Veranstaltungsinformationen

138 Vgl. ebd., S. 76-83.

zu erhalten, muss man, wie bereits erwähnt, wiederholt an Veranstaltungen dieser Art teilnehmen. Denn nur durch mehrmalige Teilnahme kann Kontakt zum Club und seinem Informationsfluss geknüpft werden.

Die Erzeugung von Einmaligkeit in Raum und Zeit wird also durch die wiederholte Teilnahme generiert, zugleich wird die Aura der Free Party über privilegierte Information hergestellt.

Arbeit versus Freizeit

Doch ähnelt die Veranstaltungsstruktur deshalb formal nicht stark der zunehmenden Flexibilität, nach der am Arbeitsmarkt verlangt wird? Die Arbeitsforscherin und Expertin für a-typische Beschäftigung bei der Gewerkschaft GPA-djp Veronika Bohrn-Mena erwähnt in einer Ö1-Sendereihe über die Geschichte der Prekarisierung von Arbeitsverhältnissen, dass es beispielsweise in Großbritannien mittlerweile „Null-Stunden-Verträge“ gäbe. Bohrn-Mena bezeichnet diese Form der Arbeit als „Arbeit auf Abruf“ in einer extremen Form:

„Die Beschäftigten sitzen zu Hause und müssen darauf warten, dass sie einen Anruf bekommen und eventuell arbeiten dürfen. Sie wissen aber nie wann sie arbeiten werden können und wie viel sie arbeiten werden können. Das heißt, dadurch gibt es keine fixen Einkommen, keine Stabilität und keine Sicherheit mehr für die Beschäftigten.“¹³⁹

Diese Beschreibung erinnert meines Erachtens stark an die Veranstaltungsorganisation des Clubs. Der „Null-Stunden-Vertrag“ bezieht sich zwar auf Großbritannien, wo der Arbeitsmarkt beginnend mit der Ära Thatcher in den 1980ern sehr stark dereguliert wurde, allerdings ist mittlerweile auch in Österreich eine zunehmende Flexibilisierung am Arbeitsmarkt zu beobachten: In Österreich, so Bohrn-Mena, habe die a-typische Beschäftigung in den letzten zehn Jahren massiv zugenommen. (In Bezug auf Frauen treffe die Bezeichnung „a-typisch“ schon nicht mehr zu, weil über die Hälfte der Frauen in Österreich in solchen Arbeitsverhältnissen tätig seien.) Sie erwähnt weiter, dass ein Drittel der Beschäftigten in Österreich nicht einmal ein Jahr im gleichen Dienstverhältnis arbeite.¹⁴⁰

In Österreich ist der Arbeitsmarkt zwar (noch?) nicht in dem Ausmaß dereguliert wie in Großbritannien, aber könnte das „Feiern auf Abruf“ nicht als Schatten der „Arbeit auf Abruf“ interpretiert werden? Das antikapitalistische bzw. kapitalverneinende Veranstaltungskonzept könnte darauf hinweisen.

Folgt man diesem Gedanken weiter, dann ergibt sich hinsichtlich der Veranstaltungspolitik eine ideologische Ambivalenz. Denn wenn ich behaupte, dass die Organisationsstruktur dieses Clubs in ihrer räumlichen und zeitlichen Flexibilität den Organisationsstrukturen flexibler

139 Betrifft: Geschichte. Arm, aber flexibel, R: Hanna Ronzheimer, Ö1, 9.12.2019.

140 Vgl. Betrifft: Geschichte. Arm, aber flexibel, R: Hanna Ronzheimer, Ö1, 12.12.2019.

Arbeitsformen ähnelt, so lassen sich folgende Fragen formulieren: Entspricht die Flexibilität, die in der antikapitalistischen Spielgemeinschaft dieses Clubs gefeiert wird, nicht vielleicht auch jener Flexibilität, die von neoliberaler Wirtschaftspolitik am Arbeitsmarkt eingefordert wird? Und hieße das nicht, dass in dem antikapitalistischen Spiel eben jene Flexibilität zelebriert und erprobt wird, die dem Neoliberalismus letztendlich dient?

So wohnt der Free Party, wohl mehr noch als dem erstgenannten Club in Wien oder jenem in Berlin, stets ein Moment des Protests inne, das jedoch stets auch affirmativ gelesen werden kann bzw. als kulturelle Entlastung der ökonomischen Verhältnisse wirkt.

einzelngemeinsam

Hinsichtlich der Tanzbereiche weist die Free Party Ähnlichkeit mit dem Club aus Exkursion 1 auf: Der Raum ist durch Säulen optisch unterteilt, wobei sich der „Kern“ der Tanzenden zwischen Anlage und erstem Säulenpaar aufhält. In diesem Fall ist auch akustisch ein stärkerer Unterschied zwischen „Kern“ und „Rand“ auszumachen, denn der „Rand“ fungiert hier auch als „Ruhe“-Bereich. Die Körperhaltungen derer, die in der ersten Reihe tanzen (*Tanzfigur 1/Tanzfigur 2*), ähneln einander insofern, als dass sie sich etwas nach vorne gebeugt an den Boxen festhalten und ihre Füße nicht vom Boden abheben (*Es sieht so aus, als wären sie blind und würden sich von den Boxen führen lassen.*).

Die meisten Tanzenden sind in Richtung Anlage ausgerichtet. Allerdings gibt es auch hier zeitweilig Ausnahmen (*Paartanz/kleiner Reigen/Pogo*). Auf Dauer gesehen kann aber von einer Ausrichtung gesprochen werden. Durch die Absenz des DJ-Pults und mehr oder weniger auch des*der DJ, kann behauptet werden, dass der Sound der alleinige Bezugspunkt für die Richtung ist.

Inwiefern trifft nun Elias Canettis' Bestimmung der Masse auf das Tanzkollektiv der Free Party zu? Als erste Eigenschaft der Masse, wie oben bereits erwähnt, nennt Canetti: „Die Masse will immer wachsen.“¹⁴¹. Weiters unterscheidet er „offene“ und „geschlossene“ Massen, wobei die Clubs in den ersten beiden Exkursionen meines Erachtens als „geschlossene Massen“ zu bezeichnen wären. Denn, so Canetti:

„(Die geschlossene Masse) verzichtet auf Wachstum und legt ihr Hauptaugenmerk auf Bestand. Was an ihr zuerst auffällt, ist die Grenze. (...) Die Grenze verhindert die regellose Zunahme, aber sie erschwert und verzögert auch das Auseinanderlaufen. Was an Wachstumsmöglichkeit so geopfert wird, das gewinnt die Masse an Beständigkeit. Sie ist von äußeren Einwirkungen geschützt, die ihr feindlich und gefährlich sein könnten. Ganz besonders aber rechnet sie mit Wiederholung. Durch die Aussicht auf Wiederversammeln täuscht sich die Masse über ihre Auflösung hinweg. Das Gebäude wartet auf sie, um ihretwillen ist es da, und solange es da ist, werden sie sich auf

141 Canetti 2003, S. 30.

dieselbe Weise zusammenfinden. Der Raum gehört ihnen, auch wenn er Ebbe hat, und in seiner Leere gemahnt er an die Zeit der Flut.“¹⁴²

Im Gegensatz dazu trifft die Eigenschaft des unbegrenzten Wachstums, welche für „offene Massen“ charakteristisch ist, bei der Free Party ansatzweise zu. Der Informationsfluss regelt den Ein- bzw. Ausschluss. Weil dieser Flusslauf aber nicht von einer Instanz kontrolliert wird, kann meines Erachtens von einem deregulierten Wachstum gesprochen werden. Könnte man in diesem Fall also von einer „offenen Masse“ sprechen?

Der „offenen Masse“ sei nach Canetti in ihrem Wachstum keine Grenze gesetzt:

„Häuser, Türen und Schlösser erkennt sie nicht an; die sich vor ihr versperren, sind ihr verdächtig. „Offen“ ist hier in jedem Sinn zu verstehen, sie ist es überall und in jeder Richtung. Die offene Masse besteht, solange sie wächst. Ihr Zerfall setzt ein, sobald sie zu wachsen aufhört. Denn so plötzlich, wie sie entstanden ist, zerfällt die Masse. In dieser spontanen Form ist sie ein empfindliches Gebilde. Ihre Offenheit, die ihr das Wachstum ermöglicht, ist zugleich ihre Gefahr.“¹⁴³

Diese Beschreibung weist auf den ersten Blick viele Ähnlichkeiten mit der Bildung der Spielgemeinschaft dieses Clubs auf: Es kommt hier zu einer spontanen Versammlung, wobei der Ort der Versammlung von der Masse in Beschlag genommen wird. Die Information könnte sich theoretisch wie ein Lauffeuer verbreiten und immer mehr Personen anlocken. Ich würde es allerdings in Frage stellen, dass die Masse dieses Clubs *immer* wachsen will. Zum einen gelangt die Information, wie bereits ausführlich beschrieben wurde, nicht an jede*n. Zum anderen steigt die Gefahr des Zerfalls mit der Größe der Masse. Denn umso größer die illegale Versammlung, umso mehr fällt sie auf und umso eher wird sie entdeckt. So ist das Verhältnis zwischen Spieldauer und Anwachsen der Spielgemeinschaft meines Erachtens ein ambivalentes.

In ihrer Wiederholung, also der „Aussicht auf Wiederversammeln“, weist die Spielgemeinschaft der Free Party Ähnlichkeiten mit der „geschlossenen Masse“ auf, denn diese konstituiert sich, wie bereits erwähnt wurde, durch wiederholte Teilnahme und findet darin ihre Beständigkeit. Könnte man vielleicht von einer „versteckt-offenen“ oder „halb-offenen“ Masse sprechen? Eine Masse, die das Potential des unbegrenzten Wachstums hätte, dies aber zugunsten der Beständigkeit der Spielgemeinschaft nicht wahrnimmt?

In Bezug auf die Eigenschaft der Gleichheit, die Canetti ebenfalls zentral thematisiert, findet sich diese besonders im Fehlen von hierarchischen Strukturen wieder. Aus organisatorischer Sicht könnte man die Masse in Veranstalter*innen und Gäste trennen, allerdings kommt der Unterschied zwischen diesen, weder durch eine Bühne, Eintritt oder Ähnliches zum Ausdruck. Welche Personen diesen Club organisiert haben, erschließt sich lediglich durch persönliche Bekanntschaft. Abgesehen davon findet sich, meiner Meinung nach, die Gleichheit im Sinne

142 Ebd., S. 15f.

143 Ebd., S. 15.

von „es ist alles egal“ wieder, worauf das Veranstaltungs-Motto („*Fuck-off Party!*“) hinweist. Könnte man die Gleichheit in dieser Spielgemeinschaft vielleicht als Egalitarismus in dystopischer Form bezeichnen? Als eine Spielgemeinschaft in der vermeintlich alles egal ist, weil es um das gemeinsame (und/oder gleichzeitige?) im Hier und Jetzt geht und infolgedessen auch die Unterschiede zwischen den einzelnen Teilnehmer*innen aufgelöst werden?

Mit der Eigenschaft der Dichte in Canettis Bestimmung der Masse verhält es sich, durch die erwähnte Unterteilung in verschiedene Tanzbereiche, ähnlich wie im erstgenannten Club in Wien: Mit dem Anwachsen der Masse wird zwar die Dichte im vorderen Bereich größer, aber das hat meiner Vermutung nach auch zur Folge, dass sich Randbereiche, in denen der beanspruchte Tanzplatz größer sein kann, bilden. Diese Masse ist in Bezug auf ihre Dichte also differenziert. Im Hinblick auf die Eigenschaft der Richtung gibt es, wie bereits erwähnt, auch in diesem Fall eine Ausrichtung. Ich denke, dass, wie in den anderen Beispielen, Canettis Eigenschaften der Masse nur zum Teil zutreffen, aber in diesen Teilen durchaus Erkenntnis über das Phänomen und die Organisation des Kollektivs geben.

Abgesehen davon findet sich in diesem Club erstaunlicherweise auch ein Massensymbol¹⁴⁴, das Canetti erwähnt, in verschiedenen Materialien wieder: Der Haufen.

„Alle Haufen, auf die der Mensch etwas gibt, sind zusammengetragen worden. Die Einheit des Haufens (...) ist Ergebnis einer Tätigkeit.“¹⁴⁵

Zwar handelt es sich, im Gegensatz zu Canettis Haufen, nicht um Ernteerträge, Schätze oder Steinhaufen¹⁴⁶, sondern um Haufen in Form von Kleidern und Taschen oder um Müllhaufen. Dennoch wurden sie zusammengetragen und weisen auf eine Tätigkeit hin, wobei man die Müllhaufen als Folge des Konsums und die Haufen bestehend aus Kleidern und Taschen, als Folge von körperlicher Anstrengung und dem Bedürfnis nach Bewegungsfreiheit im Tanz sehen kann. Die Tatsache, dass es mehrere Kleiderhaufen gibt, weist darauf hin, dass es Differenzierungen innerhalb der Masse gibt: Die zusammengehörenden Gruppen tragen jeweils ihre Haufen zusammen. Durch das Fehlen von Ordnungsstrukturen, wie sie in Clubs mit institutionellem Charakter gegeben wären (Garderobe, WC, Bar), bleiben die Spuren, die die Masse erzeugt bzw. hinterlässt sichtbar und manchmal nehmen sie selbst die Form eines Massensymbols als Kollektiv (im Sinne von Ansammlung) bzw. in einem Kollektiv (der Spielgemeinschaft) an.

144 „Kollektive Einheiten, die nicht aus Menschen bestehen und dennoch als Massen empfunden werden, bezeichne ich als *Massensymbole*.“ Canetti 2003, S. 86.

145 Ebd., S. 102.

146 Vgl. ebd., S. 102ff.

Der von mir bevorzugte Begriff des (Produktions-)Kollektivs trifft meiner Ansicht nach in diesem Fall ebenso zu, wobei die ausgelassene Spielstimmung dem Fehlen einer institutionellen Kontrollinstanz und dem vermutlich geringeren Maß an Anonymität durch die Art des Informationsflusses zuzuschreiben ist.

Wie im Protokoll dargestellt, wurde kurzzeitig die Gruppenfiguration des *Pogos* praktiziert. Diese energische Tanzform wird eher bei Konzerten ausgeübt, bei welchen die Musik eine hohe Geschwindigkeit aufweist. Eine Erklärung, warum diese Figuration auf dieser Tanzfläche entstanden ist, könnte demnach das schnellere Tempo der Musik sein. Im Vergleich zu Exkursion 1 und 2 weist das Tempo über diese Nacht hinweg außerdem eine höhere Varianz auf (160 / 155 / 140 BPM). Während des *Pogos* liegt das Tempo bei ungefähr 155 BPM. Bei dieser Geschwindigkeit ist es beispielsweise kaum mehr möglich den „Grundschrift“, wie er in Exkursion 1 beschrieben wurde, zu jedem Beat durchzuführen. Im „wildem Herumspringen“ des *Pogos* kann hingegen die Geschwindigkeit der Musik in der Bewegung nachvollzogen werden. Abgesehen davon weist der Sound zu dem Zeitpunkt, als der *Pogo* getanzt wurde, mehr Abwechslung im Rhythmus auf, ist also weniger monoton als in den anderen beiden Beispielen. (Dies änderte sich allerdings im Laufe des Aufenthalts.)

Zum anderen könnte man die Vermutung aufstellen, dass die *Pogo*-Tänzer*innen in ihrem Tanzverhalten anders sozialisiert sind und diese Art zu tanzen vielleicht von Konzerten her kennen. Sowie sich auch in Exkursion 1 vermuten lässt, dass das ältere Paar, welches zu Beginn einen offenen Paartanz praktiziert hat, durch den Altersunterschied zu den anderen Clubbesucher*innen in seinem Tanzverhalten anders sozialisiert ist.

Abgesehen davon könnte der Mehrkonsum von Alkohol das Tanzverhalten beeinflussen.

Obwohl diese Gruppenfiguration dem Einzeltanz im Kollektiv widerspricht, wurde sie in dieser Spielgemeinschaft geduldet und zum Teil auch willkommen geheißen. Nach dieser kurzzeitigen Entladung, ordnen sich die Tänzer*innen wieder in die Gesamtfiguration ein. Die ausgelassene Stimmung macht sich auch in der beschriebenen Aufforderung zum Paartanz bemerkbar (*Sie lächelt mich an, ich lächle zurück. Dann greift sie meine Hände und wir tanzen ein paar Takte gemeinsam.*). Im Vergleich zur eher übergriffigen Tanzaufforderung aus Exkursion 1 wurde der Kontakt in diesem Fall zuerst über den Blick aufgenommen. Die Tanzaufforderung aus der ersten Clubnacht, welche darin bestanden hat, dass ohne vorangegangenen Blickkontakt der Körperkontakt (a tergo) hergestellt wurde, könnte man meines Erachtens als sexuell-motiviert bezeichnen. Im Gegensatz dazu würde ich diesen Paartanz als freundschaftlich-feierlich beschreiben. Diese Figuration ist, wie der *Pogo*, nur von kurzer Dauer, danach gliedern sich alle wieder in die Gruppenfiguration ein. Beim *Pogo* und beim Paartanz kommt es zwar zu direktem Körperkontakt, woraus eine gewisse Abhängigkeit zu den Tanzpartner*innen entsteht, allerdings denke ich, dass auch bei diesen Figurationen eine Unverbindlichkeit in der körperlichen Kommunikation zum Ausdruck kommt. Damit meine ich, dass die Gruppen- bzw. Paartänze nur von kurzer Dauer sind und sich die Tänzer*innen danach wieder in die

Gesamtfiguration eingliedern. Außerdem sind die gemeinsamen Figurationen nicht an die Dauer eines Songs gebunden, sondern finden innerhalb der, oben kurz beschriebenen, „endlosen“ Form des Tracks statt. So entscheiden die Tanzenden selbst, wann die Figuration zu Ende ist.

Innerhalb der Spielgemeinschaft des tanzenden Kollektivs bilden sich also kleinere Spielgemeinschaften, wobei sowohl das Tanzkollektiv als auch die Gruppen- und Paarfiguration eine Art Unverbindlichkeit kennzeichnet – jede*r Einzelne bewegt sich autonom in der Spielgemeinschaft.¹⁴⁷ Wenn es zur „Abhängigkeit“ zu Tanzpartnern*Tanzpartnerinnen kommt, dann kann diese auch schnell wieder aufgelöst werden. Demnach könnte behauptet werden, dass sich die oben erwähnte Flexibilität in Ort und Zeit auch in der Tanzform wiederfindet: Im Tanzkollektiv sind kurzweilige, bewegungsreichere Gruppenfigurationen eingebunden, allerdings vermutlich nur, weil sie sich nach kurzer Zeit wieder auflösen und sich jede*r wieder auf einem Tanzplatz einfindet. Dem widerspricht, zumindest im Hinblick auf Bewegung und Berührung, der fast stehende Tanz der Einzelnen.

Trotz der erwähnten Ausnahmen tanzt der Großteil alleine, also ohne direkten Körperkontakt zu Tanzpartner*innen. Formal gesehen gibt es meinen Beobachtungen zufolge also wesentliche Ähnlichkeiten zu den Tanzkollektiven, die in Exkursion 1 und 2 beschrieben wurden.

Eine weitere Beobachtung ist, dass weniger Tanzschritte ausgeführt werden. Anstatt kleiner Schritte, wippen die Knie und die Füße heben kaum vom Boden ab (*Tanz in der ersten Reihe/Tanzfigur 1*). Birgit Richard, Professorin für Neue Medien in Theorie und Praxis an der Goethe Universität Frankfurt am Main, beschreibt in einem Artikel, welcher 1998 im Kunstforum erschienen ist, Techno als „Marathon- und Ausdauertanz“.¹⁴⁸ So könnte man die minimalistische Bearbeitung der Notwendigkeit des Durchhaltens zuschreiben, denn es wäre wohl bereits nach kurzer Dauer sehr kräfteraubend bei diesem Tempo zu jedem Beat einen Schritt auszuführen. Um das Spiel des *Dromenon*, das Tanzenlassen, also möglichst lange laufen zu lassen, wird sparsamer mit den Energieressourcen umgegangen. Die Automatisierung der Tanzgesten ist in Wiederholung und Varianz auch hier zu beobachten. Die Loops, also die Repetition in der Musik, werden beispielsweise in den Schleifen, die der Tänzer (*Tanzfigur 2*) mit seinen Armen zieht, sichtbar. Wie Klein erwähnt auch Richard, dass den Handbewegungen im Techno-Tanz mehr Gewicht im Ausdruck zukomme als in anderen europäischen Tanztraditionen, in welchen die Arme eher wenig bewegt werden, weil sie (wie beispielsweise im Ballett) als stabilisierendes Element fungierten. Sie erinnerten damit an afrikanische

147 So könnte man sagen, dass sich auch hier eine Ambivalenz wiederfindet und zwar jene zwischen Verbindlichkeit und Unverbindlichkeit: Die Verbindlichkeit, die der*die Einzelne als (konstitutiver) Teil des Kollektivs der Spielgemeinschaft gegenüber empfindet und sogleich die Unverbindlichkeit, die in den praktizierten Tanzformen zum Ausdruck kommt.

148 Vgl. Richard 1998, S. 127.

Tanztraditionen, bei welchen die Stabilität des Unterkörpers die Bewegung im Oberkörper ermögliche.¹⁴⁹ Diese Bewegungsschleifen, die mit den Armen gezogen werden,

„verweisen auf das Zirkuläre, auf geschlossene Formen, die immer wiederkehren und Modulationen unterworfen werden, auf das Auf-Sich-Selbst-Zurückgeworfen-Sein, das durch das feedback anderer Tänzer wieder aufgebrochen wird.“¹⁵⁰

Was ist nun das „Auf-Sich-Selbst-Zurückgeworfen-Sein“ innerhalb einer Ästhetik des Loops? Tilman Baumgärtel, Professor für Medienwissenschaft an der Hochschule Mainz, sieht in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Wiederholungen, die mithilfe von Medientechnologien erzeugt werden, den Unterschied zu rein maschinellen und fehlerfreien Wiederholungen im Element der Differenz. Die Differenz kann entweder vom Künstler* von der Künstlerin durch Manipulation der (Reproduktions-)Technologien oder durch Manipulation der Wahrnehmung des Publikums erzeugt werden. Durch die Differenz werden die Wiederholungen organisch.¹⁵¹ Baumgärtel schreibt weiter über die Rezeption des Loops:

„Es geht nicht mehr in erster Linie darum, was ein Künstler oder Komponist sagen oder ausdrücken will. Stattdessen handelt diese Art von Musik und Kunst vom Körper des Zuhörers und Zuschauers und von den Bedingungen seiner Wahrnehmung.“¹⁵²

Könnte man in Bezug auf den beschriebenen Tanz nun sagen, dass sich die Tänzer*innen durch die Wiederholung in der Musik zunehmend auf ihre eigene Wahrnehmung, oder genauer gesagt auf die Wahrnehmung der Differenz einlassen können? Darin wären die Tänzer*innen aber auch auf sich selbst zurückgeworfen. Sie würden demnach im Loop der eigenen Wahrnehmung, die sie tänzerisch zum Ausdruck bringen, festhängen. Könnte man also sagen, dass die eigene Wahrnehmung durch die Wiederholung so stark in den Mittelpunkt rückt, dass ein gemeinsames Tanzen (gemeinsam im Sinne von Körperkontakt), dem widerspräche? Also dass der musikalische Loop auch eine Art Selbstreferenz ermöglicht bzw. erzeugt, welche den Aspekt des Einzelnen (durch Selbstversunkenheit bzw. Selbstbezogenheit) verstärkt?

Baumgärtel, stellt in seinem Werk „Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops“ einleitend auch Fragen danach, wie sich die Ästhetik des Loops als Gestaltungsmittel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Musik, aber auch in der bildenden Kunst durchsetzen konnte. Der Loop widerspräche nämlich den zukunftsgerichteten Vorstellungen der westlichen Moderne und jenen des abendländischen Christentums¹⁵³:

„Auf Loops basierende Kunstwerke und Kompositionen erzeugen bei ihrem Publikum oft das Gefühl einer unaufhörlichen Gegenwart oder einer zyklischen Zeit, die dem

149 Vgl. Klein 1999, S. 177; Richard 1998, S. 128.

150 Richard 1998, S. 128.

151 Vgl. Baumgärtel 2015, S. 29f.

152 Ebd., S. 30; Im Hinblick auf die Einbildungskraft bei der Wiederholung bezieht er sich auf Gilles Deleuze (Vgl. Deleuze 1992, S. 106).

153 Vgl. Baumgärtel 2015, S. 26.

modernen Verständnis von Zeit und Geschichte als ewigem Fortschritt diametral entgegenstehen.“¹⁵⁴

In Anlehnung an Stephen Jay Goulds Vorstellungen von Geschichte in westlichen Kulturen als linear (*Time's arrow*) und in vielen nicht-westlichen Kulturen als zyklisch (*Time's Cycle*)¹⁵⁵, sieht Baumgärtel das Potential des Loops: In Kunst und Kultur könne der Loop als Kritik und Alternative zum westlichen Zeit- und Geschichtsverständnis aufgefasst werden.¹⁵⁶ In der Musik und in der Tanzform mit ihren Wiederholungen und Differenzen materialisiert sich auch der Wunsch, der westlichen Denk-Tradition des Fortschritts zumindest zeitweise zu entfliehen. So könnte man den Tanz als eine sich wiederholende Gegenwartsschleife sehen, in welcher es den Tänzer*innen gestattet ist, sich von Zukunfts- und Vergangenheitsvorstellungen zu lösen. Der Platztanz, der Tanz auf der Stelle, wäre demnach Kritik und Gegenpol zum *Fortschritts*gedanken. Vielleicht ermöglicht genau dieser Stillstand, die Absage an eine zielgerichtete Bewegung durch den Raum, sich der Wiederholung hinzugeben und diese mit all ihren Differenzen zu genießen? Ganz im Sinne der geschichtsphilosophischen These von Walter Benjamin, nach der er den Satz von Karl Marx, dass „Revolutionen die Lokomotiven der Weltgeschichte“ seien, anzweifelt:

„Vielleicht ist dem gänzlich anders, vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.“¹⁵⁷

So wäre der Platztanz also Vorschein auf die Form des revolutionären Jubeltanzes der Menschen *nach* dem erfolgreichen Ziehen der Notbremse, oder der kulturelle Ersatz für die ausgebliebene Revolution.

Wiedereintrittsphase

Bei der Free Party wurde der Club durch die Veranstalter*innen geschlossen (*Sound abdrehen*). Aus meiner Perspektive haben mich körperliche Bedürfnisse (*Durst/Erschöpfung*) dazu gebracht zu gehen. Der anschließende Besuch in einem Beisl kann zur Wiederangliederung gezählt werden.

Die Wiedereintrittsphase wird bei solchen Veranstaltungen nicht selten durch die Wiederetablierung der Regeln der Alltagswelt eingeleitet, also durch das Eintreffen der Polizei. Dieser Spielabbruch durch die Alltagswelt droht der Spielgemeinschaft über die ganze Dauer des Spiels hinweg. Genau diese permanent drohende Gefahr des Zerfalls der Spielgemeinschaft, trägt meinem Empfinden nach (neben Einmaligkeit) im Wesentlichen zur Spielstimmung bei. So könnte man sagen, dass in diesem Fall die Instabilität des Spiels als reizvoll wahrgenommen wird und dadurch auch zum Verlangen nach einem weiteren Spiel

154 Ebd., S. 26.

155 Vgl. Gould 1987.

156 Vgl. Baumgärtel 2015, S. 26.

157 Benjamin 2010 [1940], S. 153.

führt, nach Wiederholung also. Die Wiederholung trägt indessen zur Stabilisierung der Spielgemeinschaft bei.

Ich denke, dass in diesem Club die Grenze zwischen Spiel und gewöhnlichem Leben nicht so klar gezogen wird wie in den Clubs der ersten beiden Exkursionen. Zum einen liegt das an der Organisationsstruktur (das Spiel kontaktiert mich, nicht umgekehrt), die auf persönlichen Bekanntschaften beruht. Zum anderen machen sich die Spuren des Spiels auch materiell deutlicher bemerkbar: War das Ent- und Wiederankleiden bei der Garderobe in den erstgenannten Nächten ein Symbol für den Eintritt in bzw. Austritt aus dem Club, ein Symbol für die Alltagswelt, so vermischt sich in diesem Fall die Alltagswelt mit dem Zauberzirkel des Clubs auf anschaulichere Weise und man nimmt einen Teil des Clubs in Form von verschmutzter Kleidung mit nach Hause – ob man will oder nicht.

Nachwort

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich die Clubs in den drei Beispielen – im Wiener Club, im Berliner Club und auf der Wiener Free Party – in Veranstaltungsorganisation und -struktur stark unterscheiden, aber dennoch Familienähnlichkeiten aufweisen: In Exkursion 1 und 2 handelt es sich um „institutionalisierte“ und profitorientierte Clubs, in Exkursion 3 um einen selbstorganisierten, flüchtigen Club. Hinsichtlich der Spieldauer, des „offenen Endes“ und des Ortsspezifikums weisen die Clubnächte 2 und 3 wiederum mehr Ähnlichkeiten auf. Außerdem ist die Exklusivität in Bezug auf den Zutritt zum Club im Berliner Beispiel und bei der Free Party höher. Im Hinblick auf die Tanzform weisen allerdings alle drei Beispiele eine hohe Ähnlichkeit auf (Ausrichtung, Einzeln mit Ausnahmen, Platztanz, automatisierte Tanzgesten). Hinsichtlich des Rasters, der allen drei Nächten zugrunde liegt und damit auch eine Vergleichsbasis zwischen diesen herstellt, hat sich vor allem die Verbindung aus Turners Drei-Phasen-Modell, Huizingas Begriff des „Zauberzirkels“ und Canettis Bild der Transformation als brauchbar herausgestellt.

Dass diesen Zauberzirkel nicht jede*r betreten darf, trifft auch in allen drei Fällen zu. Der Ausschluss vor dem Club bedingt den Einschluss in den Zauberzirkel. Die Spielgemeinschaft wird über die Selektion der Teilnehmer*innen generiert, wobei sich die Kriterien des Aus- bzw. Einschlusses auf finanzielle Mittel, das äußere Erscheinungsbild der Clubanwärter*innen und/oder den persönlichen Kontaktaufbau zur Szene beziehen (In Exkursion 2 spielt außerdem Willkür eine Rolle.). In jedem Fall handelt es sich um Gemeinschaften, in welchen verschiedene (utopische) Vorstellungen von „Freiheit“ ansatzweise erlebt werden können, wobei dem Freiheitserlebnis stets ein Ausschlussverfahren vorgelagert ist.

Die ästhetische Spielgemeinschaft innerhalb des Clubs steht mit ihren Spielregeln und ihrer Einzigartigkeit im Gegensatz zur Alltagswelt und schafft somit Raum, dieser zu entfliehen. In allen drei Clubs wird also eine Sonderwelt geschaffen, die zunächst eine Gegenwelt zum gewöhnlichen Leben darzustellen scheint. Im Zuge der Analyse konnten jedoch auch Ähnlichkeiten insbesondere im Hinblick auf zeitgenössische Arbeitsformen bzw. -bedingungen und ihrer Ökonomie ausgemacht werden. Wenn der Club also ein Ventil ist, um dem Alltags- und Arbeitsstress zu entfliehen, so kann vielleicht gesagt werden, dass das Ventil zu einem gewissen Grad auch der Pumpe (Arbeit/Alltag) entsprechen muss, um den Druck ablassen zu können (bzw. um diesen im Umkehrschluss wieder aufzubauen). Im Sinne Adornos konnte in Tanzform und Clubinszenierung das dialektische Verhältnis von „Gegenwelt“ einerseits und „Nachbild“ andererseits aufgezeigt werden.

Rausch und Kontrolle sind inhärenter Bestandteil aller drei genannten Clubs: Dabei hat das Feier-Gebot im Sinne Pfallers (bzw. der „heilige Ernst“ Huizingas), Aufschluss über die

Transformationskraft des Zauberzirkels gegeben, wobei die Befolgung des Gebots bis hin zur Selbstvergessenheit führen kann. Dennoch ist die Kontrolle ebenso konstitutiver Teil der Clubnächte: Diese Kontrolle verkörpert sich in den verhaltenen, minimalistischen Tanzgesten, der Selbstkontrolle oder tritt in Form von beispielsweise Einlasskontrollen zutage. Zusammenfassend kann in der Hinsicht gesagt werden, dass der Kontrollverlust, der Imperativ des Spaß-Habens, der im Club propagiert wird, immer nur in dem Maß gestattet ist, in welchem er die Spielgemeinschaft und -stimmung nicht gefährdet.

Im Hinblick auf die Ambivalenz einzeln/gemeinsam hat sich auf kulturtheoretischer Ebene insbesondere Elias Canettis Bestimmung der Konstituenten der Masse (Wachstum, Gleichheit, Dichte und Richtung) als geeignetes terminologisches Instrument der Analyse erwiesen. Über die Eigenschaften der Masse wurde das Verhältnis von „einzeln“ und „gemeinsam“ innerhalb der Tanzform näher beleuchtet. Dabei kann resümierend gesagt werden, dass die beschriebenen Tanzkollektive zwar keine Massen sind, aber durchaus Wesenszüge von Massen aufweisen: Innerhalb der Tanzform kann die Masse zwar ansatzweise erfahren werden, aber eben nur ansatzweise, denn bei genauer Betrachtung differenziert sie sich zunehmend zugunsten von Individualität, Unverbindlichkeit oder der Bildung von kleineren Gemeinschaften innerhalb der Masse. So äußert sich in der Tanzform der widersprüchliche Wunsch, autonomer, unverbindlicher Teil einer größeren Gemeinschaft zu sein, in der man sich aufgehoben fühlt. „Einzeln“ und „gemeinsam“ stehen im (Produktions-)Kollektiv des Tanzes stets in Abhängigkeit zueinander und sind charakteristisch für diese Tanzform.

Wesentliches Ergebnis ist, dass Tanzformen und Clubinszenierungen mit Gesellschaftsformen, mit politischen, sozialen und ökonomischen Entwicklungen in Beziehung gebracht werden konnten: als ihr „negatives Nachbild“ im Sinne Adornos, als Form des Protests im Verständnis Benjamins – als kulturelle Form, in der sich offenbar stets ein affirmatives und subversives Element verbindet.

Es gibt weiterführende Fragen, auf die im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden konnte. So sollen sie hier zumindest kurz angeführt werden: Zum einen könnte man die Frage nach den Kommunikationsformen stellen und einen Vergleich zu alltäglichen Kommunikationstechnologien ziehen: Wie wird auf der Tanzfläche miteinander kommuniziert? Welchen Stellenwert nehmen non-verbale und verbale Kommunikation ein? Inwiefern steht das in Korrelation mit gängigen Kommunikationsmedien? (Vereinzelung und Vernetzung, Flexibilität, Unverbindlichkeit, solistischer Konsum, etc.) Diesbezüglich könnte eine Weiterführung der Gedanken Günther Anders' aufschlussreich sein.

Zum anderen könnte man den Forschungsgegenstand im Hinblick auf das Geschlechterverhältnisse näher untersuchen: Gibt es geschlechtsspezifische Unterschiede in den Bewegungen? Inwiefern trifft die Annahme zu, dass durch den individuellen Platztanz

(ohne Partnerbezug) Gleichheit auf der Tanzfläche herrscht? Betrachtet man die Tanzfläche aus tanzgeschichtlicher Perspektive, so könnte man auch die Frage danach stellen, welche Rolle der sexuelle bzw. partnervermittelnde Aspekt in einem Tanz wie diesem noch spielt.

Außerdem halte ich die Ambivalenz von Utopie und Dystopie, wie sie meines Erachtens im Club auftritt, für interessant. Bis zu einem gewissen Grad versuchen Clubs die utopische Vorstellung von Gleichheit zu verwirklichen. Aber ähneln sie in ihrer Ästhetik (Nebel, Blitzlicht, Sirene, etc.) nicht eher dystopischen Vorstellungen und wird damit nicht viel eher eine Endzeit-Atmosphäre erzeugt? In dem Aspekt müsste man die Verwandtschaft zum Militär, wie in Exkursion 2 kurz erwähnt, näher untersuchen.

Weiters soll hier erwähnt werden, dass Clubs bzw. Raves vor allem in jüngerer Zeit wieder an politischem Fahrtwind aufgenommen haben, wie die Proteste beispielsweise in Georgien („Raveolution“ 2018), im Libanon (Proteste 2019) oder auch in Deutschland („AfD wegblasen“, Berlin 2018) zeigen. So könnte man die Clubs auch näher auf ihr direktes politisches Potential hin untersuchen: Wie verhalten sich Rave und Protest zueinander? Nehmen die Proteste die Form eines Raves an oder handelt es sich um politisierte Raves? Oder, wie im Text mehrfach angeführt, um ein kulturelles Substitut für eine Revolte? Auf diesen Punkt trifft auch die Frage zu, ob sich die Spielgemeinschaft, die im Club so etwas wie „Gleichheit“ erfahren hat, auch außerhalb des Zauberzirkels fortsetzen könnte. Also ob, um auf das drei-Phasen-Modell und die Transformation zurückzukommen, sich die Clubbesucher*innen *zu* etwas/jemandem transformieren; ob sie sich in der Hinsicht transformieren, als dass sie den vermeintlichen Egalitarismus, der im Club herrscht, auch in der Außenwelt weiterlebten oder sich für diesen einsetzten. Diese Entgrenzung liefe freilich auf eine Zerstörung des Zauberzirkels hinaus, mit unabsehbaren Folgen.

Anhang



Abb. 3: Kopie nach Pieter Bruegel, „Die Epileptikerinnen von Meulebeek“, nach 1564

„Das sind die Pilgerinnen, die am St. Johannes-Tag außerhalb von Brüssel zu Meulebeek tanzen müssen, und wenn sie über eine Brücke getanzt oder gesprungen sind, dann sind sie für ein ganzes Jahr von der St. Johannes-Krankheit geheilt.“

Quellen

Literaturverzeichnis

Theodor W. **Adorno**, Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe, Stichworte, Anhang, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Band 10, 2. (a)

Theodor W. **Adorno**, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. (b)

Theodor W. **Adorno**, „Der Essay als Form“, 2007 [1958], in: https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00007288 (Zugriff am 30.11.2019).

Günther **Anders**, Die Antiquiertheit des Menschen: Band I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München: C.H. Beck, 1980 [1956].

Günther **Anders**, Die Antiquiertheit des Menschen: Band II: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution, München: C.H. Beck, 1980.

Philipp **Anz**/Patrick **Walder** (Hg.): Techno, Zürich: Bilger, 1995.

Doris **Bachmann-Medick**, Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

Amiri **Baraka**, Blues People: Negro Music in White America, New York: HarperCollins Publishers Inc., 1963. <https://www.amherst.edu/media/view/91518/original/Baraka+-+The+Modern+Scene.pdf> (Zugriff am 27.11.2019)

Tilman **Baumgärtel**, Schleifen: Zur Geschichte und Ästhetik des Loops, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2015.

Walter **Benjamin**, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Werke und Nachlass: kritische Gesamtausgabe, Gérard Raulet/Christoph Gödde (Hg.), Band 19, Berlin: Suhrkamp, 2010.

Ute **Bechdolf** (Projektleitung), Tanzlust: empirische Untersuchungen zu Formen alltäglichen Tanzvergnügens, Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1998.

Brigitte **Biehl-Missal**, Filling the „empty space“: Site-specific dance in a techno club, in: Culture as Organization, 2016, DOI: 10.1080/14759551.2016.1206547, <http://dx.doi.org/10.1080/14759551.2016.1206547> (Zugriff am 26.9.2019).

Lilith D. **Bieling**, „Trancetänze“, in: Annette Hartmann/Monika Woitas (Hg.), Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke, Laaber: Laaber-Verlag, 2016, S. 645-646.

Christiana **Breindl**, Free Tekno: Geschichte einer Gegenkultur, Wien/Berlin: LIT, 2012, S. 89-140.

Roger **Caillois**, Die Spiele und die Menschen: Maske und Rausch, Frankfurt a. M.; Berlin; Wien: ullstein, 1982 [1958].

- Elias **Canetti**, Masse und Macht, Frankfurt a. M.: Fischer, 2003 [1960].
- Marguerite **Causley**, An Introduction to Benesh movement notation, London: Parrish, 1967.
- Alfons Michael **Dauer**, „Ragtime: Entwurf eines Entstehungsschemas und einer musikalischen Entwicklungsgeschichte“, 1986, in: Jazzforschung / Jazz Research, 18, S. 155-192.
- Gilles **Deleuze**, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, [1990], in: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.), Kreation und Depression: Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin: Kulturverein Kadmos, 2010.
- Gilles **Deleuze**, Differenz und Wiederholung, München: Wilhelm Fink, 1992.
- Felix **Denk**/Sven von **Thülen**, Der Klang der Familie: Berlin, Techno und die Wende, Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Alain **Ehrenberg**, „Depression: Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität“, in: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.), Kreation und Depression: Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin: Kulturverein Kadmos, 2010.
- Lynne Fauley **Emery**, Black Dance in the United States from 1619 to Today, 2. Aufl., Palo Alto, 1988.
- Erika **Fischer-Lichte**, Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Mark **Fisher**, Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?, Hamburg: VSA, 2013.
- Arnold van **Gennep**, Übergangsriten, Frankfurt/ New York 1986 [franz. Original 1909].
- Anna **Goldenberg**, „Neue Regeln der Nacht“, in: Falter, 3.7.2019, Nr. 27/19, S. 39.
- Steve **Goodman**, Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear, Cambridge: MIT Press, 2010.
- Stephen J. **Gould**, Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time, Cambridge, Mass. (u.a.): Harvard Univ. Pr., 1987.
- Stephan **Günzel**, Der Begriff der „Masse“ in Philosophie und Kulturtheorie (III), in: <https://core.ac.uk/download/pdf/144214626.pdf> (Zugriff am 8.1.2019).
- J. E. **Harrison**, Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion, Cambridge: University Press 1912. <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/bkb675b2264133.pdf> (Zugriff am 31.12.2019).
- Annette **Hartmann**/Monika **Woitas**, Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen Epochen Personen Werke, Laaber: Laaber-Verlag, 2016.
- Johan **Huizinga**, Homo Ludens, Hamburg: Rowohlt, 2013 [1956].
- Oliver **James**, The Selfish Capitalist: Origins of Affluenza, London: Vermilion, 2008.
- Kilian **Jörg**/Jorinde **Schulz**, Die Clubmaschine (Berghain), Hamburg: Textem Verlag, 2018.

Franz **Kafka**, Vor dem Gesetz, (erschienen 1915), in: Wolf Kittler/Hans-Gerd Koch/Gerhard Neumann (Hg.), Ein Landarzt, Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, S. 267-269.
[https://is.muni.cz/el/1421/podzim2006/NJII_112/um/Kafka - Tuerhueterlegende - Im Dom.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2006/NJII_112/um/Kafka_-_Tuerhueterlegende_-_Im_Dom.pdf)
(Zugriff am 20.12.19).

Gabriele **Klein**, FrauenKörperTanz: Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Berlin: Quadriga, 1992.

Gabriele **Klein**, Electronic Vibration: Pop Kultur Theorie, Hamburg: Rogner & Bernhard, 1999.

Rudolf von **Laban**, Kinetografie – Labanotation: Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift, Wilhelmshaven: Noetzel, 1995.

Lukas **Matzinger**, „Fortgehen mit Bumms“, in: Falter, 3.7.2019, Nr. 27/19, S. 36ff.

Thomas **Meinecke**/Jochen **Bonz**, „Sonic Drag – Sequenzen über die Kulturtechnik des Tracks: Ein Gesprächsmitschnitt“, in: club transmediale/Meike Jansen (Hg.), Gendertronics: Der Körper in der elektronischen Musik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005. S. 153-164.

Friedrich **Nietzsche**, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik = Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik (1886), in: ders., Kritische Studienausgabe, hg. v. G. Colli/M. Montinari, Band I, München: DTV/de Gruyter, 1988 [1872], S. 9-156.

Florian **Obkircher**, „Teil vier: Die Neunziger oder Wien wird elektronisch“, in: Walter Gröbchen/Thomas Mießgang/Florian Obkircher/Gerhard Stöger, WienPop: fünf Jahrzehnte Musikgeschichte erzählt von 130 Protagonisten, Wien: Falter Verlag, 2013.

Jens Gerrit **Papenburg**, „Boomende Bässe der Disco- und Clubkultur. Musikanalytische Herausforderungen durch taktile Klänge“, S.195-210, in: Kim Feser/Matthias Pasdzierny (Hg.), techno studies: Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik, Berlin: b-books, 2016.

Nicolas **Pethes**, Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien: zur Einführung, Hamburg: Junius, 2008.

Robert **Pfaller**, Die Illusionen der anderen: Über das Lustprinzip in der Kultur, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Robert **Pfaller**, „Wofür es sich zu leben lohnt. Und was uns das vergessen lässt: Über-Ich, Narzissmus, Beuteverzicht“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), Kreation und Depression: Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin: Kulturverein Kadmos, 2010, S. 191-207.

Robert **Pfaller**, Zweite Welten: Und andere Lebenslexiere, Frankfurt a. Main: Fischer, 2012.

Martin **Pfleiderer**, Rhythmus: Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik, Bielefeld: transcript, 2006.

Wolfgang **Pfeifer** (Hg.), Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Berlin: Walter de Gruyter, 2018.

Tobias **Rapp**, Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009.

Rosa **Reitsamer**, „When Will I Be Famous?“, Die Do-It-Yourself-Karrieren von Wiener DJs, Universität für angewandte Kunst, Wien, 2010. (phil. Diss.)

Rosa **Reitsamer**, „Last Night a DJ Saved my Life“: Die Do-It-Yourself Karrieren von Techno- und Drum & Bass-DJs in Wien, in: Rosa Reitsamer, Wolfgang Fincha (Hg.), They Say I'm Different ...“: Populärmusik, Szenen und Akteur_innen, Wien: Erhard Löcker, 2011.

Birgit **Richard**, „Dance 2000: Tanzmoden des ausgehenden 20. Jahrhunderts“, in: Kunstforum international, 141, 1998, S. 121-129.

Mike **Rubin**, „Techno: Days of Future Past“, in: Shapiro (Hg.), Modulations- A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound, New York: Caipirinha Productions, 2000, S. 108-129.

Erich **Schwandt**/Andrew **Lamb**, „March“, 2001, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (2. Aufl.), Bd. 15, London: Macmillan, S. 813-818.

Peter **Shapiro** (Hg.), Modulations- A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound, New York: Caipirinha Productions, 2000.

Sarah **Thornton**, Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital, Cambridge: Polity Press, 2003 [1995].

Victor **Turner**, Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt a. M.: Fischer, 1995 [1982].

Internetverzeichnis

„Cool“, in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Cool> (Zugriff am 1.12.2019).

Dancecult. Journal of Electronic Dance Music, <https://dj.dancecult.net> (Zugriff am 8.1.2020).

Catherine **Fields**, „Wie man 24 Stunden im Berghain überlebt“, in: Vice, 16.4.2014, <https://www.vice.com/de/article/3dyx53/an-illustrated-guide-to-surviving-24-hours-at-berghain> (Zugriff am 07.12.2019).

Grabenhofer/Schubert-Kociper, „MDMA Ecstasy“, in: checkit!, https://checkit.wien/media/Ecstasy_MDMA_2019-1.pdf (Zugriff am 16.12.2019).

Michael **Grasberger**, „25 Jahre Techno in Wien – Wie alles begann“, in: Wiener, 24.3.2017, <https://wiener-online.at/2017/03/24/25-jahre-techno-wien-wie-alles-begann/> (Zugriff am 20.12.2019).

„Ketamin“, in: checkit!, https://checkit.wien/media/Ketamin_2019_Final.pdf (Zugriff am 5.1.2019).

„Loveparade“, in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Loveparade> (Zugriff am 1.12.2019).

„Melusine“, in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Melusine> (Zugriff am 11.1.2019)

Stefan **Niederwieser**/Yasmin **Vihaus**, Forschungsbericht: Clubkultur Wien, 8.10.2019, in: <https://stfndw.com/2019/musik/forschungsbericht-studie-clubkultur-wien-2019-pdf/> (Zugriff am 18.12.2019).

Udo **Raaf** (Redaktionsleitung), „Berghain Berlin: Wie man garantiert in den berühmtesten Club der Welt kommt. Und wann du dir die längste Schlange Deutschlands sparen kannst“, in: Tonspion, 8.9.2019, <https://www.tonspion.de/news/10-tipps-wie-man-garantiert-nicht-ins-berliner-berghain-kommt> (Zugriff am 15.12.2019).

Jonathan **Satzler**/Timo **Franke**, „Berghain Berlin – Dresscode“, in: Helpster, http://www.helpster.de/berghain-berlin-dresscode-so-kommen-sie-am-tuersteher-vorbei_149656 (Zugriff am 15.12.2019).

Philip **Schörpf**/Annika **Schönauer**/Jörg **Flecker**, „Entwicklungstrends digitaler Arbeit“, 2018, in: https://wien.arbeiterkammer.at/service/studien/digitalerwandel/Entwicklungstrends_digitaler_Arbeit.pdf (Zugriff am 6.12.19).

Katja **Schweitzberger**/Alina Larissa **Schmid**, „Berghain Dresscode: Mit diesen Looks kommt man in den angesagten Club“, in: Refinery29, zuletzt aktualisiert am 31.7.2019, <https://www.refinery29.com/de-de/berghain-street-style> (Zugriff am 15.12.2019).

Valérie **Sutton**, Sutton DanceWriting: <https://www.dancewriting.org/> (Zugriff am 30.11.2019).

wikiHow Staff, „How to Get Into Berghain“, in: wikiHow, zuletzt aktualisiert am 29.3.2019, <https://www.wikihow.com/Get-Into-Berghain> (Zugriff 15.12.2019).

Medienverzeichnis

Betrifft: Geschichte. **Arm, aber flexibel**, R: Hanna Ronzheimer, Ö1, 9.12.2019

Betrifft: Geschichte. **Arm, aber flexibel**, R: Hanna Ronzheimer, Ö1, 12.12.2019

The Lobster: Eine unkonventionelle Liebesgeschichte, R: Giörgos Lanthimos, München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, 2016 (Orig. *The Lobster*, Großbritannien, Irland, Frankreich, Niederlande, Griechenland 2015).

Moderne Zeiten (Modern Times), R: Charles Chaplin, USA 1936.

Sternstunde Philosophie, **Rausch als Kulturtechnik**, Schweizer Radio und Fernsehen, 4.5.2019, <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/rausch-als-kulturtechnik?id=9a1e3afa-b8c3-4453-ab00-a1e5f57c756a> (Zugriff am 31.12.2019)

SubBerlin: The Story of Tresor, R: Tilmann Künzel, Deutschland, 2008.

„**Techno in Wien**“, X-Large, ORF, 1992, in: <https://vimeo.com/5878907> (Zugriff am 18.12.19).

Zum Vergleich, R: Harun Farocki, Deutschland, 2009.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Laura Lang, Skizze Gesamtfiguration, 2019

Abb. 2: Laura Lang, Skizze Grundschrift, 2019

Abb. 3: Kopie nach Pieter Bruegel, „Die Epileptikerinnen von Meulebeeck“, nach 1564, in: Eva Michel (Hg.), Kat. Ausst. Wien 2017, Pieter Bruegel : das Zeichnen der Welt, München: Hirmer, 2017, S. 83.

Danksagung

Vorerst möchte ich meiner ganzen Familie danken, die meine Studienzeit sehr geduldig verfolgt und mich währenddessen stets unterstützt hat.

Vielen Dank auch an meinen Betreuer, Ernst Strouhal, für die Unterstützung, die zahlreichen Hinweise und vor allem für die Ermutigung über ein Thema zu schreiben, das mir am Herzen liegt. In diesem Zuge möchte ich mich auch bei meinen Studienkolleg*innen für die anregenden Diskussionsrunden und Inputs bedanken sowie bei Kristina Pia Hofer, ohne deren Literaturhinweise ich nicht so schnell voran gekommen wäre.

Und insbesondere möchte ich auch all meinen Freunden und Freundinnen danken, die mir sowohl beim Denken, beim Schreiben als auch beim Feiern und Tanzen stets zur Seite gestanden sind – ohne euch wäre diese Diplomarbeit wohl nicht zustande gekommen.

Und schließlich will ich auch all jenen danken, die jemals mit mir das Tanzbein geschwungen haben.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe,

dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin* einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde,

dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift