

Die Rückkehr der Bacchanalien?

»Tanzt, tanzt, sonst sind wir verloren!«

Pina Bausch¹

Ein ganz normaler Montagmittag im Bezirk Friedrichshain: Während Autos vor dem Supermarkt an der Rüdersdorfer Straße parken, hat das Berghain gerade seine Türen geschlossen. Rings um Aldi picken Krähen in der Einöde. Mit schwarzem Stoff drapiert tauchen die Nachtvögel, die der Club nach 36 Stunden aufbrausender Basslines und frenetischem Tanz endlich wieder ans Tageslicht gebracht hat, aus dem Ödland auf, wo nun ein öffentlicher Garten liegt. Die Tänzerinnen und Tänzer missachten die soziale Konvention, sich sonntags auszuruhen, nicht nur; sie ziehen es vor, ihren Körper dem Tanzen und nicht der Logik der Rentabilität hinzugeben. Was ursprünglich das *Ostgut* war, ein aus der Berliner Subkultur entstandener Schwulenclub, ist in zwanzig Jahren zum dem Pilgerort schlechthin für Technofans aus aller Welt geworden. Vieles am Berghain ist »typisch Berlin«, aber nicht alles. An wenigen Orten kann man seinen Körper so lebendig spüren. Es ist ein Ort, der sich auf das bezieht, was Foucault

1 Die Geschichte des Zitats »Tanzt, tanzt, sonst sind wir verloren« stammt aus der Dankesrede der Choreographin Pina Bausch, als sie den Kyoto Prize 2007 bekam: »Lassen Sie mich mit einer Geschichte beginnen. In Griechenland war ich einmal bei einigen Zigeunerfamilien. Wir saßen zusammen und haben uns unterhalten und irgendwann fingen sie an, zu tanzen und ich sollte mitmachen. Ich hatte große Hemmungen und das Gefühl, ich kann das nicht. Da kam ein kleines Mädchen zu mir, vielleicht zwölf Jahre alt, und hat mich wieder und wieder aufgefordert mitzutanzten. Sie sagte: ›Dance, dance, otherwise we are lost.‹ (Tanzt, tanzt, sonst sind wir verloren.)« Dieser Satz von Pina Bausch ist 2020 zum Ausgangspunkt einer sozialen Bewegung in Frankreich geworden, die von vielen besorgten Tanzlehrern ins Leben gerufen wurde, die wegen der Pandemie ihren Beruf nicht mehr ausüben können. Dieses Kollektiv veranstaltete tanzende Demonstrationen in 15 Städten Frankreichs.

»Heterotopien«² nennt, einer jener Orte, an denen sich die Erforschung des Selbst und der Gemeinschaft treffen, wo die Utopien des Körpers Gestalt annehmen. Seitdem ist das Berghain so bekannt geworden, dass mittlerweile die Kritik geäußert wird, der Klub sei zu »kommerziell« geworden. Diese Bekanntheit in Zeiten sozialer Netzwerke erzeugt eine kollektive Faszination oder gar einen Kult, der manchmal an Fetischismus grenzt³: S. sammelt Berghain-Flyer, um daraus seine »Wall of Shame« zu errichten; C. bewahrt die bunten Aufkleber sorgfältig auf der Rückseite ihres Smartphones auf; K. verbrachte dort bis zu fünf Stunden in der Warteschlange; W. fliegt einmal im Monat aus Stockholm nach Berlin, um das Wochenende im Berghain zu sein; M. verbringt dort 36 Stunden im Durchschnitt jede Woche und hatte seit drei Jahren bis zum Lockdown keine einzige *Klubnacht* verpasst. Kein Ort in der Geschichte des Techno hat die Fantasien so sehr beflügelt. Steigen Sie einfach in den ersten Billigflug nach Berlin, um über das Berghain reden zu hören. Und fast ist es, als nähme bei den ausländischen Touristen die Herausforderung, dieses deutsche Kofferwort auszusprechen, die Schwierigkeit vorweg, Einlass in den Tempel zu finden.

Das Berghain verdankt seinen Namen der Zusammenlegung der Berliner Bezirke Kreuzberg und Friedrichshain, die früher unter amerikanischer bzw. sowjetischer Besetzung standen. Das Berghain liegt, ein wenig abseits und verloren, inmitten eines ehemaligen Industriegebietes. Unweit der Spree, wenige hundert Meter vom ehemaligen »Todesstreifen«, der Ost und West trennte und an dem sich heutzutage die East Side Gallery befindet. Ursprünglich im Lager eines ehemaligen Güterbahnhofs untergebracht, schloss der Club Ostgut (früherer Name des Berghains) seine Türen im Jahr 2003 zugunsten des Baues der o2 World-Arena, einer Sport- und Veranstaltungshalle. Ein Jahr später eröffnete unweit davon das Berghain in einem ehemaligen, im Stil des sozialistischen Klassizismus errichteten Kraftwerk, damals im Besitz des Energieversorgers Vattenfall. Nachdem das Berghain anfangs Mieter in den Räumlichkeiten war, entschlossen sich die Clubbetreiber Norbert Thormann und Michael Teufele 2011 zum Kauf.

2 Foucault, Michel (2019), *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Lignes.

3 Traxmag, 12.02.2016.

Die Nähe einer entmilitarisierten Zone, die in den 90er Jahren aufgegeben wurde und damals nicht sonderlich attraktiv war, das Fehlen direkt angrenzender Wohngebiete und die damals noch niedrigen Mieten erklären, warum auf beiden Seiten der Spree, in dieser urbanen Randzone, so viele Bars und Clubs einzogen. Das Berghain ist von Supermärkten und Parkplätzen umgeben, diesen »Nicht-Orten«⁴, jenen Räumen der austauschbaren Modernität, jenen Transitorten, an denen der Mensch anonym bleibt. Die einzigen nächstgelegenen Gebäude sind die Feuerwache und das Polizeiamt. Wie alle Heterotopien liegt das Berghain in einer urbanen Randzone. Es ist Teil einer verlassenen Landschaft, in einer postindustriellen Umgebung. Vor allem seine geographische Lage gibt dem Berghain seinen heterotopischen Charakter. Wenn der Club so viele Fantasien nährt und so fasziniert, dann deshalb, weil er gewissermaßen den Werten widerspricht, welche die westliche Gesellschaft seit Jahrtausenden strukturieren: dem Glauben an den Fortschritt, den Anstand, an die Selbstverwirklichung durch Arbeit, an Ordnung, an das Maßhalten und an die Vernunft. Durch seine berühmterberühmten Exzesse würde das Berghain die Rückkehr der Bacchanalien besiegeln. Abend für Abend bietet es eine Bacchanale, einen zeitlich begrenzten Sieg des Dionysischen über das Apollinische. Dieses Gegensatzpaar beschrieb Nietzsche in der *Geburt der Tragödie*⁵. In den westlichen Ländern würden wir also eine starke Rückkehr des Dionysischen erleben⁶. Diese Rückkehr zum Heidentum, die der Soziologe Michel Maffesoli als die »Wiederkehr der Stämme«⁷ bezeichnet, wäre eine Antwort auf den mittlerweile als Sackgasse betrachteten Individualismus der modernen Gesellschaften. Die Hybris als Reaktion gegen die Ausgewogenheit, gegen die

4 Augé, Marc (2010), *Nicht-Orte*, Beck C. H.

5 Nietzsche, Friedrich (2015), *Die Geburt der Tragödie* (1872), Severus Verlag.

6 Maffesoli, Michel, *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Meridien/Anthropos (Sociologies au quotidien), 1982, S. 212; Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus: Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Poche, 2000. Reiner Keller (2006): Michel Maffesoli, *Die Rückkehr der Stämme in der Postmoderne*. In: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden.

7 Maffesoli, Michel (1995), *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, Sage.

galoppierende Rationalität, gegen den Willen, alles einzuschränken und zu regulieren. Von den Raves und den Berliner Clubs der 90er Jahre bis zu den heutigen sexpositiven Techno-Partys, sollte die Suche nach einem ungezügelt Hedonismus, der Anspruch einer gelassenen, von jedem moralischen Urteil losgelösten Animalität zum Ausdruck kommen. Das Berghain scheint all dies zu verkörpern⁸: die hedonistische Utopie, die am Fuße der Eingangstreppe durch die – vor kurzem demontierte und in den Garten versetzte – Statue eines aus dem Füllhorn trinkenden Bacchus dargestellt wird. Indem das Berghain ein absolutes Stillschweigen über das, was dort geschieht, bewahrt, erlaubt es den Körpern, sich den Exzessen, der Zügellosigkeit der Affekte, dem Tanz-, Drogen-, Nacktheits-, Sexualitäts- und Trance-Genuss ohne Schamgefühle hinzugeben. Im *Schatten des Dionysos*⁹ argumentiert Maffesoli, das orgiastische Sprudeln sei ein Mittel gegen die Hyperrationalität moderner Gesellschaften, die durch ihre Besessenheit von Kontrolle und Nullrisiko gekennzeichnet seien. Gehen wir von der Hypothese einer Rückkehr in diese heidnischen Zeiten der *Communitas* aus, in denen der Einzelne in Ekstase wieder mit seinem Körper, der Gemeinschaft, ganz allgemein mit dem Kosmos in Verbindung tritt.

Diese Hypothese ernst zu nehmen bedeutet, eine Analogie zwischen den Mysterienkulten der Antike und dem Berghain zu sehen. Inwieweit können wir das Berghain als ein Wiederaufleben der Bacchanalien betrachten? Bevor sie ihre allgemeine Bedeutung als laute und orgiastische Feste annahmen, die sie heute haben, waren die Bacchanalien religiöse Feste, die zu Ehren von Bacchus im alten Rom ab dem 3. Jhd. v. Chr. gefeiert wurden. Im antiken Griechenland fanden Dionysien, jährliche Feierlichkeiten zu Ehren des Dionysos, bereits ab dem 6. Jhd. v. Chr. statt. Dionysien waren, wie die Bacchanalien, Mysterienkulte¹⁰. In den Bacchanalien spielte

8 Wir werden diese Schwarz-Weiß-Perspektive nuancieren, die dem Orgiastischen zu viel Bedeutung beimisst und die sozialen Mechanismen der Kontrolle und Selbstkontrolle ignoriert.

9 Maffesoli, Michel (1986), *Der Schatten des Dionysos. Zu einer Soziologie des Orgasmus*. Verlag: Frankfurt a. M.: Syndikat.

10 Die Thiasos (Prozessionen von Eingeweihten) praktizierten diesen im verborgenen stattfindenden Einweihungskult, meistens nachts und in Höhlen. Das Geheimnis nahm Gestalt in der Dunkelheit an, die uns an das Halblicht des

die Geheimhaltung eine zentrale Rolle. Diese Kulte waren nicht öffentlich, sondern wurden nur zwischen den Eingeweihten praktiziert, den *Mysten*. Ein griechisches Wort, das »die Schweigenden« bedeutet. Die Eingeweihten mussten eine Beschwörungsformel aussprechen, die bewies, dass sie dem Kreis der Geheimnisträger auch wirklich angehörten. Ohne Kenntnis dieser Formel blieb der Zutritt zum Tempel verwehrt. Während der zur Initiation gehörenden Bewährungsproben durften die *Mysten* nicht sprechen. Das fast religiöse Schweigen, welches Stammgäste des Berghains in der Warteschlange an den Tag legen und das sorgfältig gehütete Geheimnis, welches sich durch das Verbot zu fotografieren manifestiert, weist merkwürdige Ähnlichkeiten mit dem Geheimnis der Bacchanalien auf. Piotr Nathans Skulptur »*Rituale des Verschwindens*«, die bis 2017 im Garderobenbereich bestaunt werden konnte, präsentierte sich eben nach Ansicht des Künstlers als »Pforte zum Mysterium«, als »zu bestaunende Rätselhaftigkeit«, aber auch als »Verheißung, die hinter das Geheimnis der riesigen Wand führte«¹¹. Das aus 171 Aluminiumplatten bestehende Werk, 5 m hoch und 25 m breit, stellte als Prämisse des kommenden Sturms auf der Tanzfläche Naturphänomene dar: »Vulkanausbruch, Sandsturm mit Sandhosen, Seesturm mit Wasserhosen und das Wabern des Nordlichts über einem nächtlich ruhenden Ort.« Mystische Landschaften, die auch die Geheimnisse der Antike evozieren. Wie eine Tür zu einer anderen Welt, die durch

Berghains erinnert. Die römischen Bacchanalien, die mit Mysterienkulten verbunden waren, waren ein Vorwand für Trunkenheit, orgiastische Ausbrüche, aber auch für rituelle Tötungen. Wegen der Skandale, die sie mit sich brachten, und der Gefahr, die sie für die öffentliche Ordnung darstellten, verbot der römische Senat sie schließlich.

11 »Es kann durchaus mit der antiken Bedeutung des Wortes Mysterium beschrieben werden, aufgrund des im Geheimen bleibenden Kerns als steter Begleiter dieses Feierns. Liest man die Begriffe Kult und Geheimnis nun in diesem Zusammenhang, werden sie im Berghain durch die Verbindung von Musik und Aura non verbal definiert. Die Skulptur *Rituale des Verschwindens*, als erster visueller Eindruck, als Pforte im Eingangsbereich des Clubs, entsprach mit ihrer mystischen Vieldeutigkeit dieser Aura. Als zu bestaunende Rätselhaftigkeit, aber auch als Verheißung, die hinter das Geheimnis der riesigen Wand führte«, schreibt der Künstler Piotr Nathan über sein Werk, das noch vor kurzem im Berghain hing.« In: <http://rdv.berghain.berlin>

Geheimhaltung geschützt ist, ein Auftakt zu einer körperlichen Initiationsreise. Piotr Nathan ruft uns damit in Erinnerung, dass das Geheimnis im Kern der Feier im Berghain steht. Die Erschließung seiner Geheimnisse setzt das Verständnis seiner heterotopischen Dynamik voraus. Wenn sich die Körper im Berghain anders ausdrücken, wenn sie so sehr ausschwitzen und ausstrahlen, dann deshalb, weil der Club durch die ganz besondere visuelle und akustische Gestaltung seines szenischen Raumes eine andere Beziehung zum Körper an sich induziert. Das Berghain verkörpert einen dieser »anderen Räume«, von denen Foucault spricht, eine Heterotopie (Mahlisch 2011, Henschel 2015), in der das Feiern und das Geheimnis zusammengehören, diesen marginalen Ort, der aber auch die Utopien des Körpers begünstigt.

Die meisten Bücher für ein breites Publikum, die sich dem Techno widmen, befassen sich mit dem Phänomen aus der Sicht seiner musikalischen Akteure (DJs, Clubbetreiber, Partyveranstalter), selten jedoch aus der Sicht seines Publikums und seiner körperlichen Dynamik. Oft beziehen sie sich auf seine Entstehung in Detroit (*Techno Rebels*, 1999) oder auf den Techno-Aufbruch in den frühen 90er Jahren (*Der Klang der Familie*, 2012). Sie haben dazu beigetragen, den Mythos seiner Herkunft zu schmieden. Die Pionierarbeit der Soziologen und Kulturanthropologen hat das Spektrum des Wissens aus verschiedenen Perspektiven erweitert, mit einem Fokus auf das Techno-Phänomen als Form der posttraditionalen Vergemeinschaftung (Hitzler/Pfadenhauer, 2001), auf die Ethnografie der Berliner Szene (Schwannhäußler, 2010) und auf die Clubwirtschaft (Kühn, 2017).

Das Berghain inspiriert die zeitgenössische Literatur wie die Romane *Demain Berlin* von Oscar Coop-Phane, *Demande à la nuit* von Anne Laure Jaeglé oder *Axolotl Roadkill* von Helene Hegemann¹². Was die Berichte von Journalisten oder Bloggern über das Berghain betrifft, so wuchern sie. Im Allgemeinen beziehen sie sich auf die Exzesse, die im Club herrschen, wobei das Fotografierverbot die Neigung zur Hyperbel noch weiter verstärkt. Diese unzähligen Berichte über das Berghain greifen zu den immer wieder

12 Hegemann, Helene (2011), *Axolotl Roadkill*, Ullstein Taschenbuch. Der Roman inspiriert sich direkt von Strobe (Airen).

kehrenden Stereotypen: Das Berghain wird mal mit einem Tempel oder einer Kathedrale verglichen und aus dem Blickwinkel der religiösen Erfahrung überinterpretiert, mal in seinem monumentalen und dystopischen Aspekt dargestellt, ähnlich dem Moloch in Fritz Langs *Metropolis*, als Gottmaschine, die die Tänzer unter dem Auge des zum Cerberus bzw. Hüter der Hölle hochstilisierten Sven Marquardt, verschlingen würde. Einige Bücher, wie z. B. Tobias Rapps *Lost and Sound* (2009), erwähnen das Berghain am Rande. Nur ein einziges, im Patchworkstil verfasstes Werk, ist dem Club vollständig gewidmet (*Die Clubmaschine: Berghain*, 2018)¹³. Die Frage nach der Rolle der Maschine ist zweifellos ein interessanter Ansatz, aber sie erklärt nicht allein die Dynamik des Publikums.

Die ethnographische Analyse zielt darauf ab, über die blinde Verehrung des Eingeweihten hinauszugehen und diese Klischees unter die Lupe zu nehmen. Die folgende Reflexion basiert auf drei Jahren ethnographischer Forschung innerhalb der Techno-Szene¹⁴ des Berghains. Auf methodologischer Ebene basiert sie auf einer Feldforschung über das Stammpublikum des Berghains, die ein- bis zweimal im Monat, insb. sonntags zu Spitzenzeiten an der sog. *Klubnacht* teilnehmen. Diese Studie, die sich auf Körperpraktiken in der Techno-Szene konzentriert, beruht auf einem Ansatz, der die Methode der beobachtenden Teilnahme, bestehend aus 12 Beobachtungssitzungen und die Sammlung von 12 Interviews sowie etwa 30 Online-Fragebögen von Stammkunden kombiniert¹⁵. Man muss dabei mit

13 SCHULZ Jorinde, KILIAN Jörg (2018), *Die Clubmaschine: Berghain*, Textem Verlag.

14 In ihrer Studie zur Clubkultur 2019 liefert die Clubcommission folgende Definition der Szene: »Sobald ein Publikum zu einem Stammpublikum wird und sich regelmässig an festen Lokalitäten (hier: Clubs) zu einem gemeinsamen Erlebnis (hier: Club Event) trifft, spricht man von einer Szene. Genauer gesagt verbinden sich mehrere lokale Publika zu einem Netzwerk, das man dann als Szene bezeichnet. Wichtig ist in jedem Fall, dass Clubkultur immer den Anspruch verfolgt, von Szeneakteur*innen für Szeneakteur*innen produziert zu werden«.

15 Die Anonymität dieser Personen wurde hier freiwillig gewahrt. Die Immersion ins Feld bezeichnen wir nämlich als beobachtende Teilnahme. Mit anderen Worten: indem wir das Berghainer-Outfit anziehen, verstehen wir den körperlichen Habitus der Stammkunden besser. Erst indem man selbst aktiv im

dem Begriff Publikum mit Vorsicht umgehen: es gibt keine Techno-Szene im Singular, so wie es kein einziges Berghain-Publikum gibt. Das Stamm-publikum der *Klubnacht* ist weder das Publikum vom Samstagabend, noch das der Snax-Parties, noch der *Finest Friday*. Inwiefern lässt sich jedoch eine Soziologie dieser Stammgäste etablieren? Wie kann man den Club als Heterotopie im Sinne von Foucault bezeichnen und was ist die Kehrseite davon? Inwiefern ist das Berghain wie kein anderer Club der Welt der Ausdrucksort der Utopien des Körpers? Ist es schließlich ein inklusiver Raum? Ist es so *queer* und frei, wie man es gerne präsentieren würde? Die Idee, eine ethnographische Studie über das Berghain durchzuführen, entstand, als ich auf verschiedenen Techno-Festivals (Garbicz, Nation, Her Damit) beobachtete, dass sich die Stammgäste des Berghains oft an ihrem besonderen Tanzstil erkennen ließen. Eines war klar: das Berghain ist viel mehr als eine Maschine. Es ist ein Generator für körperliche Experimente. Es ist nichts ohne sein Publikum, ohne die Körper, die es besetzen, modellieren und durch den Tanz in Bewegung bringen.

Raum wird, werden Interaktionen etabliert und taucht man in die physische und psychische Disposition der Akteure ein. Es ist wichtig, der Unmittelbarkeit der Teilnahme Vorrang einzuräumen, aber dafür müssen auch, um das mögliche Fehlen kritischer Distanz und den Informationsverlust zu vermeiden, Notizen im Nachhinein gemacht und die Analyse zu günstigeren Zeitpunkten entwickelt werden (Soulé, 2008). Während wir uns dieses methodischen Risikos, die Teilnahme gegenüber der Beobachtung zu bevorzugen, bewusst sind, beanspruchen wir hier mit dem Begriff der beobachtenden Teilnahme eine immersive Beziehung zum Forschungsfeld. Teil der Tanzgemeinschaft zu sein und als solcher identifiziert zu werden, gehört zu diesem methodologischen Ansatz. Nur eine aktive, vollständige und ehrliche Beteiligung ermöglicht den Zugang zu Interviews und die Sammlung von Informationen.