

ANDERE ORTE. ANDERE KÖRPER. ZUM VERHÄLTNIS VON AFFEKT, HETEROTOPIE UND TECHNO IM BERGHAIN

Robert Henschel

»In Spanien gehen sie den Jakobsweg, er führt ins Licht, hier gehen sie den Berghain-Weg, er führt ins Dunkle. Und über Sven Marquardt, den Türsteher« (Fischer 2011: 43).

»Man musste keine Drogen nehmen, um einen Realitätsverlust zu erleben. Die Leute sahen völlig weggetreten aus, jenseits von Gut und Böse. Keiner war ansprechbar. Aber kaum einer auf Drogen. Die waren auf der Musik und in der Musik. Manche Leute wurden von den Podesten rausgetragen, wenn wir so gegen sechs Uhr aufgehört haben. Die waren völlig fertig, Raum und Zeit voll vergessen. Die haben sich komplett weggetanzt« (Denk/Thülen 2012: 101).

Seit einem guten Jahrzehnt gibt es das Berghain, diesen Berliner Techno-Club, der sich – seit sein Vorgänger, das Ostgut, vom Gelände der jetzigen O2 World verdrängt wurde – hinter die sozialistisch-klassizistischen Mauern des ehemaligen Heizkraftwerks am alten Ostbahnhof zurückgezogen hat. Und seit einem geraumen Jahrzehnt gibt es die Mythen, die selbige Mauern sättigen. Sie drehen sich um Sex, Kontrollverlust und Transzendenzerfahrungen. Und um die Musik, die all das untermalt, sich in die architektonische Kühle einschreibt und sie gleichermaßen zu dehnen und verformen scheint: Techno. Eine besondere Couleur von Techno allerdings, die sich – abseits der Verwässerung des Begriffs als Genresammelbecken elektronischer Musiken – in der (syn-)ästhetischen Beschreibung eher konstruktivistischen Kriterien annähert: geradlinig, hart, rau, kalt, geometrisch und schwer – die also ein wenig so klingt, wie die Fassade des Baus anmutet.

Die zeitgenössischen Prototypen dieser Musik sind hausgemacht: sie entstammen dem Katalog des Plattenlabels hinter den Kulissen des Berghain, Ostgut Ton. Es sind Tracks von Musikern wie Marcel Dettmann (2013), Tobias. (2014) oder Function (2013), die dem Club auf den Leib geschneidert sind.

Und natürlich kreisen all diese Mythen vor allem um die Leiber selbst, um von der Ubiquität kapitalistischer Produktionsstrukturen formierte Körper, die als Techno-tabula rasa den Club betreten, um ihn schließlich reformiert zu verlassen. Etwas passiert mit ihnen in diesem Zeitfenster zwischen bangendem Schlangestehen, was Tobias Rapp in einem Artikel für *Die Welt* einmal als die »Angst vor dem Türmann« beschrieben hat, die »einem den nötigen Respekt, mit dem man sich dem Berghain zu nähern hat« (Rapp 2009), lehrt, und dem Augenblick, in dem sie den Club anderthalb Tage später (die übliche Dauer einer Klubnacht) über die gleiche Schwelle verlassen. Inzwischen existiert eine Vielzahl vor allem journalistischer Texte, die sich dem Phänomen Berghain widmet (bspw. Haaksmann 2007; Nedo 2009; Spinoza 2009). Auffällig ist, dass sie allesamt an – dem Anschein nach unüberwindbare – Barrieren stoßen, um von ihnen entweder in Richtung Religion oder Hedonismus reflektiert zu werden – Interpretationsansätze, die dem Ausmaß des Geschehens allzu vorschnell eine Tiefendimension absprechen, die fernab von Glaubensbekenntnissen (sei es an die Ware oder so etwas wie den ›Geist des Techno‹) liegen kann. Dabei sind es vor allem drei Plateaus oder Ebenen, die sich jeder Permeabilität zu entziehen scheinen: Räume, Körper und eine sonderbare Qualität der Musik, die sich nur bedingt an musikalischen Strukturen festzurren lässt: eine Art ›Taktilität‹ im Roland Barthes'schen Sinne, deren sinnliche Intensität sich aus dem Zusammenspiel dieser Trias ergibt.

Genau in jenem Augenblick des Aufpralls will dieser Text ansetzen, um einigen Gedankengängen zu folgen, die das Berghain als einen Raum konzipieren, der von den Funktionslogiken des ästhetischen Alltagserlebens entkoppelt existiert und lediglich über den sprichwörtlichen Ariadnefaden an die Realität geknüpft ist; innerhalb dessen über die Vermittlung der Musik alternative Körper- und Subjektentwürfe möglich werden, wenngleich sie mit der Halbwertszeit des Clubbesuchs korrelieren. In diesem Sinne versteht er sich als ein essayistisch-kunsttheoretischer Annäherungsversuch, als skizzenhaft-lokalkolorierter Entwurf einer weiterzudenkenden Verschränkung von Techno-, Affekt- und Raumtheorie. Und mehr noch: da die hier entfaltenen Reflexionen zu großen Teilen auf persönlichem Erleben aufsetzen und dieses Erleben sich entlang bestimmter Habitualisierungen des Clubbesuchs organisiert (Schlangestehen – Taschenkontrolle – Garderobe – Bar – Tan-

zen – ...), will er keine ausgelagerte Beobachterposition einnehmen, sondern sich vielmehr entlang dieser Kanäle bewegen, gelegentlich innehalten, um sich schauen und versuchen, diejenigen Momente zu identifizieren, in denen er sich von einem ›Gefüge‹ in ein anderes bewegt, beziehungsweise in denen sich bestimmte Elemente eines Gefüges deterritorialisieren, um sich in einem anderen zu reterritoralisieren. Mit ein wenig Fantasie ließe sich also sagen, dieser Text *ist* Clubbesuch. Und insofern auch in formaler Hinsicht bewusst mit dem Phänomen verknüpft, das er zu greifen versucht. So betrachtet, hilft die Vorstellung, dass ihn synchron zur Lektüre Rhythmen durchziehen, die Worte auf 130 bpm Bassdrum schwingen und die Affizierung durch die Musik, um die es im Folgenden unter anderem gehen wird, auch in den Textkorpus hinein und bis hinunter in die Leerräume des Syntagmas sickert.

Entkoppelte Räume. Auswandern.

»Es gibt also Länder ohne Ort und Geschichten ohne Chronologie« (Foucault 2013: 119). Mit diesen Worten beginnt Michel Foucault 1966 einen Radiovortrag auf *France Culture*, in dessen Verlauf er einer bestimmten Art von Orten nachzuspüren versucht. Diese Länder ohne Ort, ohne Referenten, die »im Kopf der Menschen entstanden [sind] oder eigentlich im Zwischenraum zwischen ihren Worten, in den Tiefenschichten ihrer Erzählungen oder auch am ortlosen Ort ihrer Träume, in der Leere ihrer Herzen« (ebd.), sind selbstverständlich die Utopien. Doch sie sind es nicht, die Foucault im weiteren Verlauf seiner Ausführungen beschäftigen. Vielmehr begibt er sich auf die Spurensuche nach einer besonderen Unterart derselben, die »einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitz[t] und auch eine genau bestimmbare Zeit« (ebd.). Er nennt sie Heterotopien und beschreibt damit Orte, »die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen« (ebd.). *Einen derartigen Ort werden wir in Kürze betreten – so wir eingelassen werden. Bis dahin vertreiben wir uns die Zeit des nächtlichen Schlangestehens mit einigen interessanten Spezifizierungen.* Eine gesonderte Gattung der Heterotopien steht in einem eigentümlichen Verhältnis zu zeitlichen Brüchen. Foucault (vgl. ebd.: 123) nennt sie Heterotopien der Zeit und unterteilt sie in zwei unterschiedliche Modi: den der Ewigkeit und den des Festes. Als Heterotopien der Ewigkeit beschreibt er beispielsweise Museen oder Archive, deren Idee, »alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr bis ins Unendliche in

einem besonderen Raum zu deponieren«, gewissermaßen einen eigenständigen »Raum aller Zeiten« schafft, der selbst »endgültig außerhalb der Zeit steh[t]« (ebd.). Ihnen gegenüber – *und jetzt bewegen wir uns in der Schlange der Anstehenden einige Meter nach vorn in Richtung Tür* – stehen die Heterotopien des Festes, sie sind nicht »ewigkeitsorientierte, sondern zeitweilige Heterotopien« (ebd.). So wie der Kinobesuch, der *Jahrmarkt oder eben die (hoffentlich) anstehenden 36 Stunden hinter den immer näher rückenden Mauern des Berghain*. Noch viel wichtiger wird im Folgenden jedoch ein Grundsatz der Heterotopologie (Foucaults Begriff für eine Wissenschaft der Heterotopien), nämlich der Umstand, dass »Heterotopien stets ein System der Öffnung und Abschließung besitzen, welches sie von der Umgebung isoliert« (ebd.: 124). Um eingelassen zu werden, bedarf es bestimmter Rituale, die es zu durchlaufen gilt. *Und just in diesem Moment heben wir das Haupt, um in das tätowierte Gesicht Sven Marquardts zu blicken, der Sekunden zuvor eine Gruppe Feierwilliger wortlos mit einer Handbewegung abgewiesen hat*. Ihnen bleibt die Heterotopie verwehrt.

»Auch Marquardt hat ein System, aber mit ihm ist es ein bisschen wie mit dem Türhüter in Kafkas Geschichte 'Vor dem Gesetz': Irgendeinen Schlüssel gibt es, aber welchen und wer hat ihn gerade? Ist mein rasierter Schädel okay, oder hast du, Gott der Nacht, vielleicht gerade überhaupt keinen Bock darauf? Gucke ich zu betont lässig oder nicht lässig genug? Wie gucke ich überhaupt, und was hat das zu bedeuten, dass ich jetzt darüber nachdenke, wie ich gucke? Und was für ein Mensch bin ich eigentlich, ein sicherer, ein unsicherer, irgendwas dazwischen?« (Fischer 2011: 42).

Mit der Tür scheinen wir an eine erste Membran zu stoßen, eine Schwelle, die uns – um sie überschreiten zu können – eine bestimmte, in Armlänge vor der kognitiven Greifbarkeit hängende, Qualität abverlangt, die sich jedoch an keinerlei Kodizes alltäglicher Zugangsmechanismen (bspw. Aussehen, modische Codes oder Habitus) orientiert, sondern vielmehr auf eine Art abstraktes Regularium zu verweisen scheint, das, wie aus einem Hinterzimmer des Komplexes heraus, selbigen durchwirkt, um sich in den Muskelbewegungen Marquardts zu äußern. »Man meint, Zugang zum Einfachsten und Offensten zu finden, doch in Wirklichkeit ist man mitten im Geheimnis« (Foucault 2013: 125). *Marquardt nickt beinahe unmerklich, wir sind drin. Taschenkontrolle, Obolus, Eingangshalle: die Wand ziert ein Kunstwerk von Piotr Nathan. Es trägt den Titel ›Rituale des Verschwindens‹ und zeigt auf 175 pulverbeschichteten Aluminiumplatten, 25 Metern Länge und fünf Metern Höhe allegorische Darstellungen der vier Elemente, die sich wie ein Mosaik ineinander schieben*.

Inmitten des Werks – wie eine zweite Schwelle –: der Durchgang zum Untergeschoss des Berghain.

»Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen der Heterotopien. Sie stellen andere Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: entweder [...] indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist« (ebd.).

Die Berghain-Heterotopie scheint sich auf die Seite des illusionistischen Typus zu schlagen. Eines Illusionismus jedoch, der nicht primär über die Parameter des Sehens gesteuert wird, sondern den Großteil seiner Macht aus dem Hören bezieht. Anders ausgedrückt: der bestimmte Gefüge des Auges deterritorialisiert, um sie im Ohr zu reterritorialisieren. Um die Rolle der Körper innerhalb dieser Bewegung wird es uns, nach einem Exkurs in die Wahrnehmungsspezifika der Heterotopie, in Kürze gehen.

Entkoppelte Räume. Durch die Ohren sehen.

*Wir bewegen uns durch das Untergeschoss des Berghain, während unsere Blicke das in 18 Metern Höhe über uns schwebende Stahlgerüst entlangschweiften, auf dem eine fahrbare Brücke ruht. An ihr sind in kleinen Drahtkäfigen Glühbirnen befestigt – Residuen der Kraftwerksvergangenheit, die schwach, kaum sichtbar glimmen. Stufe um Stufe nähern wir uns dem dumpfen Wummern, was aus halber Höhe heruntertropft. Das Berghain: geschätzte 10 x 10 Meter Tanzfläche, deren Begrenzung vier stehende und zwei geflogene Funktion-One-Soundsysteme bilden, die mit der gemeinen Vorstellung eines Lautsprechers nur noch wenig zu tun haben. Sie erinnern eher an abstrakte geometrische Gebilde: gewundene Schächte, durch die der Schall läuft, um am Ende aus riesigen Trichtern geschmettert zu werden. Es liegt etwas Martialisches in dieser Form und ihrer matten, alles Licht absorbierenden Beschichtung – Reminiszenzen an Luigi Russolos Manifest *Die Kunst der Geräusche*, das den Klang von Explosionen, Gewehrfeuer und die Dissonanz industrieller Maschinerie als Angriff auf eine als bourgeois wahrgenommene Ästhetik klassischer Musik glorifizierte, liegen nahe. Mit der Verlagerung weg von komponierter Melodie und traditioneller Harmonik hin zum komplexen, dissonanten Geräusch ging es den italienischen Futuristen jedoch um eine weitere – für die gegenwärtige Über-*

legung bedeutsamere – Verschiebung: eine sensorische Re-Hierarchisierung, die die existentielle Bedeutung des Hörens über die des Sehens stellte: »Im modernen, mechanischen und metallenen Krieg sind die visuellen Elemente so gut wie irrelevant, Sinn, Bedeutung und Ausdruck der Geräusche hingegen unbegrenzt« (Russolo 2000: 37). *Tatsächlich kommt die Wahrnehmung der Musik hier eher einem Gefühl von Beschuss gleich. Die ohrenbetäubende Lautstärke der Anlage im Zusammenspiel mit dem mechanisch hämmerndem Four-to-the-floor-Beat der Bassdrum, die weniger hörbar denn im Magen spürbar resoniert, erzeugt ein unbehaglich überwältigendes Gefühl der Orientierungslosigkeit und das Verlangen, die Quelle dieses Unbehagens zu lokalisieren.* Gut fünfzig Jahre nach den Futuristen ist es Marshall McLuhan, der in den 1960er Jahren das Gutenberg-Paradigma zu revidieren sucht und in diesem Zuge ebenfalls auf die Tragweite des Auditiven verweist:

»We suppress or ignore much of the world as visually given in order to locate and identify *objects* in three dimensions. It is the objects which compel our attention and orient our behaviour [...] The essential feature of sound, however, is not its location, but that it *be*, that it fill space« (McLuhan 1960: 67; Herv. i. Orig.).

In dem Maße, in dem die Wucht und Omnipräsenz des Klangs (die bis in unser Körperinneres hineinreicht) die Dimensionalität unserer Raumwahrnehmung zersetzt, verliert die Kategorie visueller Verortung an Gewicht – der »visual space« unseres Alltags weicht dem »auditory space« der Heterotopie.

»Auditory space has no point of favored focus. It's a sphere without fixed boundaries, space made by the thing itself, not space containing the thing. It is not pictorial space, boxed in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment. It has no fixed boundaries; it is indifferent to background« (ebd.).

Was diese Wahrnehmungsverschiebung hin zum Ohr so interessant macht, äußert sich in zweierlei Effekten. Einerseits verlieren sich im Auditory Space die Konturen der Objekte bis hin zur vollständigen Auflösung im Klangraum – man könnte das vielleicht als eine Art ontologischen Ausfallschritt innerhalb der heterotopen Rahmung bezeichnen, der eine Verschiebung entlang der Achse fixiertes Objekt / kontinuierlicher Werdens-Prozess beschreibt. Andererseits legt McLuhans Auditory Space auch einen Bruch in der Zeitwahrnehmung nahe: die Klangräume entstehen »moment by moment«. Zeitliche Kontinuität – die Möglichkeitsbedingung für Historizität und Gedächtnis – bricht zugunsten einer radikalen Parallelität des Momentanen. In

eben diesem Sinne sprechen Deleuze und Guattari (2000: 209) vom »Ohr der Zukunft«, das in jedem ungebundenen Moment gleichzeitig einen kontinuierlichen Werdens-Prozess erkennt, der sich zur Zukunft hin öffnet. *Wir bewegen uns durch ein Meer sich windender, drehender und schwitzender Körper. Unvermittelt blitzt im Rhythmus der Bassdrum Stroboskoplicht auf, zerhackt, fragmentiert ihre Bewegungen, wie um sie in den Track zu werfen.* Gleichzeitig drängt sich eine weitere Überlegung auf: Wenn sich die Gegenstände der Betrachtung auflösen, gerät nicht auch die Position des Betrachters ins Wanken? Wohin mit dem Subjekt? Ein Gedanke, den wir im Hinterkopf behalten sollten, während wir uns – nachdem wir eine erste Membran (die der Räume) in Richtung der Heterotopie durchstoßen haben – entlang der Musik tiefer in die Innenräume des Körpers bewegen.

Techno-affizierte Körper. »Die Empfindung schwingen lassen.«

Zeit, sich einer weiteren Membran zu widmen, die den Motor der Heterotopie mit Brennstoff befüllt: der Musik. Oder präziser: dieses Sammelsurium heterogener Klangmoleküle des Tracks, das sich in der Umlaufbahn der Bassdrum momentan verdichtet und zerfällt. Anfangs sprach ich von einer besonderen taktilen Qualität technoider Musik, die sich zu großen Teilen musikstruktureller Analysierbarkeit entzieht. Die klassischen Analysemodelle des 18. und 19. Jahrhunderts versagen an elektronischer Musik, die sich nicht mehr anhand transzendenter Organisationsmodi (das Kunstwerk und seine Sedierung in der Partitur; das Tonsystem etc.) beschreiben lässt.¹ Vielmehr zerfällt die Musik – ganz im Sinne der *Musique concrète* – in Klangfragmente. Und im gleichen Atemzug wandelt sich die Transzendenz zur Immanenz. Das Material (Melodiefragmente, Basslinien) wird als physische Klangmaterie zum Nährboden für die Wachstumsbewegung eines taktilen Elements, das direkt auf den Körper des Rezipienten zielt. Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben es als »Empfindungsblock«: eine unlösbare Verquickung von »Affekten« und »Perzepten« (vgl. Deleuze/Guattari 2000: 191). Derartige Empfindungsblöcke begegnen dem Vernunftverständnis mit einer Art pathischem Gegenpol, der sich in unserem Fall (in der Klangumgebung des Berghain) im Magen manifestiert. Was wir fühlen sind nicht lediglich die Schwingungsmuster resonierender Organe,

1 Eine ausführliche Beschreibung dieser Deterritorialisierung klassischer Kompositionsprinzipien liefert Christoph Cox (2003).

sondern deren Effekt – das 303-Werden unseres Magens – oder genauer gesagt die Kräfte, die durch den Körper des Klangs hindurch auf den unsrigen wirken, um ihn zu deformieren. Man könnte es auch als eine Art zweifache Emanzipationsbewegung beschreiben, deren Intensitätszentrum im Empfindungsblock verortet ist. Einerseits vollzieht sie sich auf der Materialseite im Autonom-Werden des Perzepts (des Empfundenen) von der Perzeption (der objektgebundenen Empfindung), wie Deleuze und Guattari schreiben:

»Die Empfindungen als Perzepte sind keine auf ein Objekt verweisenden Perzeptionen (Referenz): ähneln sie einer Sache, dann ist es in einer durch ihre eigenen Mittel geschaffenen Ähnlichkeit [...]. Wenn die Ähnlichkeit das Kunstwerk heimsuchen kann, dann deshalb, weil die Empfindung sich nur auf sein Material bezieht: Sie ist das Perzept oder der Affekt des Materials selbst, das Lächeln aus Ölfarbe, der Schwung aus Metall [...]. Die Empfindung verwirklicht sich nicht im Material, ohne daß das Material nicht vollständig in die Empfindung, in das Perzept oder den Affekt übergeht. Die gesamte Materie wird expressiv« (ebd.: 194f.).

Zugleich lösen sich auf Seiten des Körpers – wir denken an die Subjektproblematik des letzten Kapitels – die Affekte von den Affektionen: »Der Affekt übersteigt die Affektionen nicht minder wie das Perzept die Perzeptionen. Der Affekt ist kein Übergang von einem Erlebniszustand in einen anderen, sondern das Nicht-menschlich-Werden des Menschen« (ebd.: 204). Unser Magen, der sich von seinem Magen-Sein (samt aller Funktionalität) entfremdet, um sich dem materialen Klangimpuls der Bass Drum anzunähern.

»Dabei verwandelt sich nicht [...] das eine in das andere, sondern etwas passiert von einem zum anderen. Dieses Etwas kann nur als Empfindung präzisiert werden. Das ist eine Unbestimmtheits-, eine Ununterscheidbarkeitszone, [die] unmittelbar ihrer natürlichen Differenzierung vorausgeht« (ebd.).

Deleuze und Guattari charakterisieren drei Spielarten von Empfindungsblöcken: »die Schwingung«, »die Umfassung oder das Ineinander von Körpern« und »das Zurückweichen, die Trennung, die Dehnung« (ebd.: 197).² Für die hier verfolgte Argumentation scheint mir vor allem die Schwingung relevant zu sein. Sie ist »Charakteristikum der einfachen Empfindung«, als

2 Korrespondierend zu diesen drei Formen der Empfindungsblöcke entwerfen sie musikalische Klangblöcke, die derselben Funktion folgen: Melodie, Motiv und Thema. »Sie entsprechen den drei Modalitäten eines Empfindungswesens, denn die Melodie ist eine Schwingung, das Motiv eine Umklammerung, eine Verkopplung, während das Thema nicht abschließt, ohne auch zu lösen, zu spalten und zu öffnen« (Deleuze/Guattari 2000: 226).

solche aber »bereits dauerhaft oder zusammengesetzt, da sie auf- oder absteigt, einen grundlegenden Niveauunterschied beinhaltet, einem unsichtbaren, *eher nervlichen denn zerebralen Strang folgt*« (ebd.; Herv. R.H.). Analog zu den Verschiebungen von Auge/Ohr und Objekt/Werdens-Prozess findet im Rahmen der Heterotopie also eine dritte wesentliche Gewichtsverlagerung statt, die, wie wir später sehen werden, durchaus politische Implikationen birgt, nämlich vom Geist hin zum Körper oder präziser: von einer an Verstand und Rationalität gekoppelten ästhetischen Wahrnehmung hin zu einer ihr vorgängigen sensorischen Ästhetik, die eher aus dem Fleisch, der Bewegungsempfindung des Organismus heraus agiert. In Deleuzes Studie zu Francis Bacon gewinnt die Beschreibung dieser Verschiebung eine ähnliche Plastizität:

»Es gibt zwei Möglichkeiten, über die Figuration (d.h. über das Illustrative wie das Narrative) hinauszugehen: entweder in Richtung der abstrakten Form oder der Figur. Diesem Weg zur Figur gibt Cézanne einen einfachen Namen: *die Sensation. Die Figur ist die auf die Sensation bezogene sinnliche Form; sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist.* Während sich die abstrakte Form an das Gehirn adressiert, über das Gehirn wirkt, eher dem Knochenbau verwandt.« (Deleuze 1995: 27; Herv. R.H.).

Die besondere Qualität der Malerei Bacons entdeckt Deleuze also im Bruch mit der Figuration (dem Gegenständlichen) zugunsten jener figurativen Kraft (der Sensation), die das ganze Gemälde als Empfindungsblock über dessen Darstellungsgegenstand erhebt, um auf Betrachterseite den ganzen Organismus zu durchwirbeln, ihn aufzubrechen und selbst (oder Teile von ihm) zu jener Empfindung werden zu lassen. Derart bricht Bacon das transzendente Prinzip der Repräsentation zugunsten einer Immanenz der Bildmaterie auf.

Exkurs: Techno und Kunst?

Was aber hat Techno mit Cézanne und Bacon gemein, könnte man nun fragen. Die Antwort darauf liegt im Deleuze'schen Kunstbegriff. Um zu ihm zu gelangen, bedarf es eines kurzen Streifzugs – ausgehend vom Ritornell, hangeln wir uns entlang von Milieus und Rhythmen hin zum Territorium und seinen Künstlern.

Die Basis allen Werdens liegt laut Deleuze im Chaos, einem Raum voll ungebundener Kräfte. Um diese Kräfte zu einer Struktur zu verdichten, muss zunächst »ein stabilisierendes und beruhigendes Zentrum« (Deleuze/Guattari 1992: 424) geschaffen werden. Das ist die erste Funktion des Ritor-

nells. Im Anschluss gilt es, aus diesem zerbrechlichen Zentrum heraus eine stabile Bleibe zu konstruieren, um die Kräfte des Chaos außen zu halten und die im Inneren aufkeimenden Kräfte zu schützen, die »eine Aufgabe erfüllen oder ein Werk [...] schaffen« (ebd.). Das ist die zweite Funktion des Ritornells. Schließlich öffnet man den abgeriegelten Raum, wagt einen Schritt hinaus: »Es ist so, als ob der Kreis [die stabile Bleibe; R.H.] selber dazu neigte, sich einer Zukunft zu öffnen – und zwar von Kräften ausgehend, die in ihm wirksam sind und die er in sich birgt« (ebd.: 425). All das geschieht mit dem Ziel, sich mit der Welt zu verbinden, sich »mit kosmischen Kräften zu vereinen« (ebd.). Das ist die dritte Funktion des Ritornells. Es zeichnet eine Bewegung nach: ausgehend vom Chaos (unverbunden) über die irdischen Kräfte (verbindend) hin zum Kosmos (öffnend) – ähnlich den Spielarten der Empfindungsblöcke. Wichtig ist schließlich, dass die drei Funktionen des Ritornells keine evolutionäre Serie bilden, sondern vielmehr parallel zueinander laufen. Sie können vereinzelt oder in Kombination und durchaus gleichzeitig auftreten.

Die Produkte der Grenzziehungen sind Milieus und Rhythmen. Jedes Milieu besteht aus einer bestimmten Komponente (eine je spezifische Kraftkonstellation), die periodisch wiederholt wird und so einen »Block aus Raum und Zeit« (ebd.: 426) bildet. Das Muster der periodischen Wiederholung codiert das Milieu. Diese Codierung wiederum befindet sich in einem kontinuierlichen Übersetzungs- und Austauschprozess mit anderen Milieus – der Transcodierung oder Transduktion. Milieus haben also kommunikativen Charakter, sind aber genau dieser öffnenden Bewegung halber anfällig für die Kräfte des Chaos.

Der Raum zwischen zwei kommunizierenden Milieus ist es, an dem Rhythmen entstehen – sie koordinieren dementsprechend völlig heterogene Zeiträume (vgl. ebd.: 426f.).³ Rhythmus ist indes nicht als Takt zu denken, denn »ein regelmäßiges oder unregelmäßiges Maß setzt eine codierte Form voraus, deren Maßeinheit wechseln kann [...], während der Rhythmus das *Ungleiche* oder das *Inkommensurable* ist, das ständig transcodiert wird« (ebd.: 427; Herv. i. Orig.)

Das Territorium ist nun kein Milieu, sondern eine Handlung im Sinne von Territorium-Werden oder Territorialisieren. Es greift in die Milieus und Rhythmen und *ent-deckt* bestimmte Elemente aus ihnen, zieht die Richtungsbewegung der Kräfte in Dimensionen auf und überführt sie in die ästhetische Wahrnehmbarkeit (das Territorium schmeckt, riecht, klingt...) – es lässt sie, wie Deleuze und Guattari (2000: 195) sagen, »expressiv« wer-

3 Im Begriff des Rhythmus nähern sich McLuhans Autonomie der Momente im Auditory Space und Deleuze einander an.

den. Das ist das Territorium: das Ausdrucksmaterie-Werden von Milieus und Rhythmen. Es entsteht zusammen mit den Eigenschaften, die es beschreiben.

Versuchen wir uns beispielhaft am Track. *Die Plattennadel setzt auf der Oberfläche der Platte auf: Knacks*. Ein zentrierendes Knacken, das den Track zeitigt, ihn verortet, ein Zentrum im Chaos schafft. *Um diesen Knacks herum beginnt sich Luft zu bewegen, zu schwingen, um schließlich Stück für Stück aus dem diffusen Klang den ersten Bassdrumschlag herauszuschälen*. Ein Kreis wird um den Knacks gezogen, Milieus entstehen, beginnen zu vibrieren und über Rhythmen miteinander zu kommunizieren.⁴ Im simultan ablaufenden Prozess dieses spezifischen Bass Drum-Werdens (die sich aus dem diffusen Geräusch erhebt) territorialisieren sich bestimmte Facetten der Milieus und Rhythmen, werden expressiv: *das Knallende, Staubig-knochige und gleichsam Sumpfig-schmierende dieses Bassdrumsounds*. Sie markieren das Territorium der Bass Drum, das sich an den Membranen der Melodie- und Bassterritorien reibt. Der Track ist also ein Gefüge aus miteinander kollidierenden, rivalisierenden und gleichzeitig kommunizierenden Ritornellen, aus sich über- und ineinander schichtenden Territorien (*das Piano-Fill, das in manischen Ein-Ton-Kaskaden die Bassdrum verschlingt, um sie kurz darauf wieder auszuwürgen*) und den vielfältigen Bewegungen im Zwischenraum. »[Diese] ästhetischen Figuren [die Territorien; R.H.] haben nichts mit Rhetorik zu tun. Sie sind Empfindungen: Perzepte und Affekte, Landschaften und Gesichter, Sehen und Werden« (Deleuze/Guattari 2000: 209).

»Kann man dieses Werden, dieses Auftauchen als *Kunst* bezeichnen?«, fragen Deleuze und Guattari (1992: 431; Herv. i. Orig.), »[d]ann wäre das Territorium ein Resultat der Kunst«. Der künstlerische Akt besteht also in eben jenem spezifischen Zusammenfügen der Milieuelemente und Rhythmen: »Komposition: das ist die einzige Definition von Kunst. Die Komposition ist ästhetisch, und was nicht komponiert ist, ist kein Kunstwerk« (Deleuze/Guattari 2000: 228). Und genau an dieser Stelle verliert sich die

4 An dieser Stelle sei auf einen weiteren Aspekt verwiesen, der – platzbedingt – nicht ausführlicher betrachtet werden kann, aber einmal mehr den Unterschied zwischen Techno-Track und Pop-Song verdeutlicht: Deleuze unterscheidet »pulsierte Zeit« und »nicht-pulsierte Zeit« (vgl. Deleuze 2005: 148f.). Während pulsierte Zeit gewissermaßen die Entwicklung eines transzendenten Erzählmusters (bspw. das Song-Schema) vorantreibt und so den »Geist«, der »alle vitalen Dauern mit einem gemeinsamen Takt oder einem metrischen Tempo [versieht]« (ebd.), beschwört, ist es die nicht-pulsierte Zeit, die es vermag, heterogene Dauern aneinander zu binden. Das Mittel dazu sind weder Noten noch reine Töne, sondern »Klangmoleküle« (vgl. ebd.: 150). Sie sind gewissermaßen das musikalische Äquivalent der Rhythmen.

Unterscheidung zwischen Marcel Dettmann und Francis Bacon in der Wahl der Waffen.

Techno-affizierte Körper. Den Körper verwüsten

Zurück zum Empfindungsblock. Ich sprach von einer ästhetischen Bewegung weg von der Anbindung an Vernunft und Rationalität hin zum Affekt, zum Fleisch, zu Nervenbahnen, Fasern und Organen. Auf der Materialseite steigt also – wie bei Cézanne oder Bacon – aus dieser diffusen, bewegten und sich wandelnden Klangmaterie des Tracks eine Figur auf, ein Empfindungswesen, das sich anschickt, unseren Körper zu verwüsten. Was geschieht nun auf der Gegenseite, worauf zielt es?

Beginnen wir mit dem, was wir unseren Körper nennen – dieses sehende, handelnde, konsumierende, interpretierende, interpretierte und organisierte Ding. Er ist unbestreitbar Organismus: Organisation von Organen und deren Funktionalisierungen. Sie lassen uns ›funktionieren‹ – im ganz basalen Sinne von Arbeiten verrichten, die uns am Leben und zusammen halten. Wir sind signifikante und signifikate Körper, geben interpretierbare Zeichen von uns, um gleichermaßen Interpreteten zu sein: die Deutbaren und die Deutenden. Und wir sind Subjekte: die Handelnden, die Sprechenden, die Behandelten, die Denkenden (Handlungssubjekte, Äußerungssubjekte, Aussagesubjekte, Ich). Und wir sind all das in Bezug auf einen uns gegenüberstehenden Gesellschaftskörper.⁵ Diese Körper sind es, denen sich die Empfindungsblöcke annehmen, um sie in Stücke zu reißen und aufzulösen.

Es gibt ein Jenseits des Körpers. Keine Transzendenz, eher eine durchlässige Membran, die an der Grenze unseres Organismus (und gleichsam an den Grenzen der Signifikanz und Subjektivität) sitzt, um immer wieder in ihn hinein zu diffundieren und ihn verlassende Kräfte aufzufangen. Deleuze und Guattari nennen es im Anschluss an Antonin Artaud den »organlosen Körper«:

»Der oK widersetzt sich nicht den Organen, sondern jener Organisation der Organe, die man Organismus nennt. [...] Der Organismus ist keineswegs der Körper, der oK, sondern eine Schicht auf dem oK, das heißt ein Phänomen der Akkumulation, der Gerinnung und der Sedimentierung, die ihm Formen,

5 Drei Ebenen des Körpers: »Du wirst organisiert [...] – sonst bist du nur entartet. Du wirst Signifikant und Signifikat [...] – sonst bist du nur ein armer Irrer. Du wirst Subjekt und als solches fixiert [...] – sonst bist du nur ein Penner« (Deleuze/Guattari 1992: 219).

Funktionen, Verbindungen dominante und hierarchisierte Organisationen und organisierte Transzendenzen aufzwingt, um daraus eine nützliche Arbeit zu extrahieren. [...] Wir werden unaufhörlich stratifiziert. Aber wer ist dieses Wir, das nicht Ich ist, da das Subjekt genauso wie der Organismus zu einer Schicht gehört und von ihr abhängig ist? Wir antworten jetzt: der oK, er, die eisige Realität, in der sich diese Ablagerungen, diese Sedimentierungen, Gerinnungen, Faltungen und Umklappungen ausprägen, die einen Organismus bilden – und eine Signifikation und ein Subjekt« (Deleuze/Guattari 1992: 218).

Der oK ist also die Immanenzebene, aus der heraus sich die Körper schälen – jene Immanenzebene, aus der sich gleichsam die Ausdrucksmaterie des Klangs erhebt. Für unseren Körper gilt dasselbe Konstruktionsprinzip wie für den Track, er ist gleichermaßen aus Milieus, Rhythmen, Gefügen, Linien der De- und Reterritorialisierung, Schichten und Territorien zusammengesetzt. Der oK setzt dem artikulierten (geschichteten, organisierten) Körper eine Bewegung der Desartikulation⁶ entgegen, dem Interpretieren des Körpers das Experimentieren als Vorgehensweise (vgl. ebd.: 219). Dieser Sog hin zur Immanenzebene ist es, den die Empfindungsblöcke (Affekte und Perzepte) befeuern. In dem Maße, wie die Klangmaterie des Tracks in den Empfindungsblock übergeht, verliert der Körper an Organisation. Das sind die Synästhesieeffekte, die uns die Bass Drum als ›seltsam quadratisch‹ oder diese Basslinie als ›rau‹ empfinden lassen: Deterritorialisierungsbewegungen des Auges, das sich im Ohr reterritorialisiert beziehungsweise die haptischen Qualitäten des Hörens – das Hand-Werden des Ohres.

»Letzten Endes ist es nicht schwieriger, den Organismus zu demontieren als die anderen Schichten, Signifikanz oder Subjektivierung. Die Signifikanz klebt nicht weniger fest an der Seele als der Organismus am Körper, auch sie wird man so leicht nicht los. Und das Subjekt, wie können wir es von den Subjektivierungspunkten lösen, die uns binden und auf eine gegebene Realität festnageln. *Das Bewusstsein aus dem Subjekt herausreißen, um daraus ein Forschungsinstrument zu machen, das Unbewusste der Signifikanz und der Interpretation entreißen, um daraus eine echte Produktion zu machen*« (ebd.: 219f.; Herv. R.H.)

6 Diese Bewegung beschreiben Deleuze und Guattari auch als Nomadentum. Ihre musikalische Entsprechung findet sie im Thema, »das nicht abschließt, ohne auch zu lösen, zu spalten und zu öffnen. [...] Die Musikwesen sind wie die Lebewesen nach Bergson, die ihre individuierende Abschließung kompensieren durch eine Öffnung, die aus Modulation, Repetition, Transposition, Juxtaposition besteht« (Deleuze/Guattari 2000: 226) – eine Beschreibung von Techno par excellence.

Hier gründen die politische Brisanz und die revolutionären Potentiale von Techno, oder vielmehr: dieses Berghain-Rhizoms⁷ aus Räumen, Tracks und Körpern. Man könnte nach den bisherigen Ausführungen meinen, die Heterotopie wäre kaum mehr als ein Hilfskonstrukt, lediglich probates Mittel zur Konstruktion eines Raumes, doch würde diese Interpretation deutlich zu kurz greifen. Gerade die Anknüpfung an den realen Raum ist es, die unabdingbar wird – sie ist der Kanal, durch den wir den Gesellschaftskörper real verlassen und ihn real wieder betreten können (ohne ihn im eigentlichen Sinne verlassen zu haben) – mit kleinen revolutionären Souvenirs aus dem Jenseits. Sie ist ihrerseits ein eigenständiges Gefüge, ein öffnendes Ritoruell, das große Teile des Gesellschaftskörpers in die variable Deterritorialisierung zerrt. Nachts sind alle Katzen grau: Im Berghain evaporieren Subjektivierungskategorien wie Geschlecht oder sexuelle Präferenz. »*Es ist egal was du trinkst oder trügst und ob du außerhalb dieser Mauern Bäcker oder Banker bist, ficken will ich dich trotzdem. Und vielleicht ein bisschen schlagen.*« Keines der drei Bestandteile ist ohne die jeweils Anderen zu denken: die Heterotopie nicht ohne den Klang, der sie verortet, die Deterritorialisierungsfunktion nicht ohne die sie bevölkernden Körper, die Teile dieses abstrakten Gesellschaftskorpus bilden; der Empfindungsblock, der aus dem Track emporsteigt nicht ohne die Körpergefüge, auf die er abzielt. Mit dem schrittweisen Abbau der Subjektivierung auf dem Weg zum oK, verliert die Ausprägung des Kapitalismus, wie sie Deleuze (2012) im »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« beschreibt, an Substanz.

Wo die Machtausübung in den Disziplinargesellschaften des 18. und 19. Jahrhunderts über Einschließungsmilieus (die Fabrik, die Schule, das Sanatorium und vor allem: das Gefängnis) organisiert war, implementieren die Kontrollgesellschaften den Modus der Kontrolle. Er besitzt modulatorischen Charakter:

»Die Individuen sind ›*dividuell*‹ geworden und die Massen Stichproben, Daten, Märkte oder ›*Banken*‹. Vielleicht kommt im Geld noch am besten der Unterschied der beiden Gesellschaften zum Ausdruck, weil die Disziplin immer im Zusammenhang mit geprägtem Geld stand, zu dem das Gold als Eichmaß gehört, während die Kontrolle auf schwankende Wechselkurse, auf Modulationen verweist, die einen Prozentsatz der verschiedenen Währungen als Eich-Chiffre einführen. [...] Der Übergang [...] ist nicht nur ein Übergang im Regime, in dem wir leben, sondern auch in unserer Lebensweise und unseren Beziehungen zu anderen. Der Mensch der Disziplinierung war ein diskontinuierlicher Produzent von Energie, während der Mensch der Kontrolle

7 Das Rhizom ist ein aus jeweils eigenständigen Gefügen zusammengesetztes Gefüge.

eher wellenhaft ist, in einem kontinuierlichen Strahl, in einer Umlaufbahn« (Deleuze 2012: 14; Herv. i. Orig.)

Der Kapitalismus in der Kontrollgesellschaft zeigt sein Gesicht nicht mehr in Körpern, sondern Rhythmen: Er ist zum Mittler von Körpern und Milieus geworden. Perfide Levi's-Werbung⁸: die Jeans als Soundtrack der Revolution, die nicht mehr Kleidungsstück, sondern ICH ist. Ich, das revolutionäre Subjekt, *fabriziert* durch die Hose, die ich trage. Adorno benennt es:

»In das Wunschbild des ungehemmten, kraftstrotzenden, schöpferischen Menschen ist eben der Fetischismus der Ware eingesickert, der in der bürgerlichen Gesellschaft Hemmung, Ohnmacht, die Sterilität des Immergleichen mit sich führt« (Adorno 1969: 206).

Das ist seine Schwäche: er koppelt sich parasitär an Schichten des Körpers, an Oberflächen. Das Berghain-Gefüge in seiner ganz spezifischen Konstellation vermag diese Schichten zu destratifizieren, aufzulösen und in kleinen Quanten dem organlosen Körper zuzuführen – vorausgesetzt man instrumentalisiert die Heterotopie, nutzt sie als Labor (häppchenweises Frankenstein-Werden).

Dabei gilt es Contenance zu wahren, um den Körper nicht in einem singulären Akt der Destratifizierung vollends zu vernichten; wie es in einem der Eingangszitate hieß: »Die haben sich komplett weggetanzt«.

»Befreit ihr ihn aber mit einer allzu gewaltsamen Gebärde, sprengt ihr die Schichten unklug in die Luft, werdet ihr selber getötet, versinkt in einem schwarzen Loch oder werdet gar von einer Katastrophe erfaßt, anstatt die Ebene zu umreißen. Das Schlimmste ist nicht, stratifiziert, organisiert, signifiziert oder unterworfen zu bleiben, sondern die Schichten zu einem selbstmörderischen oder unsinnigen Zusammenbruch zu treiben, der dazu führt, daß sie, schwerer als zuvor, auf euch zurückfallen. Man sollte folgendes tun: sich auf einer Schicht einrichten, mit den Möglichkeiten experimentieren, die sie uns bietet, dort nach einem günstigen Ort suchen, nach eventuellen Bewegungen der Deterritorialisierung, nach möglichen Fluchtlinien, sie erproben, hier und da Zusammenflüsse von Strömen sichern, Segment für Segment die Intensitätskontinuen ausprobieren und immer ein kleines Stück Neuland haben« (Deleuze/Guattari 1992: 221).

Zeit, einen letzten Drink zu nehmen und die Sonnenstrahlen, die sich in Marc Brandenburgs Installation – einer Art durchsichtigem Siebdruck an den Fensterscheiben einer kleinen Lounge neben der Panorama Bar – brechen, aufzusaugen, um mit ihnen ein wenig von diesem sonderbaren Gefühl Heim zu nehmen. Durch die Eingeweide,

8 <http://vimeo.com/27525961>, Zugriff: 28.1.2015.

Treppe hinunter, Jacke holen, Marquardt unmerklich zunicken und die Schwelle übertreten. Man sollte Folgendes tun: regelmäßig und bei Bewusstsein ins Berghain gehen.

Loose Ends

Wir haben uns im Laufe dieser Gedanken gemeinsam an einen Ort begeben, der gleichzeitig realer und doch gänzlich realitätsferner Ort ist. Einen Ort, der nicht ohne weiteres auffindbar – und wenn entdeckt, nicht leichtfertig betretbar ist. In ihn einzutreten heißt Schwellen zu übertreten, die uns anfangs als völlig schleierhaft erschienen. Nun gewinnen sie – in diesem einzigartigen Fall – etwas an Kontur. Wonach der Türhüter sucht, sind winzig kleine Risse. Risse in einer der Schichten unserer Körper, ein bisschen bröckelnde Subjektivität oder kurzgeschlossene Signifikanzen (die charmante Verwirrung: »Keine Ahnung, ob dir meine Frisur gefällt... ich weiß nicht, was sie sagen will, sie ist von Geburt an stumm.«). Diese Risse sind die Notwendigkeit, das Eintrittskriterium und die Voraussetzung, um hinter den Mauern mit bedachtsamen Schlägen an ihnen zu meißeln, sie Stück für Stück aufzustemmen, um dabei Organe zu verschieben. Dieser Meißel ist Techno. Wir nehmen ihn und meißeln mit unseren Ohren (»Augen zu und durch«) an unseren Körpern, bis wir irgendwann ein Loch entdecken. Eine Art Abfluss, um dessen Zentrum sich ein Mahlstrom bildet, der unsere Organisation verwirbelt, bis uns schwindelig wird. Am Rande des Wahnsinns propfen wir ihn zu, lassen alles zur Ruhe kommen und beginnen dann von Neuem.

Vieles ist nach diesem kurzen Besuch noch unklar. Was ist beispielsweise mit Drogen? Sie scheinen auf den ersten Blick keine essentielle Rolle zu spielen.⁹ Und der Tanz? Er scheint hingegen ein – zu Unrecht – oft stiefmütterlich behandeltes Bestandteil von Techno zu sein. Zu Techno tanzen heißt eben nicht Walzer, Tango und auch nicht Pogo tanzen, sondern gerade Nicht-Tanz, der vielmehr bloße Bewegung um ihrer Selbst willen ist: Ausdruck, Expressiv-Werden. Keine transzendenten Schrittmuster, sondern Territorien, die aus der Immanenz aufsteigen, um sich zum Kosmos hin zu

9 »Die Frage, ob Drogen dem Künstler helfen, diese Empfindungswesen zu schaffen, ob sie zu den inneren Mitteln gehören, ob sie uns wirklich zu den »Pforten der Wahrnehmung« führen, ob sie uns den Perzepten und Affekten ausliefern, erhält insoweit eine allgemeine Antwort, als die unter Drogen geschaffenen Verbindungen meist außerordentlich zerbrechlich sind und unfähig, sich selbst zu erhalten, als sie sich im gleichen Augenblick, da sie erschaffen oder betrachtet werden, auch schon wieder auflösen« (Deleuze/Guattari 2000: 193).

öffnen – »affektive Athletik« (Deleuze/Guattari 2000: 203), der Tänzer als Künstler.

Welche Rolle spielt der DJ in dieser Konstellation? Er nimmt anscheinend eine eigenartige Zwischenposition ein, die zu verfolgen wäre: eine Art Aufbauhelfer der Ausstellung, der die Bedingungen zur materiellen Entfaltung des Klangmaterials schafft. Die Empfindungswesen können sich nur erheben, wenn sich die Platte dreht und doch ist derjenige, der für diese Drehung sorgt, nicht an der Entstehung der eigentlichen Empfindung beteiligt, ebenso wenig wie der Komponist (»Schöpfer«, »Autor« etc.) des Tracks, »Das Ding ist Kraft der Selbst-Setzung des Geschaffenen, das sich in sich erhält, vom Schöpfer unabhängig« (ebd.: 191).

Und letztlich ist da ein ganz immenses Restrisiko: Was, wenn dieser Meißel ein Fabrikat ist, im Kern doch Warencharakter besitzt und all die Anstrengungen im perfide modulierten Schachzug des Systems aufgehen? Nun, das gilt es herauszufinden. Mir scheint, dass es im Techno durchaus noch Refugien gibt (siehe die anfangs genannten Beispiele), die sich einen ähnlich antikommerziellen Charakter im Material (uneasy listening) bewahrt haben, wie ihn die Bewegung Ende der 1980er / Anfang der 1990er Jahre auszeichnete (in Detroit v.a. Jeff Mills / Underground Resistance und die Berliner Verlängerung um bspw. Basic Channel / Porter Ricks). Und eine auf noch basalerer Ebene anschließende Überlegung, die der Bedeutung der Heterotopie gerecht wird: der Empfindungsblock, wie er im Berghain entsteht, ist ein gänzlich anderer, als jener über Kopfhörer oder auf der heimischen Anlage. Denn die Materialität des Klangs ist als solche nur in komplexer Verschränkung mit der Anlage, Plattenspielern, Betonmischungen der Wände, Luftzirkulationsbedingungen und Vielem mehr zu denken – analog der Materialität des Gemäldes: Leinwand, Pinselstrich, Farbmischungen etc. Es sind nicht die gleichen Tracks, obwohl es dieselben sind.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1994) [1969]. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Angerer, Marie-Luise (2007). *Vom Begehren nach dem Affekt*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Augoyard, Jean-François / Torque, Henri (Hg.) (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. London: McGill-Queens University Press.
- Balke, Friedrich (1998). *Gilles Deleuze*. Frankfurt/M., New York: Campus.
- Barthes, Roland (1990). »Die Rauheit der Stimme«. In: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 299-311.

- Bonz, Jochen (Hg.) (2001). *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Cox, Christoph (2003). »Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und die experimentelle Elektronika.« In: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*. Hg. v. Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 162-193.
- Deleuze, Gilles (1995). *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Bd. 1. München: Wilhelm Fink.
- Deleuze, Gilles (2005). *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (2012). »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften.« In: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Hg. v. Christoph Menke und Juliane Rebentisch. Berlin: Kadmos.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1992). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (2000). *Was ist Philosophie?* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Denk, Felix / Thülen, Sven von (2012). *Der Klang der Familie. Berlin, Techno und die Wende*. Berlin: Suhrkamp.
- Fischer, Marc (2011). »Warte nur: In der Schlange vor dem Berghain, dem angesagtesten Club der Welt.« In: *Das große Dummy-Buch. Das Beste und Schlimmste aus 30 Mal Magazinmachen*. Hg. v. Oliver Gehrs und Natascha Roshani.. Zürich u. Berlin: Kein & Aber, S. 41-43.
- Foucault, Michel (1993). *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2013). *Schriften zur Medientheorie*. Hg. v. Bernhard J. Dotzler. Berlin: Suhrkamp.
- Goodman, Steve (2010). *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Haaksman, Daniel (2007). »Berliner Rave-Kultur: Verschwende deine Jugend!« In: *spiegel.de*, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/berliner-rave-kultur-verschwende-deine-jugend-a-494248-2.html>, Zugriff: 12.05.2014.
- Jansen, Meike / club transmediale (Hg.) (2005). *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- McLuhan, Marshall (1960). »Acoustic Space.« In: *Explorations in Communication*. Hg. v. Edmund Carpenter und Marshall McLuhan. Boston, MA: Beacon Press. S. 65-70.
- Nedo, Kito (2009). »Berghain. Willkommen im Club.« In: *art-magazin.de*, http://www.art-magazin.de/szene/22978/berghain_berlin, Zugriff: 12.5.2014.
- Ott, Michaela (2010). *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: edition text + kritik.
- Rapp, Tobias (2009). »Bizarres Berghain. Die Wahrheit über den besten Club der Welt.« In: *welt.de*, <http://www.welt.de/3555289>, Zugriff: 12.5.2014.
- Russolo, Luigi (2000). *Die Kunst der Geräusche*. Hg. v. Johannes Ullmaier. Mainz: Schott Musik International.
- Spinola, Julia (2009). »Fast wie Bayreuth: ›Berghain‹: Festspielhaus in ostdeutscher Brache.« In: *faz.net*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/fast-wie-bayreuth-berghain-festspielhaus-in-ostdeutscher-brache-1827273.html>, Zugriff: 12.5.2014.

Diskografie

Dettmann, Marcel (2013). »Lightworks.« Auf: *Dettmann II*. Ostgut Ton OSTGUTCD28.

Function (2013). »Modifier.« Auf: *Incubation*. Ostgut Ton OSTGUTCD24.

Tobias (2014). »Heartbeat.« Auf: *A Series Of Shocks*. Ostgut Ton OSTGUTCD20.

Abstract

The text deals with a Berlin techno club called Berghain. It tries to define the place – using Foucaults concept of heterotopia – as a space that is located simultaneously within the boundaries of society and on its outside. Within its walls the rules of aesthetic perception and construction of identity follow different mechanisms compared to the ones in everyday life, the latter being embedded into capitalist modes of production and consumption. Using Deleuze and Guattaris notion of affect the text tries to conceptualize the human body and techno music as constructs following the same principles of formation, leaving Berghain as a complex rhizomatic structure that, if regarded as a tool, offers possibilities of critiquing capitalist structures.