Jeder für sich, aber gemeinsam. Musik-Erleben in der Rockdiskothek

HOLGER SCHWETTER

EINFÜHRUNG

Das historische Phänomen der ländlichen Rockdiskothek der 1970er Jahre in Nordwestdeutschland wurde bislang in der Musikforschung noch wenig thematisiert. Zwar gibt es bereits eine Reihe lokalhistorischer Veröffentlichungen (siehe dazu den Abschnitt *Die ländliche Rockdiskothek*), jedoch ist dort wenig darüber zu erfahren, wie die konkrete Musiknutzung aussah. Um hierzu Erkenntnisse zu gewinnen, werden in diesem Beitrag sozialwissenschaftlich-empirische Verfahren, Quellenstudium und Musikanalyse verbunden, dies geschieht in Form von Interviews, teilnehmender Beobachtung, der Auswertung von Literatur und Musikfolgenanalyse. Ziel ist es, über das individuelle Musik-Erleben typische Musiknutzungen und ihre soziale Rahmung aufzudecken. Handelt es sich dabei um spezifische Formen der Nutzung populärer Musik, für die der Begriff der Aneignung angemessen ist? Um eine Grundlage für die Beantwortung dieser Frage zu schaffen, werden dem Beitrag in Form eines Prologs einige theoretische Überlegungen zum Begriff der Aneignung und seiner Verwendung in empirischen Studien vorangestellt. Im Fazit werden die Erkenntnisse aus der empirischen Forschung an diese Überlegungen rückgebunden. An den Prolog schließt eine kurze Einführung zur Diskothekenforschung an, und der analytische Begriff der Diskothek wird geschärft. Daraufhin erfolgt der Einstieg ins Phänomen der ländlichen Rockdiskothek über ihren historischen Ort, von dort aus nähern wir uns über die Musikfolgen immer mehr dem Musik-Erleben. Dabei wird sich zeigen, dass dem Tanz eine besondere und sehr spezifische Bedeutung zukommt.

PROLOG: ZUM BEGRIFF DER ANEIGNUNG

Um den Begriff der Aneignung zu verstehen und sinnvoll verwenden zu können, ist es hilfreich, sich seine begriffsgeschichtliche Herkunft als ein Gegenspieler zu einem heute als verkürzt geltenden Konsumbegriff in Erinnerung zu rufen. Populäre Musik lässt sich als ein Bündel von Prozessen beschreiben, in deren Verlauf musikalische Erzeugnisse als Waren erzeugt und über Medientechnologien (wie Tonträger, Radio, Internet) an einem Massenmarkt vertrieben werden, und ist in dieser Perspektive an ein großes, unspezifisches Publikum gerichtet (Blaukopf 1989: 10, Tschmuck 2012). Für derartige Märkte galt lange Zeit ein kommunikationstheoretisches Modell von (großem) Sender und (einer Vielzahl von) Empfänger_innen als zutreffende Beschreibung. Dessen ökonomietheoretische Entsprechung zur Beschreibung von Wertschöpfungsprozessen stellen die Rollen von Produzent_in und Konsument_in dar (siehe beispielhaft Hutter 2006). Beide Modelle unterstellen eine binäre Trennung in aktive und passive Rollen an diesen Märkten. Eine solche Perspektive liegt auch Horkheimers und Adornos einflussreicher Theorie zur Kulturindustrie zugrunde. Verkürzt gesagt sind die Sender-Produzent_innen aktiv, sie bringen Musik hervor, vertreiben sie als Produkte und hoffen auf eine Passung ihrer Angebote mit dem Geschmack der *passiven* Empfänger-Konsument_innen.[1] Ihre ästhetische und soziale Wirkung ist in einer konsumkritischen Deutung die einer „emotionale[n] Ersatzprothese für alle die Werte und Bedürfnisse, die in der modernen Industriegesellschaft unbefriedigt bleiben“ (Flender/ Rauhe 1989: 68).

Dieses Modell und seine kulturkritische Deutung wurden bereits 1978 von Paul Willis als einem frühen Vertreter der Cultural Studies in seiner heute wieder vermehrt rezipierten Studie *Profane Culture* (2014) in Frage gestellt, dennoch blieb es bis zur Durchsetzung digitaler Netzwerkmedien in der Popmusikforschung vorherrschend. Willis führte zwei ethnographische Studien bei Rockern und Hippies in einer großen englischen Industriestadt durch. Indem er beobachtete, wie Menschen in diesen Gruppen Tonträger und andere Produkte einsetzen, wie sie die Musiknutzung mit anderen Aktivitäten verbinden und sie mit Wertvorstellungen verbinden, konnte er zeigen, dass kulturindustrielle Massenwaren wie Musik und Motorräder von den Akteur_innen in ihren jeweiligen kulturellen Kontexten spezifisch genutzt und mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden. Derartige Nutzungen können

1 Vgl. Horkheimer/ Adorno ([1948] 1981) sowie beispielhaft für die lang anhaltende Wirkung dieser Thesen Flender/ Rauhe (1989).

mit den Intentionen der Produzent_innen in enger Verbindung stehen oder sich zu den von diesen intendierten Nutzungen vollkommen unabhängig verhalten. Bezeichnet man diese Nutzungen, weil sie eigenständige kulturelle Umgangsweisen beinhalten, als Aneignungen, dann ermöglicht ein solcher Begriff theoretische Überlegungen für den Umgang mit popkulturellen Artefakten, der die Potentiale zur Umdeutung und eigenständigen Sinngebung anerkennt.[2] Diese Aneignungen sind performative Akte. Sie bringen die Subjektperspektive und die spezifischen Rezeptionssituationen ins Spiel und eröffnen eine phänomenologische, prozessorientierte Perspektive,[3] die „Eigeninitiative und Autonomie der Rezipient_innen sowie die Bedeutung des kulturellen und sozialen Kontextes für das Resultat des Aneignungsprozesses" (Weber im vorliegenden Band: 29) ins Spiel bringt. Dabei gilt es allerdings, nicht der Versuchung zu erliegen, jede Musiknutzung wegen des darin enthaltenen aktiven Elements unter dem Vorzeichen von Widerständigkeit zu interpretieren.

Beide Konzepte, ein eher passives Konsumverständnis oder ein Aktivität betonendes Verständnis von Aneignung lassen sich zur Interpretation von Daten zu spezifischen Musiknutzungen heranziehen. Die Untersuchung von ländlichen Rockdiskotheken geschieht im Rahmen des Forschungsprojektes »Time has come today«, dabei wird insbesondere der Zusammenhang von populärer Musik und sozialem Wandel in den Blick genommen.[4] Um hierbei die spezifische Rolle von Musik herauszuarbeiten, ist es nötig, ihre Materialität in die Untersuchung miteinzubeziehen. Für die Gewinnung einer Untersuchungsperspektive ist es sinnvoll, einen Begriff zu wählen, der die im Konsum- und Aneignungsbegriff enthaltene Subjektperspektive aufgreift und eine

2 Eine andere Möglichkeit wäre eine Erweiterung des Konsumbegriffs. Dominik Schrage (2009) bestimmt Konsum als ein grundlegendes Weltverhältnis in der Moderne: Da Konsum (Kauf)Entscheidungen braucht, provoziert er eine selbstreflexive Subjektivität. Konsum kann in diesem Verständnis gar nicht als etwas gedacht werden, was den Individuen zustößt und sie passiv macht.

3 Christopher Small macht Musik als Aktivität zum Ausgangspunkt seines Konzepts des *musicking*. Er betrachtet Musik als ein Bündel von Prozessen, das alle Praktiken, die mit Musik verbunden sind (also auch den Musikvertrieb oder das Hören), umfasst (Small 1998: 2).

4 Der Beitrag resultiert aus der Arbeit in dem von der DFG geförderten Forschungsprojekt. Dieses wird im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms 1688 »Ästhetische Eigenzeiten« unter der Leitung von Dominik Schrage am Institut für Soziologie der Technischen Universität Dresden durchgeführt.

Annäherung an den konkreten Vollzug von Musiknutzungen ermöglicht: hierzu schlage ich den Begriff des Musik-Erlebens vor, denn die musikalische Materialiät entfaltet ihre Wirkung in konkreten Hörsituationen über das Musik-Erleben. Dies ermöglicht eine am Prozess und am konkreten Vollzug orientierte Perspektive. Das Erleben ist dabei nur mittelbar und retrospektiv zu erschließen, über dessen Beobachtung und Versprachlichung. Daraus erwächst jedoch kein Nachteil für die Forschung, im Gegenteil: Genau dieses Vermitteltsein macht das Erleben im speziellen für sozialwissenschaftliche Methoden zugänglich: Teilnehmende Beobachtungen und Interviewforschung sind zwei etablierte Zugänge in der empirischen Sozialforschung, die sich für die Erforschung konkreter Fälle des Musik-Erlebens einsetzen lassen. Eine Kombination dieser Zugänge mit musikanalytischen Verfahren eröffnet zudem die Möglichkeit, die materiale Qualität der Musik als das Musik-Erleben vorstrukturierenden Faktor einzubeziehen. Die Rezeptionssituation lässt sich mit dem Begriff des Chronotopos bestimmen als das raumzeitliche Arrangement, in dem sich das Musik-Erleben entfaltet (vgl. Schrage/ Schwetter 2016).

Da Willis nicht musikanalytisch geschult ist, kann er das musikalische Material nicht detailliert untersuchen. Er stellt jedoch eine allgemeine Theorie für die Beziehung von Ästhetik und sozialer Funktion zur Diskussion. Willis (2014: XXIII) stellt fest, dass die Nutzung kultureller Artefakte nicht unabhängig von ihren materiellen Eigenschaften ist, dass diese Beziehung andererseits aber nicht deterministisch ist. Er prägt den Begriff der Homologie, um die *lose Kopplung* zwischen den Artefakten und ihrer Nutzung im jeweiligen Kontext zu erklären: Jedes Artefakt hat bestimmte Eigenschaften, deren Merkmale sich homolog zu wichtigen Aspekten einer Kultur verhalten und diese durch ihren Gebrauch verstärken können. In Bezug auf Musik bedeutet dies, dass sie zu einer bestimmten Kultur passt, wenn ihre Gestaltungsprinzipien Verhalten und Weltanschauungen zu spiegeln und zu verstärken vermögen.

Im Nachwort zu seiner Studie plädiert Willis für die Kombination seiner ethnographischen Arbeit mit einer detaillierten Musikanalyse progressiver Rockmusik. Da er nicht das entsprechende methodische Instrumentarium besitzt, macht er lediglich einen Vorschlag für einen Interpretationsansatz (Willis 2014: 219). Willis ist sich (wie einige andere Autoren der kulturwissenschaftlich orientierten Soziologie) über diese Grenze bewusst. Um diese zu überschreiten, bedarf es eines intensiven Austauschs von Musikwissenschaft und Soziologie und einer Integration ihrer jeweiligen methodischen Kompetenzen. Eben dies wird im Rahmen des Forschungsprojekts »Time has come

today« angestrebt. Wir haben teilnehmende Beobachtungen, Interviews und Musikanalysen zusammengeführt, um uns dem Musik-Erleben in vergangenen popmusikalischen Situationen zu widmen. Der Gegenstand, dem wir uns dabei widmen, sind ländliche Rockdiskotheken in den 1970er Jahren in Nordwestdeutschland. Diese Diskotheken werden von Menschen aus demselben Generationszusammenhang wie die Teilnehmer an Willis Studie besucht, auch erlangt dort ein ähnliches Musikrepertoire wie bei den Hippies in Willis Studie eine spezifische Bedeutung – allerdings in einem anderen geographischen und damit auch sozialen Kontext: Nicht in einer englischen Großstadt, sondern auf dem Land in Nordwestdeutschland. Die Rockdiskotheken stehen zu den Hippies von Willis in kultureller Nachbarschaft als ein anderer Fall von lokaler Nutzung progressiver Rockmusik in den frühen 1970er Jahren.

DIE LÄNDLICHE ROCKDISKOTHEK

Rockdiskotheken entstehen zunächst in europäischen und US-amerikanischen Großstädten und breiten sich von dort relativ rasch bis in die norddeutsche Provinz aus (mehr dazu im Abschnitt *Die Verbreitung der Rockdiskothek*). Sie stellen einen neuartigen musikbezogenen Erlebnisraum dar, dessen großstädtische und ländliche Ausprägungen große Übereinstimmung in Raumordnung, Ausstattung und Repertoire sowie große Schnittmengen bei einem teilweise weit reisenden Publikum aufweisen. Auf dem Land beweisen die Rockdiskotheken allerdings eine Langlebigkeit, die den (groß)städtischen Pendants nicht vergönnt ist. Letztere Einrichtungen schließen im Lauf der frühen 1980er Jahre, als sich die Jugendkulturen verändern und ausdifferenzieren, die ländliche Ausprägung ist bis in die 1990er Jahre hinein präsent. Wir haben uns für eine Forschung zu der ländlichen Ausprägung entschieden, weil deren Existenz auf eine weitreichende Verbreitung des Phänomens schließen lässt und in der Hoffnung, dass im Kontrast zur umgebenden ländlichen Gesellschaft Gegensätze stärker hervortreten. Wenn das Phänomen auch auf dem Land viele Menschen *infizierte*, dann erscheint ein Zusammenhang oder ein in-Beziehung-treten mit wichtigen sozialen Prozessen durchaus wahrscheinlich. Auf dem Land lassen sich diese Zusammenhänge möglicherweise besser beobachten als in den von vielfältigeren Phänomenen durchzogenen Metropolen.

Die ländliche Rockdiskothek der 1970er Jahre war in Nordwestdeutschland weit verbreitet: Beinahe flächendeckend entstanden dort seit den frühen

1970er Jahren Einrichtungen, in denen mit Hilfe von Rockmusik von Schallplatte eine Tanzfläche beschallt wurde.[5] Häufig befanden sich diese in ehemaligen Dorfkneipen und ihren Sälen, die Einrichtung war rustikal oder improvisiert und die Räumlichkeiten wurden nur spärlich beleuchtet. Das Publikum kam mit PKWs oder per Anhalter und legte dafür oft größere Strecken zurück, häufig wurden an einem Wochenende mehrere *Läden* (so eine geläufige Bezeichnung im zeitgenössischen Jargon) besucht. Eine große Mobilität zeichnete viele der Besucher aus.

Seit einigen Jahren wächst bei Lokalhistorikern die Aufmerksamkeit für das Phänomen (Brandes/ Wendt 2010, Schmerenbeck 2007), zu einzelnen Einrichtungen sind Monographien erschienen (Keller/ Wolf 2011; Jürgens 2000; Tast/ Tast 2007) und manche Betreiber veröffentlichen Memoiren, die teilweise nur im Selbstverlag erhältlich sind (de Luca 2012; Penning 2006; Schönenberg 2004). Auch gibt es eine Vielzahl von Revivalparties, die sich auf einzelne Einrichtungen beziehen,[6] eine Ausstellung in Jever war ab 2007 ein Publikumsmagnet.[7] Auf Social Media Plattformen gibt es eine Vielzahl von Gruppen zu einzelnen Diskotheken, dort werden vor allem Links zu Musiktiteln gepostet, die ehemalige Besucher_innen mit ihren Besuchen verbinden. Die Rockdiskothek scheint für viele der ehemaligen Teilnehmer_innen wichtig und vielleicht sogar mit prägenden Erlebnissen verbunden zu sein. Es

5 Zur Verdeutlichung siehe die Kartenanwendung www.poptraces.de. Dort werden im Rahmen des Forschungsprojekts Daten zu ländlichen Diskotheken gesammelt und öffentlich zugänglich gemacht.

6 Als Beispiele für regelmäßig stattfindende Veranstaltungen seien hier genannt: Die *Musicland Parties* in Restrup und Osnabrück, die sich auf die Scala in Lastrup beziehen (https://www.facebook.com//Musicland-Party-Restrup-Die-Party-die-zum-guten-Ton-geh%C3%B6rt/170264769656848, Zugriff am 26.2.2017). Die *Welcome Revival Parties* in den ehemaligen Räumen des Welcome in Hützel (http://welcome-huetzel.de/, Zugriff am 26.2.2017). Die *Bebop Revivalparties* in Hildesheim (http://www.vierlindenhi.de/eventreader/events/bebop-revival-433.html, Zugriff am 26.2.2017). Die *Stagges-Club Tanznacht* in Osterholz-Scharmbeck (http://www.staggesclub.de/, Zugriff am 26.2.2017).

7 Die Ausstellung *Break on through to the other Side. Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren* im Schlossmuseum Jever verzeichnete zwischen 2007 und 2012 über 300.000 Besucher, ihre Laufzeit wurde immer wieder verlängert (Arnold 2013). Der Katalog zur Ausstellung (Schmerenbeck 2007) bietet einen guten Einstieg ins Thema.

ist also durchaus relevant und an der Zeit, sich der *progressiven Landdiskothek*[8] musiksoziologisch zu nähern. Folgende Fragen stehen dabei im Mittelpunkt: Wie funktionierten diese Musikinstitutionen in der Provinz, wer ging dorthin und was geschah dort? Wie wurde Musik verwendet und lässt sich von einer spezifischen Form von Aneignung populärer Musik sprechen? Im vorliegenden Beitrag werden mit Hilfe einer Analyse des Musik-Erlebens erste Hinweise insbesondere zur Beantwortung der zweiten Frage gegeben.[9]

Klärung der Terminologie

In der Forschung zur Nutzung populärer Musik gilt es zu reflektieren, dass die theoretischen Begriffe oftmals aus im Feld[10] verwandten Begriffen abgeleitet sind. Dort wiederum sind sie mit unterschiedlichsten, teilweise widersprüchlichen Bedeutungen aufgeladen. Im Feld verweist die unterschiedliche Verwendung auf verschiedene Erfahrungsräume. In der Theoriebildung sollten der Begriffsverwendung explizite Definitionen vorangestellt werden, um eine Verwischung zwischen den unterschiedlichen Ebenen zu vermeiden. Wie bei anderen zentralen Begriffen zur Bezeichnung kultureller Institutionen ist auch bei der Verwendung des Begriffs *Diskothek* im Feld das Bemühen um Abgrenzung zwischen unterschiedlichen Musikkulturen mitunter zentral. Ein wichtiger Wendepunkt in Bezug auf den hier behandelten historischen Gegenstand sei an dieser Stelle nur kurz benannt: In den späten 1960er und frühen 1970er Jahren war Diskothek ein Begriff, der sich auf Tanzveranstaltungen mit Musik von Schallplatten bezog. Dieses stellte ein besonderes, in der Breite neues Veranstaltungsformat dar, das nach und nach die in den 1960er Jahren üblichen Tanzveranstaltungen mit Livemusik ablöste. Die einzelnen Disko-

8 Der Begriff ist von einer Selbstbeschreibung aus dem Feld abgeleitet. Die Diskothek Lindenhof in Wetschen gab sich den Untertitel *progressive Diskothek*. Vgl. hierzu Wegener 2007b: 173.

9 Den Anfang für eine allgemeinere Darstellung der progressiven Rockdiskothek (Frage 1) habe ich in einem anderen Artikel bereits vorgelegt (Schwetter 2016). Dort geht es insbesondere um die begriffliche Bestimmung, Handlungsmöglichkeiten und Raumordnung.

10 Der Begriff Feld wird hier in einem sozialwissenschaftlich-ethnographischen Sinn gebraucht. Er bezeichnet das Untersuchungsfeld als Gegenstand der Forschung, hier also die ländlichen Rockdiskotheken und im erweiterten Verständnis die populären Musikkulturen der 1970er Jahre.

theken (als feste Einrichtungen oder als Einzelveranstaltungen in Sälen) konnten ganz unterschiedliche Musikstile spielen, der Begriff war nicht mit einem bestimmten Musikstil verbunden.

Dies änderte sich in der Mitte der 1970er Jahre mit der Verbreitung der Discomusik, sie wird in zeitgenössischen Darstellungen häufig als *Discowelle*[11] beschrieben. Als das zentrale Medium für die Verbreitung von Musik, Tanzstil und Attitüde wird in kritischen zeitgenössischen Darstellungen der 1978 in Deutschland angelaufene Film *Nur Samstag Nacht* als deutsch synchronisierte Version des US-amerikanischen Films *Saturday Night Fever* (mit John Travolta in der Hauptrolle) und der dazugehörige Soundtrack (V.A. 1977) angesehen. Ihre Markteinführung wurde von großem Marketingaufwand begleitet, beide waren ein herausragender kommerzieller Erfolg (Tschmuck 2012: 160), das wurde auch auf dem Land spürbar: „Immer mehr Dorfgaststätten geben seit der Travolta-Welle ihre alte Betriebsform auf und werden nach einer kurzen Umbauphase als Diskotheken wiedereröffnet" (Mezger 1980: 75).

Durch den schnellen und durchschlagenden kommerziellen Erfolg von Discomusik wurde die Diskothek in der pädagogischen und alternativen Literatur der späten 1970er und 1980er Jahre zu einem Ort, der exemplarisch für die kulturindustrielle Vereinnahmung von Jugendlichen steht.[12] Für die Jugendlichen, die in den späten 1970er Jahren ausgingen, wurde der Begriff der Diskothek zu einem Synonym für die Einrichtungen, in denen Discomusik gespielt wird. Orte, die über eine verwandte Raumordnung verfügten, an denen aber Rockmusik gespielt wurde, werden von den Feldteilnehmern begrifflich überwiegend anders gekennzeichnet, z.B. als Musikschuppen, Laden, Music Hall.[13] Hierbei spielt das Bemühen um Abgrenzung eine große Rolle. Dies wird in den wenigen zeitgenössischen Quellen sehr deutlich, z.B. in einem Erlebnisbericht von Rolf Spindler, in dem er das Geschehen in Diskothek und Szeneladen gegenüberstellt (Spindler 1978). Der Band Straight Shooter aus Düsseldorf gelang 1980 mit dem Song „My Time – Your Time" vom gleichnamigen Album ein Hit in deutschen Rockdiskotheken. Auf demselben

11 *Discowelle* und *Discofieber* sind zeitgenössische Begriffsschöpfungen für das Phänomen. Einer unserer Interviewpartner formuliert rückblickend wie folgt: „Das war auf einmal da. Zack, kam aus Amerika, flupp, wurde dir vor die Nase gesetzt. Das is jetzt das Absolute. Alles andere is nix. Zack, Ende. Wir: Nö."

12 Vgl. hierzu Franz et al. 1980 sowie Regionalzusammenschluss der selbstverwalteten Jugendzentren und Initiativen 1980.

13 Ausführlicher dazu siehe Schwetter 2016.

Album (Straight Shooter 1980) befindet sich der Song „Disco-Fever everywhere“, dessen Textaussagen in deutlichen Worten *Disco*-theken und ihre Besucher brandmarken: „Everyone is running to the disco here in town and all the people are comin’ to stomp and stare around. Empty eyes, empty brain [...].“ Der Song „My Time – Your Time“ ist von seiner formalen und klanglichen Anlage her klar auf Tanzbarkeit in der Rockdiskothek hin angelegt, er orientiert sich deutlich an älteren, in Rockdiskotheken sehr erfolgreichen Stücken. Die strukturelle Übereinstimmung der Tanzfunktion ihrer eigenen Musik in einem verwandten Musikerlebnisraum wird von den Musikern (zumindest in ihrer Musik) nicht reflektiert. Von Spindler hingegen wird sie auf eine sarkastische Art benannt:

> Hier singt auch Dylan von der Konserve, hier tönt es seit 10 Jahren schon und immer noch: »I can’t get no satisfaction.« [...] Hier gehört Systemkritik zum verstaubten Inventar. Meist unverstanden, ohne Pathos und Engagement, aber sie ist da; im Schmier auf der Theke. Wer hier tanzen will, kann alleine tanzen. Auch so wie er will. (Spindler 1978: 2)

Die Discomusik stieß auf starke Ablehnung bei der alternativen Szene und bei den Rockhörern. Die musikstilistische Ausdifferenzierung schärfte eine Unterscheidung hin zu einer Polarisierung, die bereits vorher im Feld angelegt war: Manche Interviewpartner unterscheiden bereits für die frühen 1970er Jahre zwischen Rock- und Popdiskotheken (dazu später mehr). Inwieweit die Polarisierung wie bei der Anti-Disco-Bewegung in den USA auch rassistische oder homophobe Untertöne mit sich trug, lässt sich im Rahmen unserer Forschung nicht sagen. Vereinzelte Befunde deuten auf eine gemischte Gemengelage hin: so berichten ehemalige Stammgäste des *Hyde Park* in Osnabrück in einem Dokumentarfilm von 1988 (Mey/ Wallbrecht) darüber, dass diese Rockdiskothek in den späten 1970er Jahren der einzige Ort außerhalb der Schwulenszene war, an dem sie ihre Orientierung offen ausleben konnten. Auch gab es vereinzelt ausländische Betreiber, z.B. beim *Tunis* in Marx, Ostfriesland. Insgesamt fällt allerdings auf, dass nicht-heterosexuelle Orientierungen oder ausländische Besucher von unseren Interviewpartnern nicht thematisiert werden.

Die deutliche Abgrenzung vom Phänomen der Diskothek ist im Rahmen unserer Studie auch bei Interviews mit Menschen zu spüren, die Rockdiskotheken in den späten 1970er Jahren besucht haben. Manche erschrecken, wenn wir von Diskotheken sprechen, weil sie plötzlich glauben, hier liege ein Miss-

verständnis vor und sie seien die falschen Ansprechpartner_innen. Interviewpartner_innen, die die entsprechenden *Läden* in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren besucht haben, haben mit der Verwendung des Begriffs hingegen kaum Probleme.

Der Begriff Diskothek wird im vorliegenden Artikel in deutlicher Abgrenzung zu seiner Verwendung im Feld wie folgt gebraucht: Er wird als ein spezifisches chronotopisches Arrangement verstanden, das zu einer bestimmten Form des Musik-Erlebens einlädt. Als Kernbestandteile von dessen Raumordnung gelten folgende Eigenschaften: Eine Tanzfläche, die in hoher Lautstärke mit Musik von Tonträgern beschallt wird, dazu Lichteffekte, relativ große Dunkelheit sowie ein gastronomisches Angebot mit dem Schwerpunkt auf Getränken. Weitere Elemente der Raumordnung wie Nischen, ruhigere Bereiche, baulich abgetrennte Kneipen oder Teestuben sowie weitere Beschäftigungsmöglichkeiten wie Billardtisch, Kicker, Flipper o.ä. werden in dieser Definition als optional angesehen.[14]

Die Verbreitung der Rockdiskothek

Die weitgehende Vermeidung der Bezeichnung Diskothek im Feld seit Mitte der 1970er Jahre für Einrichtungen, in denen Rockmusik von Schallplatten gespielt wurde, ist möglicherweise ein Grund für die Nicht-Beachtung von Rockdiskotheken in der Forschung zu populärer Musik: In der Geschichtsschreibung zur Rockmusik spielt sie ebenso wenig eine Rolle wie in der Geschichte der Diskotheken. Letztere wird vor allem anhand der anglo-amerikanischen Entwicklung an eine Stilgeschichte besonders tanznaher Musikformen angebunden: von Soul über Reggae, Hip-Hop, Disco bis zu elektronischer Tanzmusik (Brewster/ Broughton 2000; Mühlenhöver 1999; Poschardt 2001). Man glaubt, mit der Entwicklungsgeschichte tanzbezogener musikalischer Avantgarden auch die Geschichte der Verbreitung des Musikerlebnisraums Diskothek geschrieben zu haben. Aber durch diese Fokussierung bleibt das Bild unvollständig. In vielen Regionen wurde dieser spezifische Chronotopos mit der Rockmusik etabliert. Ein zentraler Ausgangspunkt dieser Entwicklung sind die Happening Spaces, die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in London und New York in der Verbindung von Kunst und Rockmusik

14 Ihr Vorhandensein und die räumliche Gewichtung derartiger Angebote bieten wichtige Hinweise für Art und Bedeutung des Musik-Erlebens sowie Kriterien für eine Charakterisierung und Kategorisierung von Diskotheken. Vgl. Schwetter 2016: 65.

entstehen. Sie bilden *Versuchsanordnungen*, in denen Musik, Malerei, Lichteffekte, Film und Tanz gemeinsam eingesetzt werden, um ein synästhetisches Erleben zu ermöglichen. Andy Warhol veranstaltet 1966 regelmäßig derartige Happenings in der Fabrik, in London sind es Veranstaltungsreihen wie *U.F.O.* (Kaiser 1970).

Begeisterte Besucher aus Deutschland fungieren als *early adopter*[15] und bringen das Phänomen nach Westdeutschland: Der bildende Künstler Günther Uecker beteiligt sich 1967 nach einem längeren Aufenthalt in New York zusammen mit anderen Künstlern an der Konzeption eines Tanzlokals namens *Creamcheese* in Düsseldorf, es wurde nach einem Song von Frank Zappa benannt.[16] Es wird in einer zeitgenössischen Beschreibung wie folgt charakterisiert: „Beatschuppen? Diskothek? Künstlertreffpunkt? Prominenten-Lokal? Stehbierhalle? Literarischer Zirkel? Vorraum zur Hölle? Vorraum zum Himmel? Das Creamcheese hat von allem etwas" (Husslein 2008: 9). Die Vielfalt der Assoziationen macht deutlich, dass hier etwas Neues entsteht, für das es noch keinen rechten Begriff gibt.

Der DJ Wolfgang Schönenberg und spätere Betreiber der *Scala* aus dem Artland nördlich von Osnabrück macht 1966 eine Reise nach London und besucht dort „das Tiles in der Oxford Street [...] und die 'Big L' Discothek in der 'Denmark Street'. Sie war das Aushängeschild vom Piratensender 'Radio London' und inspirierte definitiv zur Nachahmung" (Schönenberg 2004: 111). Im regelmäßigen Veranstaltungsbetrieb entstehen in den frühen Einrichtungen neue Standards, dort verdichtet sich das Geschehen zu dem chronotopischen Arrangement aus Dunkelheit, Lichteffekten, Projektionen (Öl-Dias, Filme, rotierende Scheiben) und lauter Rockmusik von Schallplatte. Schönenberg ist einer der Protagonisten, die die Rockdiskothek in die nordwestdeutsche Provinz bringen. Die Eröffnung seiner ersten eigenen Diskothek *Scala* 1972 beschreibt er in seiner Autobiographie (Schönenberg 2004) als Kulminationspunkt nach jahrelangen Aktivitäten als DJ in verschiedenen Dorfkneipen und Sälen, dann auf eigenen Veranstaltungen mit mobiler Verstärkeranlage und vor allem auch als Veranstalter von Rockkonzerten. Es dauert einige Jahre, bis diese so viele Besucher anziehen, dass er sich an einen regelmäßigen, institutionalisierten Betrieb heranwagt.

Für die Verbreitung der Rockdiskothek ist der Faktor der Aneignung durch Nachahmung ein bestimmender Faktor. Diese Nachahmung ging von individuellen Erlebnissen aus, Veränderungen und eigenständige Interpretationen

15 Der Begriff ist aus der Innovationstheorie von Rogers ([1995] 2003) entlehnt.

16 Für eine detaillierte Darstellung siehe Husslein 2008.

ergaben sich zwangsläufig, da es zunächst keine standardisierte Technologie und Einrichtungsgegenstände für Diskotheken gab. Was aber machte die Faszination aus, was genau war es, das zur Nachahmung inspirierte? Hierzu schweigen sich die meisten Quellen aus. Das Erleben in den Rockdiskotheken und der genaue Stellenwert der Musik stellen blinde Flecken in den Schilderungen dar. Aus unseren Interviews und dem Vergleich mit unterschiedlichen Quellen ergibt sich das Bild, dass es große Überschneidungen im Repertoire der einzelnen Diskotheken gab (siehe hierzu den Abschnitt *Repertoire*). Jedoch gab es in jeder Diskothek auch Stücke und stilistische Spezifika, die nur dort zu hören waren. Und genau diese randständigen Stücke gaben einer Diskothek ihr spezifisches Profil und waren ein wichtiges Kriterium für die Wahl, welche Einrichtung(en) für einen Besuch ausgewählt wurden.

Die Raumordnung der Rockdiskothek macht den Besucher_innen das Angebot, zu Musik zu tanzen. Zu Rockmusik wurde allerdings auch vor der Etablierung des Chronotopos Diskothek getanzt. So war es gerade das Tanzen, das einen wichtigen Beitrag für die Anziehungskraft des Rock'n'Rolls der 1950er Jahre darstellte. Ein neuer, expressiver Paartanz mit erhöhtem Körperkontakt und Körpereinsatz bis hin zu akrobatischen Einlagen verbreitet sich unter Jugendlichen, ein Wirbeln und Werfen des Partners und der Partnerin, das vielen Vertretern älterer Geburtskohorten noch als anstößig gilt. Weiterhin ist bekannt, dass auch die Beatbands der 1960er Jahre für ihr jugendliches Publikum vor allem zum Tanz aufspielten.[17] In der Regel wurde eine Band für Tanzabende engagiert, diese spielte dann im Laufe eines langen Abends mehrere Sets mit Coverversionen, die von Musik- und Tanzpausen unterbrochen wurden.

Aber dann, in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, wird das Rockkonzert zu einem Ereignis, bei dem das Publikum mehr zuhört als zu tanzen. Die Rockmusik wird komplexer und die Stücke werden länger, Rockmusiker verstehen sich zunehmend als Künstler[18] und nicht mehr als Tanzmusiker: sie spielen immer mehr selbst komponierte Stücke. Im Feld wird diese Tendenz in Attributen wie progressiv versprachlicht: das Adjektiv steht einerseits für

17 Am Bekanntesten sind sicher die Engagements der frühen Beatles im *Starclub*, Hamburg (Hertsgaard 1995). Aber auch in der Provinz gab es ein großes Angebot (Keller 2013).

18 Zwei nach wie vor bestechende Analysen dieses Umschwungs stammen von Frith (1981) und Wicke (1987).

einen Musikstil (progressive Rockmusik) und drückt zugleich eine damit verbundene Vorstellung von Zeit als gerichtet und ästhetischen Fortschritt mit sich bringend aus.

Auf Filmaufnahmen von Konzerten und Festivals sind tanzende Menschen nur als vereinzeltes Phänomen sichtbar, während die meisten Zuhörer sitzen oder stehen und konzentriert zuhören.[19] Auf den ersten Blick scheint es, als haben die Rockmusikfans das Tanzen zugunsten einer neuen Innerlichkeit und mitvollziehendem Hören, das den neuen Kunstcharakter der ›progressiven‹ Musik spiegelt, aufgegeben. Tatsächlich lohnt es sich, das neue Verhältnis von Hören und Tanzen als Formen des Musik-Erlebens von Rockmusik näher zu betrachten. Denn das Tanzen wurde nicht aufgegeben, sondern zusammen mit dem Hören in einer neuen Institution, der Rockdiskothek, ausgelebt.

Bisher bleibt das Tanzen als eine wichtige Funktion der Rockmusik der späten 1960er und 1970er Jahre zum einen in der historischen Aufarbeitung meist unbeachtet, im Nachgang spielt es auch in der Musikanalyse der Rockmusik keine Rolle. Demgegenüber bietet gerade eine Forschung, die sich den Aneignungsformen von Rockmusik, hier im Speziellen in den seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entstehenden Diskotheken widmet, wichtige Rückschlüsse auf die Entwicklung dieser musikalischen Form. Im Folgenden werden als eine erste Annäherung an das musikalische Material die Musikfolgen näher betrachtet.

WHAT'S HAPPENING? DIE MUSIK

Das Repertoire

Die Fokussierung auf konkrete Hörsituationen in Rockdiskotheken bringt eine klare Begrenzung des zu untersuchenden Korpus an Musikstücken mit sich, und zwar auf die Stücke, die in westdeutschen Rockdiskotheken gespielt wurden. Aber wie kommt man an dieses Repertoire heran? Auch hier erweist sich eine Triangulierung unterschiedlicher Zugänge als hilfreich, denn direkte Zeugnisse gibt es nur sehr wenige. Die DJ-Sets wurden in Rockdiskotheken nur selten mitgeschnitten. Zwar berichten Interviewteilnehmer_innen davon,

19 Enigmatisch steht hierfür die Dokumentation des Woodstock-Festivals von 1969 (Wadleigh 1970), als deutsches Beispiel siehe das Free Concert von CAN in Köln 1972 (Lamb 1972).

dass DJs vereinzelt Mitschnitte auf Kassette an *verdiente* Stammgäste weitergegeben haben, jedoch ist es bisher nicht gelungen, solche Mitschnitte aufzufinden. Derartige Mitschnitte wären ein ideales Analysematerial, denn damit könnten nicht nur die Musikfolgen, sondern auch die DJ Mixtechniken analysiert werden.

Da historische Aufnahmen von Musikfolgen nicht verfügbar sind, muss eine Annäherung vorgenommen werden. Im Internet und in der Literatur gibt es verschiedene Formen von Listen, die Hinweise auf das Repertoire geben: Play-, Best of- und Repertoirelisten. Am hilfreichsten sind Playlisten, denn sie liefern nicht nur Hinweise auf die Stücke, sondern auch auf die Reihenfolge ihres Einsatzes. Allerdings haben nur wenige DJs ihre Arbeit während des Auflegens protokolliert. Was durchaus verständlich ist, denn die Arbeit als DJ verlangt eine spezifische Art von emotionaler Involviertheit und Aufmerksamkeit für die Stimmung im Raum und deren weitere mögliche Entwicklung, zu der die nüchterne Protokollierung der aufgelegten Stücke durchaus einen Gegensatz darstellt. Gleichwohl gibt es Ausnahmen: Der DJ Otto Sell hat ab ca. 1975 im Raum Oldenburg Schallplatten aufgelegt, zunächst im *Alhambra*, einem selbstverwalteten Jugendzentrum in Oldenburg. Playlisten hat er allerdings erst ab 1985 aufgeschrieben, als er im *Ede Wolf* in Metjendorf auflegte. Vor einigen Jahren hat er die Playlisten in Textdateien übertragen und auf einer Webseite zu seiner DJ-Tätigkeit im Internet zugänglich gemacht.[20] Hier kann man sehen, dass einige ältere Stücke aus den 1960er und 1970er Jahren neben vielen jeweils aktuellen Titeln konstanter Bestandteil des Programms bleiben. Für die hier vorgestellte Studie wären frühere Playlisten deutlich interessanter, sind bisher aber nicht zu finden.

Der bereits zitierte Diskothekenbetreiber und DJ Wolfgang Schönenberg hat in seinen Memoiren eine Bestenliste mit den „100 beliebtesten Gruppen und Solisten der SCALA (1970-1977)“ veröffentlicht (Schönenberg 2004: 145). Sie sind mit jeweils einem Albumcover abgebildet, diese stehen teilweise auch „stellvertretend für andere Erfolge der jeweiligen Musiker“. Gisbert Wegener, ein ehemaliger Stammgast, hat diese Liste als Anreiz genommen, um aus seinem Gedächtnis heraus konkrete Songs zuzuordnen (Wegener 2007a: 141).

Ebenfalls hilfreich sind die Internetaktivitäten ehemaliger Teilnehmer_innen. So findet sich auf der von Uwe Penske betriebenen Webseite wattwerker.de eine Liste mit Musiktiteln, die in ostfriesischen Rockdiskotheken ge-

20 http://www.ottosell.de/music/pl1.htm, Zugriff am 29.09.2016.

spielt wurden. Diese Liste ist als Tabellendokument abrufbar und umfasst momentan über 4.000 Titel.[21] Als Quelle dienen ihm und weiteren Mitstreiter_innen ihre eigenen Erinnerungen sowie die Angaben vieler anderer Besucher. Unter dem Titel *Die Liste* machen er und sein Team eine regelmäßige Radiosendung zu diesen Diskotheken beim Lokalsender Ems-Vechte-Welle und laden Zeitzeug_innen (Gäste, DJs, Betreiber) ins Studio ein, um sich gemeinsam mit ihnen an vergangenes Ausgehen mit Rockmusik zu erinnern. Auch auf anderen Radiosendern gibt es Themensendungen zu Rockdiskotheken. All diese Sendungen können als Quellen ausgewertet werden. Zwar ist die historische Quellenlage dünn, es gibt aber unter den Rockmusikfans und ehemaligen Teilnehmern einige Personen, die akribisch Listen anlegen und Wissen sammeln.

Zentrale Hinweise zu einzelnen Stücken des Repertoires kommen von unseren Interviewteilnehmer_innen. Die Erwähnung von Stücken im Zusammenhang mit persönlichen Erfahrungen deutet dabei auf deren hohen Stellenwert hin. Die Interviewteilnehmer_innen werden gebeten, während des Interviews für sie prägende Musikstücke vorzuspielen. Zudem spielen die Forscher_innen den Befragten ausgewählte Stücke vor, die aufgrund vorheriger Hinweise ausgewählt werden, um weitere Daten über sie zu gewinnen. Einen weiteren wichtigen Zugang stellen die Revival-Parties dar. Hier kann die Musikfolge aufgezeichnet und analysiert werden, und sie kann mit den Praktiken der Partybesucher_innen in Beziehung gesetzt werden. Die DJs können nach der Party zu ihren Auflegeentscheidungen und DJ-Handwerk befragt werden. Dabei ist zu beachten, dass die Revival-Parties ein heutiges Veranstaltungsformat mit einer Eigenlogik sind, die sich von den damaligen Veranstaltungen deutlich unterscheidet: Sie wollen nicht nur aktuell relevant sein, sondern einen nostalgisch gefärbten Bezug zu vergangenem Musik-Erleben herstellen. Sie sind deshalb eben keine Kopie, aber sie wollen eine Verbindung herstellen. Neben ehemaligen Besucher_innen von Rockdiskotheken kommt dabei durchaus auch jüngeres Publikum auf die Veranstaltungen.

Bei aller Vielfalt der Zugänge ist es jedoch nicht das Ziel, die Revival-Aktivitäten repräsentativ zu erfassen, um das Phänomen Revival zu analysieren. Die Untersuchungsperspektive bleibt auf die Rekonstruktion des vergangenen Musik-Erlebens fokussiert. Hierfür ist keine der oben genannten Quellen für sich genommen valide. Jede birgt Unsicherheiten, da sie sich auf individuelle oder kollektive Erinnerungsmomente bezieht, die das damals tatsäch-

21 Vgl. http://www.wattwerker.de/p/die-liste.html, Zugriff am 21.11.2016.

lich abgespielte Musikrepertoire nur punktuell wiedergeben. In der Kombination ermöglichen sie jedoch Erkenntnisse zu Ausschnitten des Repertoires. Werden Musikstücke in mehreren Quellen genannt, tauchen sie in unterschiedlichen relevanten Kontexten auf, so kann es als gesichert gelten, dass sie zum Repertoire der Rockdiskothek gehören. Stücke, die häufig genannt werden und in verschiedenen Listen auftauchen, können zum Kernrepertoire der Rockdiskothek gezählt werden. Es ist nicht nötig (und auch unmöglich), das gesamte Repertoire von Rockdiskotheken zu kennen. Für die Rekonstruktion des Musik-Erlebens reicht es, Teile des Kernrepertoires und dessen Entwicklung im Zeitverlauf, typische Stücke und wiederkehrende Rezeptionsweisen zu erschließen.

Die Musikfolge

Bei der Analyse des Musik-Erlebens in einer Diskothek sind nicht nur die einzelnen Stücke, sondern auch ihre Reihenfolge zu berücksichtigen. Es gibt aus anderen Diskothekenkulturen Hinweise darauf, dass der Reihenfolge, in der die Musikstücke gespielt werden, eine Bedeutung zukommt, etwa in Bezug auf den stilistischen Verlauf eines Abends oder auf das Verhältnis einzelner Stücke zueinander: Wie sie aufeinander bezogen, ineinander gemixt oder kleinteilig als Material zur Schaffung neuer ad-hoc-Werke benutzt werden. Das einzelne Stück ist in elektronischer Tanzmusik wie im Hip-Hop Material in einem kontinuierlichen Strom rhythmusbetonter, funktional auf die Tanzfunktion hin optimierter Musik. In der Rockdiskothek werden die DJ-Mixstrategien andere sein, aber es ist davon auszugehen, dass es diese hier ebenso gibt. Daher ist es nötig, eine Aufmerksamkeit für die Dramaturgie der Zeitgestaltung mitzubringen, auch wenn ein zeitgenössischer Kommunikationswissenschaftler zu folgendem Schluss gekommen ist: „Die Platten werden fortlaufend und ohne jeden erkennbaren Ablauf gespielt“ (Pausch 1974: 187). In der Rockdiskothek wird – auch das ist eine musikkulturelle Neuheit – stundenlang Schallplatte an Schallplatte gespielt; es gibt nicht, wie in frühen Popdiskotheken oder an Diskothekenabenden, die sich noch an die Dramaturgie des Tanzabends mit Livemusik anlehnen, Ansagen der DJs zu jedem Stück oder Musikphasen und Musikpausen und dadurch kollektive Tanzphasen und Tanzpausen (vgl. Niester 2013).

Im Folgenden dient die Musikfolge der Musicland Party in Restrup am 13.09.2014 als Einstiegspunkt für die Annäherung an das Musik-Erleben. Einige auffällige Merkmale werden dargestellt und beispielhaft analysiert und

mit den Aussagen ehemaliger Besucher_innen ländlicher Rockdiskotheken in Bezug gesetzt.

Abb. 1 Flyer der Veranstaltungsreihe *Musicland* in Restrup (Artland).

Die *Musicland* Parties sind eine seit 2009 zweimal jährlich stattfindende Partyreihe in Restrup im nördlichen Osnabrücker Landkreis. Im Flyer (Abb. 1) zu einer derVeranstaltungen wird der Bezug von Rockmusik und Ländlichkeit deutlich: Das Logo stellt einen Bauern auf einem Schlepper dar, der Reihentitel *Musicland* ist auf dem Logo anders als in der sonstigen Kommunikation in zwei Worten geschrieben: Music Land. Dies kann durchaus als Spiel mit dem deutschen Wort Land gelesen werden. Es geht also um Musik auf dem Land, und der Bezug zur Rockmusik wird durch das Ölfilmdia im Bildhintergrund hergestellt. Als Hintergrundbild fungiert ein Foto einer früheren *Musicland* Party. Man sieht einen älteren Tänzer vorne links mit schütterem weißen Haar und Silhouetten weiterer Tänzer_innen, die ihre Hände in die Luft erheben.

Die Organisatoren der Musicland Parties beziehen sich mit ihrer Partyreihe auf eine konkrete, in diesem Artikel bereits erwähnte Einrichtung, die Scala (1972-1977) im nahen Lastrup. Sie sind ehemalige Stammgäste und DJs der Scala, sie stellen den Bezug aber eher subtil her. Sie haben beispielsweise ein Logo der Scala als Leuchtelement nachgebaut und hinter ihrem DJ-Pult aufgebaut. Im Infotext auf der Facebook-Seite heißt es hingegen allgemeiner: „Das Programm der Musicland Partys wendet sich vor allem an Musikfans, die in den Siebziger Jahren die alternativen Diskotheken in Norddeutschland

besucht haben. Als Veranstalter versprechen wir eine Zeitreise in die Siebziger Jahre.“[22] Schaut man sich eine tabellarische Auswertung der gespielten Stücke an (Abb. 2), so wird dieses Versprechen vom Repertoire eingehalten.

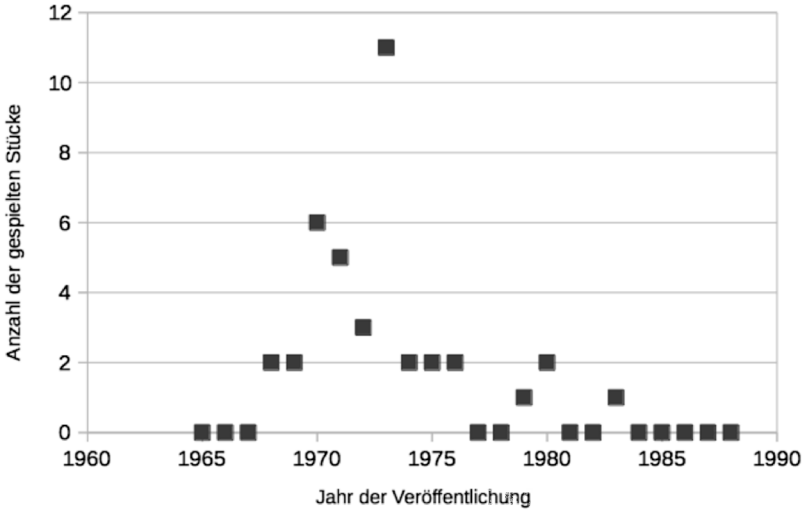

Abb. 2 Veröffentlichungsjahr der auf der *Musicland* Party am 13.09.2014 gespielten Stücke.

Von 39 gespielten Stücken stammen 35 aus den Jahren 1968 bis 1979, lediglich drei wurden in den frühen 1980er Jahren veröffentlicht. Die durchschnittliche Länge der Stücke von 6:36 Min. ist auffällig hoch und liegt deutlich jenseits der Länge von damals auf Singles erhältlichen Songs, die LP ist hier das bevorzugte Trägermedium. Das kürzeste Stück mit 2:50 Min. Länge stammt von Black Sabbath aus dem Jahr 1970, „Paranoid“, das längste von Eric Burdon & War, „Tobacco Road / I have a Dream“ ebenfalls von 1970 mit einer Länge von 13:09 Min. Der Mitschnitt lief vom Beginn des Abends um kurz nach 21:00 Uhr bis zu einem Zeitpunkt, wo sich der Saal deutlich geleert hatte um 01:25.

Auffällig am Mix ist die lange, meist vollständige Wiedergabe von Intros ohne oder nur mit wenig Rhythmuselementen. Die Musikstücke werden in der Regel ausgespielt. Dies gilt auch, wenn sie längere schwer tanzbare Passagen im Binnenverlauf oder kurz vor dem Ende haben. Wo es sich vom Aufbau der

22 https://www.facebook.com/Musicland-Party-Restrup-Die-Party-die-zum-guten-Ton-geh%C3%B6rt-170264769656848/about/ abgerufen am 28.11.2016.

Stücke her anbietet, werden die letzten und ersten Sekunden ineinander geblendet. Ein gutes Beispiel ist der Übergang von „Sittin in the dark“ von Carolyn Mas (1980) zu „Fly like an Eagle“ von der Steve Miller Band (1976). Bei „Sittin in the dark“ (Mas 1980) handelt es sich um eine Liveaufnahme, der Schluss des Stückes besteht in einem langen Decrescendo, in dessen Verlauf die Band immer verhaltener und zum Schluss sehr leise spielt, während die Sängerin nur noch flüstert. Die Stück wird inklusive des begeisterten Schlussapplauses des Publikums ausgespielt, unter diesen Applaus wird der Beginn des 1:15 Min. langen „Space Intro“ gespielt, das auf der LP *Fly like an Eagle* (Miller 1976) dem Titelsong vorausgeht. Es besteht aus liegenden Tönen und aufsteigenden, sich teilweise überlagernden Synthesizer-Melodien. In einer material-orientierten DJ-Ästhetik wäre es problemlos möglich, dieses Intro unter das Decrescendo zu mixen, „Sittin in the dark“ (Mas 1980) vor dem Applaus auszublenden und den Zeitabschnitt ohne Rhythmuselemente deutlich zu verkürzen. Das geschieht aber nicht. Ich habe den DJ in einem späteren Interview nach dieser Praxis gefragt. Für ihn sind derartige Eingriffe undenkbar, denn es wären Eingriffe in die Kompositionen. Die einzelnen Stücke werden von ihm nicht als Material genutzt, sondern als geschlossene Werke betrachtet und respektiert. Hier spiegelt sich in der DJ-Praxis die Übernahme des romantischen Künstlerideals eigenständiger Künstlerpersönlichkeiten, die individuelle Werke schaffen, wider, wie sie in klassischen Studien für die Rockmusik seit Mitte der 1960er Jahre beschrieben wurde (Frith 1981, Wicke 1987). Auch die Interviewteilnehmer_innen teilen eine starke Songorientierung. Lässt sich daraus folgern, dass den Beteiligten die Werkintegrität wichtiger ist als ein tanzbodentauglicher Musikfluss in jedem Moment? Auf den Revival-Parties ist zu beobachten, dass es manchmal zu regelrechten Publikumswechseln zwischen zwei Stücken kommt. Die Tanzfläche leert sich, aber es kommen auch neue Tänzer_innen hinzu. Dazu ein Interviewpartner[23], der in den 1970er Jahren Stammgast des Old Inn in Aurich war:

23 Die Verschriftlichung der in diesem Beitrag wiedergegebenen Interviewausschnitte berücksichtigt phonetische Eigenarten der Sprecher. Die grammatikalische Struktur der Aussagen wurde nicht überarbeitet. Die hier verwendeten Namen stellen Pseudonyme dar. Die Größe der Stichprobe beträgt momentan 30 Teilnehmer und umfasst einen Befragungszeitraum bis Ende der 1980er Jahre (Stand Februar 2017).

Wenn bestimmte Stücke kamen / die man ja an den Anfangssequenzen / da wurde ja nicht irgendwo mitten eingeblendet / sondern am Anfang / das wurde ja da komplett ausgespielt. [...] Da wusste man dann schon wer jetzt gleich an dir vorbei läuft und zur Tanzfläche. (Hauke *1961, Abs. 602)

Oder Joachim, unterwegs in Schleswig-Holstein:

Es gab Stücke mit Signalwirkung. Da kam' ein, zwei Töne und man wusste, sofort auf die Tanzfläche, weil das waren Stücke, da musste man tanzen. (.) Das ging vielen so. [...] das war 'n wiederkehrendes Ritual, ne? Das' irgndwie/ Das dümpelte vor sich hin, plötzlich kam so 'n Stück, das hatte so 'ne Signalwirkung und aus allen Ecken strömten die Leute auf die Tanzfläche. (Joachim, *1952, Abs. 366)

Beide Interviewsequenzen verweisen darauf, dass die Besucher_innen songorientiert tanzen. Sie erkennen *ihre* Lieder wieder, tanzen also gerne zu Musikstücken, die sie bereits kennen. Die Wiederholbarkeit und Verstetigung der Musikerfahrung orientiert sich also stark am einzelnen Song („Da wusste man dann schon" / „wiederkehrendes Ritual"). Das Repertoire und das Tanzverhalten der Besucher weisen eine gewisse Beständigkeit auf. Die Intros der Stücke, die Übergänge ohne oder nur mit sparsamen rhythmischen Elementen sind essentiell: Sie lassen die nötige Zeit für den Wechsel der Tänzer_innen auf der Tanzfläche. Im besten Fall sind alle da, wenn der Hauptteil des Stückes beginnt. Trotz der Songorientierung wechseln nicht alle Tänzer_innen bei jedem Stück. Sie genießen es, wenn die Songauswahl so erfolgt, dass mehrere Songs, die sie mögen, nacheinander gespielt werden. Die Auswahl muss dabei nicht so erfolgen, dass Tempo, Groove oder Klanglichkeit möglichst ähnlich sind. Allerdings sind auf der Musicland-Party größere stilistische Verläufe erkennbar: Härtere, rockigere Stücke werden eher spät am Abend aufgelegt.

Auch wenn das Tanzen songorientiert erfolgt, so zeigen die Besucher durchaus eine Aufmerksamkeit für die Musikfolge. Über den *Scala*-Betreiber und DJ Wolfgang Schönenberg berichten ehemalige Besucher_innen im Interview:

Alfons: Wolfgang war einfach absolut genial. Auch wenn man die Stücke kannte, mitunter hat man NICHT gehört, »wie jetzt?« Du hast die Übergänge nicht gehört. Der war wirklich so perfekt, der wusste genau, wo er einsteigen musste.
Liliane: Und er wusste auch vom Publikum her, was für ein Publikum da war, genau, was er spielen musste. […] Das hatte er sofort raus und dass er ja die Leute immer auf der Tanzfläche hatte. (Abs. 87/88)

Offenbar entwickelte sich im Rahmen der Songorientierung bereits eine Auflegetechnik, die die Dramaturgie des Musikflows berücksichtigt. Dieser Auflegestil steht im deutlichen Gegensatz zur parallelen Praxis in Popdiskotheken: Dort werden die Musikstücke vom DJ angesagt, der DJ kommuniziert verbal mit dem Publikum und animiert die Besucher zum paarweisen Tanzen. In der Rockdiskothek ersetzen die Intros der Stücke die Ansagen und der DJ kommuniziert nur über die Auswahl und Abfolge der Musik mit den Besucher_innen; er schätzt die Vorlieben der Besucher_innen aufgrund seines Praxiswissens ein. Zudem ist es üblich, dass sich einzelne Besucher_innen mit Musikwünschen an den DJ wenden. Auf den Revival-Parties im *Welcome* in Hützel (Lüneburger Heide) wird diese Form der Kommunikation unterstützt und zugleich baulich reguliert: auf den Tischen liegen Zettel für Musikwünsche aus, die Tür zur DJ-Kanzel ist jedoch verschlossen: die Zettel können durch einen Briefschlitz eingeworfen werden. Dort holt der DJ von Zeit zu Zeit die Zettel ab und entscheidet, welche Wünsche er im Verlauf der Nacht berücksichtigt. Hier wird seine Orientierung am Musikfluss deutlich: Er spielt nur, was sich in die Dramaturgie seines DJ-Sets einfügen lässt.

Das Zusammenspiel aus Songorientierung und Musikfluss wurde bei einer weiteren Revival-Party in Ostfriesland besonders deutlich. Dort legte ein ehemaliger Stammgast zum allerersten Mal Musik auf und es wurde im Laufe des Abends sehr deutlich, dass er nicht über die impliziten Wissensbestände eines Rock-DJs verfügt. Sein Plan war es, eine vorher vorbereitete Playlist abzuspielen, mit der er sich bei den Veranstaltern beworben hatte. Das Repertoire passte also zur Rockdiskothek, doch die vorgeplante Reihenfolge der Stücke stieß immer wieder auf Irritationen bei den Tänzer_innen: Oftmals leerte sich die Tanzfläche bei einem Stückwechsel mit einem Schlag. Wenn der DJ merkte, dass seine Reihenfolge der Stücke nicht funktioniert, probierte er andere Strategien aus. Wenn ein Stück funktionierte, sich die Tanzfläche also wieder füllte, reagierte er darauf beispielsweise, indem er im Anschluss bis zu drei weitere Stücke derselben Band spielte. Auch das irritierte die Tänzer_innen und führte dazu, dass sich die Tanzfläche erneut leerte. Aufgebrachte Besucher_innen riefen dem DJ ironische Aufforderungen zu, er solle doch noch ein Stück derselben Band spielen. Durch das Scheitern dieser Mixstrategie wird das implizite Tabu sichtbar, niemals zwei Stücke desselben Künstlers hintereinander zu spielen. In keinem anderen DJ-Set von besuchten Revival-Parties befinden sich zwei Songs derselben Künstler_innen hintereinander. Zudem war der DJ nicht in der Lage, die vielfältigen Songwünsche des Publikums zu erfüllen, weil er nur ein kleines Repertoire an Liedern mitgebracht

hatte. Dies trug ebenfalls zu wachsendem Unmut bei: Das Publikum beschwerte sich bei ihm und den Veranstalter_innen und die Leute gingen früh wieder nach Hause. Die Unzufriedenheit des Publikums zeigt die zentrale Bedeutung der Musikfolge und der Fähigkeit des DJs, Musikwünsche und besonders beliebte Titel in den Musikfluss einzuweben. Letztlich scheiterte der ganze Abend an der Unerfahrenheit, und das heisst in diesem Fall der Unkenntnis des DJs über die impliziten Regeln des Auflegens in einer Rockdiskothek.

Derartige, meist nur implizit weitergegebenen Regeln und Prinzipien des DJing zwischen Song, Musikfluss und Tracks (als Material) in der Gestaltung einer Musikfolge sind bis heute kaum Gegenstand musikwissenschaftlicher Analyse. Dies verwundert umso mehr, als auch explizit musikflussorientierte Musikstile der elektronischen Tanzmusik (EDM) auf eine mittlerweile mehr als 40-jährige Geschichte zurückblicken können. Doch auch in Bezug auf EDM fokussieren sich Analyseansätze bislang auf die einzelnen Tracks (Butler 2006) und auf die verwendeten Mixtechniken wie scratching oder blending (Poschardt 2001), kaum jedoch auf die damit gestaltete Dramaturgie. Butler (2014) bildet eine Ausnahme und liefert mit seiner Analyse eines Ausschnitts eines EDM DJ-Sets einen ersten Baukasten von Mixstrategien (ebd.: 168). Ein Vergleich seiner Analyse mit den hier dargelegten Strategien von Rockdiskotheken zeigt, dass ein Teil der später für EDM wichtigen Mixtechniken bereits in der Rockdiskothek vorhanden ist: Die Herstellung eines Musikflusses ohne Pausen, die Auswahl von Stücken, die Einbindung von vertrauten Momenten (hier in Form ganzer Titel) und das Blenden von Übergängen. Andere Mixtechniken sind nicht ausgeprägt, die Grenzlinie bildet die Sichtweise von Musikstücken als Werken versus die von Musikstücken als Material. Alle mit letzterer Auffassung verbundenen Mixtechniken fehlen in der Rockdiskothek: Die Auswahl eines Zeitabschnitts aus einem Musikstück (Einstiegs- und Ausstiegspunkt), die Kombination und Überlagerung von Schallplatten, die Veränderung der Abspielgeschwindigkeit, Variationen von Klang und Textur mit Hilfe von EQ und Klangeffekten. Das DJing in der Rockdiskothek weist also einige Verwandtschaft zur späteren Praxis in elektronischer Tanzmusik auf, die Sichtweise von Musikstücken als Werken erweist sich als musikkulturelles Verständnis, das das Auflegen in der Rockdiskothek prägt und dafür sorgt, dass manche technisch möglichen Eingriffsformen nicht entwickelt werden.

WHAT'S HAPPENING? DAS MUSIK-ERLEBEN IN DER ROCK-DISKOTHEK

In der langen Radionacht zur Diskothek *Scala* in Lastrup (bei Cloppenburg), einer Radiosendung auf der Ems-Vechta-Welle, äußert sich ein ehemaliger Stammgast wie folgt:

Und wir sind früher, in den Siebziger Jahren, sind wir da ständig hingegangen. Das war unsere Musik, das war unser Leben. Ja, und das hat uns bis heute so geprägt, muss ich sagen. Absolut. (Glück 2014: Min. 41:28)

Der Anrufer verwendet für die rückblickende Einordnung seiner Zeit in der ländlichen Rockdiskothek die erste Person Plural. Auch in unseren Interviews kommt es häufig vor, dass die Erzählungen von der ersten Person Singular ins Plural wechseln, sobald von Musik und Musikerlebnissen gesprochen wird. Dies weist auf eine große, gefühlte Übereinkunft mit den anderen Besucher_innen hin. Diese bezieht sich nicht nur auf gemeinsame Erfahrungen, sondern auf geteilte Bewertungen dieser Erfahrungen. Aber worin bestanden diese prägenden Erfahrungen? Was genau ist denn nun geschehen in diesen Rockdiskotheken? Dazu eine Sequenz aus dem Interview mit Joachim (*1952):

Interviewerin: Und was hat man dann gemacht in der Diskothek? Was war da los?
Joachim: Nichts (2) nichts. Im wahrsten Sinne des Wortes mehr gelegen als gesessen, die Augen zu gemacht, wenn's nichts zu sehen gab und man hat Musik gehört. Oder man hat, wenn man einigermaßen bewegungstüchtig war, dann getanzt in Anführungszeichen. Auch nicht paarweise, sondern jeder für sich, heute nennt man das Headbangen. Hatte aber nich zwingend immer was mit Headbangen zu tun. War denn so bedingt durch äußere Umstände in einem relativ entrückten Stadium und konnte sich auch da im Vergleich zu seiner Arbeitsstelle oder im elterlichen Zuhause frei bewegen und das tun, wonach einem gerade zumute war, das kannst du zu Hause nich und auf der Arbeit nich.

Nichts – Im Zentrum des Erlebnisses stehen für Joachim niederschwellige Aktivitäten mit geringem körperlichen Einsatz, zu denen er jederzeit zurückkehren kann: Musik hören und Andere beobachten. Diese Möglichkeit, beinahe nichts zu tun, empfindet er als Aufhebung von Handlungszwängen. Er musste gar nichts tun und war damit nicht nur symbolisch, sondern während der An-

wesenheit in der Diskothek in seinen Handlungsspielräumen von den Anforderungen, die Familie und Beruf an ihn stellten, befreit. Die Gegenüberstellung von Rockdiskothek und den übrigen sozialen Verpflichtungen findet sich häufig in den Interviews oder Gesprächen auf Revival-Parties. Sie verdichtet sich in emblematischen Ausdrücken wie „unsere eigene Welt“ oder „eigener Planet“. Derartige Formulierungen verweisen auf zweierlei: Zum einen bildet sich hier im Chronotopos der Diskothek ein auch ästhetisch abgegrenzter (Zeit)Raum für eine generationsspezifische Vergemeinschaftung, der sich von den übrigen sozialen Konstellationen auf dem Land sehr deutlich unterscheidet, und diese Unterscheidung wird von den Teilnehmern hervorgehoben und positiv gewertet. Zum Zweiten wird dieser andere (Zeit)Raum kollektiv gebildet und stellt einen neuen sozialen Raum dar, in ihm bilden sich allmählich neue Konventionen, Rollen und Erwartungshaltungen heraus, die den Teilnehmenden nicht bewusst sein müssen. Das Neuartige im ästhetischen und sozialen Erleben überlagern sich hier.

Das Musikhören wird von Joachim als kleinster Nenner des gemeinsamen Erlebens geschildert. Tatsächlich geben viele Gesprächspartner das gemeinsame Musikhören als besonders wichtige Motivation für private Treffen oder den Besuch von Rockdiskotheken an und begründen dies mit dem bis weit in die 1970er Jahre hinein schwierigen Zugang zur Rockmusik.

> [Rockmusik] lief dem natürlich vollkommen entgegen, was so landläufig in irgendwelchen Kneipen oder meistens auch im Radio gehört wurde. Es war WENIG, dass man solche Musik hörn konnte. Man musste schon irgendwo sein und wissen, da is so einer, der hört so Musik, ansonsten (pustet) geht das nich, ne? Du bist [..] für bekloppt gehalten worden, wenn de solche Musik gehört hast oder so, ne? Aber weil sonst lief Howard Carpendale und die Flippers und so was. Das war so typisch für die Zeit. Und ja, das war zum Kotzen. (Uwe, *1954, Abs. 145)

Im Radio gab es in den frühen 1960er Jahren nur ausländische Sender, die Rockmusik spielten. Zwar zogen bundesdeutsche Radiosender und teilweise auch das Fernsehen nach, dies jedoch nur mit Spezialsendungen, die in der Regel im wöchentlichen Rhythmus zu hören waren (Siegfried 2006: 319). Wer konnte, machte Mitschnitte, zunächst auf Tonband, später auf Kassette. Schallplatten mit Rockmusik waren laut Aussage unserer Interviewteilnehmer_innen in den 1960er Jahren schwer erhältlich, und als sich die Erreichbarkeit auch in Plattenläden in der Provinz in den 1970er Jahren besserte, blieben Schallplatten für die Budgets der Jugendlichen teure Herausforderungen, jeder Kauf musste gut überlegt sein. Im Resultat hatte jede_r Jugendliche nur

Zugang zu einem kleinen Teil des Repertoires und man traf sich regelmäßig mit Freund_innen zum gemeinsamen Musikhören. Das gesamte für sie relevante Repertoire zu hören, noch dazu in guter Klangqualität und mit hohem Schalldruck, war nur in der Rockdiskothek möglich. Dieser Zusammenhang wird von allen Teilnehmer_innen wiederholt und mit Nachdruck genannt: dem Mangel an Zugang zu Repertoire und Audioqualität im Alltag stand die Rockdiskothek mit dem vollen Plattenregal und der vergleichsweise guten Verstärkeranlage gegenüber. Musik hören zu wollen, ist eine der wichtigsten Motivationen für den Besuch.

Joachim erwähnt in der weiter oben zitierten Interviewpassage auch das Tanzen, das hier einen völlig anderen Charakter annimmt als in den umgebenden Musikkulturen. Das erste und globalste Abgrenzungskriterium gegenüber den damals herrschenden Tanzkulturen ist für ihn, alleine zu tanzen: „jeder für sich". Derartige Formulierungen kehren fast formelhaft wieder und werden durch Attribute wie „zwanglos" (Uwe, s.u.) ergänzt. Für sich zu tanzen, ohne festgelegte Schrittfolgen, ist für Joachim neu und stellt eine Innovation gegenüber den anderen damals verbreiteten Musik- und Tanzkulturen dar. In der Tanzforschung stellt Klein (1992: 223 ff.) den Übergang vom Paartanz zum Individualtanz als eine Schwundgeschichte dar, die über die Zwischenstufen Rock'n'Roll und Twist zum Beat verläuft. In dieser Entwicklung gehen in ihrer Darstellung die sozialen Beziehungen zwischen den Tänzer_innen verloren, „drückten sich hier doch die Beziehungslosigkeit und die Unfähigkeit zur Nähe zwischen den Tanzenden aus" (ebd. 231). Dieser verbreiteten Deutung stellt Thomas (2003) eine andere Lesart gegenüber. Ihrer Einschätzung nach lässt sich der Umschwung vom Paar- zum Solotanz als Ausdruck neuer Vergemeinschaftung und veränderten Geschlechterrollen auffassen. Nun können junge Menschen ihre Individualität im Tanz ausdrücken, aber auch mit jedem tanzen, mit Freunden, nicht nur mit einem/r Partner_in des anderen Geschlechts. Frauen müssen nicht mehr auf eine Aufforderung zum Tanz durch einen Mann warten. Sie können selbst entscheiden, wann sie tanzen und haben auf der Tanzfläche die gleichen Bewegungsmöglichkeiten wie die Männer (ebd. 183). Neuartige Geschlechterbeziehungen werden von den Befragten in unserer Studie kaum thematisiert, allerdings lässt sich deutlich beobachten, dass auf Revivalparties allen Tanzenden ein ähnliches Bewegungsrepertoire zur Verfügung steht. Nach Auffassung von Klein (1992: 232) ist die Rockmusik der späten 1960er Jahre keine Tanzmusik mehr: „Ihre asymmetrischen Rhythmen stimulieren nicht mehr direkt den Körper, sondern eher den Kopf. Ein ausgelassenes und ekstatisches Tanzen verschwand zugunsten eines in-sich-gekehrten, fast imaginären Bewegungsrausches." Auch

wenn Klein mit Bedauern die entäußerte Innerlichkeit der Tanzenden schildert, für viele Besucher_innen der Rockdiskothek stellt das Tanzen eine wichtige Tätigkeit und ihr Tanzstil ein besonderes Merkmal ihrer Musikkultur dar.

In vielen ländlichen Gegenden gab es in den späten 1960er Jahren noch keine Institutionen, in denen ausschließlich Rockmusik gespielt wurde. Weit verbreitet waren Diskothekenabende in den Sälen von Gastwirtschaften als Ergänzung und Erweiterung des Programms mit Tanzbands. Die DJs spielten dort Pop- und Beatmusik, zu der paarweise getanzt wurde. Zu späterer Stunde legten sie phasenweise im Wechsel Pop- oder Rockmusik auf, wenn das Publikum danach verlangte. Die unterschiedlichen Geschmäcker blieben dabei unverbunden. Entweder tanzte ein Teil der Besucher_innen Paartanz oder „zwanzig Leute stehen auf der Tanzfläche und jappeln so vor sich hin" (Hartmut, *1952: 130). Über diesen Tanzstil kann er, der als DJ Pop oder, wie er und seine Kollegen es auch nannten, „Happy Sound" aufgelegt hat, sich noch heute amüsieren. Sein Kollege Dieter (*1949), der Ende der 1960er Jahre als DJ in vielen verschiedenen Lokalitäten der Lüneburger Heide tätig war, schildert die damit verbundene Konflikthaftigkeit: „also recht machen, sage ich mal, konnte man es keinem im Grunde, ne." (114)

Die unterschiedlichen Tanzstile dienten auch, als sich Institutionen bildeten, die auf Rockmusik spezialisiert waren, zur Separierung des Publikums. Dies war nicht nur eine Frage des Geschmacks, sondern auch der Generationslagerung. Hartmut schildert das in seiner Erinnerung an die Rockdiskothek *Sheeta* in Lüneburg so:

> Die haben NUR sowas gespielt. Also lange Stücke. Sechs Minuten. Acht Minuten. Viele Stücke mit Orgel dabei. Pink Floyd und und alles, wo man eben nicht so nach tanzen konnte. Das war ja tanzbare oder nichttanzbare Musik. Das ältere Publikum in den Diskotheken / irgendwo hörts ja auf. Wenn ein 40-Jähriger in die Diskothek gegangen ist. Der wollte natürlich zusammen tanzen. Und bekam da plötzlich irgendwas vorgesetzt, wo er nicht zusammen tanzen konnte, also ist er aus den Diskotheken rausgefallen. (457)

Der Tanzstil war also nach Kleidung und Frisur im Bereich der Mode, auf musikalischem Gebiet die offensichtlichste Abgrenzung im (halb)öffentlichen Raum. Hartmut bezeichnet die dort gespielten Stücke aus seiner Perspektive als „nicht-tanzbare Musik". Aus der Perspektive des begeisterten Besuchers beschreibt Joachim (*1952) ebenfalls diesen Umschwung, allerdings mit einer deutlich anderen Wertung:

Man freute sich dann immer wenn man langes Stück von Pink Floyd gespielt wurde und nich nur n kurzes. »Arnold Layne« wurde nich gespielt, sondern »A Saucerful of Secrets«. Und da lernte man dann auch, wir lernten alle auch, dass tanzbar jede Art von Musik ist. Was man damals so tanzen genannt hat. Nicht eng angefasst. Man hat eben für sich allein getanzt und teilweise auch völlig entrückt getanzt. (26)

Beide Interviewpartner schildern, dass hier eine Grenze verschoben wird. Es wird nicht mehr nur zu Musik getanzt, die funktional (nach den bisher geltenden Kritierien) als Tanzmusik erkennbar und für den Paartanz geeignet ist. Der Unterschied zwischen dem Paartanz und dem neuen Tanzstil ist so groß, dass auch Joachim den neuen Tanzstil nur eingeschränkt als Tanz gelten lässt („Was man damals so tanzen genannt hat"). Offenbar kommt es hier zu einer grundlegenden Veränderung von Repertoire und Tanzstil, von denen vor allem letzterer eine kulturelle Grenze markiert, die für ein deutliches Innen und Außen sorgt. Er wird als Bestandteil eines neuen Musikerlebnisses („völlig entrückt") zu einer neuen Tanzkonvention („wir lernten alle auch"), die für Außenstehende unverständlich bleibt.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch die Mediennutzung eine kulturelle Grenze darstellt, die in der hier zitierten Passage durchscheint. Joachim stellt nicht nur exemplarische Musikstücke gegenüber, sondern auch ihr Medium und ihre Distributionswege. „Arnold Layne" war der Titel einer Single von Pink Floyd aus dem Jahr 1967, *A Saucerful of Secrets* ist der Titel einer LP von 1968. Tanzmusik wurde in den 1950er und 1960er Jahren auf Singles veröffentlicht, und Singles wurden im Radio gespielt. Joachim markiert mit dieser Aussage den Übergang von Single zu Langspielplatte, mit der Tanzbarkeit „jeder Art von Musik" sind Stücke gemeint, die auf LPs zu finden sind. Dank ihrer längeren Spieldauer können deutlich längere Stücke auf den Tanzflächen erklingen. Möglicherweise referenziert Joachim auch darauf, dass „Arnold Layne" über das Radio verbreitet und für ein großes Publikum der damals bekannteste Song von Pink Floyd war. Diese Art der Verbreitung war kein Kriterium für die Aufnahme in das Repertoire der Rockdiskothek.

Aber was genau verändert sich nun beim Tanzen? Joachim gibt bereits einen deutlichen Hinweis, wenn er von „völliger Entrückung" spricht. Anstatt sich beim Tanzen auf Musik und eine_n Tanzpartner_in zu konzentrieren, kann der/die Rocktänzer_in seine Aufmerksamkeit der Umgebung entziehen und konzentriert sich vor allem auf seine eigene Wahrnehmung der Musik. Die Interviewpartner_innen sprechen immer wieder von einem Abtauchen in die Musik:

Und je länger die/ diese Sachen warn, um so besser. Desto mehr konntste abtauchen, ne? Immer noch weiter, noch tiefer und weg und nichts um dich herum war mehr real so. (lacht) (Christian, *1954, Abs. 221)

Man konnte da einfach so vor sich hin tanzen, wenn die Musik gut war, man musste da keine Walzerschritte machen oder sonst irgendwelche ZWANGSsachen, sondern einfach so, wenn du meinst, die Musik passt dir, dann haste dich irgendwie danach bewegt, so wie du das willst und nich wie/wie das andre sagen und hast dich eingefühlt und mit andern gemacht und Spass gehabt und so. Oder auch keinen. Hast dich auch einfach manchmal so'n bisschen nach innen gekehrt. (Uwe, *1955, Abs. 44)

Die Tänzer_innen konzentrieren sich auf sich selbst, die eigenen Bewegungen werden improvisiert, dies wird als eine Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen empfunden. Die Bewegungen dienen dazu, das eigene Musik-Erleben zu verstärken, indem es körperlich ausagiert wird. Für die Tanzenden dient der Körper gleichsam als Hör-Verstärker. Die langen Musikstücke entfalten für den Popsong bisher ungeahnte und neuartige Binnendynamiken, diese werden körperlich mitvollzogen. Dieser Mitvollzug ist auch für andere Besucher_innen interessant. Auf Revival-Parties bildet sich ein Ring von Personen um die Tanzfläche, die die Tanzenden beobachten. Und Hauke, der selber nicht getanzt hat, erzählt aus dem Old Inn in Aurich:

und das war ja für den Tän- für den aber auch genau für die Tänzerin dann immer ne besondere Herausforderung, ne, dass das denn so lief ne, das war immer unheimlich spannend, weil man ja nu selber das Stück auch kannte und dachte: Klappt das jetzt gleich? Oder falscher Einsatz? Oder zu früh? Zu früh war ja ganz doof, ne. Da war das Stück noch langsam und denn wollte er schon, aber dann kam das erst zwei Takte später. Also das war genial. So hatte man immer seinen Spaß, ob man nu selber getanzt hat oder nicht. (Hauke, *1961, Abs. 635)

Hier wird eine paradoxe Situation deutlich: Das Ausagieren des individuellen Musik-Erlebens, im Idealfall in selbstvergessener Versunkenheit, wird für die Betrachter_innen zu einer Performance der musikalischen Struktur. Die Zuschauer_innen am Rand der Tanzfläche erleben eine Vielzahl paralleler, individueller Interpretationen des laufenden Musikstückes. Hierbei prägen einzelne Besucher_innen deutlich wiedererkennbare Stile aus. Hauke und seine Freunde geben besonders hervorstechenden Tänzer_innen Spitznamen wie

der Scherenmann oder der imperialistische Kampfschreiter.[24] Auf Revival-Parties ist zu beobachten, dass die individuellen Tanzstile nicht nach bestimmten ästhetischen Kriterien wie flüssige Beweglichkeit oder Groove beurteilt werden; auch sehr hölzerne und unrhythmische Tänzer_innen werden mit Wohlwollen betrachtet, solange in ihrem Tanzen ein individueller Stil sichtbar wird.

FAZIT

Die Rockdiskothek etabliert sich auch in der Provinz als ein eigenständiger musikbezogener Erfahrungsraum, der für die Besucher_innen einen großen, als sehr positiv bewerteten Unterschied zu ihrer alltäglichen Umgebung macht. Dieser Unterschied wird zugleich ästhetisch und sozial markiert und gerade durch dieses Zusammenfallen produktiv: dort geschieht das Neue zugleich als ästhetisches Erlebnis, *progressive* Rockmusik laut hören und tänzerisch ausagieren zu können, und als *alternative* Vergemeinschaftung im Wortsinne. Dort wird ein anderer sozialer Raum etabliert, in dem die Regeln von Schule, Familie und bürgerlicher Gesellschaft nicht gelten. Dieser Raum wird durch Mode, Musik, Drogengebrauch, aber auch durch einen neuen Tanzstil des ausagierten Hörens kulturell distinktiv. Klein (1992) mag in diesem Tanzstil eine bedauernswerte Schwundform sehen und steht damit im *außen* dieser Musikkultur. Für die Besucher_innen der Rockdiskothek stellt er eine besondere Errungenschaft dar. Zwar war nicht jede_r Besucher_in der Rockdiskothek ein_e Tänzer_in und insgesamt tanzte wohl ein kleinerer Teil der Besucher_innen als in der Popdiskothek (Pausch 1974: 187). In dem Umschwung des Tanzens weg vom Paartanz hin zu diesem individuellen Tanz der ausagierten Innerlichkeit besteht jedoch eine zentrale Innovation der Rockdiskothek, die in ihrer Reichweite nicht zu unterschätzen ist. Dies ist mehr als ein neuer Tanzstil, es ist eine grundlegend neue Tanz-Disposition, die hier geographisch flächendeckend bis in die ländlichsten Regionen hinein eingeführt wird.

24 Diese Benennung beruht auf einem popkulturellen Bezug: In den Science Fiction Filmen der Star Wars Saga setzt eine der Konfliktparteien, das Imperium, wiederholt gepanzerte Fahrzeuge ein, die sich auf zwei oder vier Beinen bewegen und als Kampfschreiter (engl: Walker) bezeichnet werden. Sie erscheinen erstmals 1980 in The Empire Strikes Back.

Möglicherweise ist diese neue Tanzform mit einer neuen, individualistischen Subjektivierungsweise verbunden. Es konnte jedenfalls gezeigt werden, dass dieser Tanzstil für die damaligen Teilnehmer_innen einen grundlegenden Umbruch markiert. Dieser wirkt lange nach: Das chronotopische Setting der Club-Diskothek und die individuelle Tanz-Disposition werden integraler Bestandteil der Popkultur, sie werden von bedeutenden nachfolgenden populären Musikkulturen übernommen. Zu nennen sind hier insbesondere sämtliche Spielarten der elektronischen Tanzmusik. Sie gelten in der Regel als Nachfolger der Discokultur. Dabei wird allerdings übersehen, dass das chronotopische Setting vieler *Disco*-Theken, ihre Raumordnung, die eher helle Lichtsituation, ihre DJ-Kultur mit Ansagen und teilweisem Paartanz kulturell von der Technokultur viel weiter entfernt sind als das Musik-Erleben in der Rockdiskothek. Bei der kombinierten Auswertung von Interviews mit ehemaligen Besucher_innen und der Untersuchung von Musikfolgen auf Revivalparties wurde zudem sichtbar, dass dort eine eigenständige Musikkultur entwickelt wurde, in der Songorientierung und die Gestaltung eines kontinuierlichen Musikflusses auf eine spezifische Art miteinander verwoben sind. Die Rockdiskothek offenbart sich so einerseits als spezifisches musikkulturelles Phänomen, andererseits wird eine mögliche Vorreiterrolle für spätere Musikkulturen sichtbar.

Warum diese eigenständigen Ausprägungen und musikkulturellen Zusammenhänge bislang übersehen wurde, lässt sich nur spekulieren. Ihre Wiederentdeckung am Gegenstand der *progressiven* Landdiskothek zeigt jedoch deutlich, dass es sich lohnt, konkrete Situationen des Musik-Erlebens empirisch zu untersuchen und dabei auch außerhalb jener großstädtischen Ballungsräume zu forschen, die für einzelne Musikkulturen als zentral gelten. Möglicherweise werden so in der Abfolge alternativer oder *subkultureller* Musikkulturen mehr geteilte Wissensbestände, Erfahrungsräume und größere kulturelle Nähe sichtbar, als der Forschung bisher bewusst ist. Zur Aneignung populärer Musik gehört jedenfalls ganz wesentlich eine eigenständige Tradierung von grundlegenden Dispositionen innerhalb und zwischen den Musikkulturen,[25] deren Erforschung längst noch nicht abgeschlossen ist.

Im vorliegenden Fall wird ein Musik-Erleben sichtbar, für das ein kulturwissenschaftlicher Begriff der Aneignung durchaus angemessen erscheint.

25 Zur Einteilung von populären Musikkulturen jenseits von Stil- und Genrebegriffen habe ich an anderer Stelle den Vorschlag gemacht, Songkultur, Rapkultur und Trackkultur als analytische Kategorien einzuführen (Schwetter 2015: 169).

Die Rockmusikfans nutzen die über herkömmliche Distributionswege zunächst nur eingeschränkt verbreitete Musik zur Schaffung von (Zeit)Räumen, in denen eine Vergemeinschaftung nach anderen, neuen Regeln möglich wird.[26] Der Chronotopos der (Club)Diskothek verbreitet sich durch Nachahmung und Weiterentwicklung durch begeisterte Besucher_innen fast vollständig an den Massenmedien und am Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit vorbei und hält sich durch verschiedene populäre Musikkulturen bis heute. Die damaligen Besucher_innen nutzten eine neue Form des Musik-Erlebens als Bestandteil einer neuartigen Musikkultur, um sich von der sie umgebenden Kultur abzugrenzen und eine neue, erlebnisorientierte Art von individualistischer Subjektivität im Tanzen erlebbar zu machen. Welcher Art die gesellschaftlichen Bezüge genau sind und welche Auswirkungen das hier gezeigte Musik-Erleben über die Bedeutung der Intros hinaus auf die Entwicklung der musikalischen Form der Rockmusik hat, wird in weiteren Beiträgen aus unserem Forschungsprojekt zu zeigen sein.

BIBLIOGRAFIE

Arnold, Rahel: *Schlossmuseum: ‚Das ist wie eine Reise in die eigene Vergangenheit': Jugendkultur im 20. Jahrhundert als neue Dauerausstellung.* In: NWZonline 15. Mai 2013. Online unter: http://www.nwz online.de/friesland/kultur/das-ist-wie-eine-reise-in-die-eigene-vergangen heit_a_6,1,2025709028.html (Zugriff am 29.03.17).

Bey, Hakim: T.A.Z. the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism. New York: Autonomedia 2003.

Blaukopf, Kurt: Beethovens Erben in der Mediamorphose: Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära. Heiden: Niggli 1989.

Brandes, Wilfried/ Wendt, Hans-Gerd: *„Emden Sixties"*, 2010. http://emden-sixties.de/ (Zugriff am 29.03.17).

Brewster, Bill/ Broughton, Frank: *Last night a DJ saved my life. the history of the disc jockey*. Updated edition. New York: Grove Press 2000.

26 Derartige popkulturelle Orte wurden bereits als „Dritte Orte" (Jacke 2013), „Heterotopien" (Wilke 2013) oder „temporäre autonome Zonen" (Bey 2003) theoretisch gefasst. Eine derartige Theoriebildung war jedoch nicht Gegenstand dieses Beitrags.

Butler, Mark J.: *Playing with something that runs: technology, improvisation, and composition in DJ and laptop performance.* Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2014.

Butler, Mark Jonathan: Unlocking the groove: rhythm, meter, and musical design in electronic dance music. Profiles in popular music. Bloomington: Indiana Univ. Press 2006.

Flender, Reinhard/ Rauhe, Hermann: *Popmusik: Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik.* Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989.

Franz, Harmut/ Hennes, Georg/ Kapteina, Hartmut/ Schumann, Michael/ Schürmann, Martin: *„Wie hinterm Preßlufthammer nur unheimlich schöner!" Discokultur in Jugendhäusern*. Bensheim: päd. extra buchverlag 1980.

Frith, Simon: *Jugendkultur und Rockmusik: Soziologie der englischen Musikszene.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.

Hecktor, Mirko (Hg.): *Mjunik Disco: von 1949 bis heute.* 2. Aufl. München: Blumenbar-Verlag 2008.

Hertsgaard, Mark: *The Beatles: die Geschichte ihrer Musik.* München: Hanser 1995.

Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente.* Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1981.

Husslein, Uwe: Und Abends in die Lichtmaschine! Das Creamcheese und die Clubkultur in Deutschland. In: Uwe Husslein (Hg.): *Pop am Rhein*. Köln: König 2008, S. 8-45.

Hutter, Michael: *Neue Medienökonomik.* München: Fink 2006.

Jacke, Christoph: *Einführung in populäre Musik und Medien.* 2. Aufl. Berlin [u.a.]: LIT-Verlag 2013.

Jürgens, Werner: *Komm, wir gehn zu Meta.* Norden: SKN-Verlag 2000.

Kaiser, Rolf-Ulrich: *Das Buch der neuen Pop-Musik*. 2., Überarb. u. erw. Aufl. Düsseldorf: Econ Verlag 1970.

Keller, Harald: Laut, wild und heftig: Die Beat-Welle erfasst Osnabrück. In: Harald Keller/ Reiner Wolf (Hg.): *The beat goes on: Der Sound. Der Style*. Oldenburg: Isensee Verlag 2013, S. 66-79.

Keller, Harald/ Wolf, Reiner (Hg.): *The beat goes on: Der Sound. Der Style*. Oldenburg: Isensee Verlag 2013.

Keller, Harald/ Wolf, Reiner (Hg.): *„Hyde Park"-Memories: ein Osnabrücker Musikclub und seine Geschichte(n).* Münster in Westfalen: Oktober-Verlag 2011.

Klein, Gabriele: *FrauenKörperTanz: eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes.* Weinheim: Beltz Quadriga 1992.

Luca, Rio de: *Music in another dimension.* Wittmund: Eigenverlag 2012.

Mezger, Werner: *Discokultur: Die jugendliche Superszene.* Heidelberg: Quelle u. Meyer 1980.

Mühlenhöver, Georg: *Phänomen Disco: Geschichte der Clubkultur und der Popularmusik*. Köln: Dohr 1999

Niester, Klaus: Vom Plattenabspielgerät zum DJ-Controller – technische Entwicklungen in Clubs und Diskotheken im Bereich Ton. In: Harald Keller/ Reiner Wolf (Hg.): *The beat goes on: Der Sound. Der Style.* Oldenburg: Isensee Verlag 2013, S. 136-41.

Pausch, Rolf: Diskotheken. Kommunikationsstrukturen als Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse. In *Segmente der Unterhaltungsindustrie.* Alberts, Jürgen/ Heister, Hanns-Werner (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Penning, Emil: *Schulchor - New Midnights - Tiffany. Lebensstationen.* Lastrup: Eigenverlag 2006.

Poschardt, Ulf: *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.

Regionalzusammenschlüsse der selbstverwalteten Jugendzentren und Initiativen (Hg.): *Zwischen Disco und Dis-Dur. Musik im Jugendzentrum. Selbsthilfe Materialien für JZ´s.* Flörsheim: Edmund Sahm Verlag 1980.

Rogers, Everett M.: *Diffusion of innovations.* New York [u.a.]: Free Press [1995] 2003.

Schmerenbeck, Peter (Hg.): *Break on through to the other side: Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren*. Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever 26. Oldenburg: Isensee 2007.

Schönenberg, Wolfgang: *Nur nicht bürgerlich.* Hg. v. Hildegard Schönenberg. Oldenburg: Eigenverlag 2004.

Schrage, Dominik: *Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums.* Frankfurt, New York: Campus-Verlag 2009.

Schrage, Dominik/ Schwetter, Holger: „Morgen gehen wir zum Konzert – oder zur Vernissage?“ Chronotopoi ästhetischen Erlebens und die Grenzen der Kunstautonomie. In: Uta Karstein/ Nina Tessa Zahner (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft 2016, S. 329-350.

Schwetter, Holger: Veränderung und neue Beständigkeit. Progressive Landdiskotheken in Norddeutschland. In: *Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie*. Musik und ländliche Gesellschaft 1/2016, S. 55-70.

Schwetter, Holger: *Teilen – und dann? Kostenlose Musikdistribution, Selbstmanagement und Urheberrecht.* Kassel: Kassel University Press 2015.

Sell, Otto: *Otto Sells Playlisten aus dem ‚Ede Wolf'.* Online unter: http://www.ottosell.de/music/pl1.htm (Zugriff am 29.09.2016).

Siegfried, Detlef: *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre.* Göttingen: Wallstein-Verlag 2006.

Small, Christopher: *Musicking: the meanings of performing and listening.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 1998.

Spindler, Wolfgang: ‚Rock me!' – Discotheken, Buden, Läden. In Michel, Karl Markus (Hg.): *Kursbuch 54*. Berlin: Rotbuch Verlag 1978.

Tast, Brigitte/ Tast, Hans-Jürgen: *be bop. Die Wilhelmshöhe rockt: Discos und Konzerte in der Hölle.* Hildesheim: Gerstenberg, 2007.

Thomas, Helen: *The body, dance, and cultural theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2003.

Tschmuck, Peter: *Creativity and Innovation in the Music Industry.* Berlin, Heidelberg: Springer 2012.

Wegener, Gisbert: Die Scala. Von Hamlet bis Hendrix – vielleicht nur träumen. In: Peter Schmerenbeck (Hg.): *Break on through to the other side: Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren*. Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever 26. Oldenburg: Isensee 2007a, S. 139-168.

Wegener, Gisbert: Klänge und Visionen. Musikclubs und alternative Diskotheken im südlichen Weser-Ems-Gebiet. In: Peter Schmerenbeck (Hg.): *Break on through to the other side: Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren.* Kataloge und Schriften des Schlossmuseums Jever 26. Oldenburg: Isensee 2007b, S. 169-188.

Wicke, Peter: *Rockmusik: zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums.* Leipzig: Reclam 1987.

Wilke, Thomas: Studio 54 in Münster, Exzesse in Westfalen? Über die Polyvalenz des Raumes im Medium >Diskothek<. In: Axel Volmar/ Jens Schröter: *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung.* Bielefeld: transcript Verlag 2013, S. 419-39.

Willis, Paul E.: *Profane Culture*. Princeton: Princeton University Press 2014/1978.

DISKOGRAFIE

Black Sabbath: Paranoid, auf: *Paranoid*. LP. England: Vertigo, 1970.

Eric Burdon & War: Tobacco Road/ I have a dream, auf: *Eric Burdon Declares „War“*. LP. USA: MGM Records, 1970.

Mas, Carolyn: Sittin' in the Dark, auf: *Mas Hysteria*, LP, Mercury, 1980.

Pink Floyd: *A Saucerful Of Secrets.* LP. England: Columbia, 1968.

Pink Floyd: *Arnold Layne.* 7" Single. England: Columbia, 1967.

Steve Miller Band: Space Intro, Fly like an Eagle, auf: *Fly like an Eagle*. LP. Mercury, 1976.

Straight Shooter: My Time – Your Time, Disco-Fever everywhere, auf: *My Time – Your Time.* Re-Issue 1988, CD. Hamburg: Sky Records, 1980.

Various Artists. *Saturday Night Fever: The Original Movie Sound Track*. LP. RSO Records, 1977.

FILMOGRAFIE

Badham, John: *Nur Samstag Nacht (Saturday Night Fever).* Film. USA: Paramount, 1978.

Glück, Stefan. *Die lange Scalanacht*. Ems-Vechte-Welle. Lingen, 23. August 2014.

Lamb, Andy: *Can – Free concert (Sporthalle Cologne 1972).* Film, 1972.

Mey, Günter; Wallbrecht, Günther: *Hyde Park: Ein Ort zum Schreien*. VHS Video, Dokumentarfilm, 1988.

Wadleigh, Michael: *Woodstock.* Film. Warner Brothers, 1970.