

Dominik Schrage, Holger Schwetter, Anne-Kathrin Hoklas

„Time Has Come Today“

Die Eigenzeiten popmusikalischer Chronotopoi und ihr Beitrag zur temporalen Differenzierung von Lebenswelten seit den 1960er Jahren

I. Ausgangsfragen und Zielsetzung

Theoretischer Rahmen

Das Projekt untersuchte Orte, an denen in den 1970er und 1980er Jahren einem jugendlichen Publikum unterschiedliche Genres der populären Musik (vom psychedelischen Rock über Jazzrock und Reggae bis zum Punkrock) des Nachts in großer Lautstärke von Speichermedien zum individuellen Tanz und zur Begleitung geselliger Aktivitäten zugänglich wurde. Diese Orte wurden zeitgenössisch als ‚Diskotheken‘¹ bezeichnet und spielten, so die Ausgangsthese des Projekts, eine wichtige Rolle bei der Herausbildung eines neuartigen Zeitbewusstseins der zu dieser Zeit jugendlichen Generationskohorten, die diese Orte regelmäßig besuchten. Aufgegriffen wurde damit die nicht nur in der Literatur zur Kulturgeschichte der populären Musik verbreitete Auffassung, Popmusik habe die gesellschaftlichen Umbrüche dieser Zeit als ein „Soundtrack der Revolte“ begleitet und symbolisiert.² Die weitergehende These des Projekts lautete, dass populäre Musik als ästhetische Praxis dabei eine prägende Rolle einnahm und dass ihre spezifische soziale Prägekraft auf ein Musik-Erleben zurückzuführen ist, das als Bestandteil der ästhetischen Eigenzeiten der Diskotheken rekonstruierbar ist, also unter Berücksichtigung der spezifischen Eigenschaften von Musik, die sie in der besonderen raumzeitlichen und sozialen Konstellation der Diskothek entfaltete.

Konzeptualisiert wurden die Gegenstände des Projekts unter Rückgriff auf ein Konzept Michail Bachtins als ‚popmusikalische Chronotopoi‘, worunter wir in besonderer Weise durch Musik geprägte Räume verstehen, in denen ein intensivierter Vollzug von Zeit stattfindet.³ Schon bei

¹ Zur Begriffsgeschichte im popmusikalischen Feld siehe Holger Schwetter: Veränderung und neue Beständigkeit. Progressive Landdiskotheken in Norddeutschland, in: Gunter Mahlerwein, Claudia Neu (Hrsg.): Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 64/1 (2016): Musik und ländliche Gesellschaft, 55–70.

² Frank Hillebrandt: Electric Soundland. Die E-Gitarre in der Revolte, in: Julia Reuter, Oliver Berlin (Hrsg.): Dinge befremden. Essays zu materieller Kultur, Wiesbaden 2016, 95–105, hier: 100.

³ Siehe hierzu Michael Ostheimer, Dominik Schrage: Raum als ästhetische Formung von Zeit. Bachtins Chronotopos-Begriff in Literatur und sozialer Wirklichkeit, in: Michael Gamper u.a. (Hrsg.): Zeiten der Form – Formen der Zeit, Hannover 2016, 83–110; Dominik Schrage, Holger Schwetter: „Morgen gehen wir zum Konzert – oder zur Vernissage?“ Chronotopoi ästhetischen Erlebens und die Grenzen der Kunstautonomie, in: Uta Karstein, Nina Tessa Zahner (Hrsg.): Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes, Wiesbaden 2016, 329–350; Holger Schwetter, Dominik Schrage: ‚Zeiten des Aufbruchs‘ und der Chronotopos Landdiskothek. Popmusik als Katalysator gesellschaftlichen Wandels in den 1970er und 1980er Jahren, in: dies.,

Bachtin ist im Konzept des Chronotopos die wechselseitige Durchdringung von ästhetischer und sozialer Zeit angelegt, denn es zielt in seiner ursprünglichen Formulierung auf die Analyse von Zeit-Raum-Konstellationen in literarischen Werken, bezieht aber auch die Rezeptionssituation der Lesenden mit ein. Erweitert man Bachtins literaturwissenschaftliches Konzept im Sinne der Fragestellungen unseres Projekts, so lässt sich von ‚Chronotopoi ästhetischen Erlebens‘ sprechen, das heißt von Situationen, in denen das Zeiterleben ästhetisch geformt ist; diese manifestieren sich zeitlich als Koinzidenz von Ereignissen und Praktiken und räumlich als Kopräsenz von wahrnehmenden Akteuren in einer spezifischen Umgebung, sie sind die situationsgebundene Beziehung von Werken und Rezipienten. In ihnen sind ästhetisches Erleben und seine sozialen Rahmungen untrennbar miteinander verbunden, aber nicht identisch: Diese Chronotopoi gehen nämlich weder auf in den (zwischen Spontaneität und Institutionalisierung changierenden) sozialen Formen, die sie ermöglichen, noch sind sie identisch mit den ästhetischen Formen, die in ihnen zur Darstellung kommen. Ein solcher Chronotopos entsteht vielmehr mit der aus Sicht der Teilnehmenden gelungenen Darstellung, Aufführung oder Präsentation.⁴

Diese Erweiterung des Konzepts kann mit der im Zuge der Projektarbeit entwickelten Konzeption einer ‚situierten Musikästhetik‘⁵ verbunden werden: Ihr zufolge entfaltet sich das Musik-Erleben in den Diskotheken in den von uns als chronotopisch bestimmten Situationen, in denen ästhetisches Erleben und seine sozialen Kontexte und Möglichkeitsbedingungen unhintergebar miteinander verbunden sind. Die popmusikalischen Chronotopoi sind somit auch methodologisch als Knoten anzusehen, von denen aus sich Bezüge zu allen Fäden herstellen lassen, die mit ihrer Ausgestaltung und Entstehung verbunden sind: zum musikalischen Material, zur Spezifik des jeweiligen Erlebens, zu den Biografien der Teilnehmenden und den (soziokulturellen) Rollen, die sie im Sinne des *musicking* im Chronotopos einnehmen,⁶ zur Aufführungspraxis, zu den ökonomischen Rahmenbedingungen und den gesellschaftlichen Einbettungen und nicht zuletzt zu den Transformationen des gesellschaftlichen Zeitbewusstseins, auf die unsere Fragestellung zielt.

Methodischer Zugang

Anne-Kathrin Hoklas (Hrsg.): „Zeiten des Aufbruchs“. Popmusik als Medium sozialen Wandels, Wiesbaden 2019 (im Erscheinen).

⁴ Vgl. Schrage/Schwetter, „Morgen gehen wir zum Konzert – oder zur Vernissage?“ (Anm. 3), S. 338.

⁵ Vgl. Schwetter/Schrage, ‚Zeiten des Aufbruchs‘ und der Chronotopos Landdiskothek (Anm. 3).

⁶ Vgl. Christopher Small: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Conn. 1998.

Der methodische Zugang des Projekts bestand in der Verschränkung von biografischen Interviews und Gruppendiskussionen mit ehemaligen Diskothekenbesuchern und von Analysen zeitgenössischer Quellen sowie vorhandener Forschungsliteratur mit Musikanalysen von Stücken, die sich aufgrund der im Projekt durchgeführten empirischen Forschung und Literaturrecherchen als in den Diskotheken verbreitet und relevant herausgestellt haben.⁷ Auf diese Weise wurden die ästhetischen und die sozialen Dimensionen populärer Musik in ihrem Zusammenspiel berücksichtigt und rekonstruiert. Der Ausgangspunkt für die Frage nach der Bedeutung der Popmusik in den gesellschaftlichen Transformationen der 1960er bis 1980er Jahre war somit die Rekonstruktion der sinngenerierenden Prozesse des Musikhörens in exemplarischen, in eigenzeitlicher Weise musikgeprägten sozialen Situationen.

Das Forschungsdesign sah eine Kombination aus Interviewforschung und Ethnografie vor. Insgesamt wurden 20 Einzelinterviews, neun Paar-Interviews und drei Gruppendiskussionen mit insgesamt 45 Interviewten (34 männlich und 11 weiblich) geführt sowie fünf Feldbesuche auf Revival-Partys unternommen.⁸ Die untersuchten Dokumente reichen von Schülerzeitungen über autobiografische und lokalhistorische Schriften bis zu wissenschaftlichen Quellen. Es wurden 17 Musikanalysen zentraler Stücke und Musikfolgen von vier Revival-Partys analysiert. Hierzu wurden zwei neue methodische Ansätze entwickelt, die Musikfolgenanalyse⁹ und die chronotopische Musikanalyse.¹⁰ Ein besonderes Erkenntnispotenzial zeigte sich in der kombinierten Auswertung der Interviews und der Musikanalysen. Durch sie ließen sich detailreiche Erkenntnisse zum Musik-Erleben und dessen Zusammenhang mit der musikalischen Gestaltung gewinnen. Diese Zusammenhänge konnten anschließend hinsichtlich ihres Beitrages zum sozialen Wandel kontextualisiert und analysiert werden.¹¹

Ein wichtiges digitales Werkzeug stellte die im Projekt entwickelte interaktive Kartenanwendung [poptraces.de](http://www.poptraces.de) dar.¹² Sie diente zum einen als Dokumentation der

⁷ Vgl. Anne-Kathrin Hoklas, Holger Schwetter: Aufbruch im Nirgendwo. Ästhetische und soziale Eigenzeiten in der westdeutschen „progressiven Landdiskothek“ der 1970er Jahre, in: Schwetter/Hoklas/Schrage (Hrsg.), „Zeiten des Aufbruchs“ (Anm. 3).

⁸ Revival-Partys sind in den vergangenen Jahren verstärkt zelebrierte Veranstaltungen, bei denen die Atmosphäre der hier untersuchten Diskotheken der 1970er und 1980er Jahre zumeist von ehemaligen Protagonisten ‚wiederbelebt‘ werden soll. Beispiele sind die Musicland-Partys in Restrup (Weser-Ems-Gebiet) oder die Welcome Revival-Partys in Hützel (Lüneburger Heide).

⁹ Vgl. Holger Schwetter: Jeder für sich, aber gemeinsam. Musik-Erleben in der Rockdiskothek, in: Dietmar Elflein, Bernhard Weber (Hrsg.): Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen, Bielefeld 2017, 113–147.

¹⁰ Vgl. Holger Schwetter: Progressive Rockmusik als Tanzmusik. Chronotopische Musikanalyse als Zugang zu Musik-Erleben und musikalischer Gestaltung, in: Wolfgang Fuhrmann (Hrsg.): Zuständigkeiten der Musiksoziologie?, Wiesbaden 2019 (im Erscheinen).

¹¹ Vgl. dazu vor allem Schwetter/Schrage, ‚Zeiten des Aufbruchs‘ und der Chronotopos Landdiskothek (Anm. 3).

¹² Vgl. <http://www.poptraces.de> [konsultiert am 31.7.2018].

Diskotheekenrecherche, zum anderen als Instrument für Feldkontakte. Forschende und ehemalige Teilnehmende können dort Daten zu ehemaligen Diskotheken hinterlegen. Im August 2018 umfasste die Karte 84 Einträge aus Norddeutschland. Es wurden vor allem häufig genannte Einrichtungen erfasst. Die Gesamtzahl der Diskotheken ist weit höher einzuschätzen und wäre nur mit sehr großem Aufwand näherungsweise zu ermitteln.

Ausgangspunkt für die empirische Arbeit des Projekts waren solche konkreten Einrichtungen, die man, pointiert zugespitzt, als ‚progressive Landdiskotheken‘ oder, im Rekurs auf einen Genrebegriff, der große Teile des damaligen Repertoires beschreibt, als ‚ländliche Rockdiskotheken‘ bezeichnen kann.¹³ Der Lindenhof in Wetschen (Kreis Diepholz) eröffnete 1979 und bezeichnete sich als „progressive Diskothek“.¹⁴ Dies geschah zu einem Zeitpunkt, als die progressive Rockmusik, der Stilgeschichte der Popmusik zufolge, eigentlich ihren Zenit längst überschritten hatte.¹⁵ Dies wird von uns aber nicht als Anzeichen für die Rückständigkeit und Ungleichzeitigkeit des Landlebens interpretiert, vielmehr zeugt der Lindenhof von der Beharrlichkeit des Phänomens: Er steht in einer Tradition und versucht, an die Stelle eines sehr erfolgreichen Vorgängers, der 1972 eröffneten Diskothek Scala in Lastrup, zu treten, die von den lokalen Behörden geschlossen wurde.¹⁶ Zugleich verweist die Selbstbeschreibung als ‚progressive Diskothek‘ auf den Anspruch, als Institution Teil einer gesellschaftlichen Dynamik zu sein. Der Typus Rockdiskothek verbreitet sich relativ schnell seit den späten 1960er Jahren und erstaunlich flächendeckend von den Städten bis in die tiefste Provinz. Es hat einen Zeitpunkt in den frühen 1970er Jahren gegeben, zu dem überall in Norddeutschland Rockdiskotheken verbreitet waren, von den Großstädten wie Hamburg oder Kiel bis an die ‚Waterkant‘ in Ostfriesland, vom Weser-Ems-Gebiet bis zur Lüneburger Heide, von der Grafschaft Bentheim bis ins nördliche Harzvorland.¹⁷

Zu einzelnen Diskotheken und Regionen gibt es heute eine Vielzahl von autobiografischen und lokalhistorischen Veröffentlichungen, aus denen, auch wenn sie um Objektivität bemüht sind, hervorscheint, dass sie von den Teilnehmenden als etwas ganz Besonderes empfunden wurden

¹³ Für eine detaillierte Beschreibung des Phänomens vgl. Schwetter, Veränderung und neue Beständigkeit (Anm. 1).

¹⁴ Vgl. Gisbert Wegener: Klänge und Visionen. Musikclubs und alternative Diskotheken im südlichen Weser-Ems-Gebiet, in: Peter Schmerenbeck (Hrsg.): Break on through to the other side. Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren, Oldenburg 2007, 169–188.

¹⁵ Vgl. Bill Martin: Listening to the Future. The Time of Progressive Rock, 1968-1978, Peru, Ill. 1998.

¹⁶ Vgl. Wegener, Klänge und Visionen (Anm. 14). Charakteristisch für die ländlichen Rockdiskotheken ist, dass sie eine größere zeitliche Beharrlichkeit zeigen als vergleichbare Einrichtungen in den Großstädten und sich funktional an sich verändernde Ansprüche anpassen.

¹⁷ Vgl. hierzu die im Projekt entwickelte interaktive Kartenanwendung poptraces.de (Anm. 12).

und noch heute von vielen ehemaligen Besuchern nostalgisch verklärt werden.¹⁸ Ein Anrufer in einer Radiosendung über die oben bereits erwähnte Diskothek Scala auf der Ems-Vechte-Welle konstatiert: „Das hat uns alle ja geprägt“,¹⁹ regelmäßig finden Revival-Partys statt, die sich auf einzelne ehemalige Diskotheken beziehen.²⁰ Eine Ausstellung in Jever zur Diskothekenkultur der 1960er und 1970er Jahre im Weser-Ems-Gebiet lief von 2007 bis 2013 und zog über 300.000 Besucher an.²¹

Es sind Beobachtungen wie diese, die die ländlichen Rockdiskotheken als eine Art Institution erscheinen lassen, in der sich eine neuartige Weise des kollektiven und zugleich musikvermittelten Erlebens sozial und räumlich verbreitete und große Teile auch der ländlichen Jugend erfasste, sie werden zu einem kulturell einflussreichen Hörort für Rockmusik. Diese Rockdiskotheken haben anscheinend für größere Teile der jugendlichen Bevölkerung auf dem Land Erfahrungen bereitgestellt, die als wichtig und besonders empfunden wurden, und sie können im Sinne unserer Fragestellung als Orte gelten, an denen sich das Potenzial der Popmusik, im Modus der Eigenzeitlichkeit gesellschaftliche Veränderungstendenzen zu rahmen, zu tragen oder erlebbar zu machen, in exemplarischer Weise zeigt. In unserem Forschungsprojekt haben wir den Fokus auf die im erläuterten Sinne ‚progressiv‘ orientierten Diskotheken in Norddeutschland gelegt, und zwar in kleineren Städten und auf dem Land. Wir haben dabei drei verschiedene Zeitabschnitte untersucht und auch ein besonderes Augenmerk auf die Übergänge zwischen ihnen gelegt: zunächst ihre Etablierung in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren, sodann ihre Stabilisierung in den 1970er Jahren und schließlich ihre Beharrlichkeit in den sich ausdifferenzierenden Musikszenen der 1980er Jahre.

In ihrer zeitlichen Beständigkeit wurde die ländliche Rockdiskothek für mehrere Generationskohorten zu einem generationstypische Erfahrungen generierenden Chronotopos, und zwar auch für Anhänger von Musikkulturen, die augenscheinlich konkurrierten und teilweise mit gegenläufigen Zeitkonzepten agierten. Besonders hervor tritt der Kontrast zwischen ‚progressiv‘ orientierten Stilen der Rockmusik und den ‚negativistischen‘ Zeitvorstellungen von Punk und New Wave. Letztere basieren auf vorrangig dystopischen

¹⁸ Als exemplarische Beispiele siehe Werner Jürgens: Komm, wir gehn zu Meta, Norden 2000; Harald Keller, Reiner Wolf (Hrsg.): „Hyde Park“-Memories. Ein Osnabrücker Musikclub und seine Geschichte(n), Münster in Westfalen 2011; Emil Penning: Schulchor – New Midnights – Tiffany. Lebensstationen, Lastrup 2006; Brigitte Tast, Hans-Jürgen Tast: Be bop. Die Wilhelmshöhe rockt. Discos und Konzerte in der Hölle, Hildesheim 2007.

¹⁹ Die lange Scalanacht, Ems-Vechte-Welle, 23.8.2014.

²⁰ Vgl. Schwetter, Jeder für sich, aber gemeinsam (Anm. 9).

²¹ Zur Reichweite siehe Rahel Arnold: „Das ist wie eine Reise in die eigene Vergangenheit“. Jugendkultur im 20. Jahrhundert als neue Dauerausstellung, 15.5.2013, http://www.nwzonline.de/friesland/kultur/das-ist-wie-eine-reise-in-die-eigene-vergangenheit_a_6,1,2025709028.html [konsultiert am 13.1.2016]. Der Katalog zur Ausstellung stellt eine zentrale lokalhistorische Publikation dar.

Zukunftsvorstellungen, verneinen also die Möglichkeit ‚progressiver‘ gesellschaftlicher Entwicklung. Die ländliche Rockdiskothek stellt, wenn man sie im Sinne unserer Forschungsperspektive als popmusikalischen Chronotopos versteht, einen Ankerpunkt dar: Sie bietet die Möglichkeit, die Übergänge und Verbindungen zwischen den im popkulturellen Feld stets um Abgrenzung bemühten und miteinander konkurrierenden Musikkulturen zu erforschen. Denn die musikstilistische Beschreibung einer sukzessiven Abfolge und logischen Entwicklung von Popmusik löst sich vor allem in den Rockdiskotheken in ein vielfältiges Neben- und Durcheinander auf, in eine Ungleichzeitigkeit, die nicht nur gleichzeitig, sondern auch ‚gleichörtlich‘ manifest wird.

Parallel zu diesem Nebeneinander wird in den frühen 1980er Jahren eine immer stärkere Abwanderung von Jugendlichen in die Städte spürbar. Besonders in West-Berlin entsteht im Umfeld der Hausbesetzungen eine Ästhetik der Improvisation in Ruinen. Zudem erhalten gerade für die ‚negativistischen‘ Jugendkulturen Freiräume in den bereits in den 1970er Jahren geschaffenen und teilweise selbstverwalteten Jugendzentren zunehmend Bedeutung. Ein großer Teil der Jugendlichen kann sich indes keine neuen, ruinenhaften Orte erobern, sondern kämpft um die Deutungshoheit in bereits etablierten, älteren Einrichtungen der Alternativkultur. Die Rockdiskotheken passen sich an die neuen Generationen spätestens dann mindestens ein Stückweit an, wenn bemerkt wird, dass ihr Publikum ihnen fernbleibt und die Umsätze sinken.

II. Ergebnisse

Ein besonderes Merkmal des Projekts ist die transdisziplinäre Forschungsarbeit in der Verbindung von theoretischen und methodischen Ansätzen aus Soziologie und Musikwissenschaft. Damit war es eines der wenigen Teilprojekte des Schwerpunktprogramms 1688, das in einem sozialwissenschaftlichen Sinn empirisch arbeitete und das Konzept der ästhetischen Eigenzeiten auf diese Weise erprobte. Es konnte gezeigt werden, dass in der gegenstandsbezogenen Verbindung von Soziologie und Musikwissenschaft unter der eigenzeitlichen Perspektive große Erkenntnispotenziale liegen. Die wesentlichen Ergebnisse des Projekts sind aus der transdisziplinären Arbeit entstanden.²²

²² Das Teilprojekt nahm seine Arbeit im April 2014 an der Leuphana Universität Lüneburg auf, beteiligt waren Dominik Schrage (Projektleiter), Holger Schwetter (Postdoc) und Lena Respondek (Doktorandin). Im Projekt übernahm Holger Schwetter die organisatorische Leitung und war federführend an allen Forschungsschritten beteiligt. Er verantwortete die Auswahl und Analyse der Dokumente, übernahm einen großen Teil der empirischen Feldforschung, entwickelte die musikanalytischen Verfahren und führte die Musikanalysen durch. Zudem leitete er größtenteils die studentischen Hilfskräfte an. An der Entwicklung der interaktiven Kartenanwendung poptraces.de war er ebenfalls maßgeblich beteiligt. Lena Respondeks Schwerpunkte lagen in der qualitativen Forschung (Ethnografie, Interviewforschung). Während ihrer Tätigkeit im Projekt hat sich Lena

Ein zentrales Ergebnis der theoretischen Arbeit besteht in der Weiterentwicklung von Bachtins lediglich auf die Literatur bezogenen Verständnisses des Chronotopos hin zu einer allgemeinen Konzeption von Situativität des ästhetischen Erlebens, in der ästhetische Eigenzeiten und soziale Zeitformen unhintergebar verbunden sind.²³ Mit dieser Konzeption wurde eine Verschränkung von ästhetischer und soziologischer Perspektive vorgenommen, die auf unterschiedlichste Kunstformen anwendbar ist. Dem Gegenstand des Projekts gemäß wurde zusätzlich eine situative Musikästhetik entwickelt,²⁴ die die Spezifik des musikalischen Geschehens in chronotopischen Situationen beschreibt.

Auf der Grundlage der theoretischen Konzeption wurde eine neuartige Verknüpfung von Interviewforschung, Ethnografie und musikanalytischen Verfahren erprobt. Ausgehend von konkreten, dabei allerdings in der Vergangenheit liegenden Situationen der Musiknutzung wurde mithilfe von biografischen Interviews und der teilnehmenden Beobachtung an Retro-Events (Revival-Partys) vergangenes Musik-Erleben analysiert und mit Musikanalysen des Repertoires rückgebunden.²⁵ Durch die kollaborative sozialwissenschaftliche und musiktheoretische Auswertung konnte gezeigt werden, wie spezifische musikalische Gestaltungen mit dem sozialem Wandel der 1970er und 1980er Jahre verbunden sind. Mithin hat das Projekt erstmals exemplarisch gezeigt, dass die Erforschung von Chronotopoi zu detaillierten Aussagen zum Zusammenhang von ästhetischer Gestalt (hier der Musik) und sozialem Wandel führen kann.²⁶

Als Ergebnis lässt sich zunächst ein tieferes Verständnis des Gegenstands unserer Forschungen als ein Chronotopos ästhetischer Eigenzeit festhalten. Die typische Rockdiskothek bietet sich

Respondek neben der Arbeit an ihrem Dissertationsprojekt vor allem mit der Konzeption des methodischen Zugriffs befasst, dabei insbesondere die Vorgehensweise in den Interviews und Gruppendiskussionen konzipiert und sowohl den Einsatz von Musikbeispielen in den Interviews als auch die Verzahnung der soziologischen Methodologie mit den von Holger Schwetter vorgenommenen Musikanalysen erprobt. Nachdem Dominik Schrage zum April 2015 einen Ruf an die Technische Universität Dresden angenommen hatte, wechselte auch das Projekt nach Dresden, Lena Respondek schied auf eigenen Wunsch aus. Mit Anne-Kathrin Hoklas konnte zu August 2015 eine neue Doktorandin gewonnen werden, deren Schwerpunkte und Qualifikationen ebenfalls in der qualitativen Forschung sowie in der Soziologie der Kultur und der Musik liegen. Aufgrund ihrer Qualifikation konnte sie die Aufgaben Lena Respondeks bruchlos weiterführen und ihre Vorarbeiten weiterentwickeln; durch ihr thematisch nahes Dissertationsvorhaben konnte sie sich sehr rasch in die Arbeit des Forschungsprojekts einfinden, sie brachte sich in die empirische Forschungsagenda ein und entwickelte die methodischen Ansätze für die Auswertung weiter. Ihr zum Zeitpunkt des Einstiegs in das Projekt bereits weitgehend konturiertes Dissertationsprojekt bearbeitete sie parallel zur Arbeit im Forschungsprojekt, das Promotionsverfahren wurde im Oktober 2017 an der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Dresden abgeschlossen.

²³ Vgl. Schrage/Schwetter, „Morgen gehen wir zum Konzert – oder zur Vernissage?“ (Anm. 3); sowie Schrage/Schwetter, ‚Zeiten des Aufbruchs‘ und der Chronotopos Landdiskothek (Anm. 3).

²⁴ Vgl. Schwetter/Schrage, ‚Zeiten des Aufbruchs‘ und der Chronotopos Landdiskothek (Anm. 3).

²⁵ Vgl. den Abschnitt „Methodischer Zugang“ und Schwetter, Jeder für sich, aber gemeinsam (Anm. 9); Schwetter, Progressive Rockmusik als Tanzmusik (Anm. 10); sowie Hoklas/Schwetter, Aufbruch im Nirgendwo (Anm. 7).

²⁶ Vgl. Dominik Schrage: Zwischen Kulturindustrie und Subkultur. Soziologische Perspektiven zum Zusammenhang von gesellschaftlichem Wandel und populären kulturellen Formen im 20. Jahrhundert, in: Thomas Kühn, Robert Troschitz (Hrsg.): Populärkultur. Perspektiven und Analysen, Bielefeld 2017, 63–74.

den Eintretenden zunächst als ein synästhetisches Wahrnehmungsangebot dar: Sound, Musik, Lichteffekte, große Dunkelheit, die Architektur und die anderen Besucher sind Bestandteile einer von den Teilnehmenden als umfassende, stimmige Einheit wahrgenommenen Inszenierung und Performance. Auch das Verhalten der Besucher ist Teil der Inszenierung: Jeder ist Beobachter und Beobachteter, Handelnder und Zuschauer zugleich. Das Musik-Erleben spielt eine zentrale Rolle bei der Gestaltung der Handlungsmöglichkeiten innerhalb dieser Inszenierung. Die Rockdiskothek ist ein Hörort, eine ganz pragmatische Motivation für den Besuch ist in den frühen 1970er Jahren die große Knappheit dieser Musik anderswo. Nur in der Rockdiskothek ist das gesamte Repertoire in guter Klangqualität zu hören.

Der grundlegende, mit dem Musikhören verbundene Handlungsmodus ist das Nichtstun. Die Körper stehen herum, während die Besucher Musik hören. Von diesem Nichtstun aus entfalten sich die weiteren Handlungsmöglichkeiten: tanzen, sich unterhalten, Alkohol oder Drogen konsumieren. Der typische Grundriss der Rockdiskothek sieht mehrere Nebenräume mit unterschiedlichen Angeboten vor: Eine Teestube, die nur nicht-alkoholische Getränke anbietet und oft mit Sofas ausgestattet ist, eine Kneipe, Billardtische und Kicker. Überall gibt es Nischen. Die Raumordnung ist unübersichtlich und verwinkelt,²⁷ dies unterstützt das Entstehen einer Haltung des Entdeckens und das Gefühl von Intimität und macht es zugleich möglich, nicht gewünschten Aktivitäten oder Begegnungen aus dem Weg zu gehen. Die Architektur der Rockdiskothek macht somit niedrigschwellige Angebote zum Verweilen mit verschiedenen Aktivitätsgraden. Ihre Grundlage ist das ‚Abhängen‘, Bereiche ohne Musik ermöglichen ausgiebige Unterhaltungen. Zum ‚Abhängen‘ beim Musikhören gibt es im Hauptraum um die Tanzfläche herum tischartige Raumteiler und an den Wänden Nischen, von denen aus man die Tanzfläche beobachten kann.

Der hier gepflegte Tanzstil ist neuartig,²⁸ er markiert eine klare ästhetische und soziale Grenze zu den die Rockdiskothek umgebenden herrschenden Musikkulturen: Bei letzteren dominiert der Paartanz mit seinen festgelegten Schrittfolgen und Konventionen, zum Beispiel fordern immer die Männer die Frauen zum Tanzen auf, die Frauen müssen warten, bis sie aufgefordert werden. Zwar ist die Paarbindung mit den Tanzstilen Twist und Beat bereits aufgeweicht worden, aber in der Rockdiskothek tanzen die Tänzerinnen erstmals für sich alleine und auf sich selbst bezogen, mit einer Aufmerksamkeit, die primär auf die Musik (und nicht auf die

²⁷ Für eine detaillierte Darstellung zur Raumordnung siehe Schwetter, Veränderung und neue Beständigkeit (Anm. 1).

²⁸ An anderer Stelle haben wir diesen Tanzstil bereits detailliert beschrieben. Siehe hierzu Schwetter, Jeder für sich, aber gemeinsam (Anm. 9).

Mittanzenden) gerichtet ist. Dies ermöglicht auch, dass sie alleine entscheiden, wann und zu welcher Musik sie tanzen wollen.

Der Tanzstil ist mit einer spezifischen Art des Musik-Erlebens verbunden. Auf Revival-Partys und den wenigen zeitgenössischen Fotos von Tanzflächen sieht man viele Tanzende mit geschlossenen Augen. Zugleich richten sich die Tanzenden in manchen Diskotheken auf diejenige Wand hin aus, die mit Ölfilm Dias und anderen Lichteffekten bespielt wird. Sie konzentrieren sich auf sich selbst, die Musik und die Lichteffekte. Die Tanzbewegungen sind frei improvisiert, die Tanzenden entwickeln durch wiederholtes Tanzen unterschiedliche individuelle Stile. Diese sind auch auf den Revival-Partys zu beobachten, die wir besucht haben: Besucher erkennen andere ehemalige Teilnehmer auch nach Jahrzehnten an ihrem individuellen Tanzstil wieder, der dauerhaft inkorporiert ist und gleichsam automatisch abgerufen werden kann, wenn die Musik von früher erklingt. Die Tanzenden vollziehen in ihrer Versenkung damals wie heute die Verläufe der musikalischen Gestalt mit, sie erzeugen persönliche Interpretationen der Musik in körperlicher Bewegung. Sie benutzen ihren Körper somit als einen Hörverstärker, indem sie die musikalische Gestalt ausagieren. Die in den Rockdiskotheken erfolgreichen Musikstücke bieten in ihrer formalen Struktur und klanglichen Gestalt genau die richtigen Anreize für diese Art des Tanzens: Sie besitzen eine ausgedehnte Dauer, lang andauernde dynamische Verläufe sowie stationäre Grooves mit kleinteiligen Variationen, die zum Ausagieren einladen.²⁹ Die dynamischen Verläufe werden durch die Expressivität des Spiels und die Verdichtung und Ausdünnung des Arrangements großflächig, oft über mehrere Formteile hinweg gestaltet. Im Ergebnis wird der Schalldruck kontinuierlich variiert, zudem wird im Arrangement das Verhältnis tanzbarer (rhythmischer) zu weniger tanzbaren Elementen schrittweise oder in plötzlichen Übergängen verändert. Diese ästhetischen Strategien sind im Repertoire der Rockdiskothek so weit verbreitet, dass sie als integrale Bestandteile eines abstrakten Modells von ‚Diskothekenrock‘ als einer neuen analytischen Genrebezeichnung gelten können.³⁰

Aus der Perspektive der chronotopischen Analyse wird deutlich, dass und wie Musik-Erleben und musikalische Struktur miteinander verbunden sind – was andere Herangehensweisen bislang nicht zeigen konnten. Sie kann darüber hinaus aber auch die Verbindung zwischen dem situativ gebundenen Musik-Erleben und den gesellschaftlichen Transformationen aufzeigen,

²⁹ Ausführliche Musikanalysen finden sich unter anderem in Schwetter, Jeder für sich, aber gemeinsam (Anm. 9); Schwetter, Progressive Rockmusik als Tanzmusik (Anm. 10); sowie bei Hoklas/Schwetter, Aufbruch im Nirgendwo (Anm. 7).

³⁰ Dieser Genrebegriff findet sich nur vereinzelt im Feld. Ein ehemaliger Diskothekengänger, der heute ein Geschäft für gebrauchte Tonträger betreibt, bietet den Teil des Repertoires, der nur in der Rockdiskothek erfolgreich war, in einem eigenen Fach an, das er mit dem Begriff ‚Diskothekenrock‘ beschriftet hat.

die sich in ihrer konkretesten Ausprägung in den Generationen der Diskothekengänger in Form eines Individualisierungsschubs manifestieren: In der Rockdiskothek stehen Musik-Hörende um die Tanzfläche herum und beobachten die Tanzenden. Sie sehen körperlich ausagierte Interpretationen der Musik, diese sind individuell verschieden und werden genau nach diesem Kriterium ästhetisch beurteilt. Richtig und gut tanzt nicht, wer im Rhythmus ist, sondern wer auf eine individuelle Weise tanzt und durch sein oder ihr Tanzen zeigt, dass man die Musik kennt und versteht. Tanzende und Zuhörende bilden eine Hörallianz, die sich zugleich nach außen abgrenzt. Ehemalige Besucher berichten übereinstimmend, dass der Tanzstil die Grenze der Zugehörigkeit markiert. Wer anders tanzen will, verlässt die Diskothek bald wieder.

Die zuschauenden Musikhörer beobachten und beurteilen die individuellen Aufführungen. Auch für sie wirkt der Tanz der anderen als ein Hörverstärker, in Form einer Unterstützung der Musikwahrnehmung auf der visuellen Ebene und damit als Teil eines synästhetischen Eindrucks. Die Tanzfläche ist eine Bühne, auf der Aufführungen improvisierter, expressiver Individualität stattfinden, ein zentraler Bestandteil der Diskotheken-Performance. Das soziale Setting des Chronotopos Rockdiskothek ermöglicht es den Tanzenden somit, sich wechselseitig positive Erfahrungen mit Andersartigkeit und Differenz zu verschaffen: Im Tanz wird es möglich, sich von anderen zu unterscheiden und zugleich andere als individuell Verschiedene zu beobachten und dabei die Erfahrung zu machen, dafür nicht etwa, wie in der umgebenden Gesellschaft, misstrauisch beäugt und sanktioniert, sondern positiv bestärkt zu werden. Durch den Tanz werden positive Erfahrungen mit Modellcharakter möglich, die dazu ermutigen, auch außerhalb der Diskothek eigene Erlebnisweisen und (abweichende) Haltungen auszuprobieren und einzuüben. Damit stellt die Rockdiskothek einen Erfahrungsraum zur Verfügung, der – vermittelt durch das Musik-Erleben – Veränderungsprozesse in der umgebenden sozialen Welt ermöglicht und nachhaltig unterstützt. Die Rockdiskothek wird von den an ihr Teilnehmenden als eine ‚eigene Welt‘ empfunden, weil dort die Regeln einer neuen Art von Geselligkeit, die den Individualismus in den Mittelpunkt stellt, erprobt und in einem geschützten Raum erfahrbar werden. Für diese Erfahrung ist das Musik-Erleben zentral. Der die musikalischen Gestalten auf eine individuelle Weise interpretierende Tanz wird dabei, nur scheinbar paradoxerweise, schnell zu einer neuen Konvention als einem zentralen Bestandteil der Rockmusikkultur. Er ist in allen Rockdiskotheken gleichermaßen zu finden. Gerade daran zeigt sich die gesellschaftliche Verbreitung einer Praxis, die das (ästhetische) Erleben des Einzelnen in den Mittelpunkt stellt.

Die Konflikthaftigkeit des ‚anderen Raumes‘ gegenüber der Mehrheitsgesellschaft wird abgemildert, indem die Teilnahme auf die Freizeit eingegrenzt wird. Die Freizeit wird als

Eigenzeit genutzt, in der neue soziale Räume entstehen, die zuallererst dem ästhetischen Erleben dienen. Diese werden von den Teilnehmern durchaus als ein Gegensatz zur Mehrheitsgesellschaft angesehen, ohne aber – wie bei der Kerngruppe des Alternativmilieus – die Teilnahme am ‚bürgerlichen Leben‘ infrage zu stellen. Gerade deshalb reicht der Wirkungsbereich der ländlichen Rockdiskotheken weit über diesen Kern des Alternativmilieus hinaus. Damit stellt die Rockdiskothek ein niederschwelliges Erlebnisangebot dar, das unterschiedlichsten Personen über das ‚Eintauchen‘ in die Rockmusik ermöglicht, sich in den ‚Aufbruch‘ des alternativen Milieus zu involvieren.³¹

III. Beispiele

Die Eigenzeit des Musik-Erlebens in der Rockdiskothek und die besondere Rolle der Song-Intros

In den Interviews wurde deutlich, dass die Intros der in der Rockdiskothek favorisierten Stücke eine besondere Rolle spielen. Die Intros dienen zunächst einmal dazu, das gerade angespielte Musikstück zu erkennen. Dieses Erkennen war besonders wichtig, weil in der Rockdiskothek songorientiert getanzt wurde und die DJs die Stücke erstmals nicht mehr ansagten. Stattdessen mischten sie die Lieder zu einem endlosen Musikfluss zusammen, aus dem sich die Tanzenden Stücke herausuchten, die ihnen den Impuls gaben, zur Tanzfläche zu gehen – oder dort zu bleiben. Die Intros der Stücke dienten den Tanzenden als Orientierungszeitraum, in dem sie Stücke erkennen und zur Tanzfläche gelangen können.

Wir haben die Interviewteilnehmer vor den Interviews gebeten, Musikstücke herauszusuchen, die sie mit ihrer Diskothekenzeit besonders verbinden. Und so schildert Joachim,³² während er im Interview den Beginn des Songs *Hellbound Train* von Savoy Brown anspielt: „Das ist Grünspan. Spätestens nach dieser Einleitung / oh, jetzt kommt gleich das Schlagzeug, JETZT gingen sie alle zur Tanzfläche. Ich schwör's dir.“ (Joachim, *1952, Abs. 524) Das Hören ruft seine Erinnerung an das Grünspan in Hamburg Mitte der 1970er Jahre wach, an die wiederkehrenden Momente, in denen dieses Stück lief. Er hat es dort so häufig gehört, dass es für ihn exemplarisch für die Einrichtung steht: Es ‚ist‘ das Grünspan.

³¹ Für eine detaillierte Beschreibung des alternativen Milieus siehe Sven Reichardt: *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2014.

³² Die Transkription der in diesem Beitrag wiedergegebenen Interviewausschnitte berücksichtigt phonetische Eigenarten der Sprecher, diese wurden für die vorliegende Darstellung dort geglättet, wo das ‚Wie‘ der Aussage nicht im Vordergrund steht. Die Absatzangaben beziehen sich auf den Absatz in der Transkription. Die grammatikalische Struktur der Aussagen wurde nicht überarbeitet. Die Großschreibung markiert besonders betont Gesprochenes. Die hier verwendeten Namen stellen Pseudonyme dar.

Was macht diesen Moment aus, in dem auffällig viele Menschen zur Tanzfläche gehen? Betrachten wir die musikalische Gestaltung zu Beginn des Stückes. *Hellbound Train* beginnt mit dem liegenden Basston einer Hammondorgel, die über einen langsam rotierenden Leslie-Lautsprecher als Orgelpunkt gespielt wird. Dieser Ton wird langsam eingeblendet. Bei 0:19 setzt eine Hi-Hat ein, die Sechzehntel in einer spezifischen, eintaktig wiederholten Akzentuierung spielt und die Viertel-Schlagzeiten deutlich betont. Hier wird das Metrum etabliert. Nach zwei Takten, bei 0:25, kommt die Bassdrum hinzu und definiert den Takt. Nach zwei weiteren Takten, 0:31, kommt ein eintaktiges Bassriff hinzu. Zwei Takte später setzen die Snaredrum und ein auf einem E-Piano gespieltes Motiv ein, das ebenfalls wiederholt wird. Nun ist die instrumentale Basis des Stückes in Form einer zweitaktigen Sequenz etabliert, sie wird viermal wiederholt, bevor bei 0:59 der Gesang und die E-Gitarre gemeinsam einsetzen. Der Aufbau erfolgt in Form einer sukzessiven Schichtung der einzelnen klanglichen Elemente des Arrangements, wobei die Reihung von unspezifisch zu spezifisch vorgeht, die später einsetzenden Elemente besitzen einen immer höheren Gestaltungsgrad. Das Register wird in der Reihenfolge Bässe – Höhen – Mitten immer dichter gefüllt.

Joachims Ausruf „jetzt!“ bezieht sich auf Minute 0:22 in dem Stück. Dieser Zeitpunkt markiert keine musikalische Zäsur, vielmehr ist es der Moment, in dem die Hi-Hat bereits einen Takt lang erklingen ist. Die Hi-Hat scheint das Erkennungsmerkmal zu sein, das viele Menschen auf die Tanzfläche bringt, der eine Takt entspricht der Länge des rhythmischen Musters, das die Hi-Hat spielt. Es muss mindestens einmal erklingen, um wiedererkannt werden zu können. Es ist also nicht allein der klangliche Reiz einer Hi-Hat, der zum Tanzen animiert, wichtig ist hier die Funktion als akustisch-rhythmische Klangsignet, das für einen spezifischen Song steht. Das Wiedererkennen geschieht hier mithilfe eines alltäglichen Elements der rhythmischen Gestalt von Popmusik und nicht etwa eines besonders charakteristischen und augenfälligen Elements.

Christian erzählt vom Wiedererkennen eines anderen, von ihm zum Tanzen favorisierten Musikstücks aus seiner subjektiven Perspektive:

Also diese Musik, grade so *Echoes*, da lief bei mir sofort 'n FILM ab. Wenn man die ersten Takte hörte, sofort, wenn man nicht schon da war, auf die Tanzfläche gehen, war völlig klar. Und dann eben oft mit geschlossenen Augen oder mit halb geschlossenen Augen, es war eh auch alles dunkel, sowieso, ne? [...] Und hier gab's zu / fing / lief sofort 'n Film ab. Irgendwie man war dann in irgndner anderen Welt drin. Es war also wirklich so'n bisschen psychedelic, ne? Abgefahren, ne? Dann war um dich herum

nichts mehr. Nur noch die Musik. Träum / träumen irgendwie auch, die Bewegung dabei, tanzen, ne? Das war ganz wichtig auch, ne? [...] Und je länger die / diese Sachen waren, umso besser. Desto mehr konntest du abtauchen, ne? Immer noch weiter, noch tiefer und weg und nichts um dich herum war mehr real so. ((lacht)) (Christian, *1954, Abs. 213)

Christian bezieht sich hier auf das Stück *Echoes* der britischen Band Pink Floyd, das erstmals 1971 auf dem Album *Meddle* veröffentlicht wurde. Er hat es in verschiedenen Rockdiskotheken in Schleswig-Holstein gehört. Der Beginn dieses Stückes ist ebenfalls sehr reduziert gestaltet. Es beginnt mit einem ‚Ping‘, ein mit Hall versehenes h3 auf dem Klavier, das klanglich den Ton eines Echolots imitiert. Hier ist es ein ‚signature sound‘, ein besonderer, für das Stück zentraler Klang, der das Wiedererkennen ermöglicht. Es folgt auch hier ein sukzessiver Einsatz der Instrumente, aber dieser ist sehr frei gestaltet. Ein liegender Ton des Synthesizers sowie hinzukommende improvisierte Klaviertöne in mittlerer und tiefer Lage etablieren zunächst keinen Puls. Zudem variieren die Abstände des ‚Ping‘ zwischen circa fünf und sieben Sekunden. Erst bei 1:09 deutet der Einsatz von E-Gitarre und Orgel ein zweitaktiges Schema an, dessen Regelmäßigkeit aber zunächst noch vom gegenläufigen ‚Ping‘ gestört wird. Erst mit Einsatz des E-Basses bei 1:31 wird ein sehr langsames Metrum von 60 BPM und ein 4/4-Takt sicher etabliert, das Ping endet kurz zuvor. Das Schlagzeug stützt das Metrum erst bei Minute 2:10 mit einer regelmäßigen Offbeat-Hi-Hat auf den Schlagzeiten 2 und 4.

Nach dem allgemeinen Verständnis läuft dieses Intro allen Voraussetzungen von Tanzmusik zuwider. Es hat keinen tanzbaren Rhythmus, mehr noch, es zögert die Etablierung eines Pulses hinaus, bleibt eineinhalb Minuten in einer klanglichen Schwebesituation. Dennoch lädt dieses Intro Christian zum Tanzen ein („war völlig klar“). Die Metaphern ‚Film‘ und ‚träumen‘ deuten darauf hin, dass der Tänzer die ihn umgebende Situation vergisst und die Musik nutzt, um für sich in dem Moment eine andere Realität entstehen zu lassen. Die Metapher des Abtauchens bestätigt die Perspektive der inneren Versenkung, für die die körperliche Bewegung zentral („ganz wichtig“) ist. Musik und Bewegung sind der Auslöser für eine zeitweise Abkopplung von der umgebenden Realität.

Zu dieser Art des selbstbezogenen Tanzens finden sich viele Aussagen in den Interviews. Claas beschreibt seine Eindrücke aus dem Whisky-A-GoGo in Wittmund (Ostfriesland) in den frühen 1970er Jahren:

Ja, ich entdeckte da für mich eine neue Welt. Die Leute tanzten nicht so, wie man es im Tanzkurs gelernt hatte, dass man ein Mädchen führte, sondern die tanzten alleine und tanzten auch sehr selbstversunken. Es näherte sich dann in verschiedenen Stufen dann teilweise auch der Ekstase. (Claas, *1957, Abs. 12)

Claas schildert, dass diese Art des Tanzens für ihn ein zentrales Merkmal der Neuheit und Andersartigkeit der Rockkultur darstellt, die sich stark von der Alltagswelt unterscheidet („eine neue Welt“). Metaphern wie ‚anderer Planet‘ oder ‚neue Welt‘ finden sich häufig in den Interviews und markieren eine große Distanz zum alltäglichen Erleben. Die Distanz zu den anderen, damals verbreiteten Musikkulturen wird auch von anderen Interviewteilnehmern über die Abgrenzung zum Paartanz markiert. An den Aussagen wird deutlich, dass die neue Art des Tanzens ein zentrales Charakteristikum der Rockdiskothek darstellt.

Christian spricht im Interview davon, dass die Songtexte für das Musik-Erleben nicht wichtig waren, da er diese nicht verstehen konnte.³³ Von daher ist es eine interessante Homologie zur Metapher des Abtauchens, dass das Stück *Echoes* klanglich eine Unterwasserwelt evozieren will, um einen Songtext zu stützen, der die Erlebnisperspektive von jemandem beschreibt, der sich unter Wasser befindet. Die musikalische Gestalt, die Pink Floyd für diesen Text schaffen, entfaltet auch ohne Textverstehen eine für die Rockdiskothek charakteristische Wirkung. Zusammengefasst weisen die Aussagen darauf hin, dass die Klanggestaltung in der Wahrnehmung der Tanzenden deutlich im Vordergrund steht und daher einer erhöhten Aufmerksamkeit bei der Analyse bedarf. Beide der hier vorgestellten Intros offenbaren die tragenden Elemente des Arrangements erst spät in ihrem Verlauf, dennoch haben die Einleitungen eine exponierte Funktion und müssen ästhetisch zur Wiedererkennbarkeit oder zur Charakterisierung von „Stücke[n] mit Signalwirkung“, wie es Joachim beschreibt (Joachim, *1952, Abs. 366), beitragen. Dies wird durch ein klangliches Signet erreicht, das von den Tanzenden als typisch und unverwechselbar wiedererkannt werden kann. Bei *Hellbound Train* ist es die prägnante Rhythmisierung der Sechzehntel-Hi-Hat, bei *Echoes* dient dazu ein signalhaftes Geräusch, das ‚Ping‘.

³³ „Also unsere Englischkenntnisse waren bestimmt nicht so gut, dass wir die die Texte verstehen konnten während des Singens. An die Texte rankommen war auch nicht möglich damals. Wir hätten sie also abhören müssen und aufschreiben. Das taten ganz wenige nur. Also wir haben’s nicht gemacht.“ (Christian, *1954, Abs. 341 f.)

Die Intros haben sich im Verlauf der Forschung als ein zentrales Gestaltungsmerkmal im Repertoire der Rockdiskotheken herausgestellt. Sie wurden hier als Einstieg in die spezifische Eigenzeitlichkeit des Chronotopos Rockdiskothek dargestellt.³⁴

Zum Epochenbewusstsein der Besucher der Rockdiskothek

Nicht nur auf der Ebene des eigenzeitlichen ästhetischen Erlebens lassen sich in der Rockdiskothek Hinweise auf das Zeitbewusstsein bestimmter Generationskohorten finden, auch über das im Publikum verbreitete Epochenbewusstsein lassen sich Erkenntnisse gewinnen. Hierzu ist ein anderes Auswertungsverfahren anzuwenden. Aus dem Repertoire der Rockdiskothek wurden Stücke ausgewählt, deren Songtexte das Thema Zeit ansprechen, und mit Äußerungen in den Interviews kontrastiert, die sich auf ein Zeitbewusstsein beziehen. Dieses Vorgehen ist berechtigt, obwohl Textaussagen für die Besucher von Rockdiskotheken zunächst kaum eine Rolle spielen. Dies hängt mit dem Primat des Klangs, auch des Stimmklangs in der Wahrnehmung zusammen, aber auch mit den schlechten Englischkenntnissen vieler junger Rockmusikhörer. Andererseits verwenden manche Hörer viel Zeit und Mühe darauf, die Texte von Liedern, die ihnen etwas bedeuten, herauszuhören und zu übersetzen. Es lässt sich also keinesfalls sagen, die Textaussage spiele keine Rolle, ihrer Rezeption geht lediglich die Bedingung eines starken klangästhetischen Eindrucks voraus.

Bei der Analyse zeigt sich, dass in den von uns betrachteten Selbstbeschreibungen und -positionierungen in der Rockmusik die Bezugnahme auf ein Übergangsbewusstsein fundamental ist, wenn sie auch in Vielem von den politisch-sozialen Ideologien abweicht; das Progressiv-Sein, also für eine neuartige Zukunft zu stehen, ist eine dieses Übergangszeitbewusstsein zumindest in seiner ersten Phase tragende Kategorie. Man könnte hier durchaus von einem Epochenbewusstsein im Sinne Kosellecks sprechen:³⁵ Allerdings handelt es sich nicht um dasjenige von einer Neuzeit, die sich aus einem Überlieferungszusammenhang löst und auf eine offene Zukunft einlässt; es ist vielmehr ein Epochenbewusstsein, das mit einer als statisch und repressiv wahrgenommenen Moderne bricht, diesen Bruch in Umdeutungen moderner Zeitbegriffe (Fortschritt, Zukunft, Gegenwart) ausdrückt und für das die Musik deshalb eine so große Rolle zu spielen scheint, weil man von

³⁴ Mehr zu dieser spezifischen Eigenzeitlichkeit findet sich in Schwetter, Jeder für sich allein, aber gemeinsam (Anm. 9); Schwetter, Progressive Rockmusik als Tanzmusik (Anm. 10); sowie Schwetter/Schrage, ‚Zeiten des Aufbruchs‘ und der Chronotopos Landdiskothek (Anm. 3).

³⁵ Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979. Vgl. eingehender zu diesem Argument Holger Schwetter, Dominik Schrage: „Time has come today“. Zum Epochenbewusstsein in der Rockmusik 1960er bis 1980er Jahre, in: Helmut Hühn, Sabine Schneider (Hrsg.): *Eigen-Zeiten der Moderne. Regime, Logiken, Strukturen*, Hannover 2019 (im Erscheinen).

ihr erwartet, neuartige Erfahrungen bereitzustellen. ‚Erfahrung‘ als Bezugspunkt dieses Epochenübergangs ist also nicht, wie in Kosellecks Analyse der Sattelzeit,³⁶ ein überindividueller Überlieferungszusammenhang oder, wie Walter Benjamin formuliert, „eine Sache der Tradition“, die angesichts der sich öffnenden Zukunft an Bedeutung verliert; die erwarteten neuartigen Erfahrungen setzen vielmehr Erlebnisse voraus, die den Subjekten unwillkürlich – „chockartig“ – zustoßen und also gerade nicht in einem Traditionszusammenhang erschlossen werden.³⁷ Von einem solch unwillkürlichen, überwältigenden Erleben die Erneuerung sowohl des eigenen Selbst als auch der Gesellschaft zu erwarten, scheint uns ein Grundmotiv der im Projekt untersuchten Musikkulturen zu sein. Die Musik, genauer: das Musik-Erleben fungiert für sie als ein Medium, das neuartige Erfahrungen bereitstellt, in denen eine ‚neue Zeit‘ sowohl erlebt als auch zum Ausdruck gebracht werden kann.

Exemplarisch lässt sich das an dem Song zeigen, dem das Projekt seinen Titel entlehnt hat, *Time Has Come Today*.³⁸ Er wurde 1967 von der afroamerikanischen Band The Chambers Brothers in den USA veröffentlicht³⁹ und wurde dort und in Deutschland um 1968 zu einem „Tanzflächenfeger“,⁴⁰ gilt manchen gar als ein Schlüsselwerk der psychedelischen Musik und ist auf vielen Kompilationen zu diesem Genre enthalten. Der Song wurde in einer LP-Version mit 11:06 Minuten Länge und in mehreren, unterschiedlich gekürzten Single-Versionen veröffentlicht.

Bemerkenswert an dem Song ist zunächst die lange Spielzeit. Sie entspricht der für die psychedelische Musik der 1960er und 1970er Jahre typischen langen zeitlichen Ausdehnung vieler Stücke, die das klassische Songformat zu sprengen drohen. In der langen, elfminütigen Version besteht er aus drei Abschnitten: einem ersten liedhaft strukturierten Teil aus drei Strophen und zwei Refrains, einem ausgedehnten instrumentalen Mittelteil und einem Schlussteil, in dem die dritte Strophe plus Refrain wiederholt wird. Der Titel des Songs lässt sich übersetzen mit „heute ist der Zeitpunkt gekommen“, er verweist auf den Moment, der jetzt wichtig ist. Im ersten Vers des Songtextes wird die drängende Kraft des Gefühls betont, dass genau jetzt für junge Leute eine entscheidende Zeit gekommen sei, einen eigenen Weg zu

³⁶ Vgl. Reinhart Koselleck: „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ – zwei historische Kategorien, in: ders., *Vergangene Zukunft* (Anm. 35), 349–375.

³⁷ Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, Bd. I.2, 605–653, hier: 608.

³⁸ Für eine detailliertere Analyse siehe Schwetter/Schrage, „Time has come today“ (Anm. 35).

³⁹ Er ist erstmals enthalten auf The Chambers Brothers: *The Time Has Come*, Vinyl Album, USA, Columbia 1967.

⁴⁰ Tom Klatt: *Liner Notes*, Booklet zur CD: *Creative Outlaws. US Underground 1962–1970*, München 2005.

gehen. „Can't put it off another day“ – ich kann es nicht einen Tag länger hinauszögern. Dieses Zeitgefühl wird mit der Aufforderung des Ich-Erzählers an sich selbst verbunden, sich auf den Weg zu machen. Im zweiten und dritten Vers verbinden und überlagern sich psychedelische Lyrik und Blues-Lyrik. Traditionelle Textformeln und die Perspektive des Landstreichers („Oh my Lord, I have to roam, I have no home“) treffen auf ein textliches Mäandern wie unter Drogeneinfluss. Landstreicher und die jugendlichen Adressaten des Songs teilen hier die Perspektive des Außenseiters,⁴¹ aber der Jugendliche ist nicht nur ortlos im Raum als jemand, der sich gerade eben auf den Weg gemacht hat, sondern auch in der Zeit. Vergangenheit und Gegenwart beginnen sich in der psychedelischen Erfahrung zu vermischen. Das Adjektiv ‚psychedelisch‘ beschreibt den Charakter einer Erfahrung, die oft mithilfe von Drogen herbeigeführt werden soll, aber auch ohne Drogen gemacht werden kann: eine Entgrenzung von Zeit und Raum, Auflösung des Ich und das Vordringen in neue Bereiche des Bewusstseins.⁴² Im dritten Vers bekräftigt der Ich-Erzähler die zentrale Bedeutung des eigenen Erlebens.

Die psychedelische Erfahrung einer Veränderung der Zeit- und Raumwahrnehmung wird ab dem anschließenden Break auch musikalisch interpretiert. Zwei Cowbells simulieren das sich immer weiter verlangsamende Ticken einer Uhr, sie werden durch einen Hallraum akustisch vergrößert. Die Sänger rufen wiederholt „Time!“, während die Abstände zwischen den Cowbellschlägen immer größer werden. Hier wird eine sich verlangsamende Zeit dargestellt, die Zeit scheint beinahe stehenzubleiben, sie wird so psychedelisiert im Sinne einer endlos ausgedehnten Gegenwart. Mit dem Einsatz des Basses verstärken zwei unterschiedlich schnelle Delays (Sechzehntel-Triolen auf den Cowbells mit schnellem Fade, Achtel mit langsamerem Fade auf dem Ausruf „Time“) den Eindruck der endlosen Ausdehnung, während die Abstände zwischen den Cowbellschlägen kürzer werden und das Tempo des Stücks sich beschleunigt. Der Steigerungseffekt wird durch immer lauter werdende Snareschläge unterstützt, die Beschleunigung entwickelt einen Sogeffekt. Das Schlagzeug setzt mit dem letzten Ausruf „Time“ ein, bei diesem wird das Feedback des Bandechos auf endlos gestellt, der Ruf verschwimmt in den Wiederholungen langsam zu einem Klangsignet, die Solo-Gitarre setzt ein, es beginnt ein vorwärtstreibender Instrumentalteil.

Zusammenfassend betrachtet evoziert der Song den Aufbruch eines Jugendlichen in eine neue Kultur, die als neue Gegenwart und als Bruch mit der Vergangenheit wahrgenommen wird. Als

⁴¹ Es ist ein weitverbreitetes Motiv der Hippiekultur, sich mit den Außenseitern der Gesellschaft zu identifizieren. Auch dieses ‚Außen‘ kann als eine Metapher für eine (imaginierte) grundlegende Andersartigkeit gelesen werden. Zum Gebrauch des Motivs vgl. Paul E. Willis: *Profane Culture* [1978], Princeton 2014.

⁴² Timothy Leary, Ralph Metzner, Richard Alpert: *Psychedelische Erfahrungen*. Ein Handbuch nach Weisungen des Tibetischen Totenbuches, übers. von Ursula Mangoldt, Weilheim 1971, 13.

neue und innovative Gegenwart erscheint sie zeitlos und dynamisch. Dieser Eindruck wird mit musikalischen Mitteln verstärkt und geht für den Ich-Erzähler stimmig zusammen mit der zentralen Forderung der neuen Kultur, das Erleben der Gegenwart zu fokussieren und (ideologisch) zu überhöhen. Der jugendliche Aufbruch wird mit dem Aufbruch in eine neue Zeit zur Deckung gebracht. Die psychedelische Erfahrung der Auflösung von Zeit, Raum und Ich wird durch Musik dargestellt und erlebbar gemacht.

In den Interviews finden sich Beschreibungen, die die Songanalyse stützen und komplementieren und auf eine paradoxe Zeitwahrnehmung hindeuten. Interessant ist etwa der Fall von Christian, er beschreibt die Veränderungen im Rückblick sowohl als langsam als auch als rasant. In Bezug auf einen neuen, jungen Lehrer an seiner Schule, der wegen seiner langen Haare und auffallend farbiger Kleidung zurechtgewiesen wurde, erzählt er von allmählichen Veränderungen:

Und das war alles dieser Umbruch da, der war Stück für Stück, langsam. Da hat uns die Musik schon geholfen, glaub ich, ne? Also Musik konnte uns zeigen, man kann auch gegen den Strom schwimmen. Man kann auch was Anderes toll finden, was die meisten nicht so toll finden. (Christian, *1954, Abs. 582)

In Bezug auf die eigene Biografie schildert er einen Eindruck von sehr raschem Tempo:

Man musste alles wahrnehmen, was grad da war. Sofort mitmachen und eintauchen, mitmachen. (Abs. 90)

Alles war in den Siebzigerjahren / für mich eine irre Zeit. Ganz schnelles Tempo. Ganz irres Tempo, ne? (7 Sek. Pause) Das ging Schlag auf Schlag. (Abs. 493)

Christian schildert, dass für ihn und seinesgleichen eine extrem hohe Ereignis- und Erfahrungsdichte mit großen Veränderungsdynamiken existierte, während die Umwelt (Lehrer, Eltern und andere) sich nur allmählich an die Veränderungen, die sie durchlaufen, anpassen kann. Die Musik wird in dieser Aussage als Mittel dargestellt, das hilft, diese Spannung über einen längeren Zeitraum hinweg auszuhalten.

„Sofort eintauchen und mitmachen“: Für Christian ist das Erleben in der Gegenwart ausschlaggebend, ganz ähnlich wie es in dem Song *Time Has Come Today* geschildert wird. Es ist vor allem diese Ebene neuartiger Erfahrungen in der Gegenwart, die von vielen Teilnehmern angesprochen wird. Das bestimmende Thema der Zeitwahrnehmung bei unseren

Interviewpartnern ist die eigene Adoleszenz, der individuelle jugendliche Aufbruch. Die Rockdiskothek stellt einen Zeit-Raum zur Verfügung, der völlig unabhängig von Schule, Familie und den anderen fest gefügten Sozialzusammenhängen auf dem Land funktioniert. Dadurch bietet sie Gelegenheiten für neue Vergemeinschaftungen und andersartige Subjektivierungsformen. Die jugendlichen Teilnehmer erleben und verinnerlichen diese in einer besonderen biografischen Prägungsphase. Der Umbruch gewinnt für diese Protagonisten seine besondere Durchschlagskraft aus der Ineinssetzung von gesellschaftlicher Veränderung und jugendlichem Aufbruch, die der Song *Time Has Come Today* textlich darstellt und musikalisch interpretiert.

Der Song drückt in Bezug auf Zeitwahrnehmung und die allegorische Darstellung einer neuen Zeit das Empfinden der gegenkulturellen Bewegung ästhetisch aus. Martin Büsser beschreibt, dass Konzerte in den 1960er Jahren das Gefühl vermittelten, die neue Zeit sei zum Greifen nahe.⁴³ Im neuartigen musikalischen Erleben mit veränderter Zeitwahrnehmung wird die neue Zeit beispielhaft erlebbar. Der Song *Time Has Come Today* kommuniziert diesen Umschwung in der phonografischen Überlieferung, das heißt in der Verbreitung als Klangereignis auf Schallplatte, direkt auf die Tanzfläche. Er stellt die neue Zeitempfindung vor und liefert gleich die Möglichkeit zum Nachempfinden und Selbsterleben im (tanzenden) Hören mit. Es ist gewissermaßen ein psychedelisches Lied mit Gebrauchsanweisung, in dem individueller Aufbruch und neuartige Wahrnehmungsweisen als zusammengehörig präsentiert werden.

⁴³ Martin Büsser: *Scuse me while I kiss the sky*, Booklet zur CD: *Creative Outlaws. US Underground 1962–1970*, München 2005.