

ROCKMUSIK IN DER DISKOTHEK. EMPIRISCH INFORMIERTE MUSIKANALYSE ALS ZUGANG ZU MUSIK-ERLEBEN UND MUSIKALISCHER GESTALTUNG

Holger Schwetter

Der vorliegende Beitrag untersucht, inwiefern empirische Musikforschung zur Populärmusikanalyse beitragen und wie sie im Gegenzug von eben dieser profitieren kann. In der Verbindung beider Zugänge lässt sich, so die These, vergangenes Musik-Erleben erschließen. Dabei werden die sozialen Einbettungen ästhetischen Erlebens ebenso deutlich wie die Bedeutung spezifischer musikalischer Gestaltungsmerkmale in der Rezeption. Die so gewonnenen Hinweise auf relevante Gestaltungsmittel ermöglichen nach Anwendung jeweils geeigneter Analysemethoden empirisch fundierte Erkenntnisse zu den Gestaltungsprinzipien der jeweiligen ästhetischen Gestalt in einer spezifischen Musikkultur. Dieses Vorgehen wird hier im Anschluss an eine theoretische Rahmung an dem konkreten Fallbeispiel einer spezifischen Hörsituation gezeigt: der Rockdiskothek der 1970er Jahre.

Der Beitrag stellt Ergebnisse aus dem Forschungsprojekt *Time has come today*¹ vor, das zum Ziel hatte, Erkenntnisse zum Zusammenhang zwischen populärer Musik und sozialem Wandel in den 1970er Jahren zu gewinnen. Er befasst sich vorrangig mit den Konsequenzen und Entwicklungsmöglichkeiten empirischer Zugänge für die Musikanalyse. Empirische Methoden können dabei helfen, die für ein spezifisches musikalisches Artefakt wichtigen

1 Das Forschungsprojekt »Time has come today«. Die Eigenzeiten popmusikalischer Chronotope und ihr Beitrag zur temporalen Differenzierung von Lebenswelten seit den 1960er Jahren wurde von der DFG gefördert und im Rahmen des SPP 1688 Ästhetische Eigenzeiten durchgeführt.

Gestaltungsdimensionen zu ermitteln und zudem helfen, grundlegende Probleme der Musikanalyse, wie die Stück-Auswahl, zu lösen.

WAS HEIßT HIER ROCKMUSIK?

Bevor die Besonderheit des hier vorgeschlagenen theoretischen und methodischen Zugangs dargestellt wird, erfolgt ein kurzer Abriss zur Geschichte der Analyse populärer Musik. Dieser Schritt ist notwendig, um die Einbeziehung empirischer Methoden in die Musikanalyse nachvollziehen zu können. Zudem interessierten am Beginn der akademischen Auseinandersetzung mit populärer Musik Stücke aus einem Repertoire, das Überschneidungen mit dem der Rockdiskotheken aufweist. Dieses Repertoire stilgeschichtlich und -begrifflich einzugrenzen, ist schwierig. Die avancierte populäre Musik der späten 1960er und frühen 1970er Jahre wird in zeitgenössischen Quellen oft als »Neue Pop-Musik« (Kaiser 1970) oder »progressive Rockmusik« bezeichnet. Paul Willis verwendet letzteren als Sammelbegriff für »die Musik nach Sergeant Pepper« (Willis 1981: 194). Mit der Bezugnahme auf das Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* der Beatles (1967) markiert Willis den historischen Punkt, an dem Rockmusik mit dem Anspruch verbunden wird, nicht nur Unterhaltung, sondern authentischer Ausdruck von (zunächst vor allem männlichen) Musikerpersönlichkeiten zu sein (Frith 1981: 188). Jedoch sind auch viele weitere Ableitungen des Begriffs Rock im Umlauf, die einerseits von der Musikindustrie ins Spiel gebracht werden, um Neuheit zu suggerieren, und die andererseits im Feld (also bei den Hörer*innen, Fans und Nutzer*innen der Musik) zur Distinktion genutzt werden: Psychedelic Rock, Hard Rock, Jazz Rock etc. Rainer Dollase et al. (1974: 98) konstatieren zeitgenössisch ein »babylonisches Begriffsgewirr«. Im Lauf der 1970er und 1980er Jahre setzt sich in Deutschland in Überblicksstudien als Oberbegriff für die avancierte Popmusik der schlichte Begriff Rockmusik durch (Kneif 1982; Wicke 1987). Er wird auch für Übersetzungen angloamerikanischer Studien gebraucht (Frith 1981; Chapple/Garofalo 1980). Auf diesen Stand der Begriffsgeschichte bezieht sich die vorliegende Darstellung, wenn von Rockdiskotheken gesprochen wird. Im Feld wurden diese Einrichtungen oft anders benannt, z.B. als Laden, Musikschuppen, Music-Hall (Schwetter 2016).

ZUR ENTWICKLUNG DER ANALYSE VON POPULÄRER MUSIK

Die ersten Studien zu populärer Musik waren kulturwissenschaftlicher oder musiksoziologischer Art und zogen die Beschaffenheit des musikalischen Materials kaum in Betracht, weil entweder die musikwissenschaftliche Expertise fehlte² oder die musikalische Gestaltung zunächst geringgeschätzt wurde (Hemming 2016: 323). Letzteres rührt auch daher, dass die Analyse von populärer Musik zunächst unter dem Vorzeichen stand, Prinzipien und Verfahren der Analyse bürgerlicher Kunstmusik auf die oben genannten Spielarten der populären Musik anzuwenden. Derartige Analysen konzentrierten sich auf die melodische und funktionsharmonische Dimension und konnten dort nur eine relative Schlichtheit vieler Songs konstatieren.³ Der Analyse der Textaussagen wurde zeitweise große Beachtung geschenkt (Faulstich 1978), die rhythmischen Qualitäten von Rockmusik blieben hingegen zunächst außen vor.⁴

Nachdem die Musikanalyse im Rahmen der Forschung zu populärer Musik lange Zeit ein Schattendasein fristete, ist in den letzten ca. 15 Jahren eine verstärkte Debatte mit zahlreichen Veröffentlichungen entstanden (vgl. Bielefeldt et al. 2008; Fink/Latour/Wallmark 2018; Helms/Phleps 2012). Die englischsprachige New Musicology fokussierte zwar seit den 1980er Jahren eine Erweiterung des Zugangs zu populärer Musik durch interdisziplinäre Ansätze, dies geschah zunächst jedoch in Abgrenzung zu traditionellen musikwissenschaftlichen Zugängen wie der Musikanalyse. Später wurde dem Verhältnis von Musik und Körper im Zuge des body turn in den Kulturwissenschaften erhöhte Aufmerksamkeit zuteil (Drees 2011; Harenberg/Weissberg 2010). Parallel dazu nahm die Beschäftigung mit den rhythmischen und klanglichen Qualitäten als körpernahe Dimensionen der Musik in der Musikforschung zu. In der Folge wurde bspw. der Groove als

2 Dieser Umstand wird in den Cultural Studies, z.B. bei Willis (2014: 100) reflektiert.

3 So schreiben beispielsweise Flender und Rauhe (1989) in ihrem Buch zur Popmusik von einer »Verkümmerung der musikalischen Substanz« (S. X) und entscheiden sich daher für einen kommunikationswissenschaftlichen Zugang.

4 Rhythmus wird bis heute vor allem in der Musikpsychologie untersucht. Dort steht allerdings die Praxis von Musiker*innen im Fokus, z.B. in Bezug auf Fragen des Timings Einzelner oder von Synchronisation beim Musik-Machen in der Gruppe (Fischinger 2009). In der Regel richtet sich dieses Forschungsinteresse weniger auf die Rezeption von Musikstücken, sondern auf die agierenden Musiker*innen. Die dort gewonnenen Erkenntnisse haben kaum Niederschlag in der Musikanalyse gefunden.

ästhetische Kategorie in die Musikanalyse eingeführt (Danielsen 2006); die klangliche Gestaltung gilt heute als eine wesentliche Dimension der Gestaltung von phonographisch (d.h. in der Form von Schallaufnahmen) produzierter und wiedergegebener Musik (Bennett 2015; Binas-Preisendörfer 2008; Großmann 2013; Moore 2012). Sie wird heute für die Wirkung von populärer Musik als charakteristisch und damit als mindestens ebenso wichtige Dimension wie die Parameter Form, Rhythmik, Harmonik/Melodik, Text etc. angesehen. Zudem wurden auch in Bezug auf elektronische Tanzmusik, transkulturelle und feministische Aspekte neue methodische Zugänge vorgestellt (Butler 2006; Ismaiel-Wendt 2011; Müller 2018).

Bei all diesen Zugängen bildet – ähnlich wie bei der Analyse klassischer Musik – nach wie vor ein fachlich versiertes Musikhören einzelner Musikstücke den Ausgangspunkt. Diese Vorgehensweise kann kritisch betrachtet werden, denn häufig werden die Auswahlkriterien der Musikstücke nicht transparent gemacht. Zudem enthält sie eine implizite Vorannahme: Die zu untersuchenden Musikstücke werden von ihren Rezeptionskontexten gelöst und als absolute Werke konstruiert, was angesichts der vielfältigen funktionalen Bezüge populärer Musik mehr als fragwürdig erscheint. Zudem existieren vielfältige, unterschiedliche Hörweisen, die kulturell vermittelt sind und daher für bestimmte Musikkulturen spezifisch sein können.⁵ Ob implizit oder bewusst angeeignet, Musikhörer*innen hören vor allem die musikalischen Gestaltungsmittel, die sie gut kennen. Dementsprechend ist auch das analytische Hören vorgeprägt von dem, worauf die Hörenden ihre Aufmerksamkeit richten. Ismail-Wendt (2011) macht diesen Umstand fruchtbar, indem er die eigene Hörweise zu einem Ausgangspunkt der Analyse macht. Eine derartige Explikation ist deshalb sinnvoll, weil sie (analog zur Explikation von Vorannahmen von Forscher*innen in der empirischen Sozialforschung) die Kontrastierung eigener Fokussierungen mit den Ergebnissen anderer analytischer Zugänge sowie den Hörpraktiken anderer Forscher*innen möglich macht, wie es in der musikalischen Gruppenanalyse geschieht (von Appen et al. 2015). Wenn diese Vorerfahrungen des*r Forschenden nicht reflektiert werden, droht die Gefahr, die eigene Hörweise in der wissenschaftlichen Analyse auf Stücke anzuwenden, für die dies ungeeignet ist. Wird sie reflektiert, bleibt ein weiteres Problem bestehen: wie identifizieren Musikforscher*innen die für das Stück relevanten Dimensionen musikalischer

5 Die Sozialisierungstheorie unterscheidet hier die Enkulturation in Bezug auf die kindliche Prägungsphase, in der die impliziten Werte der umgebenden Kultur ohne bewusste Steuerung aufgenommen werden, von der Akkulturation als aktive Aneignung einer neuen oder bewusst gewählten Kultur (Oerter 2013).

Gestaltung? Wie erfahren sie, allgemein gesprochen, welche die in einer bestimmten Musikkultur relevanten musikalischen Gestaltungsmittel sind?

Ein Versuch, dieses Problem zu lösen ist, alle Gestaltungsdimensionen systematisch zu untersuchen. Hierzu wird ein Set vorhandener analytischer Methoden an einem Musikstück angewendet. Verschiedene Vorschläge für entsprechende Listen wurden in den 1980er Jahren vorgelegt (Hemming 2016: 141). Ein derartiges Vorgehen ist allerdings sehr zeitaufwendig und nicht praktikabel, denn die Anzahl der Methoden ist potentiell unendlich. Auch sind für die Beurteilung Vorannahmen notwendig, zum Beispiel in Form der Hypothese, besonders wichtige Musikdimensionen seien besonders differenziert gestaltet. Zudem ist die Frage nach der für eine Musikkultur charakteristischen Hörweise so nicht zu klären.

Auch wenn mit musikalischer Gruppenanalyse eine intersubjektive Perspektive unter Forschenden etabliert werden kann, letztendlich lassen sich diese Probleme nur durch die Einbindung kontextueller Analysen lösen. Durch die Rekonstruktion des Musik-Erlebens von Akteur*innen, die eine bestimmte Musik nutzen, und die Gewinnung von Erkenntnissen zu ihren Hörgewohnheiten werden Rückschlüsse auf Hörweisen und damit auf wichtige Gestaltungsmerkmale möglich. Gerade die Berücksichtigung der Rezeptionssituationen kann also das Erkenntnispotenzial musikalischer Analysen entscheidend erweitern. Ein derartiges Vorgehen wird in der Popmusikforschung bereits angedacht. So fordert bspw. André Doehring, bei der Analyse von Tanzmusik die Tanzerfahrung der Tänzer*innen zu berücksichtigen (Doehring 2015). Kjetil Klette Bøhler ergänzt die Analyse kubanischer Tanzmusik durch Interviews mit Musiker*innen (Bøhler 2015). Derartige Forderungen und Analysen weisen den Weg in Richtung einer Kombination und im besten Falle Integration musikanalytischer und empirischer Methoden hin zu einer »empirical aesthetic theory« (Bøhler 2013). Tatsächlich durchgeführt werden solche Studien bisher eher selten, was einerseits an einem hohen Arbeitsaufwand, andererseits an der Breite der dafür nötigen Methodenkenntnisse liegen mag. Im Forschungsprojekt »*Time has come today*« habe ich als Musikwissenschaftler mit der Soziologin Anne-Kathrin Hoklas zusammengearbeitet. Dort zeigte sich, dass besonders in der Gestaltung der Zugänge und der anschließenden Auswertung eine solche Zusammenarbeit sehr wertvoll und unerlässlich für eine Reflexion dieses Vorgehens hin zu einer kombinierten Methode ist (Hoklas/Schwetter 2019).

Die Erforschung populärer Musik ist seit den 1970er Jahren sehr differenziert geworden und bezieht sich bei weitem nicht mehr nur auf Rockmusik sondern auf die gesamte Breite populärer Musikkulturen. Eine Untersuchung der historischen Erlebnisweisen von Rockmusik in der Rock-

diskothek (Schwetter 2017) erlaubt es heute, die Frage nach der Tanzfunktion von Rockmusik neu zu stellen. Denn bislang gibt es keine Analysen, die sich der Frage widmen, welche Rolle das Tanzen zur Rockmusik der 1970er Jahre bei deren Gestaltung spielte und wie tanzbare Elemente in der Rockmusik gestaltet wurden. Um dies zu untersuchen, werden im Folgenden empirische Zugänge wie Beobachtungen auf Revival-Partys und Interviews mit Musikanalysen verbunden.

ROCKDISKOTHEKEN IN DEN 1970ER JAHREN

Der Gegenstand, an dem der hier skizzierte Zugang entwickelt und erprobt wird, ist die ländliche Rockdiskothek im Nordwesten Deutschlands in den 1970er Jahren. Diese Diskotheken sind für die Musikforschung interessant, weil sie dort einerseits ab den späten 1960er Jahren eine flächendeckende Verbreitung finden – im Raum Weser-Ems und Ostfriesland findet sich alle 15 bis 25 Kilometer eine entsprechende Einrichtung⁶ – und weil andererseits Rockdiskotheken in der Diskothekenforschung bisher kaum untersucht wurden. Zudem konzentriert sich die Popmusikforschung meist auf die Metropolen und dort wiederum auf Akteur*innen neuer, stilbildender Phänomene. Ländliche Regionen geraten auch in der Rezeptionsforschung selten in den Fokus. Dabei lässt sich dort erforschen, wie popmusikalische Phänomene in die Breite wirken.

Die Diskothek als musikbezogener Erlebnisraum findet im Lauf der 1970er und 1980er Jahre in ganz Deutschland und in sehr unterschiedlichen Ausprägungen Verbreitung. Dies wurde auch mit Bezug auf die Provinz bereits vereinzelt untersucht (Nathaus 2014; Wilke 2013). Rockdiskotheken werden allerdings fast ausschließlich in lokalhistorischen Publikationen thematisiert, die Aufarbeitung wird oft von ehemaligen Besucher*innen geleistet (vgl. Schmerenbeck 2007; Tast/Tast 2007). Ich habe an anderer Stelle bereits zur historischen Einordnung und Raumordnung von Rockdiskotheken (Schwetter 2016) sowie zu den dort vorherrschenden Aneignungsformen populärer Musik (ebd. 2017) geschrieben. In letzterer Studie habe ich ebenfalls gezeigt, wie das für die Besucher*innen besonders relevante oder häufig gespielte und daher für die Forschung interessante musikalische Repertoire durch Nennungen in Interviews, Repertoirelisten und Auswertungen von Revival-Partys ermittelt werden kann.

⁶ Siehe zur Verdeutlichung die Karte in Schmerenbeck 2007.

Im Folgenden soll der Zusammenhang zwischen Musik-Erleben und musikalischer Gestaltung näher betrachtet werden. Dieser Zusammenhang ist besonders interessant, weil zum Kernrepertoire der frühen Rockdiskothek viele Musikstücke zählen, die der avancierten oder progressiven Rockmusik zugerechnet werden können. Diese Musik (z.B. von Pink Floyd) gilt mit ihren teilweise komplexen Binnenstrukturen und den der avantgardistischen Kunstmusik entnommenen Klängen und Texturen gemeinhin als eine Hörmusik (Martin 1998); es ist bisher nicht dokumentiert, dass oder wie zu ihr getanzt wurde. Die empirischen Befunde des Forschungsprojekts haben bereits gezeigt, dass das Tanzen einen wichtigen Aspekt der Musiknutzung in der Rockdiskothek darstellt (Schwetter 2017). Ob und wie das Tanzen als eine Form des Musik-Erlebens mit der musikalischen Gestaltung in Zusammenhang steht, soll im Folgenden untersucht werden. Zuvor werden die empirischen Zugänge des Forschungsprojekts vorgestellt.

MÖGLICHE EMPIRISCHE ZUGÄNGE ZUR ERFORSCHUNG DES (VERGANGENEN) MUSIK-ERLEBENS

Eine Musikanalyse, die empirische Zugänge integrieren möchte, um sich dem Musik-Erleben zu nähern, kombiniert i.d.R. unterschiedliche Zugänge, um im Sinne einer Triangulation (Flick 2008) unterschiedliche Perspektiven auf den Gegenstand zu ermöglichen. Dazu gehören in unserem Fall neben den musikanalytischen Methoden die teilnehmende Beobachtung, die Rekonstruktion durch narrative Interviews sowie das hermeneutische Quellenstudium. Im Folgenden werden zentrale Aspekte bei der Anwendung dieser Methoden in der Forschung zum Musik-Erleben benannt. Die kombinierte Auswertung dieser Zugänge bildet die Grundlage für die anschließenden Musikanalysen. Die spezifischen Forschungszugänge können in Bezug auf den Gegenstand stark variieren. Zudem bringt die Erforschung vergangener Chronotopoi noch ganz eigene Probleme mit sich. Darauf wird am Beispiel des Untersuchungsgegenstands der Rockdiskothek noch näher eingegangen.

ETHNOGRAFISCHE ZUGÄNGE

In der Darstellung der kombinierten Zugänge soll nicht von ungefähr mit ethnographischen Zugängen begonnen werden. Schließlich wurde in der Musikethnologie schon sehr früh und mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass

Hörweisen kulturspezifisch und erlernt sind, dass also zum Verständnis von Hörkulturen deren eigene Kriterien und Nutzungsweisen von Klang erforscht werden müssen (Bohlman 1999). Die musikethnologische Forschung stellt somit einen empirischen Zugang bereit, um Hörweisen zu erforschen. Zentral ist dabei meist, dass die Forscher*innen in irgendeiner Form an der zu untersuchenden Kultur partizipieren und die Beobachtungen durch Dokumentation und Beschreibung nachvollziehbar machen. Aufgrund der sehr verschiedenen Situationen und sozialen Kontexte, in die sich ethnografisch Forschende begeben, gibt es keinen allgemein verbindlichen methodischen Rahmen; Offenheit und Anpassungsfähigkeit sind für den Forschungsprozess entscheidend (Dellwing/Prus 2012: 11). Die Debatte über mögliche Zugänge wird kontinuierlich geführt und auch in der Musikforschung immer wieder aktualisiert (Barz/Cooley 2008). Besonders wichtig für die empirisch informierte Musikanalyse ist die teilnehmende Beobachtung (Hemming 2015). Die Methode dient als Anleitung für das Einnehmen sozialer Rollen im Feld und beinhaltet paradoxe Ansprüche: Einerseits nehmen die Forscher*innen im Feld immer eine soziale Rolle ein. Personen, denen sie begegnen, ordnen ihnen Rollen zu, sie müssen damit umgehen und diese soweit möglich bewusst gestalten. Die Involvierung ins Feld ist eine wichtige Quelle der Erkenntnis, das Offenlegen des eigenen Forschungsinteresses und eine informierte Einwilligung der Teilnehmenden ist demgegenüber ein forschungsethisches Gütekriterium (RatSWD 2017). Auf der anderen Seite steht die Forderung nach Intersubjektivität und einer Distanz zum Feld, die sich im Begriff der Beobachtung widerspiegelt. Zwischen den beiden Polen ist eine manchmal prekäre Balance von Nähe und Distanz sowie (Selbst-)Reflektiertheit gefordert, wie anhand entsprechender Studien besonders erkenntnisreich und kontrovers diskutierbar ist, in denen die Forscher*innen stark im Feld involviert sind/waren (z.B. Hegner 2013). Auch auto-ethnografische Zugänge (St. John 2013) und sogar eigene Interventionen sind möglich, diese wurden insbesondere in Forschungen zur elektronischen Tanzmusik erprobt (O'Grady 2013).

Feldforscher*innen, die den Umgang mit Musik erforschen, müssen einen spezifischen Zugang zum jeweiligen Feld finden. Wenn musikbezogene Veranstaltungen besucht werden, ist zu empfehlen, im Vorfeld den Kontakt zu den Veranstalter*innen oder anderen an der Durchführung Beteiligten zu suchen. Diese Personen sind im jeweiligen sozialen Kontext bekannt und können die Forschenden dort einführen. Sie können zudem weitere Kontakte vermitteln und einen Rückzugsraum zur Verfügung stellen, in dem die Forscher*innen gerade bei längeren Veranstaltungen Notizen machen und retrospektiv kurze Gesprächsprotokolle schreiben können. Je nach Erkenntnisinteresse können diese Personen in der Vorbereitung oder im Nachgang

auch als Interviewpartner*innen einbezogen werden. Um Musikanalysen von musikalischen Ereignissen vornehmen zu können, ist es zudem zentral, das akustische Geschehen einzufangen. Dies ist durch eine Tonaufnahme möglich, hierzu muss vorher das Einverständnis der Veranstalter*innen und Musiker*innen eingeholt werden. Je nach Forschungsziel kann dabei eine Aufnahme mit Saalmikrofon oder auch direkt aus dem Mischpult sinnvoll sein. Für beide Vorhaben sind entsprechende Absprachen nötig; zudem muss ein gewisses Vertrauensverhältnis zwischen Forschenden und Organisator*innen (die in der Regel Teil des zu beforschenden Felds sind) hergestellt werden.

Vor der Feldteilnahme sollten die Forscher*innen ihre eigene musikalische En- und Akkulturation reflektieren und in einem Memo festhalten. Dieses wird bei der Auswertung der retrospektiven Schilderung hinzugezogen. Das subjektive Musik-Erleben der Forschenden kann dann wertvolle Hinweise liefern. Forschungsethisch nicht leicht zu beantworten ist die Frage, ob und wann die Forscher*innen sich bei ihrer (oftmals nächtlichen) Feldforschung als solche zu erkennen geben müssen. In manchen Fällen unterschlagen sie den anderen Feldteilnehmer*innen gegenüber zunächst ihr eigenes Forschungsinteresse. Dies kann mit einem manchen Veranstaltungen von den Teilnehmenden zugeschriebenen Sonderstatus als geschützter, außeralltäglicher Raum kollidieren und als Missbrauch von Vertrauen wahrgenommen werden.

Die kurze Darstellung ethnografischer Annäherungen soll nur einige Hinweise auf mögliche Zugänge und sich daraus ergebende Herausforderungen liefern. Die ethnografische Erforschung von popkulturellen Ereignissen in (nächtlichen) außeralltäglichen Räumen bringt spezifische Problemstellungen mit sich, eröffnet durch Beobachtung und Teilnahme aber wichtige Einblicke. Auch bei der Erforschung von vergangenen popkulturellen Ereignissen ist Feldforschung möglich, auch wenn dies zunächst paradox erscheinen mag. In manchen Fällen lassen sich heutige Veranstaltungen und Vergemeinschaftungen besuchen, die in Bezug zu vergangenen Ereignissen oder Musikkulturen stehen. Besonders geeignet sind Revival-Veranstaltungen, die dezidiert den Anspruch erheben, auf ein vergangenes Geschehen Bezug zu nehmen. Gerade in Bezug auf ländliche Rockdiskotheken ist in den letzten Jahren eine regelrechte Welle von Revival-Veranstaltungen zu beobachten. Vier solcher Veranstaltungen wurden von uns besucht: zwei im Weser-Ems Gebiet, eine in Ostfriesland und eine in der Lüneburger Heide (Schwetter 2017). Bei der Erforschung derartiger Veranstaltungen muss berücksichtigt werden, dass man heutige Veranstaltungen mit ihren eigenen, aktuellen Dynamiken untersucht, innerhalb derer Bezugspunkte auf die

Vergangenheit freigelegt werden können. Gespräche mit Teilnehmenden und Veranstalter*innen während und nach den Veranstaltungen können als gemeinsame Interpretationen dieser Bezüge wertvolle Informationen liefern.

INTERVIEWS UND GRUPPENDISKUSSIONEN

Themenzentrierte Interviews (Bogner et al. 2009; Merton et al. 1979;) und Gruppendiskussionen bilden einen methodischen Komplex, den wir intensiv genutzt haben. Sie sind gut mit ethnografischen Methoden kombinierbar. Gerade bei der Analyse vergangener musikalischer Ereignisse rückt die Interviewmethode in den Mittelpunkt. Allerdings ist es nicht einfach, ehemalige Teilnehmer*innen zu finden. Wir schalteten Anzeigen, sprachen Besucher*innen von Revival-Partys an und nutzen das Schneeball-Prinzip. Vor allem männliche Teilnehmer mit herausgehobenen Rollen im Feld (DJs, Veranstalter) waren leicht zu finden und zur Auskunft bereit, demgegenüber waren Besucher*innen schwer zu finden und mussten oft davon überzeugt werden, dass sie Relevantes zu erzählen haben. Dies hängt, wie sich zeigte, mit den in der Rockmusik tradierten und gegenderten Vorstellungen von Expert*innentum zusammen. Als (zumeist männliche) Expert*innen gelten diejenigen, die Repertoirekenntnis zur Musik haben und nicht diejenigen, die zur Musik getanzt haben.

Häufig gesellten sich bei Interviews die Partner*innen dazu oder wurden einfach mitgebracht, wenn sie eine gemeinsame musikbezogene Biografie hatten. Es schien einen Bedarf an Rückversicherung auf geteilte Erfahrungsbestände zu geben. Diese ungeplante Dynamik erwies sich als sehr hilfreich. Im Abgleich der subjektiven Erfahrungsdarstellungen im gemeinsamen Gespräch traten viele Details und unterschiedliche Wahrnehmungsweisen zutage. Aus demselben Grund erwiesen sich Gruppendiskussionen mit Informant*innen, für die die Rockdiskothek eine geteilte Erfahrung darstellt, als sehr ergiebig. Unser Sample zur frühen Rockdiskothek besteht aus 16 Einzelinterviews, 5 dyadischen Interviews und zwei Gruppendiskussionen. Das Sample wurde sukzessive nach dem Prinzip der Minimierung und Maximierung von Kontrasten zusammengestellt, um die Varianz des Untersuchungsfeldes abbilden zu können. Es umfasst Vertreter*innen unterschiedlicher Generationslagen, Geschlechter und aus verschiedenen Regionen.

In unserer Forschung erwiesen sich offene, narrative und durch einen Leitfaden gestützte Interviews als erkenntnisreich (Witzel/Reiter 2012), in denen wir ausgehend von einem biografischen Erzählimpuls nach der musikbezogenen Biografie der Proband*innen und dem Erleben in Rockdiskotheken fragten. Die Teilnehmer*innen wurden im Vorhinein aufgefordert, für sie

in der Rockdiskothek wichtige Musikstücke auszuwählen. Zudem brachten wir Musikstücke mit, für die bereits Indizien zur Relevanz vorlagen. Die Stücke wurden dann während des Interviews gemeinsam gehört. Diese »music elicitation«-Methode (Allett 2010) erwies sich als ein hilfreicher Zugang, um das vergangene ästhetische Erleben in der Interviewsituation zu vergegenwärtigen. Die offene Anlage der Interviews und die Einbindung von Musikstücken ermöglichten den Interviewpartner*innen eine retrospektive Annäherung an ihr Musik-Erleben.

Das innere Erleben eines Menschen ist grundsätzlich nur diesem zugänglich. Es ist gekennzeichnet durch eine Unmittelbarkeit, die unhintergebar vor jeder Reflexion liegt und dieser auch nur eingeschränkt zugänglich ist. Trotz dieser grundsätzlichen Einschränkungen intersubjektive Erkenntnisse zur inneren Welt der Subjekte zu erlangen, ist ein Hauptanliegen der Psychologie. Dort dient die retrospektive Versprachlichung im Dialog oder anhand von Gedächtnisprotokollen als ein möglicher Zugang (Burkardt et al. 2010). Für die empirisch informierte Musikanalyse versuchten wir, im Verlauf eines Interviewgesprächs auch zum Musik-Erleben Erzählungen zu gewinnen. Nicht nur, was erlebt wurde, sondern auch, wie davon erzählt wird, ist aufschlussreich. Um dieses wie zu analysieren, wurde die dokumentarische Methode nach Ralf Bohnsack (2001) verwendet. In der dokumentarischen Textinterpretation werden ausgewählte Passagen einer Feininterpretation unterzogen. Hierzu wird nach Passagen gesucht, die sich durch einen »hohen Detaillierungsgrad und eine ausgeprägte Bildhaftigkeit der Darstellung« bzw. bei dyadischen Interviews und Gruppendiskussionen darüber hinaus durch »einen gemeinsamen Rhythmus und eine interaktive Dichte auszeichnen und damit habituelle Übereinstimmungen indizieren« (Bohnsack 2017: 101). In diesen »dramaturgischen Höhepunkten« (ebd.) kommen, so Bohnsacks Idee, zentrale habituelle Orientierungen zum Ausdruck (siehe hierzu Hoklas/Schwetter 2019).

Ob und wie vom Musik-Erleben erzählt wird, hängt (neben der Art der Beziehung, die im Interview aufgebaut wird) wesentlich von zwei Bedingungen ab: wie sehr ist die Person es gewohnt und hat bereits gelernt, inneres Geschehen im Gespräch zu reflektieren, und inwieweit besitzt sie ein Vokabular zur Beschreibung musikalischer Phänomene. Die letztere Bedingung stellt die kleinere Hürde dar, denn gerade alltagssprachliche Äußerungen zu musikalischen Qualitäten können sehr aufschlussreich sein. Die erstere Bedingung beeinflusst das Interview in stärkerem Maße, was gleichzeitig viel über die zu untersuchende Musikkultur verrät. Reflexivität und Erleben sind in (Musik-)Kulturen möglicherweise miteinander verbunden. Die Ausführlichkeit, mit der manche Besucher*innen der Rockdiskothek über ihr Musik-Erleben

sprechen, ist homolog zu der ausgeprägten Länge und der variationsreichen Gestaltung vieler Stücke in der Rockdiskothek. Unsere Untersuchung kann diese bereits 1978 von Paul Willis festgestellte Homologie bestätigen (Willis [1978] 2014). Die viel knapperen Schilderungen von Punk-Hörer*innen, die wir als Besucher*innen der Rockdiskothek ebenfalls interviewt haben, korreliert wiederum mit den kurzen Stückdauern (häufig unter zwei Minuten). Sie schildern auf diese Weise eher kurze Musik-Erlebnisse, in denen die Überwältigung beinahe explosionsartige Form annimmt.

QUELLENSTUDIUM

Insbesondere für die Erforschung vergangener Musikerlebnisräume wie der Rockdiskothek der 1970er und 1980er Jahre ist zudem das Quellenstudium wichtig. Zeitgenössische Schilderungen von Teilnehmer*innen können die Interviewforschung und die nicht oder nur unter vermittelten Bedingungen mögliche Feldforschung ergänzen. Je nach Musikkultur sind auch hier die Ergebnisse unterschiedlich. Für die Rockdiskothek lässt sich, das sei hier nur ganz knapp skizziert, eine überwiegende Unsichtbarkeit in den verschiedensten Textarten feststellen, die im starken Kontrast zu ihrer weiten Verbreitung steht. Die Musikpresse konzentriert sich auf neue Tonträger, Musiker*innen und Konzerte, in der Alternativpresse werden sie kaum beachtet. Doch auch die vereinzelt auffindbaren Schilderungen (Cailloux 2005; Spindler 1978) lassen sich gut zur Triangulierung von Interviewaussagen und Beobachtungen nutzen. Hierzu haben wir die Quellen hermeneutisch ausgewertet. Für eine qualitative Inhaltsanalyse war der Korpus zu klein und die Textarten zu unterschiedlich.

SKIZZE MEINER FORSCHUNGSPPOSITION

Jede/r Forschende bringt, wie im Abschnitt zur Ethnografie dargelegt, eine spezifische Positionierung zu einem Forschungsgebiet mit. Als Ausgangspunkt sollte diese Position offengelegt werden, um sie für den Forschungsprozess zugänglich und für die Leser*innen transparent zu machen. Als 1969 in der norddeutschen Provinz Geborener wuchs ich mit einer vielfältigen Pop- und Musikkultur der 1980er Jahre auf. Zur Rockmusik der 1960er und 1970er Jahre hatte und habe ich größtenteils ein distanzierendes Verhältnis. Vieles lehnte ich ab, weil es Teil einer noch sehr präsenten älteren Alternativkultur war, von der ich mich abgrenzen wollte. Auch mit der Rockdiskothek, dachte ich, hatte ich nichts zu tun. Umso verblüffter war ich, als ich beim ersten Besuch einer Revival-Party eine große Vertrautheit mit dem dort vorherr-

schenden Habitus spürte. Mir wurde klar, dass die Umgangs- und Erlebnisweisen, die ich aus den subkulturellen Diskotheken und frühen Technoparties der späten 1980er und 1990er Jahre kannte, in der Rockdiskothek der 1970er Jahre geformt und von dort aus in Teilen tradiert wurden. Daher ergeben sich für mich biografische Bezüge zum Musik-Erleben in der Rockdiskothek. Einen Großteil des Repertoires der Rockdiskotheken in den 1970er und 1980er Jahren lernte ich jedoch erst durch die Forschung kennen.

MUSIKANALYSEN ZUR ROCKDISKOTHEK

Die Rockdiskothek der 1970er und 1980er Jahre stellt einen vergangenen popmusikalischen Erlebnisraum dar. Durch Interviews mit ehemaligen Teilnehmer*innen und teilnehmende Beobachtungen auf Revival-Partys zwischen 2014 und 2017 lassen sich jedoch erlebnisnahe Schilderungen des Musik-Erlebens gewinnen, die wiederum die Musikanalyse informieren können. Im Folgenden werden zwei Musikstücke analysiert, die in den Interviews von je einem (männlichen) Teilnehmer ausgesucht, als zentral genannt und die zudem an anderen Stellen sichtbar wurden: »Echoes« von Pink Floyd (1971) und »Hellbound Train« von Savoy Brown (1972). Zu jedem Stück wurde eine mehrstufige Analyse durchgeführt und verschriftlicht (zum detaillierten Vorgehen siehe Hoklas/Schwetter 2019). Hier werden nun zentrale Erkenntnis-schritte der Analyse im Hinblick darauf exemplarisch dargestellt, wie das Tanzen mit der musikalischen Gestaltung im Zusammenhang steht. An anderer Stelle (Schwetter 2017) wurde bereits die besondere Rolle der Intros der Musikstücke erläutert, die dabei deutlich wurde. Diese Darstellung wird nun durch weitere Zitate aus den Interviews ergänzt und dient als Einstieg in die jeweiligen Musikanalysen.

DIE INTROS DER AUSGEWÄHLTEN MUSIKSTÜCKE

Die Intros vieler Stücke dienen den Tanzenden als Zeitraum, in dem sie zur Tanzfläche gelangen. So schildert Joachim,⁷ während er im Interview den Beginn des Songs »Hellbound Train« von Savoy Brown anspielt, wie folgt:

7 Die Transkription der in diesem Beitrag wiedergegebenen Interviewausschnitte berücksichtigt phonetische Eigenarten der Sprecher*innen. Diese wurden für die vorliegende Darstellung dort geglättet, wo das Wie der Aussage nicht im Vordergrund steht. Die grammatikalische Struktur der Aussagen wurde nicht überarbeitet. Die Großschreibung markiert besonders betont Gesprochenes. Die hier verwendeten Namen sind Pseudonyme.

*Das is Grünspan. Spätestens nach dieser Einleitung/ oh, jetzt kommt gleich das Schlagzeug, JETZT gingen sie alle zur Tanzfläche. Ich schwör's dir. (Joachim, *1952)*

Das Hören erinnert ihn an die Rockdiskothek Grünspan in Hamburg, Mitte der 1970er Jahre, 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. 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 einem liegenden Basston einer Hammond-Orgel, 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 16tel 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 Bass-Riff 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 gemeinsam Gesang und E-Gitarre einsetzen.

Der Aufbau erfolgt in Form einer sukzessiven Schichtung der einzelnen klanglichen Elemente des Arrangements, wobei unspezifischere Elemente zuerst erscheinen; die später einsetzenden Elemente zeigen einen immer höheren Gestaltungsgrad. Das Register wird in der Reihenfolge Bässe – Höhen – Mitten immer dichter gefüllt.

Hellbound Train

18 sec.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains three staves: E-Bass (bass clef, whole note), Organ (bass clef, whole note), and Drums (snare clef, 16th notes with accents). The second system contains three staves: E-Bass (bass clef, eighth notes), Organ (bass clef, whole note), and Drums (snare clef, 16th notes with accents). A measure number '5' is placed at the beginning of the second system.

Abb. 1: Transkription des Intros von »Hellbound Train«. Der Ausruf »Jetzt!« bezieht sich auf den Beginn von Takt 3.

Joachims Ausruf »jetzt!« bezieht sich auf Minute 0:22 (s. Abb. 1). Dieser Zeitpunkt markiert keine musikalische Zäsur, vielmehr ist es der Moment, an 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. Dieser Takt entspricht der Länge des rhythmischen Musters, das die Hi-Hat spielt. Es muss mindestens einmal erklingen, um wiedererkannt zu werden. Es ist also nicht allein der klangliche Reiz einer Hi-Hat, der zum Tanzen animiert, wichtig ist hier die Funktion als rhythmisches Klangsignet, das einem spezifischen Song zugeschrieben wird.

Christian erzählt von dem Wiedererkennen des Stücks »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.

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 irgnd'ner 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)*

Der Beginn dieses Stücks ist ebenfalls reduziert gestaltet. Es beginnt mit einem ›Ping‹, ein mit Hall versehenes h₃ auf dem Klavier, das klanglich den Ton eines Echolots imitiert. Es folgt auch hier ein sukzessiver Einsatz der Instrumente, aber dieser ist sehr frei gestaltet. Ein liegender Ton des Synthesizers sowie improvisierte, mit Frequenzmodulation verfremdete Klaviertöne in mittlerer und tiefer Lage etablieren zunächst keinen Puls. Zudem variieren die Abstände des Ping zwischen ca. fünf und sieben Sekunden. Erst bei 1:09 deuten die einsetzende E-Gitarre und Orgel ein zweitaktiges Schema an, dessen Regelmäßigkeit aber zunächst noch vom gegenläufigen Ping gestört wird. Erst mit Einsatz des E-Bass bei 1:31 werden ein sehr langsames Metrum von 60 bpm und ein 4/4 Takt etabliert, das Ping endet kurz vorher. Das Schlagzeug stützt das Metrum erst bei 2:10 mit einer regelmäßigen Backbeat-Hi-Hat auf den Schlagzeiten 2 und 4. Die klangliche Gestaltung evo-

ziert einen Schwebезustand und kann als Sonic Environment (Moore 2005) einer Unterwasserwelt gedeutet werden.

Manche Interviewpartner*innen berichten, dass die Songtexte für ihr Musik-Erleben nicht wichtig waren, da sie diese nur mit großem Aufwand verstehen konnten:

*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.
(Christian)*

Daher ist es vorrangig sein Erleben der Klanggestaltung, die Christian mit der Metapher des Abtauchens beschreibt. Zusammengenommen weist dies darauf hin, dass die Klanggestaltung in der Wahrnehmung der Tanzenden deutlich im Vordergrund steht und daher einer erhöhten Aufmerksamkeit in der Analyse bedarf. Beide der hier vorgestellten Intros offenbaren die tragenden Elemente des Arrangements erst spät im Verlauf des Intros, dennoch haben die Einleitungen eine exponierte Funktion und haben auf der Tanzfläche ästhetisch zur Wiedererkennbarkeit oder dem Charakter von »Stücke(n) mit Signalwirkung« (Joachim, *1952) beigetragen. Dies wird durch ein klangliches Signet erreicht, das von den Tanzenden als typisch und unverwechselbar wiedererkannt wird. Bei »Hellbound Train« ist es eine prägnante Rhythmisierung der 16tel Hi-Hat, bei »Echoes« ein signalhaftes Geräusch, das Ping.

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 Tanzende die sie umgebende Situation vergessen und die Musik nutzen, um für sich in dem Moment eine andere Realität entstehen zu lassen. Metaphern wie »träumen«, »andere Welt« und »abtauchen« bestätigen die Perspektive der inneren Versenkung, für die die körperliche Bewegung zentral (»ganz wichtig«) ist. Musikhören in Bewegung ist der Auslöser für eine zeitweise Abkopplung von der umgebenden Realität.

Zu dieser Art des selbstbezogenen Tanzens finden sich viele Aussagen in den Interviews. Claas (*1957) und Rike (ebenfalls *1957) beschreiben ihre Eindrücke aus dem Whisky-A-GoGo in Wittmund (Ostfriesland) in den frühen 1970er Jahren folgendermaßen:

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)

Und das is/das hat ja auch was mit Mut zu tun. Mut, sich auszuprobieren. (.) Geh ich alleine auf die Tanzfläche und hampel da rum. Ob das jetzt zum Takt passt, is mir doch @egal.@ Ich fühl mich gut. (..) Das is/ (.) Das is toll.⁸ (Rike)

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. Rike verweist darauf, dass es Mut erfordert, die neuen Verhaltensmöglichkeiten »auszuprobieren«. Gerade weil sie Erwartungshaltungen zum üblichen Tanzen (Paartanz, Rhythmusgefühl) zuwiderlaufen, ist für Rike eine bewusste Abgrenzung, wie das lachende »egal« signalisiert, und eine positive Selbstbestärkung (»ich fühl mich gut«) hilfreich. Für weibliche Teilnehmerinnen wie Rike war es besonders wichtig, in der Rockdiskothek tanzen zu können, wie und wann sie wollen, anstatt darauf warten zu müssen, von einem Mann aufgefordert und dann auf der Tanzfläche geführt zu werden. Aber auch männliche Rollenvorstellungen von Stärke und Kontrolle werden durch die eher passivierenden und Kontrollverlust markierenden Beschreibungen (versinken, abtauchen, träumen) irritiert. In der Rockdiskothek wird im Tanzen die binäre Gendervorstellung aufgeweicht: Die Frauen verhalten sich aktiver, die Männer passiver als die damalige Gesellschaft oftmals vorgeschrieben hat. Die Distanz zu den anderen, damals dominierenden Musikkulturen wird auch von anderen Interviewteilnehmer*innen über die Abgrenzung zum Paartanz markiert. Diese Art des Tanzens stellt ein zentrales Charakteristikum der Rockdiskothek dar.

ZUR AUSGEDEHNTEN LÄNGE VON »ECHOES«

Christian weist in der obenstehenden Passage zu »Echoes« auf eine weitere Eigenschaft von Stücken hin, die für das Versinken im Tanz wichtig ist: eine ausgedehnte Länge. Durch Analysen von Musikfolgen auf Revival-Partys konnte gezeigt werden, dass die durchschnittliche Länge der durchgängig

⁸ Die Klammern mit den Punkten bezeichnen Sprechpausen zwischen einer (.) und drei (...) Sekunden. Das @ kennzeichnet lachend Gesprochenes.

aus den 1960er und 1970er Jahren stammenden und gespielten Stücke mit 6:36 Min. deutlich über der damals für Popmusik üblichen und auf Vinyl-Single pressbaren Länge von ca. 3:30 Min. liegt (Schwetter 2017: 130). Zudem wurden dort alle Titel ausgespielt. »Echoes« ist mit einer Länge von 23:28 Min. in dieser Hinsicht ein extremes Beispiel. Es zeigt damit zwei allgemeine Tendenzen in der Rockmusik der späten 1960er und frühen 1970er Jahre auf: die Stücke werden mit Elementen aus experimenteller und Neuer Musik versehen und zeitlich teilweise enorm ausgedehnt.

Christian spricht auf Nachfrage der Interviewerin, was das für eine »andere Welt« gewesen sei, in die er beim Tanzen zu »Echoes« »abtauchte«, von einer »Sogwirkung« (Christian, Abs. 217). Welche musikalischen Gestaltungsmittel könnten eine solche Sogwirkung unterstützt haben? Schauen wir uns zunächst eine Analyse der Formteile an, um einen Überblick über die formale Struktur des Stücks zu gewinnen.⁹

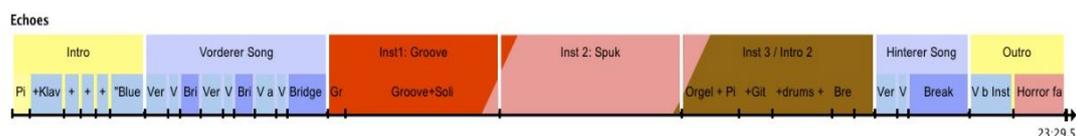


Abb. 2: Formaler Aufbau von Pink Floyds »Echoes«

Zu erkennen ist ein beinahe achsensymmetrischer Aufbau des Stücks. Als äußere Rahmung fungieren ein Intro und Outro, die hier jeweils gelb dargestellt sind. Das Intro etabliert einige wesentliche Gestaltungsmittel des darauffolgenden, als Strophenlied mit drei jeweils zweiteiligen Strophen gestalteten Songteils, hier in blau dargestellt, der vor dem Outro wieder aufgegriffen wird. Eine identische Farbgebung steht dabei für verwandtes musikalisches Material, unterschiedliche Färbungen für kontrastierendes Material. Gut die Hälfte der Zeit, 12:12 Minuten, werden in der Mitte des Stücks von drei eigenständig gestalteten Instrumentalteilen eingenommen, die aufeinander folgen. Schauen wir uns nun den Beginn bis zum ersten Instrumentalteil näher an.

⁹ Die grafische Darstellung wurde mit Hilfe des Programms Audio Timeliner erstellt. Damit können Formteile markiert und als Blöcke visualisiert werden. Allmähliche Übergänge sind damit nicht visualisierbar. Um die Überblendungen des zweiten Instrumentalteils sichtbar zu machen, wurde die Darstellung mit dem Programm Affinity Photo nachbearbeitet.

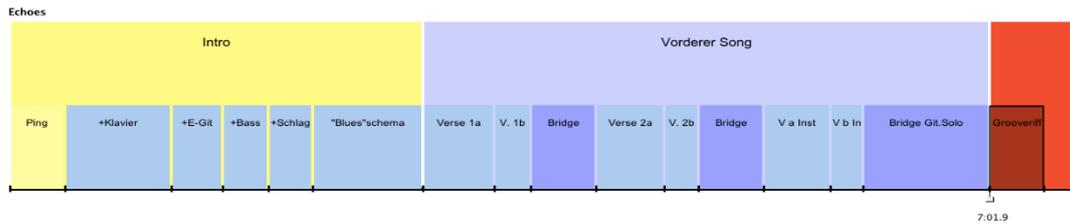


Abb. 3: »Echoes«, Intro und vorderer Songteil.

Nach dem freien Beginn werden, wie bereits geschildert, im Verlauf des Intros Metrum und Taktart eingeführt. Die Intonation der Instrumente, die hierzu nacheinander einsetzen, ist weich und verhalten, das Schlagzeug liefert Akzente oder lediglich einen durchgehenden Backbeat-Puls mit der Hi-Hat. Mit dem Gesang setzt auch das Schlagzeug ein und alle klanglichen Elemente des Songteils sind etabliert. Die Instrumente werden zunächst weiterhin weich und eher zurückhaltend intoniert. Nach der zweiten Bridge wer-

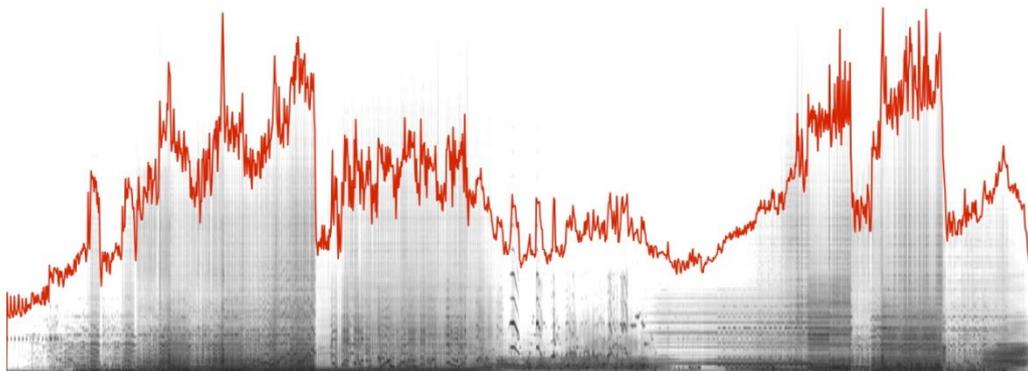


Abb. 4: »Echoes«. Sonogramm, Lautheit (roter Graph) und Formschema.

den die beiden Strophenteile ohne Gesang wiederholt (V a Inst, V b Inst) und stellenweise mit solistischen Elementen angereichert. Die Artikulation wird dabei allmählich immer lauter, härter und drängender. Die musikalische Intensität nimmt deutlich zu und erreicht ihren Höhepunkt im Gitarrensolo während der anschließenden, in ihrer Länge verdoppelten Bridge. Bei Minute 7:01 kippt das Stück unvermittelt in einen neuen, Groove-betonen Instrumentalteil. Hier steht die rhythmische Qualität im Vordergrund, die Instrumente liefern Klang- und Perkussions-Partikel für einen Groove, der auf einer beständig gefestigten Tonalität beruht. Es entsteht eine statische Zeitlichkeit, die nur kleinteilig variiert.

Beim Hören wird deutlich, dass das Stück durch unterschiedliche Stimmungen geht. Dabei nimmt es dem Höreindruck nach in Intro und Songteil langsam, aber beständig an Intensität zu, bevor es in eine Groove-betonte Phase umschlägt. Wie lässt sich ein solcher komplexer musikalischer Eindruck wie Intensität sichtbar machen? Eine Möglichkeit ist eine schematische Darstellung von Arrangement und Artikulation als Blockdiagramm oder Notat, zudem können bei Tonaufnahmen Veränderungen in Frequenzspektrum und Dynamik gemessen werden. In der folgenden Darstellung wird das Formschema um ein Sonogramm und eine Lautheitskurve ergänzt.¹⁰ Nach ersten Versuchen mit RMS-Berechnungen (RMS = quadratisches Mittel der Lautheit) erwies sich eine direkte Auswertung der Lautheit als aussagekräftiger in Bezug auf die gesuchten, dynamischen Verläufe.

Die absoluten Werte fehlen in dieser Darstellung. Interessanter ist die relative Entwicklung von Lautheit und Frequenzspektrum im Ablauf des Stücks. Hier werden Zusammenhänge und Verläufe deutlich, die in der Formanalyse nicht zugänglich sind, weil sie sich auf klanglicher Ebene abspielen. Zu sehen ist, dass Pink Floyd die Lautheit bis zum Ende des vorderen Songteils kontinuierlich steigern. Diese Steigerung wird durch eine Verdichtung des Arrangements und eine Veränderung der Artikulation von verhalten zu expressiv erreicht. Wird das Spiel auf Schlagzeug, E-Gitarre und E-Bass derartig intensiviert, steigt nicht nur die Lautstärke, sondern auch der Anteil an Obertönen nimmt zu. Dies ist im Sonogramm deutlich zu sehen. Beim Umschlag in den hier ›Groove‹ benannten ersten Instrumentalteil nimmt der Schalldruck wieder ab. Dies korrespondiert mit einer deutlich entspannteren Artikulation der Instrumente und einem luftigeren Arrangement. Der Rückgang an Lautheit wird kompensiert durch eine stärkere Fokussierung auf die Gestaltung eines Grooves. Groove wird hier in Anlehnung an Anne Danielsen (2006) als ein Kompositionsprinzip verstanden, in dem alle Instrumente als Lieferanten kleiner, miteinander verwobener rhythmischer Gesten in einem Pattern dienen. Dieses Pattern wird Ostinato gespielt, in einer nicht endenden Wiederholung. Auf einem solchen Groove-Fundament finden kleinteilige Variationen statt: Instrumente kommen hinzu oder werden weggenommen, liefern gelegentliche Klang- oder Rhythmuschnipsel oder bringen solistische Passagen. Diese Passagen können melodieorientiert sein, sind aber häufig so gestaltet, dass sie interessante klangliche Impulse liefern und das Melodische in den Hintergrund tritt.

¹⁰ Die Auswertung wurde mit dem Programm EAnalysis vorgenommen. Das Sonogramm wurde mit den Standardwerten des Programms erzeugt, die Lautheitskurve wurde mit den LibXtract Vamp Plugins erzeugt und invers logarithmisch dargestellt, die Auswertungsschritte betragen 1 Sekunde.

Ab 7:01, dem Umschlagspunkt, wird zunächst das Groove-Fundament etabliert. Bass und Schlagzeug betonen die erste und dritte Zählzeit, E-Gitarre und Orgel fügen motivisch-rhythmische Partikel hinzu. Es entsteht ein eintaktiges Ostinato, innerhalb dessen vor allem die Orgel kleinteilig variiert. Die stationäre Tonalität beruht auf dem Basiston cis, der bereits in Intro und vorderem Songteil etabliert wurde.

Bei 7:25 setzt eine zweite E-Gitarre ein und spielt über dieses Fundament ein ausgedehntes Solo, in dessen Pausen bald die Orgel als dialogisches und unterstützendes Soloinstrument hinzukommt. Ab 9:10 spielen teilweise beide Instrumente parallel und verdichten die Textur durch clusterhafte Akkorde und verzerrte Töne. Eine zweite Solo E-Gitarre kommt hinzu. Es entstehen zu- und abnehmende Verdichtungen über dem weiterhin stoisch ostinaten Groove-Fundament, die im Lautheitsgraphen gut zu sehen sind. Dieses Fundament wird erst ab 10:35 von einem langsam eingeblendeten Heulen und Rauschen gleichsam unterwandert. Parallel dazu wird der Groove-Teil bis 11:20 ausgeblendet. Der nächste, von mir als ›Spuk‹ bezeichnete Instrumentalteil besitzt keinerlei rhythmische Elemente. Es handelt sich um eine Passage mit collagenhaft arrangierten Synthesizer-Klängen ohne Metrum. Die Klanglichkeit erinnert an Horrorfilme: hochfrequente Glissandi, die an Schreie erinnern, erscheinen über einer drone, sprich einer monotonen, in sich beständig modulierenden Klangfläche, wie sie La Monte Young in den 1960er Jahren als Kompositionsprinzip populär gemacht hat (Shank 2014). Sie ist hier als ein vokalartig gefilterter Klangteppich mit einer Charakteristik, die klanglich an die Artikulation des Vokals ›O‹ erinnert und einem unheimlichen Chorgesang ähnlich ist, gestaltet.

Bei Minute 14:38 wird langsam der Beginn des dritten Instrumentalteils eingeblendet: eine ruhige, im Kontrast zum ›Spuk‹ friedlich wirkende Synthesizer-Fläche, als verbindendes Element erscheint darüber das ›Ping‹ aus dem Intro. Hier erreicht das Stück seinen ruhigsten Moment, auch der Schalldruck wird auf ein Niveau ähnlich dem des Intros abgesenkt. Bei 14:15 wird eine Bassfigur eingeführt, die dem kommenden Teil das Fundament liefert. Ähnlich wie im Intro werden nun nach und nach weitere Elemente hinzugefügt: eine 16tel E-Gitarre (bei 16:11), Schlagzeugakzente (16:56) und Gitarrenmelodie (17:10). Hier wird zwar neues melodisch-rhythmisches Material vorgestellt, es wird jedoch nicht zu einer Songbasis verdichtet. Der gesamte dritte Instrumentalteil dient vielmehr als ein ausgedehntes zweites Intro für den anschließenden hinteren Songteil.

Pink Floyd benutzen bei »Echoes« vier Arrangement-Strategien, die bei in der Rockdiskothek erfolgreichen Stücken häufig vorkommen und daher als grundlegend anzusehen sind: die Schichtung von Klangelementen, Modula-

tionen der spielerischen Expressivität, stationäre Grooves mit kleinteiliger Variation und solistische Passagen. Die Strategien werden genutzt, um Dynamikverläufe zu gestalten, die wiederum anregend auf die Tänzer*innen wirken. In »Echoes« intensivieren Pink Floyd körpernahe Parameter wie Schalldruck und Rhythmisierung zunächst zunehmend. Die im Interview von Christian geschilderte Sogwirkung auf den Körper erscheint nun durchaus plausibel, denn die Tanzbarkeit wird im Verlauf der ersten Hälfte von »Echoes« beständig erhöht. Nach dem »Spuk«-Teil wird mit teilweise neuem musikalischem Material ein ähnlicher Verlauf erzeugt.

Wie bereits erwähnt, finden sich in den Beschreibungen zum Musik-Erleben in der Rockdiskothek häufig Metaphern, die solche Sogwirkungen beschreiben. Daher ist anzunehmen, dass ein grundlegender Zusammenhang zwischen dieser Gestaltung und dem Tanzen zur Rockmusik besteht.

ZUR AUSGEDEHNTEN LÄNGE VON »HELLBOUND TRAIN« IM VERGLEICH MIT »ECHOES«

Auch beim eingangs erwähnten Stück »Hellbound Train« wird die Intensität mit den hier genannten Stilmitteln moduliert. Wie in »Echoes« ist auch hier zu Beginn eine kontinuierliche Steigerung wahrnehmbar. Sie erstreckt sich in diesem Fall vom Intro über den ersten Verse bis zum Ende des ersten Chorus. Eine zweite Steigerung erstreckt sich über den zweiten Chorus und Verse. Die Steigerungen werden durch die weiter oben bereits dargestellte Schichtung und durch unterschiedliche Expressivität und Klangdichte in Verse und Chorus erreicht.

In der grafischen Darstellung ist deutlich zu sehen, dass die Lautheitsverläufe über einzelne Formteile hinausgreifen und sie zu größeren Einheiten verbinden. Das Orgelsolo markiert zunächst eine Beruhigung, nach dem anschließenden Chorus kommt es zu einem Umschlagpunkt: Das Stück wird ab Minute 5:47 in Double Time gespielt. Das Tempo wird verdoppelt, die bisherigen Achtel werden als Viertel interpretiert.

Nach einem kurzen Chorus-artigen Gesangsteil wird der Schluss des Stücks von einem ausgreifenden Instrumentalteil gebildet, in dessen Verlauf die

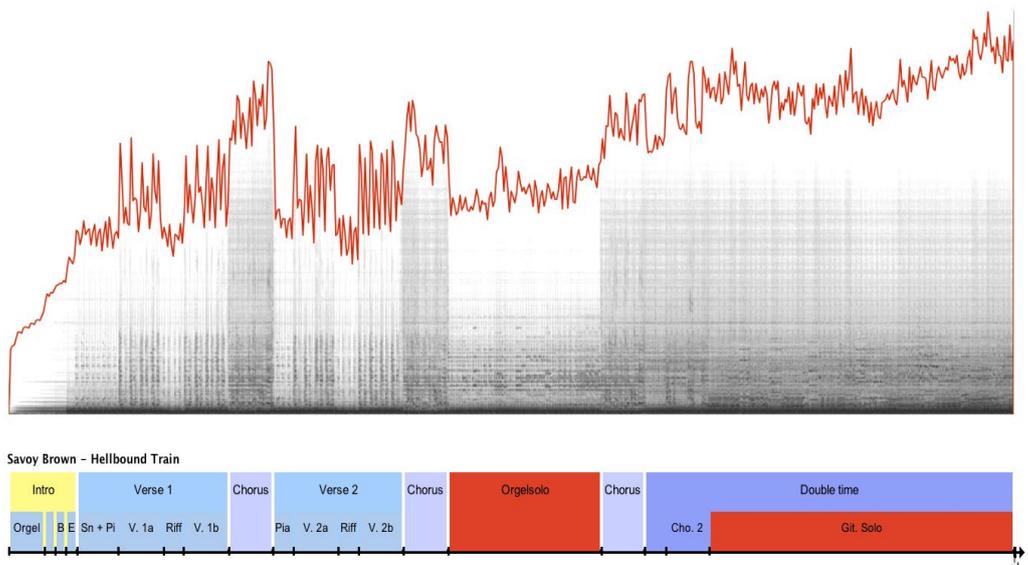


Abb. 5: Savoy Brown, »Hellbound Train«. Sonogramm, Lautheit und Formschema. 9:10.3

Musiker immer drängender, aggressiver und lauter intonieren. Die ästhetische Strategie ist in diesem Stück die zunehmende Verdichtung einer drängenden Expressivität. Sie korrespondiert mit der Textaussage über eine Fahrt in einem Zug, der Richtung Hölle fährt. Aus diesem gibt es keinen Ausstieg, daher gibt es auch keine Entspannung, keinen auslaufenden Spannungsbogen am Ende. Irgendwann wird das Stück unvermittelt, mitten im Takt, einfach abgeschnitten. Es gibt kein konventionelles ›musikalisches‹ Ende. Auf dem gleichnamigen Vinyl-Album ist dieses Stück das letzte auf der zweiten Seite. Im Gegensatz zu vielen anderen Alben dieser Zeit hat die Band den Titelsong nicht an den Beginn gestellt, sondern als Abschluss platziert. Das plötzliche Abreißen suggeriert an dieser Stelle ein potentiell unendliches Weiterspielen als ein Weiterreisen, dessen Dokumentation durch das Erreichen des inneren Rands der Schallplatte verhindert wird. Hier wird die Materialität des Mediums zum Bezugspunkt der musikalischen Form. Dieser Bezug geht beim Abspielen und Tanzen in der Rockdiskothek verloren. Hier können die Tanzenden nur irritiert zurückbleiben – oder haben die DJs vorher ausgeblendet?

Auch »Echoes« ist für den Einsatz in der Rockdiskothek möglicherweise nicht unproblematisch, es handelt sich um ein Extrembeispiel für die zeitliche Ausdehnung von Songs in der Rockdiskothek. Zudem enthält es einen minutenlangen Teil ohne jede rhythmische Orientierung, was bei den anderen Stücken nicht vorkommt. Auf Revival-Partys ist zu beobachten, dass die DJs die Stücke ausspielen, zudem tanzen die Besucher*innen songorientiert. Wie wurde nun mit dieser klanglichen Ausnahme umgegangen? Auf Nachfrage

per E-Mail antwortet Christian, dass in der Diskothek tatsächlich nach dem ersten Instrumentalteil ausgeblendet wurde. Weiterhin schreibt er:

Anders war das in nicht profitorientierten Räumen: etwa im Jugendzentrum Rotenburg oder in einer privaten Disco in einem Bauernhaus wurde ›Echoes‹ selbstverständlich ausgespielt. Während der von dir so genannten Spuk-Phase improvisierten die ganz harten (oder stark benebelten) Tänzer weiter, andere legten eine Pause ein, um nach ca. 5 Minuten wieder einzusteigen! (Christian, E-Mail vom 1. Juni 2017)

Der Song bildet also eine kulturelle Grenze ab, er zeigt an, wo Kompromisse nötig sind und wo nicht, denn einen Song auszuspielen, ist eine Konvention in der Rockkultur, ist daher ›selbstverständlich‹. Die Tanzbarkeit kann hinter dieser Konvention zurücktreten.¹¹

Hier wie bei »Hellbound Train« zeigt sich, dass Tanzbarkeit nicht die oberste Priorität in der musikalischen Gestaltung der Stücke und des Diskothekenabends darstellt. Es lässt sich aufgrund der hier dargelegten Analysen allerdings fragen, ob das Tanzen zu progressiver Rockmusik einen größeren Einfluss auf deren Gestaltungsprinzipien hatte als bisher bekannt ist. Denn in der Rockdiskothek werden vor allem Titel gespielt, die Gestaltungsmittel aufweisen, die die Stücke für die dort vorherrschende spezifische Tanzweise sehr geeignet machen. Es werden dort Stücke belohnt, die eine Balance zwischen tanzbaren und freien Elementen finden. Stilmittel wie die Erhöhung oder Erschwerung der Tanzbarkeit im Zeitverlauf, Steigerungen der Expressivität und dynamische Verläufe der Lautheit werden von den Tanzenden als Möglichkeiten zur körperlichen Intensivierung der Musikerfahrung genutzt. Die resultierende Klanggestaltung (der Sound) ist zentral für die anvisierte Wirkung: unmittelbares Eintauchen und Mitempfinden der Musik.

Alle Besucher*innen von Rockdiskotheken, mit denen wir gesprochen haben, betonen, dass das Musikrepertoire, das sie interessierte, in ganzer Breite und mit gutem Sound nur in der Rockdiskothek zu hören war. Einige erwähnen explizit die große Lautstärke in der Diskothek. Souster hat schon 1970 darauf hingewiesen, dass Rockmusiker*innen hohe Lautstärke als musikalisches Mittel bei der Musikproduktion benutzen (Souster zit. n. Willis 2014: 208), Verzerrungen und Feedback werden zu bewusst eingesetzten Gestaltungsmitteln. Es erscheint folgerichtig, dass die Hörer*innen den in den Aufnahmen enthaltenen Eindruck von großer Lautstärke in der Wiedergabe

¹¹ Zudem verweist Christian auf den in Rockdiskotheken weit verbreiteten (vielleicht ebenfalls konventionellen) Gebrauch von Haschisch und anderen Drogen. Dazu äußern sich viele Teilnehmer*innen an der Studie, an anderer Stelle wird darauf noch einzugehen sein.

repliziert sehen wollen und daher eine laute Wiedergabe schätzen. Dies kann ein Grund für die große Beliebtheit von Diskotheken in der Rockkultur sein. Wichtig ist den Besucher*innen außerdem, dass beim Abspielen in der Diskothek keine neuen Verzerrungen oder klanglichen Veränderungen hinzugefügt werden. Vereinzelt werden Einrichtungen vor allem für einen besonders guten Sound gelobt; dies ist eine zentrale Kategorie im Sprechen über Rockdiskotheken. Das Verlangen nach gutem Sound bei hoher Lautstärke macht die Wichtigkeit der Gestaltung von Dynamikverläufen noch einmal deutlich: Diese werden bei hoher Lautstärke besonders gut hörbar und teilweise auch körperlich spürbar.

FAZIT

Die beispielhaften Analysen aus dem Repertoire der Rockdiskothek haben gezeigt, wie die Einbeziehung von empirischen Forschungszugängen die Musikanalyse ergänzen und fokussieren kann. Sie ermöglicht die Aufdeckung der für ein spezifisches Musik-Erleben entscheidenden Dimensionen der musikalischen Gestaltung. Die passenden Analysemethoden können ausgewählt oder müssen für den jeweils vorliegenden Fall entwickelt werden. Hier, am Beispiel der Rockdiskothek, haben die Aussagen der Interviewpartner*innen und die Beobachtungen auf Revival-Partys zu einem Nachdenken über den Begriff der Intensität und über die konkrete musikalische Gestaltung der klanglichen Materialität einer Musikkultur geführt. Die Auswertung der empirischen Daten hat eine detaillierte Musikanalyse von Lautheitsverläufen, Grooves und Klangsignets ausgelöst, hierbei zeigte sich, dass nicht nur die elaboriert gestalteten Musikdimensionen wichtig sind, sondern dass auch kleine Klangpartikel durch ihre Positionierung signifikante Bedeutung erlangen können. Die empirisch informierte Musikanalyse am Beispiel der Rockdiskothek macht deutlich, dass und wie Rockmusik in großem Maß auch als Tanzmusik genutzt wurde. Die differenzierte und zu Formprinzipien des Genres verdichtete Gestaltung hierfür wichtiger musikalischer Dimensionen liefert starke Indizien dafür, dass die Funktion als Tanzmusik bei der Produktion der Musik eine viel größere Rolle gespielt haben könnte als bisher angenommen. Ergänzende Forschung unter Musiker*innen und Produzent*innen wäre zur Überprüfung dieser These sinnvoll. Zugleich hat die Analyse die Grenzen und Unterordnung der Tanzfunktion unter die Idee künstlerisch geschlossener Werke und das Primat des Hörens verdeutlicht.

Für die empirische Forschung zu Musikkulturen liegt das Erkenntnispotential der Musikanalyse in der erweiterten Interpretation der Interview-

aussagen und Beobachtungen anhand des musikalischen Materials. Die Ergebnisse der Analyse bringen die Erkenntnisse aus der Interviewforschung und teilnehmender Beobachtung in einen musikkulturellen Bezug und machen den neuen Tanzstil am musikalischen Material plausibel: Der Einschluss des Körpers dient als Hörverstärker, diese Intensivierung wird durch die Gestaltung musikalischer Dynamiken erreicht, die ein umfassendes, auch körperliches Eintauchen in die Musik unterstützen. Soziologisch betrachtet wird hier eine selbstbezogene, erlebnisorientierte Subjektivität erfahrbar gemacht und eingeübt. Das hier vorliegende, spezifische Musik-Erleben macht, die Interpretation sei hier nur kurz angedeutet, eine solche Subjektivität im geschützten ›anderen‹ Raum der Rockdiskothek modellhaft ausagierbar und bereitet damit dessen gesellschaftliche Etablierung vor. Die Analyse des Musik-Erlebens zeigt darüber hinaus, warum gerade die Diskothek als körperbezogener Hör-Ort so wichtig wurde, denn die Wiedergabe bei hoher Lautstärke wird von den Besucher*innen als die angemessenste Form der Präsentation einer Musik angesehen, die mit Hilfe großer Lautstärke entstand, als sie auf Tonband aufgenommen wurde.

LITERATUR

- Allett, Nicola (2010). »Sounding Out: Using Music Elicitation in Qualitative Research«. Working Paper. Manchester: Realities / Morgan Centre.
- Barz, Gregory F. / Timothy J. Cooley (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford u.a.: Oxford University Press.
- Bennett, Samantha (2015). »Never Mind the Bollocks: A Tech-Processual Analysis.« In: *Popular Music and Society* 38, S. 466–486.
- Bielefeldt, Christian / Dahmen, Udo / Großmann, Rolf (Hg.) (2008). *PopMusicology: Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld: transcript.
- Binas-Preisendörfer, Susanne (2008). »Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff.« In: *PopScriptum 10 – Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik*. Verfügbar unter: https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21056/pst10_binas.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Zugriff: 14. Oktober 2022).
- Bogner, Alexander / Littig, Beate / Menz, Wolfgang (Hg.) (2009). *Experteninterviews: Theorien, Methoden, Anwendungsfelder*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bøhler, Kjetil Klette (2013). »Groove Aesthetics in Afro-Cuban Jazz: Towards an Empirical Aesthetic Theory.« In: *Studia Musicologica Norvegica* 1, S. 63–91. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2960-2013-01-04>.
- Bøhler, Kjetil Klette (2015). »How Live Cuban Popular Dance Music Expresses Political Values in Today's Cuba.« In: *Danish Musicology Online Special Edition: Researching Musical Censorship*. Verfügbar unter: <http://www.danishmusicolo>

- [gyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernummer_2015/dmo_saernummer_2015_musikcensur_03.pdf](https://www.gyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernummer_2015/dmo_saernummer_2015_musikcensur_03.pdf) (Zugriff: 14. Oktober 2022).
- Bohman, Philip V. (1999). »Ontologies of Music.« In: *Rethinking Music*. Hg. v. Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, S. 17–34.
- Bohnsack, Ralf (2001). »Dokumentarische Methode. Theorie und Praxis wissenssoziologischer Interpretation.« In: *Wie kommt Wissenschaft zu Wissen. Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Theo Hug. Baltmannsweiler: Schneider, S. 326–45.
- Bohnsack, Ralf (2017). *Praxeologische Wissenssoziologie*. Opladen, Berlin u. Toronto: Barbara Budrich/UTB.
- Burkart, Thomas / Kleining, Gerhard / Witt, Harald (2010). *Dialogische Introspektion: ein gruppengestütztes Verfahren zur Erforschung des Erlebens*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Butler, Mark Jonathan (2006). *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cailloux, Bernd (2005). *Das Geschäftsjahr 1968/69*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Chapple, Steve / Garofalo, Reebee (1980). *Wem gehört die Rock-Musik? Geschichte und Politik der Musikindustrie*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Danielsen, Anne (2006). *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Dellwing, Michael / Prus, Robert (2012). »Eine Einladung zur Ethnografie.« In: *Einführung in die interaktionistische Ethnografie: Soziologie im Außendienst*, S. 9–16. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Dollase, Rainer / Rösenberg, Michael / Stollenwerk, Hans J. (1974). *Rock People oder Die befragte Szene*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Faulstich, Werner (1978). *Rock, Pop, Beat, Folk: Grundlagen der Textmusik-Analyse*. Tübingen: Narr.
- Fink, Robert / Latour, Melinda / Wallmark, Zachary (Hg.) (2018). *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Fischinger, Timo (2009). *Zur Psychologie des Rhythmus. Präzision und Synchronisation bei Schlagzeugern*. Kassel: Kassel University Press.
- Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann (1989). *Popmusik: Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Flick, Uwe (2008). *Triangulation: Eine Einführung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Frith, Simon (1981). *Jugendkultur und Rockmusik: Soziologie der englischen Musikszene*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Großmann, Rolf (2013). »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur: ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?« In: *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Hg. v. Axel Volmar und Jens Schröter, S. 61–77. Bielefeld: transcript.
- Harenberg, Michael / Weissberg, Daniel (Hg.) (2010). *Klang (ohne) Körper: Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: transcript.
- Hegner, Victoria (2013). »Seduced by the Field: Methodological Transgressions in Ethnography.« In: *Forum Qualitative Sozialforschung* 14 (3) / *Forum: Qualitative Social Research* 14 (3). <https://doi.org/10.17169/fqs-14.3.1957>.
- Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hg.) (2012). *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Bielefeld: transcript.
- Hemming, Jan (2016). *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer VS.

- Hoklas, Anne-Kathrin / Schwetter, Holger (2019). »Aufbruch im Nirgendwo. Ästhetische und soziale Eigenzeiten in der westdeutschen ›progressiven Landdiskothek‹ der 1970er Jahre.« In: »*Zeiten des Aufbruchs*«. *Popmusik als Medium gesellschaftlichen Wandels*. Hg. v. Dominik Schrage, Holger Schwetter und Anne-Kathrin Hoklas. Wiesbaden: Springer VS.
- Ismail-Wendt, Johannes (2011). *Tracks'n'treks: populäre Musik und postkoloniale Analyse*. Münster: Unrast.
- Kaiser, Rolf-Ulrich (1970). *Das Buch der neuen Pop-Musik*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Düsseldorf: Econ.
- Kneif, Tibor (1982). *Rockmusik: Ein Handbuch zum kritischen Verständnis*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Knoblauch, Hubert (2001). »Fokussierte Ethnographie: Soziologie, Ethnologie und die neue Welle der Ethnographie.« In: *sozialer sinn* 2: S. 123-141.
- Kühn, Jan-Michael (2011). »Eine Frage der Methode: Fokussierte Ethnografie.« In: *Studentisches Soziologie Magazin* 4: S. 52-63.
- Martin, Bill (1998). *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*. Peru, Illinois: Open Court.
- Merton, Robert K / Kendall, Patricia L. / Hopf, Christel / Weingarten, Elmar (1979). »Das fokussierte Interview.« In: *Qualitative Sozialforschung*, S. 171-204. Stuttgart: Klett-Clotta.
- Moore, Allan F. (2005). »The Persona-Environment Relation in Recorded Song.« *Music Theory Online* 11 (4). Verfügbar unter: <https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.html> (Zugriff: 14. Oktober 2022).
- Moore, Allan F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham u.a.: Ashgate.
- Müller, L. J. (2018). *Sound und Sexismus - Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Hamburg: Marta Press.
- Nathaus, Klaus (2014). »›Moderne Tanzmusik‹ für die Mitte der Gesellschaft. Diskotheken und Diskjockeys in Westdeutschland, 1960-1978.« In: *Popgeschichte: Band 2: Zeithistorische Fallstudien 1958-1988*. Hg. v. Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel und Jürgen Danyel, S. 155-176. Bielefeld: transcript.
- O'Grady, Alice (2013). »Interrupting Flow: Researching Play, Performance and Immersion in Festival Scenes.« In: *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5, S. 18-38. Verfügbar unter: <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/353/358> (Zugriff: 14. Oktober 2022).
- Oerter, Rolf (2013). »Der Aufbau kultureller Identität im Spannungsfeld von Enkulturation und Akkulturation.« In: *Handbuch Stress und Kultur*. Hg. v. Petia Genkova, Tobias Ringeisen und Frederick T. L. Leong (Hg.), S. 67-80. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- RatSWD [Rat für Sozial- und Wirtschaftsdaten] (2017). *Forschungsethische Grundsätze und Prüfverfahren in den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften*. RatSWD Output 9 (5). Verfügbar unter: https://www.konsortswd.de/wp-content/uploads/RatSWD_Output9_Forschungsethik.pdf (Zugriff: 14. Oktober 2022).
- Schmerenbeck, Peter (Hg.) (2007). *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.
- Schwetter, Holger (2016). »Veränderung und neue Beständigkeit. Progressive Landdiskotheken in Norddeutschland.« In: *Musik und ländliche Gesellschaft* =

- Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie. Themenheft 64.* Hg. v. Gunter Mahlerwein und Claudia Neu, S. 55–70.
- Schwetter, Holger (2017). »Jeder für sich, aber gemeinsam. Musik-Erleben in der Rockdiskothek.« In: *Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen.* Hg. v. Dietmar Elflein und Bernhard Weber. Bielefeld: transcript.
- Shank, Barry. 2014. *The Political Force of Musical Beauty.* Duke University Press.
- Spindler, Wolfgang (1978). »»Rock me!« – Discotheken, Buden, Läden.« In: *Kursbuch 54. Jugend.* Hg. v. Karl Markus Michel. Berlin: Rotbuch.
- St. John, Graham (2013) »Writing the Vibe: Arts of Representation in Electronic Dance Music Culture«. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5 (1): 2013. <http://dx.doi.org/10.12801/1947-5403.2013.05.01.11>.
- Tast, Brigitte / Tast, Hans-Jürgen (2007). *be bop. Die Wilhelmshöhe rockt: Discos und Konzerte in der Hölle.* Hildesheim: Gerstenberg.
- von Appen, Ralf / Doehring, André / Helms, Dietrich / Moore, Allan F. (Hg.) (2015). *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music.* Farnham: Ashgate.
- Wicke, Peter (1987). *Rockmusik: zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums.* Leipzig: Reclam.
- Wilke, Thomas (2013). »Studio 54 in Münster, Exzesse in Westfalen? Über die Polyvalenz des Raumes im Medium ›Diskothek‹.« In: *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung.* Hg. v. Axel Volmar und Jens Schröter. Bielefeld: transcript, S. 419–439.
- Willis, Paul E. (2014) [1978]. *Profane Culture.* Princeton: Princeton University Press.
- Witzel, Andreas / Reiter, Herwig (2012). *The problem-centred interview: principles and practice.* Los Angeles u.a.: Sage.

DISKOGRAPHIE

- The Beatles (1967). *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.* Parlophone PMC 7027.
- Pink Floyd (1971). »Echoes«. Auf: *Meddle.* Harvest 1C062-04917.
- Savoy Brown (1972). »Hellbound Train«. Auf: *Hellbound Train.* Decca SLK 16756-P.