

Volker Schütz

"Das Glück ist körperlich." Überlegungen zur Genese, Form und Funktion von Rocktanz.

"Das Glück ist körperlich." Dieser Titel impliziert einige wertende Vor-Entscheidungen. Die Verwendung des Begriffes "Glück" verweist erstens auf eine Vorentscheidung auf wissenschaftstheoretischer Ebene. Wer einen Begriff wie "Glück" ins Feld führt, will vermutlich nicht empirisch-analytisch argumentieren, sondern vielmehr, oder lediglich, phänomenologisch-hermeneutisch. Das verweist darauf, daß wir uns bei der empirischen Erforschung des Gegenstandsbereiches, trotz einiger interessanter Ansätze, noch in der Phase der Hypothesenbildung befinden.

Zweitens soll mit dem Rekurs auf den Begriff "Glück" ein Stück Mentalität des typischen Rockmusik-Hörens verdeutlicht werden. Wenn die Frage nach dem Sinn des Lebens antithetisch formuliert würde: "Glücklichsein - Oder das Leben als Prüfung betrachten", dann würde die wahrscheinliche Antwort eines jungen Menschen lauten: "Glücklichsein". Wobei ich persönlich die Antithese, daß nämlich das Leben als eine beständige Prüfung zu betrachten sei, deren Funktion es wäre, dem Menschen einen Reifungsprozeß zu ermöglichen, nicht gering achten möchte. Auch sie hat ihre Wahrheit, auch sie hat, nebenbei bemerkt, in der Musik ihren aktuellen Ausdruck gefunden: Musik, die nicht so sehr auf den Körper eines Menschen zielt, sondern vielmehr auf seinen Geist. Ich nehme also das Streben nach Glück als das Hauptmotiv menschlichen Handelns an, insbesondere bei den Menschen, die sich im Laufe der vergangenen vier Jahrzehnte tanzend der Rockmusik zugewendet haben bzw. sich ihr weiterhin zuwenden (vgl. auch Hafan 1987, S.213ff., der dieses Glücksstreben mit dem Begriff des Hedonismus einzugrenzen sucht). Darüber hinaus setzt der Titel eine These: "Das Glück ist körperlich!" Eine höchst provozierende These, insbesondere dann, wenn damit behauptet werden sollte, daß Glück einzig über den Körper erfahrbar wäre oder, anders ausgedrückt, daß es nur körperliches Glück gäbe. Rockmusik hat das "épater le Bourgeois" bis heute noch nicht ganz abgelegt. In diesem Sinne ist der Titel absichtsvoll provokativ. Er stößt mitten in den Kern spießbürgerlicher Kritik an der Rockmusik: Sie sei von einer nahezu obszönen Körperlichkeit.

Dieser Vorwurf begleitet die Rezeptions-Geschichte der Rockmusik wie ein getreuer Schatten. Bereits ihren Vorformen, dem Rhythm & Blues bzw. seinen Coverversionen, dem Rock 'n' Roll, warfen viele damalige Erwachsene vor, dumpfste tierische Triebe im Menschen zu wecken, sexuell zu enthemmen. Natürlich gab es für diesen Vorwurf auch handfeste Gründe: In der Sprache des Rhythm & Blues überwog eindeutig das Interesse an der körperlichen Seite der Liebe gegenüber der ideellen. Die Eindeutigkeit, mit der die schwarzen Rhythm & Blues-Sänger u.a. auch ihre sexuellen Probleme und Wünsche artikulierten, war für viele weiße Mittelschichtamerikaner unverständlich bzw. abstoßend. Die Sprache des Schlagers, besonders die der 50er Jahre (auch in Deutschland), blieb in dieser Beziehung eher bewußt zweideutig. Texte wie "Sixty Minute Man", "My Ding-a-Ling", "Work with me, Annie", "Shake, Rattle and Roll" waren in der damaligen Popmusik tabu, bzw. sie wurden für die weißen Coverversionen von sexuellen Bezügen gereinigt, so daß beispielsweise aus dem "Work with me, Annie" ein "Dance with me, Henry" wurde (vgl. Gillett 1979, S.41f.).

Mit ähnlichen Vorwürfen der "obszönen Körperlichkeit" in den Texten, in der Musik und auch in der Bühnenpräsentation belegte man in den 60er Jahren die Ausdrucksformen der Rolling Stones oder ähnlicher Gruppen, die sich in der Nachfolge des Rhythm & Blues bewegten, in den 70ern die der Punks oder die Heavy Metal Music. Heute gilt dieser Vorwurf der ungeheuer dominanten (männlichen) Körperlichkeit des Hip Hop, massenmedial wirksamst vermittelt über den inzwischen unverzichtbaren Videoclip. Was den einen, den Erwachsenen, zur Provokation geriet, weil es vermutlich unbewußte Ängste mobilisierte, die jedoch unbedingt abgewehrt werden mußten, das wurde den andern, den jugendlichen Rockmusikhörern, offensichtlich zur Faszination. Fest steht, daß ein beträchtlicher Teil der Rockmusikfans ihre Musik seit Anbeginn gerade wegen dieser körperlichen Seite suchten und präferierten. Dafür gibt es vielfältige Belege. Bereits Anfang des Jahres 1954 hatte Bill Haley seinen Song "Rock around the Clock" veröffentlicht. Der Song wurde ein mäßiger Erfolg. Erst ein Jahr später, als Titelsong des Filmes "Blackboard Jungle" (deutscher Titel: "Die Saat der Gewalt"), wurde "Rock around the Clock" zum ersten internationalen Rock 'n'Roll-Hit. Erst durch die Visualisierung bzw. als Getanzter konnte der Rock 'n' Roll seine wesentlichste Qualität entfalten. Und die war für zeitgenössische

Beobachter wie z.B. Susanne Langer nicht weniger als "a play of powers made visible" (zit. in Mellers 1973, S.184), ein Spiel energetischer Kräfte, die im Tanz zur Rockmusik sinnlich erscheinen.

Andere Zeitgenossen haben es pragmatischer beschrieben, dafür aber auch voller Sinn für die unbegreifliche Faszination dieser neuentdeckten Musik. So resümiert Peter Gulnarik (einer der profilierten Rockgeschichtsschreiber in den USA) Anfang der 70er: "Rock 'n' Roll befreite uns mehr von vergangenen Zeiten, als man damals hätte annehmen können. Seine Energie war explosiv. Er machte uns mit einer Kultur bekannt, deren Existenz wir früher nicht einmal ahnten. Er diente als Ausdruck einer noch nicht genau definierbaren proletarischen Sehnsucht. Er bestätigte uns unsere eigene Realität...Es war eine Welt, in der 'verrückte, durchgedrehte Jugend' ein gängiger Ausdruck und 'wüstes Boogie-Tanzen' ein Akt des sozialen Widerstandes war...Gerade seine zügellosen Posen, seine protzende Sexualität, die Gewalttätigkeit, die die Radiostationen jener Tage dem Rock 'n' Roll zusprachen, sein verbotener und verderblicher Einfluß - dies alles machte die unfehlbare Attraktion des Rock 'n' Roll aus". (Peter Gulnarick 1971, zit. in Struck 1979, S.12.) In diesem Zitat ist all das versammelt, was den Rock 'n' Roll in der Wahrnehmung seiner Fans so unwiderstehlich machte: seine explosive Energie, seine Verrücktheit, seine zügellosen Posen, seine protzende Sexualität, das wüste Boogie-Tanzen, alles Hinweise auf eine vor allem körperlich rezipierte und in körperlicher Hinsicht faszinierende Musik. Es mag übertrieben klingen, wenn Gulnarik das Rock 'n' Roll-Tanzen gar zu einem Akt des sozialen Widerstandes aufwertet. Wer sich jedoch das für einen heutigen Mitteleuropäer kaum vorstellbare Ausmaß an sexueller Prüderie oder auch an sozialer Ignoranz der weißen amerikanischen und auch der deutschen Durchschnittsbevölkerung der 50er Jahre vor Augen führt, kann Gulnaricks Einschätzung durchaus nachvollziehen. In einer derart körper- und sexualfeindlichen Umgebung wurde jeder noch so naive Ausdruck von Körpersinnlichkeit zum Angriff auf die geltende Sexualmoral, eine bewußte Hinwendung zu derartigen Tanzpraktiken gar zu einem konkreten Akt sozialen Widerstands. Nur in einem solchen Ambiente konnten beispielsweise die ersten Fernsehauftritte eines Elvis Presley mit seinen gekonnten Pelvis-Motionen zur Sensation bzw. zum Skandal werden. Die körperliche

Bewegungskompetenz eines Elvis Presley erregt gewiß auch heute noch Bewunderung und läßt vielleicht gleichzeitig Bewegungsfreude in uns wach werden. Die sexual-erotischen Qualitäten seiner damaligen Bühnenshows dagegen sind, gemessen an der Qualität und Quantität sexueller Bezüge in den heutigen Pop-Videoclips, eigentlich nur noch Anlaß zum Schmunzeln.

Allerdings würde man die Bedeutung der Rock 'n' Roll-Musik in den 50er Jahren überschätzen, würde man ihr generell eine subversive sozial-politische Funktion unterstellen (wie etwa Blankertz/Alsmann 1979). Ihre Funktion war wohl eher kompensatorisch, die eines Ventils für eine Generation von Heranwachsenden, die Schelsky 1957 resümierend zwar als "skeptische" bezeichnete, der er aber gleichzeitig eine "ungewöhnliche Lebentüchtigkeit" (S.488) attestierte. Diese Generation war durchaus fähig, sich auf die Realität so wie sie war, positiv zu beziehen und in ihr ihren Mann zu stehen. Allerdings mit ein paar kleinen Irritationen. Zieht man in Betracht, daß die "strukturleitende und verhaltensprägende Figur dieser Jugendgeneration" (Schelsky 1957, S.8) der junge Arbeiter und Angestellte war, so verwundert es nicht, daß Schelsky im Bereich der "vitalen Grundbefindlichkeit" (a.a.O., S.493) eine zunehmende Veränderung feststellen konnte. Körperlich-sinnlicher Lustgewinn, Tanz, ekstatisches Musikerleben, Risikobereitschaft und körperliche Geschicklichkeit, alles bis dahin eher traditionsreiche Werte der Arbeiterkultur (vgl. dazu auch Willis 1978), wurden zu wichtigen Werten einer gesamten Generation von Heranwachsenden. Der Rock 'n' Roll war offensichtlich das Medium, in der diese gewandelte vitale Grundbefindlichkeit ein ästhetisches Äquivalent fand. Für Mittelschichtjugendliche, also Gymnasiasten und Studenten, mag diese Konfrontation mit neuen, sehr körperzentrierten Werten eine Herausforderung dargestellt haben, standen diese doch oftmals im Widerspruch zu den sozialisierten Normen und Werten des in der Regel kleinbürgerlich-prüden Elternhauses. Die neugeweckte, vitale Grundbefindlichkeit im Alltag auszuleben, hätte wahrscheinlich massiven Widerstand gegen die geltenden Mittelschichtnormen und -werte erfordert. Wer den nicht leisten konnte oder wollte, hatte mit dem Rock 'n' Roll immerhin die Möglichkeit, die neuentdeckte Körpersinnlichkeit auf einer ästhetischen Ebene auszuleben bzw. zu kompensieren.

To rock and to roll somebody, ein im Blues beliebter sprachlicher

Ausdruck, war eine Umschreibung des körperlich-ekstatischen Liebesaktes. Erst Mitte der 50er Jahre wurde der explizite Bezug zur Sexualität mehr und mehr verdrängt durch Assoziationen des Tanzens. Allerdings einer neuen, fast ekstatischen Art des Tanzens, die in ihrer körperlichen Ausgelassenheit und Bewegungsfreude die damaligen Standardtänze wie Quickstep, Slow Waltz, Tango und Walzer weit hinter sich ließ. Es entwickelte sich sehr schnell eine allgemein verbindliche Form des Rock 'n' Roll-Tanzens: ein relativ offener Paartanz, in der die beiden Partner gemeinsam versuchen, eine ununterbrochene Folge von Schleuder- und Drehbewegungen zu gestalten.

Vorbild waren die Tänze der schwarzen Amerikaner und auch die Lateinamerikas. Rock 'n' Roll-Tanz war wohl eine Mischung aus schwarzer Rhythmik, Tanzschulendressur und Highschool-Gymnastik (vgl. Thiessen 1981, S.118). Der schwarzen Rhythmik und ihrer als Obszönität wahrgenommenen Körperlichkeit verdankt der Rock 'n' Roll seine entfesselte Lust an der körperlichen Bewegung. Der Paartanz dürfte der Tanzschule geschuldet sein, somit eine Konzession an die Tradition, und darüber hinaus auch die einstudierte Form, die an Schritt- und Bewegungsfolgen aus den damals beliebten lateinamerikanischen Tänzen erinnert. Das sportliche Element des Rock 'n' Roll-Tanzes, das in der Folge mehr und mehr den ungestümen Rock 'n' Roll-Tanz allmählich zu einer akrobatischen Übung verniedlichte, darf als Beitrag der Highschool-Gymnastik gelten.

Die 60er Jahre läuteten die eigentliche Geschichte der Rockmusik ein. Erst hier kam in Teilen der Generation der Heranwachsenden (und bei deren Lehrern) etwas zum Bewußtsein, was bislang nur im Vorbewußten rumort und sich entsprechend unartikuliert an der Oberfläche gezeigt hatte: die skeptische Illusionslosigkeit. In den 60ern erlebten wir den Versuch eines einflußreichen Teiles der Jugend-Generation, die skeptische Illusionslosigkeit der 50er zu überwinden. Einige vertrauten dabei ausschließlich auf die Kraft der Ratio. Ihre Anstrengungen galten der Totalität des Gesellschaftlichen. Die sollte auf den Begriff gebracht, kritisiert und letztlich mithilfe "konkreter Utopien" verändert bzw. teilweise überwunden werden. Viele andere, und das war die übergroße Mehrheit, setzte auf eine neue Sensibilität (vgl. Marcuse 1969, S.43ff.), die sich in vielfältigen Formen manifestierte: beispielsweise in der Lust am Beatmusik-Selbermachen, in

Protestsongs, in der Flower-Power- oder Hippie-Bewegung, in der Suche nach einer von Schuld und Unterdrückung befreiten Liebe und Sexualität, vielleicht auch nur in der Sinnlichkeit langer Haare oder bunter, phantasievoller Kleidung, vor allem aber im Tanz zur aktuellen Rockmusik, damals in England und Deutschland Beat genannt, oder zum Soul, der selbstbewußt gewordenen Tanzmusik der schwarzen Amerikaner. Diese neue Sensibilität wurde zum politischen Faktor. Einige Sub-Kulturen, besonders aber die als Gegenkultur bezeichnete Protestbewegung der Heranwachsenden aus den Mittelschichten (vgl. Clarke u.a. 1979), die wesentlich getragen war durch die Rockmusik und ihre vielfältigen Ausdrucks- und Rezeptionsformen, wurde, wie die Reaktionen des damaligen politischen Establishments vor allem in den USA belegen (vgl. Hollstein 1965), zu einer gesellschaftspolitischen Herausforderung.

Wie bereits erwähnt, spielte dabei die körperbezogene Rezeption der Rockmusik und damit das Tanzen eine herausragende Rolle. Rocktanzen war ein körperbezogenes, sinnliches Erleben von Musik, wobei das Wesen der Rockerfahrung nicht darin bestand, "den musikalischen Ablauf als Sinnstruktur zu entschlüsseln, sondern vielmehr darin, dem von ihm vermittelten sinnlichen Erlebnis eine eigene Bedeutung zuzuordnen zu können." (Wicke 1987, S.106) Demzufolge konnte Rockmusik zum Medium einer Auseinandersetzung mit den zivilisatorisch bedingten Zensur- und Zurichtungsinstanzen werden. Manchmal unbewußt, meistens jedoch real erfahrbar, stand im Hintergrund jugendeigener Erfahrungswelt drohend und fordernd die gesellschaftliche Realität mit ihren Zwängen und Normen, mit ihren sozialen Ungereimtheiten und Unwägbarkeiten, mit ihren institutionalisierten und reglementierten Ausbildungsgängen, mit ihren für Jugendliche schwer durchschaubaren Verteilungsmodi von Sozial-Gratifikationen. Ähnlich wie sogenannte primitive Kulturen, die sich der Gewalt der Natur buchstäblich "ausgeliefert" fühlten, empfanden viele Jugendliche die gesellschaftlichen Verhältnisse, in die sie ohne ihr Zutun hineingeboren worden waren und die ja nicht nur die äußere Realität bestimmten, sondern ebenso sehr ihre Psyche zensierten und reglementierten, als undurchschaubare und unbeeinflussbare Naturgewalten.

Der jugendliche Körper bekam das wohl am unmittelbarsten zu spüren. Die Erfahrung des eigenen Körpers war eine restringierte. Nicht nur Moral, Normen, Ängste, Sauberkeitserziehung, Tischma-

nieren u.a. Mechanismen sozialer Zurichtung hatten dazu beigetragen, auch die technologische Rationalität verlangte ihre körperbezogenen Opfer. Der Körper wurde mehr und mehr zum verlängerten Arm der Maschine degradiert. Folgen wir den Ergebnissen der persönlichkeitspsychologischen Forschung, so hat die Körpererfahrung eine bedeutende Funktion innerhalb der Persönlichkeitsentwicklung. Sie wird als Kern der Selbsterfahrung betrachtet (Paulus in: Bielefeld 1986, S.88). Selbsterfahrung, also die Erfahrung mit dem eigenen Selbst, die eigene Selbstwertschätzung, wiederum strukturiert ganz wesentlich das Gesamt der Erfahrungen eines Menschen im Person-Umwelt-Bezug (a.a.O., S.94). Sie bildet mithin eine unabdingbare Grundlage für die Bewältigung aktueller Lebensanforderungen. Rockmusik wurde zur Herausforderung für den jugendlichen Körper. Nicht nur, indem sie den Körper als sozial beschädigten und eingeschränkten wahrnehmbar machte, sie bot gleichzeitig die Möglichkeiten, die Restriktionen ansatzweise zu Überwinden. Dies aufgrund folgender Voraussetzungen:

1.) Rockmusik ist, wie jede Musik, Bewegung in der Zeit. Sie unterliegt damit rhythmischen Ordnungen. Somit ist sie übersetzbar in andere Modi der Verkörperung von Zeit, z.B. in Tanz.

2.) Rhythmus ist physiologische Erfahrung, ist im Körpersinn gespeicherte Erinnerung an den Herzschlag der Mutter aus der intrauterinen Phase. Es ist anzunehmen, daß diese Erinnerung, abgespeichert in der "mémoire involontaire" (Walter Benjamin, zit. in: Thiessen 1984, S.44) beim Vorgang der Wahrnehmung von Rockmusik in besonderer Weise aktualisiert wird und den Hörer damit gegenüber dem Eindringen der Töne, unter Umgehung bewußter Willensentscheidung, öffnet.

3.) Rockmusik ist von ihrer metrisch-rhythmischen Seite her in der Regel nach den Prinzipien von ostinater Wiederholung rhythmisch-melodischer Formeln, von Polyrhythmik, von Beat-Offbeat-Spannung gestaltet. Das kann beim Musizierenden, vor allem aber auch beim körperlich Rezipierenden, dem Tänzer, tiefgehende Erlebnisse auslösen. Entscheidenden Anteil daran hat die isorhythmische Anlage dieser Musik, d.h. eine rhythmisch-metrische Struktur wird über einen relativ langen Zeitraum durchgängig beibehalten. Das kann tendenziell zu einer veränderten Wahrnehmung von Zeit führen: Der ununterbrochen durchlaufende Beat verhindert die Wahrnehmung eines chronologischen Fortschreitens, läßt die Zeit stille stehen und schafft so Raum für qualitativ

neue Erlebnisse und Erfahrungen.

Folgende Körper-Erlebnisse und -Erfahrungen lassen sich in diesem Zusammenhang vermuten:

- Die Befriedigung des 'Einschwingungsstrebens'; rhythmusbezogenes Einschwingen mittels Körperbewegung wird als Glückserlebnis beschrieben (vgl. Günther 1982).

- Das Erlebnis einer potentiellen Kraft oder Energie, die verschiedene Ursachen haben kann: (1) die polaren Wirkungskräfte der Spannungsfelder "leicht - schwer" / "betont - unbetont" / "beat - offbeat"; (2) die Wirkung der Spannung zwischen Metrum und Rhythmus (das Metrum fungiert als Widerstand, an dem sich der Rhythmus ständig abarbeitet) oder zwischen zwei bzw. mehreren gegensätzlichen Rhythmen; (3) die ständige Erneuerung, die spannungsvolle Veränderung, die ein äußerlich gleichbleibender Rhythmus in der Wahrnehmung speziell des Tanzenden erfährt; in bestimmten außereuropäischen Ethnien führt diese Wahrnehmung zu höheren Graden der Erregtheit, zur Ekstase.

4.) Rockmusik setzt auf synästhetische Wahrnehmung. Sie will, besonders seit ihrer Elektrifizierung und der damit verbundenen Erhöhung der Lautstärke bei Live-Darbietungen in den 60er Jahren, mit dem ganzen Körper gehört werden. Nach Harrer ist es nicht mehr möglich, sich den Wirkungen von Musik auf Vegetativum, Befinden und Verhalten oberhalb einer Lautstärkegrenze von 65 Phon zu entziehen (vgl. Harrer in: Willms 1971, S.81). "So kann sowohl durch eine entsprechende Lautstärke der Musik, wie übrigens auch durch eine entsprechende Dominanz des Rhythmus gleichsam das Geleise über die Psyche übersprungen und das Vegetativum direkt erreicht und beeinflußt werden" (ebenda, vgl. auch Clemens 1986). Was bei Harrer eher als Warnung gemeint ist, wird von vielen Rockhörern und vor allem Rocktäänzern gesucht. Diese Möglichkeit, die Wirkung von Musik unter Umgehung der durch den Willen kontrollierten Wahrnehmung mit dem ganzen Körper spüren zu können, wurde offensichtlich mit der elektrifizierten Rockmusik neu entdeckt und intensiv genutzt. Vielleicht ist der verstärkte Ausbau der elektrischen Potenzierung von Lautstärke in der Rockmusik in den 70er Jahren einzig als Reaktion auf das zunehmende Bedürfnis nach synästhetischer Wahrnehmung, insbesondere nach Einbeziehung des gesamten Körpers als Resonanzkörper zu verstehen.

Das führte zu einem Spezifikum der Rockmusikproduktion in Zusam-

menhang mit der Live-Darbietung. Den Musikern gilt inzwischen der Techniker am Mischpult als gleichberechtigter Interpret. Neben der Balance und Differenzierung von Klangfarben ist es eine seiner Hauptaufgaben, mit dem Ausdrucksmittel der Lautstärke virtuos umzugehen, die Erträglichkeitsgrenze zu kennen, sie gegebenenfalls zu überschreiten - selbst über die Schmerzgrenze hinaus. Auch wenn angenommen werden muß, daß derartige Lautstärken auf Dauer Gehörschädigend wirken, so hat hier Lautstärke als ästhetisches Mittel durchaus ihren Sinn. Sie ist es ganz wesentlich, die das gesuchte rauschhafte Erleben der Musik ermöglicht, vielleicht wird erst, wie Thiessen vermutet, im selbstzugefügten Schmerz ein Durchbrechen der psychischen Abwehrmechanismen möglich (vgl. Thiessen 1984, S.47).

Was damals im Tanz gesucht wurde und, erfahrungsgemäß bis heute immer wieder gesucht wird, ist die Möglichkeit, 'aus sich rauszugehen'. So wurde und wird es immer wieder formuliert: 'Aus seiner alltäglichen Rolle heraustreten, die eigenen Grenzen erfahren und überschreiten, Hemmungen ablegen, loslassen, in Schwung kommen, Aggressionen in den Boden stampfen, sich befreit fühlen, den eigenen Körper genießen, sich ins Glück tanzen'. Viele Heranwachsende in den 60er Jahren, insbesondere die Hippies und auch die Mods, haben diese Möglichkeit der Befreiung im Tanz, der Aggressionsabfuhr, kurz der Erfahrung von Glück entdeckt und intensivst genutzt. Bei den Punks oder Heavy Metal Fans in den 70ern, darüber hinaus bei vielen Heranwachsenden, unabhängig von der Zugehörigkeit zu einer festumrissenen Sub-Kultur, wurde und wird der tieferliegende Beweggrund zum Tanzen bis heute immer wieder in ähnlichen Worten zum Ausdruck gebracht (vgl. dazu auch Hartwich 1980, S.76-92).

Auch die äußeren Formen dieses rockspezifischen Tanzens sind vergleichbar. Unabdingbar ist der Einzeltanz, denn im Mittelpunkt steht einzig und allein das eigene Selbst, der eigene Körper. Thiessen hat die wichtigsten Tänzertypen phänomenologisch herausgearbeitet. Der auffallendste Typ: der "Pendler", ihm verwandt, bzw. sein sublimiertes Gegenstück: der "Schweber" und im Übergang zu komplexeren Formen, der "ruhende Tänzer" (Thiessen 1981, S.123-126). Ob in diesen Grundformen oder in verfeinertem Technik, beispielsweise: "Köpfe, die das Hirn rausschütteln wollen, Körper, die in schwindelerregenden Achterbahnen um sich selbst geworfen werden" (a.a.O. S.124), Rocktanz ist für Thiessen

stets Ekstasetechnik, "meint zunächst eine ekstatische Erfahrung von sich selbst. Der Vorgang ist einer Regression sehr ähnlich. Sich ins Glück tanzen heißt dann zunächst, seine Identität wegtanzen, sein Selbst verlieren. Wahrgenommen wird dies als der Versuch, die Zensurinstanzen, die dieses (das Selbst, V.S.) ist, zu verlieren, den animalischen Kern der eigenen Existenz zu spüren, sich selbst als Triebsubjekt öffentlich zu machen" (a.a.O. S.119).

Das ist allerdings nicht so einfach. Dem steht viel entgegen. Zuallererst die vielen anerzogenen Körper- und bewegungsbezogenen Tabus, dazu die Angst, sich vor anderen mit seinen ureigensten Wünschen und Bedürfnissen bloßzustellen. Denn wem das Tanzen gelingt, der offenbart anderen seine Persönlichkeit, völlig ungeschützt, eventuell gar Seiten seiner Persönlichkeit, die er selber noch nicht kennt. Deshalb die Bereitstellung und Inszenierung spezieller Räume: der Disco. Eine gute Disco ist in diesem Fall eine, die mithilfe von Beleuchtung, möglichst dezentem Licht, mithilfe einer hochtechnisierten Verstärkeranlage, vor allem mit hochwertigen und leistungsstarken Baßboxen, und mit flankierenden Konsum- und Medienangeboten ein Ambiente schafft, in dem sich der Tanzende in der Anonymität aufgehoben und vor allem unbeobachtet fühlen kann. Denn nichts ist, nach Aussage solcher, die aus sich herausgehen wollen, störender, als wenn um die Tanzfläche herum gaffende Zuschauer stehen.

Nun könnte man mit Recht einwenden: Dieser typische Rocktänzer ist so idealtypisch angelegt, daß er mit der gängigen Disco-Realität kaum etwas gemein hat. Der Einwand scheint nicht unberechtigt. Denn einer, der möglichst nicht auffallen will, der sich selbst beim Tanzen genug ist, wird wohl auch kaum registriert. Dagegen vielmehr derjenige, der es aufs Auffallen angelegt hat. Eine treffende Interpretation dieses Tänzer-Stereotypen findet sich wiederum bei Thiessen (1981, S.121f.): "Der Stereotyp beherrscht die Disco-Szene. Auch (...) die Hallen, in denen Rock gespielt wird. Er tanzt in Schrittpassagen, die nie verlassen werden; zunächst auch kaum unterschieden von traditionellen, nur auf das sichernde Händchenhalten wird verzichtet. (...) Bei entsprechendem Training vermögen es diese Stereotypen, den Körper ganz gut in Szene zu setzen, wenn auch der Rhythmus meistens nicht ganz stimmt und der Tanz nichts, aber auch überhaupt nichts mit der konkreten Situation zu tun hat; der Tanz

bietet ein normiertes Reizangebot dar. Die Schrittkombinationen garantieren Sicherheit, das Angebot, das formuliert wird, ist eindeutig, wenngleich floskelhaft - 'na Baby, wie wär's'. Erlern wird die Präsentation einer immer aufs neue aktuellen, gebremsten Begierde und verordneten Ekstase, die zum immer gleichen, unbedrohlich unpersönlichen allgemeinen Reizangebot führt. Nichts wirkt nicht routiniert."

Dieser Disco-Stereotyp mag im Grunde ähnliche Bedürfnisse zu befriedigen versuchen wie der idealtypische Rocktänzer. Auch hier Suche nach Glück, Befreiung durch Tanz. Der wesentliche Unterschied besteht wohl darin, daß es im Falle des Disco-Stereotypen gelungen ist, dessen Bedürfnisse zu kanalisieren und zu kontrollieren und sie somit leicht und gezielt ausbeutbar zu machen. Veranstaltete und kontrollierte Bedürfnisbefriedigung wird weder zum Angriff auf gesellschaftliche Normen und Werte, noch wird sie zum unkalkulierbaren Risiko für den Tanzenden.

Darin liegt wohl auch einer der Gründe, warum der idealtypische Rocktänzer in bestimmten Discos heute überhaupt nicht, in anderen immer weniger anzutreffen ist. Die typische moderne Disco läßt gemäß ihrem ökonomisch bestimmten Selbstverständnis unberechenbares Ausflippen nicht mehr zu. Die Kontrolle beginnt erfahrungsgemäß schon am Eingang und liegt insbesondere in den Händen des Diskjockeys. Ein erfahrener Diskjockey hat weitgehende Möglichkeiten mit der Dramaturgie seines Musikangebots Emotionen zu wecken, zu steigern oder sie auch wieder einzudämmen.

Soweit der Versuch, die beiden wesentlichen Tänzertypen der Rockszene idealtypisch zu fassen und voneinander abzugrenzen. Hinzuzufügen bleibt eine von heutigen studentischen Discobesuchern häufig geäußerte Erfahrung. Befragt man sie nach ihrem eigenen Tanzverhalten, so fühlen sie sich in der Regel außerstande, sich einem der beiden eben beschriebenen Idealtypen von Rocktänczern ausschließlich zuzuordnen. Bei ihnen ist es eher so, daß sie je nach Befinden und Situation, mal in die Rolle des typischen Rocktänczers, mal in die des Disco-Stereotyps schlüpfen.

Zum Schluß ergebnishaft eine Hypothese: Bestimmte Formen der Rockmusik, zumindest die zum Tanzen, müssen, sollen sie ihrer Funktion gemäß wahrgenommen werden, mit dem ganzen Körper gehört werden. In Umkehrung der These Adornos, daß der mit den Ohren

Denkende die Musik nicht zu hören braucht, gilt für Thiessen im Falle von Rockmusik die Antithese: "Der Hörer kann mit den Ohren erst denken, wenn er mit dem Körper gehört hat" (Thiessen 1984, S.48). Oder: Nur wer Rockmusik je mit dem Körper gehört hat, hat etwas von ihrer eigentlichen Qualität verspüren können.

Literaturhinweise

Berr, M.A.: Die Sprache des Körpers. Frankfurt am Main: Extrabuch 1984

Bielefeld, J. (Hg.): Körpererfahrung. Grundlage menschlichen Bewegungsverhaltens. Göttingen 1986

Blankertz, S./Alsmann, C.: Rock 'n' Roll subversiv. Wetzlar 1979

Blaukopf, K.: Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend. Mainz: Schott 1975

Brooks, Ch.V.W.: Erleben durch die Sinne (Sensory Awareness). Paderborn: Junfermann 1987

Clarke, J.u.a. (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Frankfurt am Main 1979

Clemens, M.: "Warum so laut?" Über die Wahrnehmung körperlicher Ereignisse beim Hören von Rockmusik. In: Musikpädagogische Forschung Bd.7, Laaber 1986, S.285-307

Clynes, M.: Mind-Body Windows and Music. In: Musikpädagogische Forschung Bd.11, S.19-42

Dauer, A.: Kinesis und Katharsis. Prolegomena zur Deutung afrikanischer Rhythmik. In: A.Simon: Musik in Afrika. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983, S.166-186

Eichstedt, A./Polster, B.: Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit. Berlin 1985

Flatischlaer, R.: Die vergessene Macht des Rhythmus. Essen: Syn-

thesis 1984

- Frohne, I.: Das rhythmische Prinzip. Lilienthal/Bremen: Eres 1981
- Gillett, C.: The Sound of the City. Frankfurt am Main: 2001, 1979
- Günther, H.: Glücksgewinn durch Rhythmus. In: Zs. Rhythmus in der Erziehung, 2 (1976), S.1-6
- Günther, H.: Die Tänze und Riten der Afro-Amerikaner. Bonn 1982
- Hafen, R.: Aktivität als Erlebnisdimension im "live-act". Zwischenbericht zu einem Forschungsprojekt über "Hedonismus im Rockkonzert". In: Musikpädagogische Forschung Bd.8, Laaber 1987, S.213-234
- Harrer, G.: Das "Musikerlebnis" im Griff des naturwissenschaftlichen Experiments. In: Harrer, G. (Hg.): Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie. 2. Neub. Auflage, Stuttgart 1982, S.3-53
- Harrer, G.: Musik und Vegetativum. In: Willms, H. (Hg.): Musiktherapie. Vorträge des 1. deutschen Kongresses für Musiktherapie. Berlin 1971
- Hartwig, H.: Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät. Reinbek: Rowohlt 1980 (Kap. 'Musikgebrauch und Körpererfahrung. Was organisiert Musik?; S.76-92)
- Hollstein, W.: Hippies im Wandel. In: Frankfurter Hefte 9 (1986), S. 637-646)
- Kükelhaus, H./zur Lippe, R.: Entfaltung der Sinne. Frankfurt am Main: Fischer 1982
- Marcuse, H.: Versuch über Befreiung. Frankfurt am Main 1969
- Mellers, W.: Twilight of the Gods. The Beatles in Retrospect. London 1973
- Mezger, W.: Discokultur, die jugendliche Superszene. Heidelberg

1980

- Montagu, A.: Körperkontakt: Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung des Menschen. Stuttgart 1974
- Orban, P.: Disco. In: Kindheit 2 (1980), S.1-6
- Paulus, P.: Körpererfahrung und Selbsterfahrung in persönlichkeitspsychologischer Sicht. In: Bielefeld, J. (Hg.): Körpererfahrung. Grundlage menschlichen Bewegungsverhaltens. Göttingen 1986, S.87-122
- Petzold, H. (Hg.): Psychotherapie und Körperdynamik. Paderborn: Junfermann 1985 (Psychotherapie: mit Beiträgen von Graf Dürckheim, M. Feldenkrais, A. Lowen, G. Alexander u.a.)
- Pütz, W. (Hg.): Musik und Körper. Essen 1990 (=Musikpädagogische Forschung Bd.11)
- Schelsky, H.: Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend. Düsseldorf/Köln 1957
- Schütz, V.: Rockmusik. eine Herausforderung für Schüler und Lehrer. Oldenburg: Isensee 1982
- Schütz, V.: It's good for your body, it eases your soul. Zur Funktion und Bedeutung von Rocktanz, In: Zs. Motopädagogik 3 (1988), S.101-107
- Schütz, V.: Ganzheitliche Erfahrungen durch Rock- und Popmusik. In: ZfMP 45 (1988), S.9-17
- Struck, J.: Rock around the Cinema. Die Geschichte des Rockfilms. München 1979
- Thiessen, R.: It's only Rock 'n' Roll but I like it. Berlin: Medusa 1981 (bes. S.114-130; zum Rock-Tanzen)
- Thiessen, R.: Mit den Ohren denken, mit dem Körper hören. In: Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): Der andere Körper. Berlin 1984, S.41-48

Wawrzyn, I.: Szenen aus der "scene". Zum Umgang mit Rockmusik am Beispiel einer Discothek. In: Ästhetik und Kommunikation 31 (1978), S. 4-12

Wicke, P.: Rockmusik. Leipzig: Reclam 1987

Willis, P.: "Profane Culture". Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur. Frankfurt am Main 1978