

# Wie Woodstock aufs Land kam

## Medienpraktiken einer ländlichen Jugendkultur der siebziger Jahre

### Intro: Ein Festivalfilm als Beispiel für ländliche Medienrezeption und Medienproduktion

Auftritt „Tune“: Zu hören ist ein Gitarrenintro, dem sich rhythmisch, die Taktschwerpunkte akzentuierend, Bass und Schlagzeug einfügen. Zu sehen sind zunächst Schlagzeug und Schlagzeuger von hinten aus Nahperspektive mit Ausblick auf den rechten Teil der Bühne mit Bassisten und einem kleinen Teil des Publikums sowie des Veranstaltungsortes, eines Fußballplatzes, wie an der Bandenwerbung unschwer zu erkennen ist. Schon in dieser drei Sekunden kurzen Einstellung wird deutlich, dass Film und Ton nicht synchronisiert sind. Die nächsten, über eine Minute andauernden Szenen zeigen den Schlagzeuger in Großaufnahme aus verschiedenen Perspektiven. Das Gegenlicht des Scheinwerfers und die dunkle Zeltplane der Bühnenüberdachung vermitteln den Eindruck einer nächtlichen Szene, was korrigiert wird durch den Kameraschwenk auf den Bassisten, der erneut von hinten und von der Seite gefilmt wird, sodass wieder ein Teil des Publikums und des Platzes zu sehen sind. Danach kommen die beiden Gitarristen ins Bild, die zugleich als Sänger und Mundharmonikaspieler in Erscheinung treten. Die zu hörenden, nicht näher zu identifizierenden Musikstücke sind englischsprachig, es handelt sich um einfach strukturierte Rockmusik mit Blues- und West-Coast-Bezug und ausgeprägten, aber nicht sehr virtuosen Gitarrensoli. Auf dem Platz sind etwa 200 Jugendliche versammelt, von denen nur einige, direkt vor der Bühne Stehende, ihre Aufmerksamkeit dem Auftritt der Band widmen. Auffällig ist die Diskrepanz zwischen der engagierten und expressiven Performance der Musiker, insbesondere des Gitarristen und Sängers und des Schlagzeugers, und dem eher teilnahmslos wirkenden Publikum, dessen Partizipation am musikalischen Geschehen abgesehen vom leichten Wippen zweier junger Männer über ein interessiertes Hinschauen kaum hinausgeht. Möglicherweise ist das auch mit den Wetterbedingungen des Ereignisses zu erklären, viele der Zuschauer tragen Regenkleidung, der Platz scheint nach einem heftigen Regen sehr nass zu sein.

Der hier beschriebene Ausschnitt stammt aus einem Film, den der Verein „Jugendhaus Altrhein“ als Veranstalter eines im Juni 1977 bereits zum siebten Mal auf dem Sportplatz der rheinland-pfälzischen Landgemeinde Eich ausgerichteten Open-Air-Festivals bei Peer Raaz, einem professionellen Fotografen eines Nachbardorfes, in Auftrag gegeben hatte.<sup>2</sup> Der

---

1 Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte, Universität des Saarlandes, Postfach 151150, D-66041 Saarbrücken, g.mahlerwein@mx.uni-saarland.de.

2 Film „7. Open Air Eich 1977“, Kamera und Schnitt: Peer Raaz, Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

47 Minuten lange Film bildet den Verlauf des zweitägigen Festivals ab. Die ersten Szenen zeigen den Aufbau der Tontechnik auf der kleinen, provisorisch wirkenden Bühne, die letzten Vorbereitungen, den Soundcheck der ersten Band, den sich langsam mit Publikum füllenden Sportplatz, frisbeespielende Jugendliche, in der Sommerhitze liegende, sich unterhaltende Besucher und offensichtlich gerade ankommende Gruppen von Besuchern. Danach werden die Auftritte von acht Bands und einem Einzelinterpreten in jeweils etwa fünf Minuten dauernden Ausschnitten dokumentiert.<sup>3</sup>

Das Potenzial dieses Films für Aussagen über ländliche Medienpraktiken in den siebziger Jahren ist vielfältig. Einerseits gibt er Auskunft über den Verlauf eines in dörflicher Umgebung organisierten Open-Air-Festivals, einer Veranstaltungsform, die seit den späten sechziger Jahren über verschiedene Medien (Kino, Radio, Fernsehen, Schallplatten, Zeitschriften) eine zunehmende Verbreitung gefunden hatte. Zweitens lassen sich an den Musikstilen und an der Gestaltung ihres Auftritts die medial vermittelten Vorbilder der Musiker gut erkennen. Die alltagshistorischen Informationen, etwa zu Kleidung, Frisuren oder Körpersprache der Musiker und des Publikums, lassen ebenfalls nach medialen Einflüssen fragen. Insgesamt vermittelt der Film Einblicke in spezifische Ausprägungen von Jugendkultur auf dem Land in den siebziger Jahren. Darüber hinaus ist er als zeitgenössisch produziertes Medium medienhistorisch an sich von Relevanz.

Von ihm ausgehend kann daher die Frage nach der Bedeutung von Medien für die Entwicklung einer ländlichen Jugendkultur in den späten sechziger und den siebziger Jahren gestellt werden. Es ist anzunehmen, dass bei der Genese dieser Jugendkultur Medienkonsum und die Aneignung von medial vermittelten kulturellen Innovationen in der ländlichen Gesellschaft eine erhebliche Rolle spielten – und sie wurde selbst auch im Bereich der Medienproduktion aktiv. Das lässt wiederum danach fragen, inwieweit diese Form von Jugendkultur und ihre Medienpraktiken von ihrer Lokalisierung im ländlichen Raum bestimmt sind, letztlich welche Auskünfte diese Beobachtungen über die Veränderungen in der ländlichen Gesellschaft der siebziger Jahre geben können.

In einem grundlegenden Aufsatz über die „räumliche Konstruktion von Jugendkulturen“ beschreibt die englische Kulturgeografin Doreen Massey ausgehend vom Fallbeispiel computergespielter Jugendlicher in Yucatan die lokale Aneignung globaler Trends als wesentliche Eigenschaft von Jugendkulturen, bei deren Konstruktion sie stets zwei räumliche Aspekte wirksam sieht: zum einen die Beanspruchung und Markierung von eigenem Raum wie etwa dem eigenen Zimmer, öffentlichen Treffpunkten, Clubs, aber auch das Abstecken von Claims durch Graffiti, andererseits die Vernetzung mit Anderen „even on the other side of the world“.<sup>4</sup> Die akustische wie politische Reklamation von Räumen und die globale Vernetzung – im Fallbeispiel des Eicher Open-Air-Festivals offensichtlich – sieht Massey als universelle Merkmale von Jugendkultur. Massey ist gegenüber räumlichen Zuschreibungen wie urban, rural, regional oder national skeptisch, sondern sieht die Raum konstituierenden sozialen Beziehungen weniger in „scales“ organisiert als in „Konstellationen zeitweiser Kohärenzen“ in einem sozialen Raum, der wiederum das Produkt von Beziehungen und Verknüpfungen vom sehr Lokalen bis zum Interkontinentalen ist. Ein solches Verständ-

---

3 Der Film kann eingesehen werden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=jI94yA-ghW8> (15.4.2018).

4 Doreen Massey, The Spatial Construction of Youth Cultures, in: Tracey Skelton/Gill Valentine (Hg.), Cool Places: Geographics of Youth Cultures, London 1998, 122–130.

nis scheint einer Kategorisierung in ländlich oder städtisch zu widersprechen. Andererseits können, wenn ein Schwerpunkt dieser Verknüpfungen im Lokalen liegt, trotz aller überlokalen bis globalen Verbindungen Verdichtungen festgestellt werden, die es erlauben, von eher ruralen oder eher urbanen Phänomenen zu sprechen. Um die „Konstellationen zeitweiser Kohärenz“ oder, anders ausgedrückt, die temporären Verflechtungen zwischen Akteuren nachzuzeichnen und dann vergleichend gerade im Hinblick auf räumliche Verschiebungen der Verknüpfungsknoten zu befragen, sind mikrohistorische Ansätze nötig, die die Multi-dimensionalität und die räumliche Vielfalt der Verflechtungsbeziehungen berücksichtigen. Dieser Ansatz lässt sich mit den Überlegungen von Michael M. Bell und Giorgio Osti über den Zusammenhang von Ruralität und Mobilitäten verbinden. Diese gehen angesichts der Anregungen des *mobility*-Ansatzes<sup>5</sup> davon aus, dass ländliche Gesellschaften, anders als es die stabilitätsbetonte Tendenz vieler Studien nahelegt, seit langem von Mobilitäten geprägt sind. Sie plädieren andererseits aber, statt nun die Überbetonung von Stabilität durch die von Mobilität zu ersetzen, für ein stärker ausbalanciertes Verständnis ihres Verhältnisses.<sup>6</sup> Das Beispiel eines dörflichen Rockfestivals kann daher als ein mikrohistorisches Fallbeispiel dienen, um das Zusammenspiel – über Medien hergestellter – globaler Vernetzung von Jugendkulturen mit ihren lokalen Einbindungen aufzuzeigen. Über die Frage der Medienpraktiken in der ländlichen Gesellschaft hinaus kann so ein Beitrag zu den bislang in der Forschung noch weitgehend vernachlässigten Themenbereichen Jugendkulturen und Popmusikulturen auf dem Land – auch im Hinblick auf ihr Potenzial für gesellschaftlichen Wandel – geleistet werden.<sup>7</sup>

## Bands und Publikum

Die Bandbreite der musikalischen Stile der Bands und Einzelinterpreten im Festivalfilm von 1977 umfasst Rock, Blues und Folkmusik in verschiedenen Ausprägungen. Fünf Rockbands mit klassischer Besetzung (E-Gitarren, E-Bass, Schlagzeug), die nur in zwei Fällen durch ein E-Piano ergänzt werden, stehen drei Folkgruppen und ein Folksänger gegenüber. Während die Rockbands englischsprachig singen und in einem Fall rein instrumental spielen, sind die Liedtexte der mit Gitarren, Geige, Banjos, Mandolinen und Flöten agierenden Folkbands deutschsprachig. Der solistisch auftretende Folksänger singt englische und französische Lieder. Das musikalische Material scheint bei einigen der Bands aus eigener Feder zu stammen, zwei der Folkgruppen interpretieren traditionelle Lieder, wie sie im Rahmen der Deutschfolkbewegung zumeist aus Liedersammlungen des 19. Jahrhunderts rekonstruiert

---

5 Vgl. hierzu: John Urry, *Mobilities*, Cambridge 2007.

6 Michael M. Bell/Giorgio Osti, *Mobilities and Ruralities: An Introduction*, in: *Sociologia Ruralis* 50 (2010), 199–204.

7 Zu diesen Defiziten vgl. Katja Jewski, *Stiefkinder des Fortschritts? Ländliche Jugend und Jugendkultur in Schleswig-Holstein in den 50er Jahren*, Frankfurt a. M. 2003, 16–19. Susanne Binas-Preisendörfer, „Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein ...“: Populäre Musik als lokale kulturelle Praxis, in: Peter Schmerenbeck (Hg.), *Break on through to the other side. Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren*, Oldenburg 2007, 19–28, 22 macht die (auch umkehrbare) Feststellung, dass es „kaum Untersuchungen zur Bedeutung ländlicher Regionen für populäre Musik“ gebe.

Abbildung 1 und 2: Ausschnitte aus dem Film „7. Open Air Eich 1977“



Quelle: Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

wurden.<sup>8</sup> Die das Festival eröffnende Folkband interpretiert den spirituell, aber auch drogenfreundlich anmutenden Titel „Erleuchtung und Berufung“ des in den frühen siebziger Jahren bekannten Liedermacherduos Witthüser und Westrupp, der Folksänger gibt Songs von Graeme Allwright, Bob Dylan und Paul Simon zum Besten. Eine im Bereich Blues, Country Rock und Westcoast zu verortende Band spielt den Byrds-Hit „Hey Mr. Spaceman“. Zwei der Gruppen lassen durch ihren routinierten Auftritt und die musikalischen Qualitäten ihrer Darbietungen vermuten, dass – im Musikerjargon der Zeit – „semiprofessionelle“ Akteure auf der Bühne stehen.<sup>9</sup> Bei den übrigen Gruppen scheint es sich doch bei aller Ernsthaftigkeit ihres Auftretens und zweifelsohne vorhandener Qualität um Amateurbands zu handeln. Das Alter der Musiker dürfte durchschnittlich zwischen 20 und 25 Jahren liegen. Außer den drei Frauen, die in einer der Folkbands mitspielen, und der Sängerin der „semiprofessionellen“ Rockband stehen nur junge Männer auf der Bühne. Kleidung, Frisuren, Schmuck und teilweise auch die Körpersprache lassen unschwer die Orientierung der meisten Musiker an der Hippie- und Alternativkultur der späten sechziger und der siebziger Jahre erkennen. Das gilt auch für einen Teil des Publikums. Ein anderer Teil der Festivalbesucher ist deutlich jünger als die Protagonisten auf der Bühne, das Alterssegment zwischen 14 und 19 Jahren scheint im Publikum gut vertreten zu sein. Zumindest bei den in der Nähe der Bühne stehenden Besuchern überwiegen die Männer mit schätzungsweise zwei Dritteln. Die Differenzen in der äußeren Erscheinung zeigen sich gerade zwischen den älteren Besuchern und Musikern auf der einen und den Teenagern im Publikum auf der anderen Seite, insbesondere beim Auftritt der eingangs beschriebenen Band, deren Mitglieder in der hippiesken Selbstinszenierung am avanciertesten wirken: Hier agiert etwa der Bassist mit offenem, den nackten Oberkörper freiliegenden, indisch anmutenden Hemd direkt vor den eher gelangweilt am Bühnengeländer lehrenden, mit Jeans und gelben Regenjacken unauffällig gekleideten Jugendlichen.

## Vorbild Woodstock. Das Ereignis und der Film

Zweifelsohne wurde hier in Eich im Jahr 1977 auf bereits etablierte Verhaltensformen zurückgegriffen, die sich seit den späten sechziger Jahren im Bereich der neuen Veranstaltungsform Open-Air-Festival herausgebildet hatten. Teilweise bis ins Detail erinnern Bilder aus dem Film an solche aus den großen Festivalfilmen, allen voran dem 1970 erschienenen Film *Woodstock. 3 days of peace and music* von Michael Wadleigh über das ein Jahr vorher stattgefundene Festival. So sind etwa Jugendliche zu sehen, die, wie im Film nach dem Regenguss, in Wolldecken gehüllt über das Gelände streifen. Frisbeespielende Besucher von Woodstock

---

8 Barbara Boock, *Andere Lieder? – Das wiedererwachte Interesse am deutschen Volkslied bei den Festivals der 1970er Jahre*, in: Klaus Näumann/Gisela Probst-Effah (Hg.), *Festivals populärer Musik. Tagungsbericht Köln 2010 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.*, München 2012, 95–102.

9 Als „semiprofessionell“ im Musikermilieu kann verstanden werden, wenn Musik „zwar zentraler Lebensinhalt ist und die beteiligten Personen sich selbst als Musiker bezeichnen, Musik aber nicht unbedingt und kontinuierlich zum Lebensunterhalt beitragen muss“, vgl. Jan Hemming, *Begabung und Selbstkonzept: Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop*, Münster 2002, 75.

machten diese relativ entspannte Sportart für Besucher anderer Festivals attraktiv, wie auch hier im Film von 1977 zu sehen ist.<sup>10</sup>

Auch die Filmproduzenten kannten ihre Vorbilder. Wie der Woodstock-Film (und seine Vorläufer) beginnt auch der Eicher Festival-Film mit dem Aufbau der Anlage und den eintreffenden Besuchergruppen, die Kameraeinstellungen ähneln sich. Die außergewöhnlich langen Szenen mit den Aufnahmen des Schlagzeugers lassen sich damit erklären, dass er, etwas älter als der Durchschnitt, durch sein Aussehen mit Bart und langen Haaren, seine außergewöhnliche Kleidung (gestreifte Hosen) und sein konzentriertes, intensives Spiel dem medial konstruierten Idealbild eines Rockmusikers am nächsten kam und sich so für rockstarartige Filmszenen besonders gut eignete.

Dass gerade Filme über Festivals in der Transfergeschichte anglo-amerikanischer Popkultur eine hervorgehobene Rolle spielten, erklärt sich nicht zuletzt aus der Informationsfülle, die sich aus der Kombination von Festival und Film ergibt. Unter den „dokumentarischen Musikfilmen“ nehmen die als „Rockumentaries“ bezeichneten „monolithischen Konzertfilme“ (Carsten Heinze)<sup>11</sup> eine besondere Rolle ein und unter ihnen wiederum gelten die Festivalfilme als frühe Höhepunkte, die Maßstäbe für alle anderen Filme dieser Gattung setzten. Außer Wadleighs Woodstock-Film zählen hierzu noch D.A. Pennebakers *Monterey Pop* aus dem Jahr 1968 und *Gimme Shelter* von Albert und David Maysles und Charlotte Zwerin aus dem Jahr 1970. Ein wichtiger Vorläufer dieser Festivalfilme war Bert Sterns *Jazz on a Summer's Day* aus dem Jahr 1960, der das Newport Jazzfestival 1958 dokumentierte.<sup>12</sup>

Außer der Musik und dem ‚Sound‘ werden hier eben auch viele andere popkulturelle Parameter sichtbar: Auftreten, Kleidung, Frisur, Körperlichkeit der Musiker und des Publikums, die Interaktionen zwischen Musiker und Publikum und innerhalb des Publikums, insgesamt die vielfältigen performativen Aspekte des Agierens aller Beteiligten. Carsten Heinze versteht Filme dieser Art als „das zentrale Medium, das die Kanonisierung und Historisierung von Rock- und Popkulturen vorantreibt.“<sup>13</sup>

Darüber hinaus transportieren die Filme die mit den Festivals verbundenen Identifikationsangebote, Teil einer Gegenkultur zu sein, die sich nach außen durch Abgrenzung zum politisch wie kulturell verstandenen Establishment, nach innen durch „Toleranz, Offenheit,

---

10 Vgl. den Artikel über den Frisbee-Pionier Ken Westerfield: [http://www.gutenberg.us/articles/eng/Ken\\_Westerfield](http://www.gutenberg.us/articles/eng/Ken_Westerfield) (13.12.2017).

11 Rockumentary bezieht sich nach Keith Beattie auf „non-fictional works, based on a concert performance by a rock performer or rock bands or those that mix concert performances with scenes of musician(s) off stage“, Keith Beattie, *Reworking Direct Cinema: Performative Display in Rockumentary*, in: Carsten Heinze/Laura Niebling (Hg.), *Populäre Musikkulturen im Film. Inter- und transnationale Perspektiven*, Wiesbaden 2016, 131–152, 132, Anm. 2. Zu Rockumentaries vgl. auch: Laura Niebling, *Defining Rockumentaries. A Mode and its History*, in: Ebd., 113–130; Carsten Heinze, *Perspektiven des Musikdokumentarfilms*, in: Ebd., 151–187; Christian Huck, *Documenting Music on Film*, in: *Rock and Pop in the Movies 1* (2011), 9–25, [www.rockpopmovies.de](http://www.rockpopmovies.de) (1.12.2017); Carsten Heinze, *Underground in musikdokumentarischen Filmen*, in: *Rock and Pop in the Movies 4* (2015), 7–45, [www.rockpopmovies.de](http://www.rockpopmovies.de) (29.5.2018).

12 Heinze, *Underground*, 26. Der Film *Message to Love* von Murray Lerner über das Festival auf der Isle of Wight (1971) gehört in den gleichen Kontext, wurde aber erst 1997 uraufgeführt. *Message to Love* und *Gimme Shelter* zeigen die negativen Aspekte der Massenveranstaltungen, im Fall des Films über das Altamont Free Concert die aggressive Stimmung bis zur Ermordung eines Besuchers durch als Ordner engagierte Rocker, im Fall des Films über das Isle of Wight Festival die – nach Aussage der Veranstalter aber übertrieben dargestellte – negative Stimmung auf dem Inselfestival.

13 Heinze, *Perspektiven*, 168.

freie Sexualität und gegenseitige Hilfe“ (Detlef Siegfried) definierte.<sup>14</sup> Neben den politischen Statements gegen den Vietnamkrieg zeigen vor allem der offen praktizierte Drogenkonsum und der demonstrative Umgang mit Nacktheit im Woodstock-Film, dass auf dem Festival andere Maßstäbe gelten als in der Gesellschaft außerhalb des Festivalgeländes, dass gleichzeitig aber die drei Tage „of peace and music“ als Versprechen auf ein anderes Leben verstanden werden können. Das über die Veranstaltung hinausweisende utopische Potenzial machte sich auch die Filmwerbung zu eigen: „This time it was more than a gathering of the tribes ... it was a gathering of nations. [...] This time it was more than a pow-wow ... it was a holy invocation ... a summit meeting of the world that was to come.“<sup>15</sup>

Damit schloss die Werbung an die Darstellung des Politaktivisten Abbie Hoffman an, der bei aller Kritik am kommerziellen Charakter der Veranstaltung schon in seinem noch 1969 erschienenen, als „Talk-Rock-Album“ bezeichneten literarischen Rückblick auf das Festival die „Woodstock Nation“ als gegenkulturell definierten Teil der amerikanischen Gesellschaft der sie bekämpfenden „Pig Nation“ gegenüber stellt. Diese eher in einem tribalen Sinn in Anlehnung an die amerikanischen Ureinwohner zu verstehende Begrifflichkeit<sup>16</sup> bekommt auch einen räumlichen Aspekt, wenn er für den zweiten Tag des Festivals konstatiert, die „Woodstock Nation“ sei an diesem Samstag die zweitgrößte Stadt im Staat New York gewesen, deren Territorium die Form einer Gitarre mit dem Festivalgelände als Korpus und den kilometerlangen Staus entlang der Straße nach New York als Hals gehabt habe.<sup>17</sup> Im Epilog zur 1971 erschienenen Taschenbuchausgabe sieht Hoffman allerdings den Woodstock-Film nicht auf der gleichen Seite wie die „Woodstock Nation“: „Woodstock Nation is at war with the pig empire. The Woodstock movie is a weapon in the arsenal of the pigs, designed to defeat the Nation by rendering it impotent.“<sup>18</sup> Diese Interpretation dürfte nur bei einem kleinen Teil der Rezipienten des Films in deutschen Kinos angekommen sein,<sup>19</sup> verbreiteter war wohl eher die Lesart des Films als „Reportage von einem Mythos, als Manifestation des Lebensgefühls und des Selbstverständnisses der ‚Woodstock-Generation‘“, wie sie ein – allerdings kritischer – Artikel in *Die Zeit* im September 1970 beschrieb.<sup>20</sup> Auch die Filmproduzenten

---

14 Detlef Siegfried, *Unsere Woodstocks: Jugendkultur, Rockmusik und gesellschaftlicher Wandel um 1968*, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Rock! Jugend und Musik in Deutschland*, Berlin 2005, 52–61, 54.

15 Werbung für die Vorführung des Films im „Empire“ am Leicester Square in London vom Juni 1970, <http://www.alvinlee.de/1970.htm> (2.12.2017).

16 Im wenige Wochen nach dem Festival stattfindenden Prozess gegen die „Chicago Eight“ wegen Störung eines Parteikonventes der Demokratischen Partei antwortete Abbie Hoffman auf die Frage nach seinem Wohnort: „In Woodstock Nation“ und erklärte danach: „It is a nation of alienated young people. We carry it around with us as a state of mind in the same way the Sioux Indians carried the Sioux Nation around with them.“ Vgl. Martin Jezer, *Abbie Hoffman. American Rebel*, New Brunswick 1993, 204 f.

17 Abbie Hoffman, *Woodstock Nation. A Talk-Rock-Album*, New York 1971 (Pocket Book Edition der Ausgabe von 1969), 88 f. Auch im Film wird das Festival mehrmals mit einer Stadt verglichen.

18 Ebd., 162.

19 Abbie Hoffmans Schriften wurden allerdings in der deutschen linken Szene breit rezipiert, vgl. etwa: Paul Hockenos, *Joschka Fischer and the Making of the Berlin Republic. An Alternative History of Postwar Germany*, Oxford 2008, 106.

20 Wolf Donner, *Der Mythos von Woodstock*, in: *Die Zeit*, Nr. 37, 11.9.1970; zitiert in: Rebecca Menzel, *Ich sehe was, was du nicht siehst und das ist (gar nicht so) anders“ – Generationen- versus Systemkonflikt? Popkultur um 1970 und ihre Deutungen in der Bundesrepublik und in der DDR*, in: Lu Seegers (Hg.), *Hot Stuff. Gender, Popkultur und Generationalität in West- und Osteuropa nach 1945*, Göttingen 2015, 80–100, 83. In derselben

griffen später – trotz der Bemerkungen Hoffmans – auf den Begriff der „Woodstock Nation“ zurück.<sup>21</sup>

Die Kameraführung vieler Szenen im Woodstock- und im Monterey-Film suggeriert dem Zuschauer, mitten im Publikum zu sitzen, Teil der „Festivalgemeinschaft“ zu sein.<sup>22</sup> In der Tradition des Direct Cinema wird die Kamera – und somit auch der Kinobesucher – zum „teilnehmenden Beobachter“.<sup>23</sup> Das scheint auch in der Rezeption des Filmes Wirkung gezeigt zu haben, so wird von einer frühen Aufführung des Films berichtet, dass das Publikum im Kino nach jedem Musikauftritt im Film aufgesprungen sei und applaudiert habe.<sup>24</sup> Andererseits wurde die im Woodstock-Film und in *Gimme Shelter* eingeführte Kameraperspektive vom hinteren Teil der Bühne aus, die die Musiker gemeinsam mit dem Publikum ins Bild rückte und so deren „symbiotic relationship“ verdeutlichte, genreprägend.<sup>25</sup> Die im Woodstock-Film intensiv eingesetzte Split-Screen-Technik<sup>26</sup> wiederum kann die Gleichzeitigkeit diverser Sinneseindrücke vermitteln. Bei aller Betonung des Dokumentarischen, was etwa in dem Bemühen deutlich wird, neben den musikalischen Ereignissen möglichst viele Aspekte des Festivalalltags bis hin zur Reinigung der Toiletten einzufangen, handelt es sich bei dem aus 120 Stunden Material zusammengeschnittenen Film letztlich um eine Interpretation durch den Regisseur, die aber doch bei Rezipienten Vorstellungen vom Verlauf eines Open-Air-Festivals prägte, eines Veranstaltungsformats, das um 1970 noch am Anfang stand. Gleichzeitig wird durch die Konservierung und die – sofern die technischen Voraussetzungen dafür vorliegen – jederzeit mögliche Wiederholung des Seh- und Hörerlebnisses einer ansonsten durch schnelle Weiterentwicklung geprägten Pop- und Rockkultur ein Moment von Dauerhaftigkeit verliehen, werden prozessuale Elemente zu Strukturen verfestigt.<sup>27</sup>

---

Ausgabe von *Die Zeit* äußerte sich Dieter E. Zimmer kritisch zur Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Festivals, insbesondere über die Grenzen der Selbstorganisation, die aber in Woodstock, glaube man „den Berichten und dem Film“ einigermaßen funktioniert habe, Dieter E. Zimmer, Pop-Festivals sind paradox, in: *Die Zeit*, Nr. 37, 11.9.1970. *Der Spiegel*, Nr. 38, 14.9.1970 spricht ganz ähnlich von der „Dokumentation eines Lebensgefühls“. Zum Mythos Woodstock siehe auch: Wolfgang Rumpf, *Popmusik und Medien*, Berlin 2011, 60–62.

- 21 Martin Scorsese als „Assistent Director and Editor“ des Filmes sprach 1999 davon, dass der Traum der „Woodstock Nation“ „to be separate, to have their own community“ für drei Tage verwirklicht worden sei, vgl. Martin Scorsese, Foreword, in: Dale Bell (Hg.), *Woodstock. An Inside Look at the Movie that shook up the World and defined a Generation*, Studio City 1999, 1.
- 22 Zum Begriff „Festivalgemeinschaft“ vgl. Babette Kirchner, *Eventgemeinschaften. Das Fusion Festival und seine Besucher*, Wiesbaden 2011, 130.
- 23 Heinze, *Perspektiven*, 165. Anders als im eher zur Tradition des Cinema verité gezählten *Jazz on a Summer's Day* bleiben hier die Kameraleute weitgehend unsichtbar und wird der Prozess der Filmproduktion nicht mit dokumentiert.
- 24 Beattie, *Rockumentary*, 137.
- 25 Ebd., 144.
- 26 Georg Maas/Susanne Maas, *Zwischen Zeitdokument, Erinnerungskultur und Utopie. Jugend und populäre Musik im Spiegel des Spielfilms*, in: Heinze/Niebling (Hg.), *Musikkulturen*, 47–76, 57.
- 27 Vgl. hierzu Heinze, *Perspektiven*, 162–164.

## Intermediale Wechselwirkungen

Festivalfilme sind allerdings nur ein Teil des Medienensembles, über den der Transfer anglo-amerikanischer Popkultur in seiner vielleicht konzentriertesten Form stattfand. Gerade die für die Zielgruppe der Heranwachsenden produzierten Jugendmedien, neben akustischen Medien, Film und Fernsehen vor allem auch die Printmedien, lieferten Informationen in großer Vielfalt und Fülle.

Die Jugendzeitschrift *Bravo* hatte zwar auffälligerweise 1969 keinen Bericht über Woodstock veröffentlicht, dafür aber über die in Woodstock auftretenden Musiker und Bands. 1970 ließ *Bravo* einen 17-jährigen Leser, der sich bei der „Aktion Wunschbriefkasten“ mit der Absicht beworben hatte, seine Lieblingsband Ten Years After live zu erleben, zum Festival auf der Isle of Wight fliegen und beschrieb den Besuch in einem großen Artikel. So waren selbst die Leser dieses Mainstreammediums zeitnah über die ersten Ereignisse dieser Art informiert.<sup>28</sup> Während *Bravo* 1970 nur zwei der in Woodstock auftretenden Bands als Poster brachte, waren es in der in der Schweiz erscheinenden, aber bei deutschen Pop- und Rockhörern ebenfalls verbreiteten Zeitschrift *pop* immerhin fünf.<sup>29</sup> Der seit 1969 auch in deutscher Sprache erscheinende *Musikexpress* widmete Woodstock auch erst 1970 bei Erscheinen des Films und der Schallplatten seine Aufmerksamkeit, wobei von einem „unvergesslichen Happening der Liebe, des Friedens und guter Musik“ die Rede war. Der Film wurde als „tolle naturgetreue Wiedergabe des Festivals“ bewertet, das Festival insgesamt als Möglichkeit, sich drei Tage „ausleben“ und „den Alltag vergessen“ zu können, gesehen und somit also weit entfernt von Abbie Hoffmans Deutung des Ereignisses interpretiert.<sup>30</sup> Die für stark an popmusikalischen Entwicklungen Interessierte konzipierte, ursprünglich als Jazzmagazin gegründete Zeitschrift *Sounds* veröffentlichte einen Bericht über das Woodstock-Festival, der die organisatorischen Probleme der Massenveranstaltung benannte, aber auch die auftretenden Musiker teilweise euphorisch feierte. Bereits im Mai 1970 meldete die Zeitschrift, dass der „lang ersehnte“ Woodstock-Film in den USA angelaufen sei. In der Septemerausgabe übernahm sie anlässlich der deutschen Premiere eine Filmkritik aus der *Los Angeles Free Press*.<sup>31</sup>

Anders als der Film war der Soundtrack des Woodstock-Films jederzeit verfügbar. Dem in Deutschland parallel mit dem Filmstart 1970 erschienenen Dreifachalbum sollte bald aufgrund des großen Erfolges ein weiteres folgen, wie *Sounds* schon in ihrer Septemerausgabe ankündigte.<sup>32</sup> Da diese Liveaufnahmen auch Ansagen und Applaus wiedergeben, fühlt sich der Zuhörer auch hier in die Interaktion zwischen Musiker und Publikum eingebunden. Ikonografische Bedeutung erlangte das Foto auf dem Plattencover, das ein inmitten der

---

28 Stefanie Herrmann, 50 Jahre BRAVO: Eine Jugendzeitschrift als Spiegel der Zeitgeschichte, Diplomarbeit im Fach Germanistik, Universität Bamberg 2006, als E-Book in der Reihe des Archivs für Jugendkulturen 2012 veröffentlicht; *Bravo*, Nr. 41, 5.10.1970, <http://www.alvinlee.de/1970-2.htm> (12.12.2017).

29 Vgl. <https://www.ebay.de/itm/POP-1970-komplett-im-pdf-Format-auf-DVD-Jetzt-im-wertstabilen-Digi-Pack/232575817683?hash=item36269957d3:g:d9QAAOSwV0RXsXLFv> (1.12.2017).

30 *Musikexpress*, Nr. 176 (August 1970).

31 Artikel „Woodstock Arts & Music Fair“, in: *Sounds*, Nr. 14 (September 1969), <http://www.sounds-archiv.at/styled-180/styled-7/styled-146/index.html>; *Sounds*, Nr. 18 (Mai 1970), *Sounds*, Nr. 21 (September 1970), <http://www.sounds-archiv.at/styled-180/styled-9/> (12.12.2017).

32 *Sounds*, Nr. 21 (September 1970). Zu *Musikexpress* und *Sounds* vgl. Alexander Simmeth, *Krautrock transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD 1968–1978*, Bielefeld 2016, 126–129.

Menge stehendes, in eine Decke gehülltes Paar zeigt und das in der Folge über andere Medien weiterverbreitet wurde.<sup>33</sup> Der Bezug vieler folgender Veranstaltungen auf Woodstock gründet vor allem in der Rezeption des Films und der Schallplatten.

## Kulturtransfer über Medien

Interviews mit Veranstaltern und Musikern des Eicher Festivals zeigen beispielhaft die Bedeutung von Medienkonsum. Geradezu als initiationsartig werden Hör- und Seherlebnisse geschildert, die als Auslöser für die intensive Beschäftigung mit Popkultur und damit verbundener Lebensstilentscheidungen erinnert werden. So schildert G.D., einer der Gründer des Festivals, wie er ab dem Alter von zwölf Jahren sich zunehmend mit Popmusik beschäftigte und dadurch auch in Opposition zu den Vorstellungen seiner Eltern geriet:

„Dann kamen im Radio die Beatles, das erste Lied ‚Paperback Writer‘ [...], das war für mich die Offenbarung gewesen und hatte ich mal ruckzuck irgend eine ‚Bravo‘ im Blick, da war der John Lennon vorne drauf und da ist das losgegangen, das war eine Sache von Wochen und eins, zwei Monaten und da war ich voll drauf und habe dann von meinem Vater auch das Tonband geliehen bekommen, der hatte ein gutes Tonband, und dann habe ich als das Mikrofon vor den Lautsprecher gehalten und die Lieder aufgenommen. [...] Und dann habe ich mich auch völlig von den Schlagern abgewendet, also vollkommen, weil ich auch gespürt habe, dass das meine Botschaft war, die mich auch nach vorne gebracht hat und die mir was gebracht hat. Und von dem Moment hatte ich dann auch Streit, also lange Haare und der ganze Psychoterror.“<sup>34</sup>

Als ähnlich einschneidendes Erlebnis für seine Biografie und das Verhältnis zu seinen Eltern schildert auch V.K., ein anderer, fünf Jahre jüngerer Vertreter der Festivalorganisatoren, frühe Begegnungen mit Rockmusik:

„[W]ir waren so 13, 14, eher dreizehneinhalb, als wir die Beatclubs entdeckt haben, die haben die alten Beatclubs wiederholt, da haben wir beide hier oben im Wohnzimmer Cream ‚I feel free‘ live gesehen, da haben wir gedacht, nur empfunden, oh, das ist ja ultrageil, das wollen wir auch machen, erste Platten gekauft.“<sup>35</sup>

Auch wenn in der Erinnerung der beiden Interviewpartner das Impulshafte dieser ersten Erfahrungen mit anglo-amerikanischer Musik überwiegt und die wahrscheinlich eher prozesshafte Annäherung an Popkultur über Schlager nur am Rande erwähnt wird, geben die Interviews Auskunft über das Zusammenspiel verschiedener Medien bei der Durchsetzung kulturell innovativer Phänomene: *Bravo*, Radio, Tonband, Schallplatten und Fernseher

33 Britta Sweers, Newport et au-delà. Discours sur la mythologie des festivals, in: Cahiers d'ethnomusicologie 27 (2014), 167–188, 172; Jürgen Metelmann, Pop und die Ökonomie des Massenoriginals. Zur symbolischen Form der Globalisierung, in: Pop Kultur und Kritik 5 (2016), 135–149, 139.

34 Interview mit G.D., männlich (geb. 1954), 26.3.2013, alle hier zitierten Interviews wurden von dem Verfasser dieses Textes durchgeführt.

35 Interview mit V.K., männlich (geb. 1958), 21.5.2013.

werden als Informationsquellen genannt. Die distinguierende Wirkung bestimmter Medieninhalte – nicht nur gegenüber der Elterngeneration – wurde bald erkannt. G.D. berichtet, dass er 1968, im Alter von 15 Jahren, zum ersten Mal Musik von Frank Zappa gehört („das war die nächste Offenbarung“) und seine „ziemlich konservative“ Großmutter überredet habe, nach seiner Konfirmation mit ihm in die nächst gelegene Stadt zu fahren, um die Zappa-Platte „Absolutely free“ zu kaufen. Nach intensivem Hören („da habe ich jeden Buchstaben auswendig gekannt“) wollte er dann sein gleichaltriges Umfeld von deren Qualität überzeugen, indem er die Platte zu allen Partys mitnahm und dort auflegte („ich habe auch versucht zu missionieren, ich wollte jedem Zappa beibringen“). Dass er damit nur bedingt auf Zustimmung stieß („an einem großen Gymnasium mit 1.300 Schülern waren wir fünf, die auf Zappa abgefahren sind“), scheint die Attraktion der Musik eher gesteigert zu haben. Sichtlich stolz berichtete er vom Besuch eines Zappa-Konzertes in Frankfurt mit seiner „Clique“, die sich in hohem Maß durch ihre musikalischen Vorlieben und ihren Plattenbesitz definierte („wir waren dann so die ersten mit ‚Disraeli Gears‘, so mit Cream-Platten und der neuen Beatles-Platte ‚Abbey Road‘“). Die Diskrepanz zwischen den musikalischen Erweckungserlebnissen und dem musikalischen Angebot bei Schulbällen und Dorffesten ließ ihn dann aktiv werden, zunächst als Schülersprecher und „Musikwart“ in der Schülermitverwaltung des Kleinstadtgymnasiums, wo er die Gelegenheit, den Schulball zu organisieren, nutzte, um eine städtische Rockband zu engagieren, später dann als einer der Veranstalter des ersten Open-Air-Konzertes in Eich im Jahr 1970.<sup>36</sup>

Das aktivierende Potenzial des Medienkonsums zeigt sich auch beim zweiten Zeitzeugen, in dessen Erinnerung die ersten mit einem Freund erlebten Kontakte mit der Musik von Cream direkt mit dem Entschluss, selbst musikalisch tätig zu werden, verknüpft sind. Gegen den Willen der Eltern, die den begründeten Verdacht hegten, dass sich dadurch auch das Äußere ihrer Söhne in Richtung „lange Haare und Löcher in den Jeans“ verändern würde, seien dann Gitarren beschafft worden. Die in den späten fünfziger Jahren geborenen Jugendlichen konnten jetzt aber schon auf die Erfahrungen einiger in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre geborenen Musikaffiner in ihrem Dorf zurückgreifen: „Klar die Szene hier hat mich beeinflusst, natürlich auch die älteren Typen, [...] weil die hatten dann sozusagen die richtigen Platten, die richtigen Bücher, die richtige Meinung zum richtigen Ort“.

Seit den späten sechziger Jahren hatte sich nämlich im Dorf aus einem Freundeskreis von Schülern und Auszubildenden eine „Szene“ gebildet, die sich, teilweise wiederum beeinflusst von älteren, bereits studierenden Geschwistern, in Musikgeschmack und Lebensstilpräferenzen stark von anderen Dorfjugendlichen abhob.<sup>37</sup> Aus dieser Gruppe heraus war dann 1970 die erste Open-Air-Veranstaltung auf dem dörflichen Sportplatz geplant und umgesetzt worden. Der Anstoß hierzu war nicht in erster Linie über Medienberichte von ähnlichen Ereignissen erfolgt, sondern Ergebnis eines direkten Kontaktes mit der internationalen Popkultur: Ein Eicher Schüler, der das Gymnasium in einer nahegelegenen Kleinstadt besuchte, hatte während eines Schüleraustauschs 1969 das legendäre Rolling Stones Free Concert im Londoner Hyde Park besucht und in seinem Freundeskreis die Idee angestoßen, so etwas auch im eigenen Dorf zu veranstalten. Das erste Open-Air-Konzert 1970 war dann

---

36 Interview G.D.

37 Interview V.K.

Abbildung 3 und 4: Erstes Open Air Festival Eich 1970



Quelle: Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

die Folge.<sup>38</sup> An einem Sonntagnachmittag präsentierten sich auf zwei zusammengeschobenen landwirtschaftlichen Anhängern zwei Bands den etwa 200 Besuchern, eine aus einer nahegelegenen Kleinstadt, zu denen der Kontakt über den Besuch des gleichen Gymnasiums hergestellt worden war und die nach der Aussage einer Zeitzeugin „psychodelische Musik“ spielte<sup>39</sup>, und eine Blues- und Rockband aus der Kreisstadt Worms.

## Der Festivalsommer 1970

Mit diesem Kleinfestival<sup>40</sup> reihte sich die Ortsgemeinde Eich in die große Zahl der Veranstaltungsorte in der Bundesrepublik ein, in der im Sommer 1970 – inspiriert vom „Woodstock-Mythos“ – Rockfestivals, freilich meist in größerem Umfang und verbunden mit massiven kommerziellen Interessen, organisiert wurden. Etwa eine halbe Million Jugendliche sollen diese Festivals besucht haben.<sup>41</sup> Neben den zahlreichen Festivals in Hallen, die bereits vor dem Sommer 1970 veranstaltet worden waren (u. a. in Hamburg, Köln, Düsseldorf oder Essen), fanden erste Open-Air-Rockfestivals in Frankfurt, Aachen, Hamburg und Konstanz statt, jeweils mit tausenden, teilweise zehntausenden Besuchern und einem internationalen, sich allerdings auch wiederholenden Staraufgebot.<sup>42</sup> Auch in ländlichen Regionen fanden Festivals statt: Das vom 1. bis 3. Mai abgehaltene „1. Deutsche Pop-Festival“ auf der nordhessischen Burg Herzberg kann als das älteste der Open-Air-Festivals im Bereich Rockmusik gelten.<sup>43</sup> Dazu kommen das „Progressive Festival Pop 70“ in Langelsheim im Harz, das im ersten Jahr noch im Zelt, in den Folgejahren aber unter freiem Himmel veranstaltet wurde,<sup>44</sup> das „Mai Out“ in Friemersheim bei Duisburg,<sup>45</sup> schließlich das im Desaster endende große Festival auf der Insel Fehmarn im September.<sup>46</sup> Abgesehen vom Herzberg-Festival, wo ausschließlich Gruppen aus der Bundesrepublik auftraten, waren dies kommerziell orientierte Ereignisse mit überwiegend US-amerikanischen und britischen Bands. Ausschlaggebend für die Wahl des Veranstaltungsortes war in Herzberg und in Langelsheim der regionale Bezug der Veranstalter, in Nordhessen die schon in den sechziger Jahren zu einem gewissen Ruhm gekommene Beatband The Petards und im Harz der Betreiber eines lokalen Beatclubs. In

---

38 Interviews G.D., V.K.

39 Interview mit I.K., weiblich (geb. 1955), 6.8.2013.

40 Dass dieses Ereignis in der Erinnerung der Akteure als „Festival“ und nicht als Open-Air-Konzert bezeichnet wird, ist wahrscheinlich mit der weiteren Entwicklung der Veranstaltung zu einem bis heute stattfindenden zweitägigen Festival zu erklären.

41 Detlef Siegfried, *Time is on my Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2008, 678–682; Simmeth, *Krautrock*, 103–110.

42 Christof Graf, *Kulturmarketing. Open Air und Populäre Musik*, Wiesbaden 1995, 71–79.

43 <https://burgherzberg-festival.de/aktuell/pressearchiv/> (12.12.2017). Im Bereich Folk und Liedermacher gab es allerdings schon von 1964 bis 1969 das Waldeck-Festival im Hunsrück, das nach dem Vorbild des Newport Folk Festivals initiiert worden war, vgl. Siegfried, *Time*, 575–600.

44 [http://www.rocktimes.de/gesamt/a/andere\\_medien/beatclub\\_langelsheim.html](http://www.rocktimes.de/gesamt/a/andere_medien/beatclub_langelsheim.html) (12.12.2017).

45 <http://www.friemersheim.eu/fotos/maiout.htm> (12.12.2017).

46 Menzel, *Popkultur*, 86; in der zeitgenössischen Presse finden sich zahlreiche Artikel über das Festival von Fehmarn, vgl. etwa den sehr kritischen Artikel von Charles Zander-Dürr über den „Tod der Open Air Festivals“ im *Musikexpress*, Nr. 179 (November 1970).

Friemersheim veranstaltete eine „Basisgruppe“ eines Jugendheims der Eisenbahnersiedlung das Event.

Als erstes „Open Air Free Konzert Deutschlands“ wurde ein am 25. und 26. Juli 1970 auf dem Frankfurter Rebstockgelände stattfindendes Festival namens „Pop Paradise“ in den *Sounds* angekündigt, für das im Mai noch „deutsche und ausländische“ Bands gesucht wurden, wobei etliche bekannte deutsche Gruppen schon ihr Kommen zugesagt hatten. Auf dem Gelände nahe der Autobahn sei Platz für 50.000 Jugendliche, die „unter friedlicher und freier Atmosphäre“ zusammenkommen könnten, um „Musik zu hören oder eigene Sachen zu machen“. Die Ankündigung, dass während des Festivals auch Ausschnitte des „Ende Juli in den deutschen Kinos anlaufenden Woodstock-Films gezeigt werden“ sollten, verweist auf die auch hier offensichtliche Vorbildfunktion von Woodstock – bei aller der Idee des „Free Concert“ innewohnenden Kritik am kommerziellen Rockbetrieb. Der *Musikexpress*, der selbst als Sponsor des Festivals auftrat, lobte, dass „keiner (etwas) gewann oder verlor“, der Platz sei kostenlos gewesen, es habe keine Gagen gegeben, die Reisekosten für zwei „Stargruppen“ hätten deren Plattenfirmen übernommen, eine Brauerei die anderen Bands unterstützt. In der Septemбераusgabe der *Sounds* wurde die Werbung für ein zweites „Deutsches Free Pop-Festival“ in Mettmann bei Düsseldorf mit „allen wichtigen deutschen Bands“ mit dem Hinweis verbunden, dass die Veranstalter des ersten Festivals in Frankfurt die Abrechnung an die Redaktion geschickt hätten, aus der hervorging, dass „niemand“ etwas verdient habe, allerdings die Veranstalter einen Verlust von über 3.000 DM zu tragen hatten.<sup>47</sup> Hinweise für dem Eicher Ereignis ähnliche Open-Air-Konzerte oder Festivals im ländlichen Raum, die mit lokalen Bands und ohne kommerzielle Interessen geplant wurden, lassen sich nicht finden, auch wenn anzunehmen ist, dass es sie gegeben haben muss.<sup>48</sup>

Aufgrund von negativer Berichterstattung über Ausschreitungen bei Rock-’n’-Roll-, Beat- und Rockkonzerten in der Vergangenheit und über mutmaßlichen Drogenkonsum bei solchen Ereignissen<sup>49</sup> hatten Veranstalter und Besucher an manchen Orten mit Problemen mit Behörden, Polizei, aber auch der ‚Öffentlichkeit‘ zu kämpfen. In Konstanz etwa eskalierte die Stimmung in der Stadt, nachdem das ursprünglich im Bodensee-Stadion geplante, aufgrund von Protesten von Gemeinderat und „großer Teile der Bevölkerung“ an einen anderen Platz direkt am See verlegte Festival Anfang August bereits stattgefunden hatte. Bereits seit einem Rockkonzert im Juli war die Diskussion um die Veranstaltungen angestachelt worden, unter anderem von einem der NPD angehörenden Stadtratsmitglied, das Flugblätter verteilte, in denen „der Bürger“ aufgefordert wurde, „sich gegen das arbeitsscheue und asoziale Gesindel der Berufsgammer auf[z]ulehnen“. Drei Wochen nach der Veranstaltung erschoss ein sich zu einer „Bürgerwehr“ bekennender Konstanzer Bürger einen 17-jährigen Lehrling, den er

---

47 *Sounds*, Nr. 18 (Mai 1970); *Sounds*, Nr. 21 (September 1970); *Musikexpress*, Nr. 178 (Oktober 1970).

48 Da auch die Eicher Veranstaltung ein „Free Concert“ war, kann – bis zum Nachweis anderer Veranstaltungen – das kleine Festival als erstes dieser Art in Deutschland angesehen werden. Hinweise auf ähnliche Veranstaltungen fehlen auch in dem ansonsten sehr informativen Sammelband zum Thema Pop-Musik im ländlichen Raum Norddeutschlands: Schmerenbeck (Hg.), *Break on through to the other side*.

49 In einem – insgesamt positiven – vermutlich für das Regionalfernsehen produzierten Film über das Festival in Aachen wird von im Hintergrund agierenden Polizisten berichtet, die 28 Drogendealer festgenommen hätten, <http://www.dailymotion.com/video/xbmz0b> (16.11.2017).

aufgrund seiner Anwesenheit an einem als „Gammlerplatz“ bekannten Treffpunkt in der Innenstadt als zu dieser Gruppe zugehörig identifizierte.<sup>50</sup>

In Eich gab es solche starken Abwehrreaktionen 1970 nicht. Der Lokalredakteur der *Wormser Zeitung* vermerkte in seinem Artikel vom 9. Juli, „die Langhaarigen“ hätten „ihren großen Tag“ gehabt, für die Älteren sei die Veranstaltung „eine kleine Attraktion“ gewesen, zu der einige dann aus Neugier dazu gestoßen seien.<sup>51</sup> Dass die Veranstalter den Sportplatz bekommen hatten, führt G.D. darauf zurück, dass der Vorsitzende des Fußballvereins als SPD-Ratsmitglied dem konservativen Bürgermeister damit „eins auswischen“ konnte, andererseits ihm sicher auch nicht ganz klar gewesen sei, welche Art von Musik dort gespielt werden würde. Dass die drei Veranstalter als Söhne des Bankfilialdirektors, des Dorfpolizisten und eines Schreinermeisters zu Familien mit einiger Reputation im Dorf zählten, dürfte ebenfalls die Durchführung des Konzertes erleichtert haben.

## Vom Festival zum Jugendzentrum

Der Erfolg dieses Ereignisses, das nicht nur Jugendliche aus dem eigenen Ort, sondern – informiert durch handgemalte Plakate und Mundpropaganda – auch aus der näheren Umgebung anzog, führte dann ab 1972 zur jährlichen Veranstaltung eines schon bald zweitägigen Open-Air-Festivals. Um den engeren Kern der Festivalinitiatoren bildete sich schnell eine größere Gruppe von Dorfjugendlichen. Eine gewisse Institutionalisierung erfuhren der Freundeskreis und das Festival durch ihre Einbindung in die örtliche, seit den fünfziger Jahren bestehende „Landjugend“. Diese Ortsgruppe des als Nachwuchsorganisation des Deutschen Bauernverbandes konzipierten Jugendverbandes war sowohl von der Mitgliederstruktur als auch vom Programm stark landwirtschaftlich geprägt, hatte sich aber – wohl unter dem Eindruck des Strukturwandels – auch nicht-landwirtschaftlichen Themen geöffnet und warb auch bei Jugendlichen außerhalb des eigenen Milieus um Mitglieder. Attraktiv wurde der Eintritt in die „Landjugend“ auch, weil diese Gruppe seit 1973 einen Kellerraum in einem ehemaligen Schulhaus für ihre Arbeit zur Verfügung gestellt bekommen hatte, der nun außer für die Vereinstreffen auch für samstägliche Partys genutzt werden konnte, schon bald aber auch als Proberaum für eine Rockband diente, die sich zum Teil aus den Initiatoren des ersten Festivals zusammensetzte. Der Keller wurde so schnell zum Anziehungspunkt für popmusikalische interessierte Jugendliche aus der Region.<sup>52</sup>

Bald kam es aber schon zu erheblichen Auseinandersetzungen innerhalb der Jugendgruppe, die sich in der Folge aufspaltete in eine eher konservativ ausgerichtete, weiterhin stärker bäuerlich besetzte Gruppe und eine oppositionelle Gruppe, in der zwar auch noch Jugendliche aus dem landwirtschaftlichen Milieu, vor allem aber Schülerinnen und Schüler und Auszubildende vertreten waren. Besonders die Wahl einer jungen Frau zur Vorsitzenden, für die die Statuten der Jugendorganisation allenfalls die Funktion einer „Mädelsvertreterin“ vorsah, hatte die jetzt abgewählten Funktionäre gereizt. Die Auseinandersetzung wurde auch

---

50 Holger Reile, August 1970: Der Mord an Martin Katschker, [https://www.seemoz.de/lokal\\_regional/august-1970-der-mord-an-martin-katschker/](https://www.seemoz.de/lokal_regional/august-1970-der-mord-an-martin-katschker/) (2.12.2017); vgl. auch Artikel in *Der Spiegel* vom 7.9.1970.

51 *Wormser Zeitung* vom 9.7.1970.

52 Interviews G.D., I.K., V.K.

medial geführt. Über das Medium „Mitteilungsblatt“, ein journalistisch wenig anspruchsvolles, aber in alle Haushalte verteiltes und in hohem Maße rezipiertes Amtsblatt, stellten nun beide Gruppen ihre Position dar. Während der neue Vorstand sich als „linker Haufen“ denunziert und vom ehemaligen Vorsitzenden allein schon wegen seiner Forderung, eine Frau in den Vorstand zu wählen und anstelle des Amtes eines Ersten Vorsitzenden einen Sprecherrat zu installieren, der „linken Umtriebe“ bezichtigt sah, wurde der Streit von der neuen, eher konservativen Landjugendformation als „persönlich und ideologisch“ motiviert dargestellt und gleichzeitig der Dorfbevölkerung versichert, dass man mit den „Vorgängen“ im Keller der ehemaligen Schule „nichts mehr zu tun haben“ wolle.<sup>53</sup> Die Vorstellungen der im Keller verbliebenen Aktivisten, eine „echte Alternative zum kommerziellen Wirtshaus- und Diskothekenbetrieb“ zu schaffen und die Mitglieder der Gruppe zu „persönlichem Engagement zu aktivieren“, führte schon bald zur Forderung nach der Überlassung mehrerer Räume in der alten Schule und zur Gründung einer Initiativgruppe Jugendzentrum, die mit Unterstützung des Kreisjugendpflegers genaue Vorstellungen für die Umsetzung dieses Planes der Ortsgemeindeverwaltung vorlegte. Bis zur relativ raschen Realisierung dieser Pläne im Spätsommer 1976 nutzte die Gruppe, die sich schon bald in einen eingetragenen Verein umwandelte, den ihr zur Verfügung stehenden ehemaligen Landjugendkeller als vorläufiges Jugendzentrum. Das dann um einen zusätzlichen Raum erweiterte Jugendhaus wurde allerdings 1978 nach wiederholten Auseinandersetzungen mit Bürgermeister und Gemeindeverwaltung über Themen wie Hausordnung, Sauberkeit und Ruhestörung geschlossen.<sup>54</sup>

Die Eicher Gruppe kann so spätestens ab 1973 als Teil der Jugendzentrumsbewegung verstanden werden. Wie in dem rheinhessischen Dorf entstanden in den siebziger Jahren in vielen westdeutschen Städten und Gemeinden von Jugendlichen getragene Initiativen, die sich – beeinflusst von den zunächst eher urbanen Protestbewegungen der späten sechziger Jahre – für die Einrichtung von Jugendräumen einsetzten, wo offene Jugendarbeit jenseits von Einflüssen durch Verbänden und Kirchen stattfinden sollte.<sup>55</sup> Diese Bewegung war fast von Anfang an in hohem Maße in ländlichen Räumen aktiv. Etwa 1.000 Initiativgruppen werden für das Jahr 1974 geschätzt, ein großer Teil von ihnen in Kleinstädten und Landgemeinden.<sup>56</sup> Für die Verbreitung der Ideen von Selbstverwaltung und Selbstorganisation in eigenen Räumen waren Medienberichte wichtig, insbesondere Jugendsendungen in der ARD, die über die eigentliche Information hinaus auch Kontakte zwischen den verschiedenen Gruppen ermöglichten und so selbst zum Akteur der Bewegung wurden. Gerade für die Entstehung von Initiativen außerhalb der Städte dürfte dieses Medienangebot relevant gewesen sein.<sup>57</sup>

## Musik im Jugendzentrum

Am Beispiel Eich ist die herausragende Bedeutung von Musik innerhalb dieser Bewegung, von der jugendlichen Sozialisation einzelner Pioniere, der Bildung von Peergroups bis zur

---

53 Mitteilungsblatt der Verbandsgemeinde Eich vom 8.2. und 22.2.1974.

54 Mitteilungsblatt der Verbandsgemeinde Eich vom 18.1.1974, 13.9.1974, 14.2.1975.

55 Vgl. die grundlegende Monografie zu dieser Bewegung: David Templin, *Freizeit ohne Grenzen. Die Jugendzentrumsbewegung in der Bundesrepublik der 1970er Jahre*, Göttingen 2015.

56 Ebd., 56–59.

57 Ebd., 169–184.

Rekrutierung weiterer Aktivistengenerationen, offensichtlich. Auch der Alltag im Jugendzentrum war stark musikgeprägt. Weiterhin probte die Rockband im Keller, weitere Bandgründungen folgten, es wurden Konzerte veranstaltet, Musik-AGs gebildet (in als AGs abgekürzten Arbeitsgruppen wurden verschiedene Freizeitinteressen in Jugendzentren gebündelt), gemeinsam Konzerte und Festivals in der Umgebung besucht. Das Open-Air-Festival blieb das wichtigste Ereignis im Jahreskalender. Auf die angemessene Beschallung wurde größter Wert gelegt, für den Ankauf einer Stereoanlage und von Schallplatten wurde mit 2.400 DM mehr Geld ausgegeben als für das Material zum selbst unternommenen Bau des Jugendhausmobiliars.<sup>58</sup> So kann von der Bildung einer freien Musikszene die Rede sein, die zum Anziehungspunkt für musikinteressierte Jugendliche aus der gesamten Region – auch aus der 20 km entfernt gelegenen ehemaligen Kreisstadt Worms – wurde. Auf etwa 20 bis 25 kann die Zahl der – ausschließlich männlichen – Jugendlichen aus Eich und zu einem geringen Teil aus den unmittelbaren Nachbardörfern geschätzt werden, die sich in den frühen siebziger Jahren nicht mehr mit dem Anhören der Platten begnügten, sondern mit der Gründung von Bands selbst aktiv wurden. Da es hierfür kaum Vorläufer gab, mussten die Strukturen weitgehend selbst geschaffen werden. Die erforderlichen Fähigkeiten wurden vorwiegend autodidaktisch durch Abhören und Nachspielen von Schallplatten, durch Abschauen bei bereits fortgeschrittenen Musikern und durch Zusammenspiel in Bands und Sessions erworben. Gitarre, E-Bass, Schlagzeug, seltener Tasten- oder Blasinstrumente waren die bevorzugten Instrumente. Auffällig ist, dass auch bei den anderen Bands des Festivals von 1977 Tasteninstrumente, Blas- und Streichinstrumente weitgehend fehlten. Das lässt sich zwar auch mit dem Repertoire erklären, andererseits ist die Rockmusik der frühen siebziger Jahre durchaus nicht mehr nur auf die klassische Beatbesetzung beschränkt. Es könnte als Zeichen für den sozialen Hintergrund der jungen Musiker gelesen werden, in dem Klavierunterricht eher als Ausnahme angenommen werden kann. Während Streichinstrumente in der dörflichen Musiktradition im 20. Jahrhundert tatsächlich nur eine sehr nachgeordnete Rolle spielten, war das Blasinstrumentenspiel durch die Vereine sehr verbreitet. In diesem Fallbeispiel ist kaum eine Verbindung der Rockmusikszene zum Musikvereinswesen nachweisbar. Es gibt allerdings andere Dörfer, in denen ähnliche Entwicklungen, die Gründung von Bands und die Organisation einer musikalischen Gegenkultur, gerade von in den etablierten Vereinen ausgebildeten Jugendlichen ihren Ausgang nahmen.<sup>59</sup>

Probe- und Auftrittsmöglichkeiten mussten gefunden und das Equipment beschafft werden. Das zunächst aus dem Nachspielen von Blues- und Rockstandards bestehende Repertoire wurde sehr bald um eigene Stücke erweitert. Die musikalischen Fortschritte konnten dann nicht zuletzt bei den jährlich veranstalteten Open-Air-Festivals vorgestellt werden. So sind im Film von 1977 vier Bands zu sehen, die sich ganz oder teilweise aus Aktivisten des Jugendzentrums zusammensetzten. Zwei weitere stammten aus Nachbardörfern, zumindest eine von ihnen war auch als „Songgruppe“ einer (anderen) Jugendzentrumsinitiative gegründet worden.<sup>60</sup>

---

58 Kostenaufstellung 1976, Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

59 Interview mit dem Mainzer, aus Illingen/Saarland stammenden Musiker und Komponisten Bernd Thewes, geb. 1957, 13.5.2014, vgl. auch Eintrag „Thewes, Bernd“ in Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, <http://www.munzinger.de/document/17000000684> (7.12.2017); Interview mit Rolf Klinger (geb. 1955), Worms-Abenheim, 20.5.2017.

60 Interview mit H.C., weiblich (geb. 1959), 2.5.2013; Interview V.K.

Musik war unerlässlich für die Bildung einer Gruppenidentität, die – anders als bei der auch schon im dörflichen Milieu existenten Rock-’n’-Roll- und Beat-Generation der späten fünfziger und der sechziger Jahre<sup>61</sup> – sich nicht nur in der Abgrenzung gegenüber der Eltern- generation, sondern auch gegenüber Angehörigen der eigenen Generation konstituierte. Die Spaltung der Landjugendgruppe steht symptomatisch für die Entwicklung einer eigenen, von den an Mainstream-Popmusik interessierten Gleichaltrigen sich abgrenzenden Szene:

„[...] die noch im Keller waren, [...] das hat sich aufgelöst, das hat sich ein bisschen gesiebt, was am Anfang noch in einer Riesengruppe war, das hat sich so getrennt, es hat sich eigentlich definiert über die Musik, war auch politisch, das war nicht zu trennen, wer das oder das gehört hat, der hat entweder dazu gehört oder gar nicht.“<sup>62</sup>

Auch wenn der eigene Geschmack nicht getroffen wurde, verschaffte das Bewusstsein, einer ästhetischen Avantgarde anzugehören, Selbstbestätigung. Die „psychodelische Musik“, so eine Besucherin des ersten Open-Air-Konzertes, „hat uns nicht gefallen, aber wir fühlten uns toll.“<sup>63</sup>

Das Selbstverständnis dieser Gruppe entwickelte sich auch in Abgrenzung zum traditionellen dörflichen Kulturleben. Insbesondere das Vereinswesen wurde vollkommen abgelehnt, zum einen wegen der damit verbundenen Anpassung an die Eltern- generation („da waren ja die Eltern selbst drin, wer will schon mit seinem Vater im Posaunenchor sein“<sup>64</sup>), vor allem aber wegen der dadurch verbundenen Akzeptanz vorgegebener Strukturen:

„[M]an hat sich damals wirklich abgetrennt, man ist nicht mehr in Vereine gegangen, das war out, alles was in Struktur gepresst war mit so einer Ordnung, das hat sich aufgelöst, das war die Zeit, nicht mehr in Verein gegangen, nicht in Discoszene, das waren auch andere, [...] man ist auch nicht aufs Pflingstturnier gegangen, das war eine klare Trennung, man ist nicht in die Disco gegangen, das war eine klare Trennung, man ist nicht aufs Feuerwehrfest gegangen, das war klar, das war eine klare Trennung von den Generationen, das war eine absolute Gegenkultur, wenn man so will ein eigener Stamm.“<sup>65</sup>

Die bewusste Selbstinszenierung als Gegenkultur – hier in der Erinnerung der Zeitzeugin mit auffälligem Bezug auf die tribale Verortung Abbey Hoffmans – stieß natürlich auf Gegenre- aktionen, die, verstärkt durch Auseinandersetzungen über die Praxis des Jugendhausbetriebs, angesichts der alltäglichen Face-to-Face-Situation, der verwandtschaftlichen, familiären, nachbarschaftlichen und beruflichen Beziehungen zwischen den Jugendlichen und ihrem dörflichen Umfeld zu erheblichen Spannungen führen konnten.

---

61 Gunter Mahlerwein, Zwischen ländlicher Tradition und städtischer Jugendkultur? Musikalische Praxis in Dörfern 1950–1980, in: Franz-Werner Kersting/Clemens Zimmermann (Hg.), Stadt-Land-Beziehungen im 20. Jahrhundert. Geschichts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Paderborn 2015, 113–135.

62 Interview H.C.

63 Interview I.K., H.C.

64 Interview I.K.

65 Interview H.C.

Die sehr starke Fixierung auf Musik, wie sie im Jugendhaus Eich zu beobachten ist, ist nicht für alle Jugendzentren nachweisbar, gleichwohl auch in anderen Initiativen Musik als wichtigste der Freizeitaktivitäten genannt wurde.<sup>66</sup> Die Rolle von Festivals und Rockmusik wird auch in einer Selbstreflektion der Jugendzentrumsbewegung von 1977, die sich mit der Krise der Bewegung in der Mitte der siebziger Jahre beschäftigt, deutlich. Darin wird die zweite ‚Generation‘ der Aktivisten als die „Nicht-Germersheim-Generation“ bezeichnet, also als die, die altersbedingt nicht das 1972 in Germersheim stattgefundene Rockfestival mit 70.000 Besuchern und internationalen Stars wie Pink Floyd oder Rory Gallagher erlebt hatten.<sup>67</sup> Dass es gerade im dörflichen Kontext zur Bildung einer stark musikalisch geprägten Subkultur kam, kann mit einer Beobachtung aus einer Untersuchung über jugendlichen Musikkonsum aus dem Jahr 1973 zumindest zum Teil erklärt werden. Nach dieser Studie hatten 51 Prozent der auf dem Land, aber nur 38 Prozent der in der Großstadt lebenden Jugendlichen angegeben, dass Musik „für sie notwendig“ sei. Die Autoren führen dies darauf zurück, dass wegen des geringeren Unterhaltungsangebotes auf dem Land Jugendliche stärker die über Massenmedien verfügbaren Musikangebote nutzten.<sup>68</sup>

## Medienproduktion im Jugendzentrum

Die Jugendzentrumsaktivisten erwiesen sich auch in anderen Bereichen als sehr medienaffin. Wurde schon die Auseinandersetzung mit dem alten Landjugendvorstand auch medial über die Veröffentlichungen in dem Mitteilungsblatt der Gemeinde geführt, so wurde mit der Herausgabe eines „Jugendhaus-Infos“ bei der Eröffnung des Jugendzentrums offensichtlich die Einrichtung einer eigenen Zeitung oder Zeitschrift intendiert, der allerdings keine weiteren Exemplare folgten.<sup>69</sup> Auch aus anderen Jugendzentren sind solche Publikationen bekannt, die sich einerseits an die Besucherinnen und Besucher des Jugendzentrums selbst, aber auch die Nachbarn und an die Dorfföfentlichkeit richteten.<sup>70</sup>

Filmarbeit bildete einen Schwerpunkt in vielen Jugendzentren. Dabei stand die Durchführung von Filmabenden im Mittelpunkt, was in einzelnen Initiativen in Anlehnung an kommunale Kinos und die Programmkinos der Städte zu einem ausgesprochen ambitionierten Angebot führte.<sup>71</sup> Nicht selten entwickelten die Filminitiativen auch eigene Filmprojekte. Dabei stand der Wunsch im Vordergrund, die eigene Arbeit zu dokumentieren. In diesem Zusammenhang ist der Festivalfilm von 1977 zu sehen, den das Jugendhaus Eich als veranstaltender Verein bei einem befreundeten professionellen Fotografen in Auftrag gegeben

---

66 Templin, Jugendzentrumsbewegung, 429 f.

67 Albert Herrenknecht/Wolfgang Hätscher/Stefan Kospaal, Träume, Hoffnungen, Kämpfe. Ein Lesebuch zur Jugendzentrumsbewegung, München 1982, 117. Selbst The Doors waren angekündigt, dann aber nicht erschienen, vgl. <http://newdoorstalk.proboards.com/thread/67/doors-european-tour-1972> (15.4.2018).

68 Rainer Dollase/Michael Rüsenberg/Hans J. Stollenwerk, Rock People oder Die befragte Szene, Frankfurt a. M. 1974, 30 f.

69 Jugendhaus-Info No.1 (o.D.), Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

70 Templin, Jugendzentrumsbewegung, 446.

71 Gunter Mahlerwein, Alternative Cinema in the Youth Centre Movement in Germany in the 1970s and 1980s, in: Judith Thissen/Clemens Zimmermann (Hg.), Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe, London 2016, 181–193.

hatte und der dann in anderen Jugendzentren – gegen Eintritt – gezeigt wurde.<sup>72</sup> In Stetten bei Stuttgart drehten einige Jugendzentrums-Aktivist\*innen 1975/76 einen Super-8-Film über die Geschichte des Jugendzentrums und brachten 1977 einen weiteren Film über die Besetzung eines Hauses und den Alltag in dem als Jugendzentrum genutzten Haus heraus, dokumentierten also systematisch ihre Aktionen. Daraus entstand dann das – allerdings nicht sehr langlebige – Projekt einer kontinuierlichen Filmproduktion mit dem Ziel, den dörflichen Alltag abzubilden, aber auch die Kommunalpolitik zu kommentieren. Der gewählte Name „David Pfeffer Filmproduktion Stetten“ nimmt Bezug auf einen aufmüpfigen Stettener Spielmann aus dem 18. Jahrhundert und erinnert aber auch sicher nicht zufällig an das unabhängige Plattenlabel „David Volksmund Produktion“ der Anarchorockband TonSteineScherben.<sup>73</sup> Eine Gruppe im – vom Eicher Jugendzentrum nur wenige Kilometer entfernten – Jugendtreff in Guntersblum drehte ebenfalls einige Kurzfilme und wagte sich sogar an ein Großfilmprojekt, für das ein Drehbuch erstellt wurde und einige Szenen, teilweise mit Mitgliedern der ebenfalls sehr ambitionierten Theatergruppe des Jugendzentrums, gedreht wurden.<sup>74</sup>

## Innovationen und Stabilitäten

Dass die Aneignungsprozesse von medial vermittelten kulturellen Praktiken im dörflichen Kontext in den siebziger Jahren in so auffälliger Weise verlaufen konnten, wie das bei den Jugendzentrumsinitiativen der Fall war, bedurfte mehrerer Voraussetzungen. Die hohe Aufnahmebereitschaft jugendlicher Akteure der siebziger Jahre für popmusikalische Produkte aus den USA und aus Großbritannien ist vor dem Hintergrund der kulturellen „Amerikanisierung“ zu sehen, die auch im musikalischen Bereich freilich nicht erst in den Nachkriegsjahrzehnten, sondern deutlich vorher einsetzte und mit städtischen Jazzkapellen deutscher Unterhaltungsmusiker die ländliche Gesellschaft auch schon in den zwanziger Jahren erreicht hatte.<sup>75</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde mit Jazzclubs in den nahegelegenen Städten, mit öffentlichen Auftritten amerikanischer Militärkapellen mit entsprechendem Repertoire, ab den späten fünfziger Jahren mit der Verdrängung der traditionellen Tanzkapellen durch Rock-’n’-Roll- und später beatorientierte Tanzbands, mit Auftritten bekannter britischer und deutscher Beatbands auch im ländlichen Raum, vor allem aber über die Medien Kino, Radio (nicht zuletzt durch den amerikanischen Soldatensender AFN), Schallplatte und Fernsehen das weiterhin existente traditionale Musikangebot erheblich erweitert. Die seit den sechziger Jahren zu beobachtende Entstehung von jugendkulturell beeinflussten Gruppen (Schlager, Rock ’n’ Roll, Beatclub, Mopedgruppen, später Dorfdiscoszene) war noch weitgehend mit dem dörflichen kulturellen Mainstream vereinbar. Dazu trug ihre Bereitschaft, aktiv am allgemeinen Vereinsleben teilzunehmen, ebenso bei wie die Übernahme der hierarchischen Vereinsstrukturen.<sup>76</sup>

---

72 Kassenbericht 1977, Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

73 Eberhard Kögel/Friederike Kamann: Ruhestörung. Eine moderne Heimatgeschichte. 25 Jahre Jugendzentrum in Stetten, Teil 1: April 1968 bis Ende 1975, Grafenau 1993; Teil 2: 1976–1993, Grafenau 1994, 319 f.

74 Mahlerwein, Cinema, 188.

75 Mahlerwein, Musikalische Praxis, 119.

76 Ebd., 126–129.

Die Übernahme und Umdeutung populärkultureller Innovationen setzt andererseits eine aufnahmebereite Jugendgeneration voraus. Zu den von Detlef Siegfried benannten, sich auf die Gestaltung der Jugendphase auswirkenden strukturellen Veränderungen der sechziger Jahre insbesondere im Hinblick auf Freizeit und Konsummöglichkeiten kommen weitere, spezifisch ländliche Faktoren hinzu.<sup>77</sup> Aufgrund des massiven Rückzugs aus der Landwirtschaft, der gerade in den sechziger Jahren stattfand, wurden Jugendliche in einem hohen Maße von der vorher die Freizeit stark beschränkenden Pflicht zur Mitarbeit im familiären Haupt- oder Nebenerwerbsbetrieb freigestellt oder doch entlastet. Auch im ländlichen Raum machte sich die Bildungsexpansion bemerkbar, durch eine Verlängerung der Schulzeit, die Ersetzung dörflicher Zwergschulen durch modernere Mittelpunktschulen, vor allem aber auch einen höheren Anteil von Schülern, der Realschule und Gymnasium in den nahe gelegenen Städten, aber auch neu eingerichtete höhere Schulen in größeren Landgemeinden und Kleinstädten besuchte. Dies führte nicht nur zu einer Erweiterung des kulturellen Horizontes, sondern auch zu einem höheren Anteil an frei verfügbarer Zeit. Auch als Folge der Bildungsexpansion kann angesehen werden, dass anders als die Beatbands der sechziger Jahre die lokalen Rockbands nun auch eigenes Repertoire in englischer Sprache entwickeln konnten. Die mit Schulbesuch und Berufsausbildung verbundene höhere Mobilität verschaffte dieser Generation ebenfalls Freiräume. Das wirkte sich auch auf die innerfamiliären Hierarchien und Machtverhältnisse aus. Angesichts von Schüler- und Studentenstipendien sowie Lehrlingsgehalt sank die finanzielle Abhängigkeit von den Eltern, die sinkende Notwendigkeit familiärer Zusammenarbeit in Landwirtschaft und Handwerk verstärkte die individualisierenden Tendenzen ebenso wie die Einrichtung eigener Jugendzimmer in den Elternhäusern, die die einigermaßen selbstständige Verbringung von Freizeit inklusive individualisierten Medienkonsums ermöglichte. Suburbanisierung, Arbeits-, Ausbildungs- und Freizeitmobilität ließen auch den Einfluss der Stadt auf jugendliche Lebensentwürfe wachsen. Zudem verweist die Entstehung eines eigenständigen jugendkulturellen Milieus innerhalb der Dörfer auf langfristige dorfgesellschaftliche Differenzierungsprozesse, die in den fünfziger und sechziger Jahren schon gut erkennbar waren, in den siebziger Jahren aber deutlich an Tempo zulegten. Die Gründe hierfür sind in der Einbeziehung des ländlichen Raums in grundlegende soziale und kulturelle Prozesse zu suchen (Stichwörter: sektoraler Strukturwandel, Medien, Mobilität, Migrationen, Suburbanisierung, Bildungsexpansion).

Trotzdem kann die in der Landjugendforschung bis in die achtziger Jahre gängige Vorstellung einer stärkeren Erwachsenenorientiertheit im ländlichen Raum bis in die sechziger, für einen Teil der Dorfjugendlichen auch noch bis in die späten siebziger Jahre bestätigt werden. Sehr verbreitet in allen Untersuchungsgemeinden war ein traditionsorientiertes Verhalten, das sich in einer frühen Einbindung in das Vereinswesen zeigt. Auch noch in den siebziger Jahren lässt sich der hohe Stellenwert traditioneller Vereine (Männergesangverein, Feuerwehr, Kirchenchor etc.) in der jugendlichen Sozialisation erkennen. Insbesondere die männlichen Jugendlichen waren dadurch frühzeitig stark in übergenerationelle Kommunikationskreise eingebunden und einem hohen Konformitätsdruck ausgesetzt. In diesen Berei-

---

77 Zu dem Folgenden: Siegfried, *Time*, 33–50; Gunter Mahlerwein, *Aufbruch im Dorf. Strukturwandel im ländlichen Raum Baden-Württembergs nach 1950*, Stuttgart 2008, 119–131; Gunter Mahlerwein, *Rheinessen zwischen Stadt und Land*, in: Volker Gallé/Gunter Mahlerwein (Hg.), *Aufbruch in Rheinessen. Kultureller und gesellschaftlicher Wandel nach 1945*, Worms 2017, 11–23.

chen kann nur eine geringe Innovationsbereitschaft erkannt werden. Die Entstehung einer eigenständigen Jugendszene in manchen Dörfern seit den späten sechziger Jahren muss daher in ihrer bewussten Abkehr von tradierten Formen der sozialen Integration als Innovation angesehen werden. Das ist ein umso auffälligerer Befund, da die zur Bildung von Subkulturen notwendige ‚kritische Masse‘ in den Dörfern kaum vorlag. Wenn also auch hier die selektive Rezeption jugendkulturell aufgeladener Medieninhalte, die – bei aller Diskussionswürdigkeit der Begriffe – schon von den zeitgenössischen Akteuren in Mainstream und Underground unterschieden wurden, zu sozialen und kulturellen Distinktionen führte und für diese Phase anders als für die Jahrzehnte davor von einer retardierten Adaption jugendkultureller Impulse in der ländlichen Gesellschaft nicht die Rede sein kann, dann müssen einige Voraussetzungen dieses Prozesses, die ansonsten eher in urbanen Zusammenhängen vermutet werden, auch hier gegeben gewesen sein.

Im Fallbeispiel Eich spielte sicher die Gemeindegröße eine Rolle. Mit etwa 2.400 Einwohnern ist Eich als ein vergleichsweise großes Dorf anzusehen, 260 Einwohner waren 1970 zwischen 15 und 21 Jahre alt – für eine ‚kritische Masse‘ scheint das ausgereicht zu haben.<sup>78</sup> Die Nähe zu mehreren Mittel- und Kleinstädten, aber auch die Lage am Rand des Rhein-Main-Gebietes bot Möglichkeiten zur Schul- und Berufsausbildung und selbst zum Studium ohne Wohnortwechsel. Andererseits war die außerhalb von Schul- und Arbeitszeiten eher schlechte Verkehrsanbindung eine Ursache dafür, dass die Freizeit überwiegend im Dorf verbracht wurde.<sup>79</sup> In dieser Situation konnte sich das Agieren einzelner Pioniere innerhalb ihres durch langjährige Peergroup-Beziehungen geprägten Umfeldes positiv auf die schnelle Diffusion kultureller Innovationen auswirken. Dazu ist sowohl das Interesse für nicht dem dorfkulturellen Mainstream zugeschriebene Musikpraktiken wie auch die sich innerhalb des dörflichen Soziallebens als Opposition verstehende Jugendzentrumsinitiative zu rechnen.

Wurden im musikalischen Aneignungsprozess die Elemente der anglo-amerikanischen Popmusik der Zeit übernommen, die aus den gegebenen Bedingungen heraus praktikabel waren und sich auffälligerweise auch auf Stilrichtungen konzentrierte, die auch im originalen Vorbild, anders als Beat und Jazz, ländlichen Bezug hatten, etwa Folk, Blues oder West Coast,<sup>80</sup> so ist der mit Aneignungsprozessen stets verbundene Vorgang der Umdeutung oder der Anpassung an eigene Praktiken noch klarer bei der Organisationsform des Open-Air-Festivals zu erkennen. Hier knüpften die Jugendlichen im Jahr 1970 an die Tradition der kulturellen Selbstorganisation des Landes an, wo eben mangels kommerzieller und kommunaler kultureller Angebote seit dem frühen 19. Jahrhundert das Vereinswesen in der Bereitstellung von Optionen kultureller Betätigungen sehr erfolgreich war. Bei aller Ablehnung der tradierten Vereine, die einige der Festival- und Jugendzentrumsaktivisten im Interview äußerten, ist doch die Anlehnung an deren Praktiken in der Gestaltung von Dorffesten unverkennbar. Das gilt für die Infrastruktur, etwa wenn der örtliche Fußballverein seinen Sportplatz zur Verfügung stellte, als Bühne zwei landwirtschaftliche Anhänger benutzt und die Verpflegung der Besucher im vereinsüblichen Stil selbst organisiert wurden. Dass die Jugendlichen der

---

78 Gemeindestatistik von Rheinland-Pfalz 1970 (Statistik von Rheinland-Pfalz, Bd. 221), Bad Ems 1973, 604.

79 Das ist das Ergebnis etlicher Zeitzeugeninterviews aus dem Rahmen meines Forschungsprojektes „Von der Stadt aufs Land? Aneignungsstrategien und Wahrnehmungsprozesse im sozialen und kulturellen Wandel der ländlichen Gesellschaft zwischen 1950 und 1980“, dessen Ergebnisse demnächst veröffentlicht werden.

80 Mahlerwein, *Musikalische Praxis*, 133.

umliegenden Städte weder in der Realisierung eines Festivals noch in der eines Jugendzentrums so erfolgreich waren wie die der Landgemeinde, wurde von deren Vertretern auch genau auf diese Tradition des ‚Machens‘ zurückgeführt. Das gilt aber noch mehr für das Selbstverständnis der Akteure, über Musik eine – wenn auch sich von der dörflichen Mehrheitsgesellschaft distinguierende – Gemeinschaft herzustellen, was stark an die Funktion von Musik als Vergemeinschaftungsmedium, wie sie bei etlichen Gelegenheiten im öffentlichen Raum des Dorfes praktiziert wurde,<sup>81</sup> anbindungsfähig erscheint.

Auch die Formen des Medienkonsums bewegen sich teilweise in Traditionen, die dörflich geprägt erscheinen. So war der kollektive Medienkonsum gerade den Pionieren der Jugendzentrumsbewegung noch aus ihrer Kindheit und frühen Jugendjahren vertraut, sei es der sonntägliche Besuch des Dorfkinos oder Filmvorführungen durch Vereine und Kirchengemeinden mit Publikumssituationen, die in beiden Fällen durch gegenseitiges Kennen geprägt waren, sei es das gemeinsame Fernsehen in Gastwirtschaften oder in der Nachbarschaft. Der Einsatz gedruckter Publikationen bei den Auseinandersetzungen um das Jugendzentrum verweist einerseits auf das Vorbild der neuen politischen Bewegungen, sicher auch auf Erfahrungen in Schülerzeitungsredaktionen, zeigt aber auch, wie bewusst sich die jugendlichen Akteure der Bedeutung der öffentlichen Meinung waren, die sich nicht zuletzt auch über kommunale Presseberichterstattung beeinflussen ließ.

## Schluss

„Es war mehr als eine Clique, es war ein Wiederanknüpfen an was längst Vergangenes, was mal einen hohen Wert hatte, die Gesellschaft, wie sie sich uns gezeigt hat, war nicht die, wo man hingehen wollte [...], da war die Musik ganz klar im Spiel, so spielt der Hans Peter die Musik aus dem Mississippi, wo man doch gar nichts mit zu tun hatte und trotzdem hatte man was damit zu tun.“<sup>82</sup>

Die Erinnerung einer ehemaligen Jugendhausaktivistin scheint die eingangs vorgestellte These Doreen Masseys, dass die Verbindung lokaler Verknüpfungen mit medial ermöglichter globaler Vernetzung ein essentielles Element für die Ausbildung von Jugendkulturen sei, geradezu zu illustrieren. Das diesem Ansatz immanente Verständnis für das Wechselverhältnis von Mobilität und Stabilität kann am Fallbeispiel einer nicht peripheren ländlichen Region am Rand des Rhein-Main-Gebietes vertieft werden. Hier lässt sich feststellen, dass die Reichweite von Mobilisierungsschüben, die in den sechziger und siebziger Jahren in etlichen Lebensbereichen – hier am Beispiel der Medialisierung – erkennbar sind, durch ihre Verknüpfung mit auf sozialen und kulturellen Erfahrungen basierenden Stabilitätsfaktoren bestimmt ist. Bei der Entwicklung von Jugendkulturen sticht die beschleunigte Mobilisierung eines Teils der Dorfgesellschaft durch neue Medienangebote ins Auge, während die Anzeichen dafür, dass der Aneignungsprozess auch durch Rückbindungen an bis in die siebziger Jahre noch erstaunlich wirksame Stabilitäten im Bereich der sozialen Beziehungen geprägt ist, sich allerdings erst auf den zweiten Blick erschließen.

---

81 Mahlerwein, *Musikalische Praxis*, 126.

82 Interview H.C.