

Aufwertung von weltlichen Vergnügungen, ihre Vision einer utopistischen "Flucht vor der Banalität" mittels romantischer Überhöhung von Affekten und auf ihre Rolle als utopischer Zufluchtsort sexueller Minderheiten verweist. David Diebold, Sänger und Produzent von "Hi-NRG" Disco äußerte sich in seinen Memoiren über die Clubszene von San Francisco in ähnlicher Weise, indem er schwule Tanzclubs als sichere, utopische Häfen beschreibt.[4] Bis 1994 waren Tanzclubs für schwule Männer das Thema der Foucault beeinflussten Psychoanalyse[5] und dienten als Räume musikgetriebener Disziplinierung und radikaler Selbstgestaltung. Seit dieser Zeit hat ein wachsendes Archiv von Memoiren, Journalismus und Forschung diesen Ansatz erweitert und verfeinert und es wurde oftmals darauf verwiesen, dass diese utopischen Räume durch Hierarchien von Schönheit, Coolness, Fabelhaftigkeit, Männlichkeit und Reichtum durchzogen blieben.[6] Bemerkenswerterweise konzentrierten sich die meisten dieser Analysen auf das Nachtleben von marginalisierten Gruppen – besonders dort, wo solche Identitäten aufeinandertreffen, so wie das schwule schwarze und Latino-Publikum der New Yorker Disco-Szene.

In vielerlei Hinsicht ist die Disco-Ära eine Art Repräsentant einer Utopie geworden, die in der Vergangenheit statt in der Zukunft lokalisiert ist. Durch den Weichzeichner der Nostalgie betrachtet, hat die Discoszene von Downtown Manhattan in den 1970ern als utopischer Referenzpunkt für nachfolgende Generationen von Dance-Musik gedient. Die Wirklichkeit war jedoch viel komplexer. In der Tat zeigten einige der frühen Disco-Veranstaltungen die Fragilität und Kurzlebigkeit von schwulen utopischen Räumen. Der *Rolling Stone* Journalist Vince Aletti beispielsweise lokalisierte die aufkeimende Disco-Szene in "Saftbars, After-Hour Clubs, privaten Lofts, die am Wochenende nur für Mitglieder geöffnet waren, unsteten Gruppen von Partyveranstaltern, die die Tanzsäle alter Hotels von Mitternacht bis zum Morgengrauen übernahmen"[7] – also in Orten und Veranstaltungen, die sich an den Rändern der Grauzonen des offiziellen Nachtlebens in Manhattan befanden und dort für eine kurze Zeit in den Nischen der institutionellen Ökonomie des Nachtlebens aufblühten. Tim Lawrence beschreibt beispielsweise, wie die Organisatoren von David Mancusos legendärem Members-Only Clubs "The Loft" ein Warnsystem installierten, das mittels Licht vor Polizeirazzien schützte. Lichter in verschiedenen Farben, die im Pult des DJs aufleuchteten signalisierten, ob ein Polizeiauto in der Nähe vorbeifuhr, anhielt oder die Polizisten die Treppen hinaufkamen.[8]

Nur kurze Zeit später in den 1970ern, nachdem "The Loft" an seinem ursprünglichen Ort schloss, entwickelte die New Yorker Disco-Szene durch ihre Integration in die lokale Unterhaltungsökonomie einen gewissen Grad an institutioneller Stabilität und Beständigkeit. Das erste Beispiel war wahrscheinlich Nicky Sianos "The Gallery", obgleich "Studio 54" weiterhin der größte und bekannteste Club dieser Ära war. Aletti war berührt von dem sozialen Mix in diesen frühen Disco Clubs und beschrieb sie als "vollständig vermischt, hinsichtlich der Herkunft und der Sexualität, dort nahm niemand an, dass jemand wichtiger sei als jemand anderes".[9] Diese utopische Disco-Vielfalt war auch ein wichtiges Thema in vielen Disco-Hits vor allen denen, die stark von Gospel und Soul beeinflusst waren, so wie O'Jays "Love Train"[10] oder Sister Sledges "We Are Family"[11]. Beide Songs enthalten Liedzeilen, die den Zuhörer/Tänzer einladen, zu einer Gemeinschaft zu gehören, die durch Gefühl und Musik und weniger durch soziale Strukturen verbunden ist.

Aber ungeachtet dieser utopistischen (und nostalgischen) Visionen einer offenen und gleichberechtigten Zugehörigkeit waren Systeme der Exklusion von Anfang an Teil der Disco-Szene. In Form von Members-Only Grundsätzen waren sie ursprünglich für den Selbstschutz gedacht und auch aus rechtlichen Gründen notwendig – insbesondere für die nichtlizenziierten Veranstaltungsorte. Später wandelte sich dies in eine Form von elitärem sozialem Kuratorium, das Menschen auf Grund ihrer Schönheit, ihres Glamours und ihrer Sozialkontakte auswählte und ausschloss.[12] Dies mahnt deutlich an, dass sich Utopias zwar integrativ und gleichberechtigt anfühlen mögen, jedoch häufig durch Exklusion und Coolness-Hierarchien erzeugt, aufrechterhalten und geformt sind.

Von dieser Zeit an erlebte Disco eine extreme Zunahme ihrer Popularität, die in etablierte Discoteken überschwappte. Sie wurde national und international im Radio gespielt und gewann mehr und mehr Dance-Music Fans aus dem weißen, heterosexuellen Mittelklassepublikum. In diese Zeit fallen die Eröffnungen von Clubs wie "Studio 54" (1977) und "Paradise Garage" (1976) in New York, sowie "End-Up" (1973) und "Trocadero Transfer" (1977) in San Francisco. In dieser Zeit begannen auch die legendärsten Künstler der Disco, wie Donna Summer, The Bee Gees, KC and the Sunshine Band und Chic ihre Karrieren. Der Kinostart von *Saturday Night Fever* wird häufig als der Höhepunkt der Disco beschrieben, zugleich aber auch als der Beginn ihres Abstiegs. Mit John Travolta in der Hauptrolle und unter der Regie von John Badham veränderte der Film die Disco-Szene für ein amerikanisches Massenpublikum und setzte an die Stelle der genretypischen schwulen Schwarzen und Latino/as einen hellhäutigen heterosexuellen Italo-Amerikaner als eine vermeintlich besser akzeptierte Personifizierung der Disco.

Zur selben Zeit überschwemmten Disco-Hits den Musikmarkt, da große Plattenlabels eine lukrative Einnahmequelle auf dem Sektor der EP-Singles sahen. Künstler aus anderen Musikgenres begannen "crossover" Disco-Songs aufzunehmen und Disco-Remixe auf den B-Seiten ihrer EPs zu veröffentlichen, während Disco Cover-Bands und Studioproduktionen Versionen von populären Rock- und Pop-Songs im Disco-Stil aufnahmen. Am Ende des Jahrzehnts war der Soundtrack der schwulen utopischen Welten des Nachtlebens durch und durch kommerzialisiert, verwandelt und bereinigt, so dass der erotische und affektive Kontext seiner Entwicklung für den Konsumenten unsichtbar bzw. leicht zu ignorieren war.

Obwohl Disco immer auch ihre Gegner hatte, entwickelte sich erst nach der Veröffentlichung von *Saturday Night Fever* eine breite Gegenbewegung. Der Film konnte das Image von Disco nicht vollständig aufbessern und schaffte es offensichtlich nicht, das amerikanische Massenpublikum von seiner Abneigung

gegen die schwulen, schwarzen Ursprünge von Disco zu befreien. In der Tat war der Schlachtruf der Disco-Gegner: "Disco Sucks" nicht nur metaphorisch zu verstehen. Er zielte ausdrücklich auf die Assoziation von Disco mit "schwanzlutschenden Schwuchteln", die Disco liebten.[13] Einige schwarze Künstler und ihr Publikum lehnten Disco ebenfalls ab, weil sie in ihrer sinnlichen Feminität, ihrer schwulen Ambiguität und ekstatischen Kunstgriffen eine weiße Verfälschung der musikalischen Traditionen des schwarzen Amerika wie R&B, Soul und Funk sahen.[14] Ironischerweise waren die Discos der Schwarzen in New York die Orte, wo später die ersten Hip-Hop Events stattfanden.[15]

Am Vorabend dieser Anti-Disco Bewegung schrieb Dyer seinen Essay "In Defence of Disco". Er versuchte, die Reputation der Disco im Kontext ihrer Durchdringung der Massenkultur (und der Durchdringung des Marktes), der zunehmenden Kritik von verschiedenen politischen Gruppen und des wachsenden Ressentiments von Teilen der Musikindustrie wieder herzustellen. Dyer verteidigte die Disco gegenüber den Lesern des britischen linken Magazins *Gay Left* und gegenüber seinen politischen Mitstreitern, die Disco zunehmend für ihren Sentimentalismus und extremen Materialismus sowie dem Fehlen einer klaren politischen Botschaft (im Gegensatz zu beispielsweise Folk oder Punk in dieser Zeit) kritisierten. Dyer entkräftete nicht nur die Vorwürfe von kapitalistischer Vereinnahmung, sondern identifizierte auch drei "wertvolle" Eigenschaften der Disco: 1) eine Ganzkörper-Erotik, die der entkörperlichten Erotik von populären Songs (wie z.B. Cole Porter's Musicals) und der phallischen Erotik des Rock gegenübersteht, 2) einen utopischen Romantizismus und 3) einen sehr realistischen Materialismus.

Vor allem der Romantizismus der Disco ist hier interessant, da Dyer hinter die Liedzeilen auf die musikalische Textur schaute und eine ästhetische Figuration mit emotionaler Intensität fand. Dyer betont zum Beispiel den häufigen Einsatz von "massed violines" (viele Streicher spielen unisono und/oder Oktaven), "was uns via Hollywood über Tschaikowski direkt zu emporsteigenden, ausbrechenden Emotionen führt".[16] Er erwähnt Gloria Gaynor's "I've Got You Under My Skin" (1976) und "Reach Out" (1978) von Diana Ross sowie "Ain't No Mountain High Enough" (1970) als Beispiele dieser "ekstatischen, aufsteigenden Bewegungen" in der Orchestrierung von Disco, die er als eine "Flucht vor den Einschränkungen des Pop-Songs in die Ekstase" beschreibt.[17] Bemerkenswerterweise scheint Dyer emotionalen Exzess gleichzusetzen mit dem Zerstören und Überschreiten sozio-kultureller Grenzen.

In den hochfliegenden, melodischen Liedtexten, den "himmlischen" Chören, den mitreißenden Unisono-Violinen und gefühlsgeladenen Stimmen lokalisiert Dyer einen Ausdruck der "Intensität von flüchtigen emotionalen Kontakten", der diese emotionalen Begegnungen feierte, wobei auch das Wissen um die (unvermeidliche) Kurzlebigkeit dieser Erfahrung mitschwang.[18] Er beobachtet, dass dieser musikalisch-emotionale Ausdruck nicht notgedrungen euphorisch sein muss - in vielen Disco Songs wird auch die negative Seite emotionaler Intensität behandelt (so wie das Verlassenwerden oder der Betrug durch den Partner) - aber nichtsdestotrotz sind die meisten Disco-Songs "sowohl ein Feiern einer Beziehung als auch die fast einverständliche Akzeptanz ihres Endes und des damit einhergehenden besonderen Schmerzes".[19] Dyer assoziiert diesen besonderen emotionalen Trope der unbeständigen Liebe mit der Sängerin Diana Ross, und führt aus, dass diese Themen teilweise ihre Popularität in der "männlichen Schwulenszene" erklären, da sie "widerspiegelt, was diese Kultur als unvermeidbare Wirklichkeit ansieht (dass Beziehungen nicht lange halten) und dies gleichzeitig feiert und bestätigt".[20] Zu einer Zeit als Homosexualität in den meisten Staaten illegal war und Langzeitbeziehungen schwuler Paare keine rechtliche Anerkennung erhielten (sei es als Ehe oder als Partnerschaft) hatte diese romantische Verehrung der flüchtigen emotionalen Begegnungen wichtige politische Implikationen.

Dyer spricht sich auch für die generelle politische Relevanz der Hyper-Emotionalität der Disco aus:

Ihre Leidenschaft und Intensität verkörpert oder erzeugt eine Erfahrung, die die Trostlosigkeit des Alltäglichen verleugnet. Sie gibt uns eine Ahnung davon, was es bedeutet auf dem Höhepunkt unserer Gefühle und Erfahrungen zu sein – und nicht heruntergezogen von der Banalität der organisierten Routine des Lebens. Wenn angenommen wird, dass Alltag, Arbeit, Häuslichkeit, gewöhnlicher Sexismus und Rassismus in dieser Gesellschaft ihre Wurzeln in den Strukturen von Klasse und Geschlecht haben, so kann die Flucht vor diesen Banalitäten als Flucht vor Kapitalismus und Patriarchat als erlebte Erfahrung gesehen werden – bzw. sie ist diese Flucht.[21]

Mit der Heraufbeschwörung einer alternativen Welt des emotionalen Reichtums kann der Romantizismus der Disco "den Graben zwischen dem was ist und dem was sein könnte oder sollte"[22], zwischen der Banalität eines entfremdeten Lebens und den affektiven Höhen, die es übertreffen offenhalten. Mit anderen Worten: Disco kann einen utopischen Raum erzeugen.

In einem früheren Essay im Filmmagazin *Movie*, argumentiert Dyer [23], dass Standpunkte im amerikanischen Entertainment häufig überspitzt utopisch seien; aber anstatt ein realistisches Modell anzubieten, wie ein Utopia funktionieren könnte (so wie in klassischen utopischen Abhandlungen oder fiktionaler Literatur), neige das Entertainment eher dazu, zu vermitteln, wie Utopia sich *anfühlen* würde. Mittels eines Archivs von amerikanischen Filmmusicals stellte Dyer einen Katalog von Gefühlen zusammen, die diese Filme besonders betonten (z.B. Energie, Überfluss, Intensität, Transparenz und Gemeinschaft) und wies darauf hin, dass diese Gefühle die affektive Vorstellung eines Utopia für das Publikum der Musicals Mitte des 20. Jahrhunderts darstellten. Er ordnete die Gefühle auch einer Gruppe gegensätzlicher, negativer Gefühle zu (Mangel, Erschöpfung, Trostlosigkeit, Manipulation und Fragmentierung), die einen Bezug zu verschiedenen, konkreten Problemen hatten, die für Amerikaner in dieser Zeit sehr real und

dringlich waren. In diesem Sinne waren amerikanische Filmmusicals nicht einfach nur eskapistische oder "abstrakte" utopische Filme, sondern sie gaben den amerikanischen Ängsten und Unzufriedenheit in umgekehrter Form Gestalt. Dyer führt weiter aus, dass das Errichten einer utopischen Welt auch die Streitbegriffe politischer Aktion formt – einige Themen werden betont, andere vernachlässigt. Zum Beispiel stellen amerikanische Filmmusicals Mangel/Überfluss und Transparenz/Manipulation in den Vordergrund aber ignorieren andere politische Kategorien wie Klasse, Geschlecht und Herkunft.

Angesichts ihrer vielschichtigen Räumlichkeiten, ihrer Zwischenwelten und flüchtigen Materialisierungen können die Tanzflächen der Disco vielleicht eher als *heterotopias*[24] denn als Utopias bezeichnet werden, auch wenn ihre Kulturästhetiken, Phantasien und Sehnsüchte im Grunde utopistisch bleiben. Auf Disco Veranstaltungen – genauso wie auf "House", "Techno" und "Rave" Events, die in den 1980er und 1990er folgten – stellen Musik und Tanz die sinnlich-emotionalen Verbindungen her zwischen der Praktik des gemeinsamen Feierns und dem Gefühl der Zugehörigkeit zu etwas Größerem als man selbst, wie sehr dieses "Etwas" auch inkohärent oder vage sein mag. Für Dyer teilte der Sound der Disco hinsichtlich der Vorstellung, wie sich so ein Utopia anfühlen würde, etwas sehr Essentielles mit: Er war erfüllt von einer Erotik die den ganzen Körper erfasst, verwurzelt in den realen Schwierigkeiten eines (marginalisierten) Lebens im Kapitalismus und trotzdem aufgeladen mit emotionalen Extremen, die aus den Routinen des alltäglichen Arbeitslebens herausbrechen.

[1] Richard Dyer, "In Defense of Disco," *Gay Left* 8, Summer (1979).

[2] Dyer, "Defence", 20.

[3] John Badham, dir., *Saturday Night Fever*. USA: Paramount Pictures, 1977.

[4] David Diebold, *Tribal Rites: San Francisco's Dance Music Phenomenon, 1978-1988* (Northridge, CA: Time Warp, 1988).

[5] Walter Hughes, "In the Empire of the Beat: Discipline and Disco," in *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, Andrew Ross and Tricia Rose, ed. (London: Routledge, 1994), 147-57.

[6] Stephen Amico, "'I Want Muscles': House Music, Homosexuality and Masculine Signification," *Popular Music* 20, no. 3: 359-78; Idem, "Su Case Es Mi Casa: Latin House, Sexuality, Place," in *Queering the Popular Pitch*, Sheila Whiteley and Jennifer Rycenga, ed. (New York: Routledge), 131-51; Jonathan Bollen, "Queer Kinesthesia: Performativity on the Dance Floor," in *Dancing Desires: Choreographing Sexualities on and off the Stage*, Jane Desmond, ed. (Madison: University of Wisconsin Press, 2001), 285-314; Fiona Buckland, *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002); José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009); Kane Race, "The Death of the Dance Party," *Australian Humanities Review* 30, online issue; Ramón Rivera-Servera, "Choreographies of Resistance: Latina/o Queer Dance and the Utopian Performative," *Modern Drama* 47, no. 2: 269-89.

[7] Vince Aletti, "Discotheque Rock '72: Paaaaarty!," *Rolling Stone*, September 13.

[8] Tim Lawrence, *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 83–84.

[9] Vince Aletti, "Vince Aletti Interviewed," in *The Disco Files 1973-78: New York's Underground, Week by Week*, Frank Broughton and Bill Brewster, ed. (London: DJhistory.com), 455.

[10] The O'Jays, "Love Train," *Philadelphia International Records* ZS8-3754, vinyl, 7", 1972.

[11] Sister Sledge, "We Are Family," *Cotillion* 44251, vinyl, 7", 1979.

[12] Madison Alexander Moore, "Looks: Studio 54 and the Production of Fabulous Nightlife," *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5, no. 1: 61-74.

[13] Gillian Frank, "Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco," *Journal of the History of Sexuality* 16, no. 2: 276-306; Nadine Hubbs, "'I Will Survive': Musical Mapping of Queer Social Space in a Disco Anthem," *Popular Music* 26, no. 2: 231-44; Walter Hughes, "In the Empire of the Beat: Discipline and Disco," in *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, Andrew Ross and Tricia Rose, ed. (London: Routledge, 1994), 147-57; Carolyn Krasnow, "Fear and Loathing in the 70s: Race, Sexuality and Disco," *Stanford Humanities Review* III, no. 2 (1993): 37–45; Frank Rose, "Discophobia: Rock & Roll Fights Back," *Village Voice* 12 November (1979): 36–7.

[14] Alice Echols, *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture* (New York: W.W. Norton); Robert Fink, *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice* (Berkeley, CA: University of California Press); Frank, "Discophobia".

[15] Murray Forman, *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop* (Middletown, CT:

Wesleyan University Press, 2002).

[16] Dyer, "Defence", 22.

[17] Ibid.

[18] Ibid.

[19] Ibid.

[20] Ibid, 23.

[21] Ibid.

[22] Ibid.

[23] Richard Dyer, "Entertainment and Utopia," *Movie* 24: 2-13.

[24] Michel Foucault, "Of Other Spaces," *diacritics* 16, no. 1 (1986): 22-7.

Zitierweise

Luis-Manuel Garcia. "Richard Dyer, 'In Defence of Disco' (1979)", in *Geschichte der Gefühle - Einblicke in die Forschung*, November 2014, DOI: 10.14280/08241.33