

Ästhetik des Rock'n'Roll

*Now there's more things in Tennessee
Than's dreamed of in your philosophy*
THE CRAMPS

Es ist bereits dunkel. Unweit der deutschen Oper machen Polizeibeamte Hatz auf Demonstranten. In einem Hinterhof der Krummen Straße 67 haben mehrere Polizeibeamte einen jungen Studenten niedergeschlagen. Jetzt halten sie ihn am Bodenfest. Ein in Zivil gekleideter Beamter der politischen Polizei kommt hinzu, er hat eine entscherte Waffe in der Hand. Ein Schuß fällt. Die Kugel trifft den Studenten BENNO OHNESORG über dem rechten Ohr, dringt in das Gehirn ein und zertrümmert die Schädeldecke. Zur gleichen Zeit erfreut sich der Schah von Persien, Anlaß dieser Demonstration, in der Deutschen Oper an den Klängen von MOZARTs Zauberflöte. All dies geschah in Berlin, am 2. Juni 1967.

Dieses Ereignis wurde über Nacht zu einem Symbol. Auf der einen Seite hofieren die offiziellen Repräsentanten des Staates einen brutalen autokratischen Herrscher, während gleichzeitig harmlose Studenten von der Polizei erschossen werden. Und der Graben, der an diesem 2. Juni 1967 zwischen Staat und Außerparlamentarischer Opposition aufbrach, war nicht allein ein politischer Graben, sondern auch ein kultureller. Es gehört zur Symbolik des 2. Juni 1967, daß in der Oper MOZART erklingt, während draußen Demonstranten zusammengeschlagen und ermordet werden. In der Folge dieses Ereignisses grenzt sich die sich formierende Bewegung nicht nur von den politischen Institutionen, sondern auch von der Kultur des sogenannten Establishments ab.

Die sogenannte »Hochkultur« wurde in den Augen derer, die sich nun als außerparlamentarische Opposition begriffen, Teil des Herrschaftssystems der »repressiven Toleranz«. Gerade dadurch, daß Kunst und Kultur sich als »unpolitisch« begriffen, eingebettet in eine außerhalb der Gesellschaft stehende Sphäre des Ästhetischen, gerade dadurch also, daß sie sich nicht als Teil des Klassenkampfes verstanden, stellten sie sich nach Meinung der 68er in den Dienst des Kapitals.

Der Rock'n'Roll hingegen wurde als ein Vehikel angesehen, den grundlegenden Umsturz zu befördern. JOHN SINCLAIR, Manager der MC5 und Gründer der White Panther Party propagierte den »totalen Anschlag auf die Kultur mit allen notwendigen Mitteln, einschließlich Rock'n'Roll, Drogen und Ficken auf offener Straße.«¹ Angesichts dieser Haltung gegenüber der offiziellen Kultur erübrigten sich ästhetische Fragestellungen in Bezug auf Rock'n'Roll von selbst. Rock'n'Roll war eine Waffe im Klassenkampf, kein Mittel unpolitischer ästhetischer Erbauung.

In diese Zeit fällt auch die Entstehung eines ernstzunehmenden Rockmusik-Journalismus, und die politisch-kulturellen Differenzen des Undergrounds zur Hochkultur prägen bis heute das Genre. Liest man die großen Theoretiker der Rockmusik, dann erfahren wir sehr viel über über geschichtliche Entwicklungen, die Rolle des Pop in der Gesellschaft, seine Funktion in der Produktion sowohl kapitalistischer wie gegenkultureller Mythen. Und diese Analysen sind oft genug sogar ziemlich klug, zutreffend und erhellend. Sie haben nur einen Nachteil: Über die Musik erfahren wir so gut wie gar nichts.

¹John Sinclair, zitiert nach: Jim DeRogatis, *Let It Blurt. The Life And Times of Lester Bangs*, London 2001, S.52.

Dies scheint eine absurde Behauptung zu sein. Wir haben uns inzwischen schon dermaßen an eine solche Art und Weise des Schreibens über Rockmusik gewöhnt, daß uns gar nicht auffällt, daß Musik hier nur mehr als soziales Phänomen behandelt wird, nicht aber als künstlerischer Gegenstand, der als solcher unseren Respekt und unsere Aufmerksamkeit verdient. Schlagartig klar wird einem das erst, wenn einem eines der wenigen gelungenen Gegenbeispiele in die Hand fällt.

Ein solches Gegenbeispiel ist etwa MICHAEL HICKS' grandiose Studie *Sixties Rock*.² Nur um anzudeuten, was dieses Buch von so vielen anderen unterscheidet: Ein ganzes Kapitel widmet sich etwa den unterschiedlichen Elementen von MICK JAGGERS Gesangstechnik, wie diese eingesetzt werden und zu welchem Zweck, und was andere Sänger sogenannter Garagen-Bands davon übernommen haben. Ein anderes Kapitel beschäftigt sich ausschließlich mit *Come on, baby, light my fire* von den DOORS. Minutiös untersucht HICKS, wie sich der Song im Laufe der Karriere der Band immer mehr verändert, wie das Arrangement umgestaltet wird, wie JIM MORRISON die Phrasierung des Textes ummodellt.

Derartige Untersuchungen, die den musikalischen Gegenstand zunächst einmal als musikalischen Gegenstand ernstnehmen, bevor sie seine gesellschaftliche Relevanz ins Visier nehmen, sind jedoch so selten, daß ich gestehen muß, außer HICKS' Buch nichts Vergleichbares zu kennen. Die historischen Gründe, warum die halbwegs ernstzunehmende Rockmusikkritik in derartige soziologische Bahnen abgeglitten ist, habe ich bereits dargestellt: Ihr Ursprung in den gegenkulturellen Strömungen der späten Sechziger Jahre prädestinierte sie zu einem Soziologismus, dem die gesellschaftlichen Bezüge der Musik alles sind, die Musik selbst aber nichts.

Ironischerweise verdoppelt eine derartige Form des Musikjournalismus jedoch gerade das Vorurteil der gegen die sogenannte »Kulturindustrie« gerichteten Kritik populärer Musik. THEODOR W. ADORNO, einer der klügeren Kritiker der Populärmusik, wirft dieser genau das vor, was ihre Verteidiger an ihr loben:

»Die Standardisierung der leichten Musik ist aber, um ihrer kruden Simplität willen, nicht sowohl innermusikalisch zu deuten wie soziologisch. Sie zielt auf standardisierte Reaktionen, und ihr Erfolg [...] bestätigt, daß es ihr gelang.«³

Der musiktheoretische Soziologismus, der sich selbst als gesellschaftskritisch versteht, fällt gerade durch seine »politische« Betrachtungsweise in eine Grube, die er sich selbst gegraben hat. Indem nur das, was an Musik gesellschaftlich relevant ist, der Betrachtung für wert erachtet wird, kippt das Ganze sehr schnell um in eine Affirmation dessen, was sowieso der Fall ist. Musik als das »ganz Andere«, das nichts Bestehendes repräsentiert, sondern sich zu allem Bestehenden, also auch den Oppositionsbewegungen, negativ verhält, kann innerhalb eines solchen Bezugsrahmens praktisch nicht gedacht werden. Kein Wunder etwa, daß eine mittelmäßige Band wie die SEX PISTOLS in den Augen des Rockmusikjournalismus bedeutender war als etwa die RAMONES.

Ich will in diesem Vortrag versuchen, den Spieß umzudrehen, und die Musik selbst zum Dreh- und Angelpunkt einer Betrachtungsweise zu machen, die nicht vorschnell nach gesellschaftlicher Relevanz, sondern zunächst einmal nach musikalischer Qualität fragt. Dies soll durchaus nicht im Sinne einer

²Michael Hicks, *Sixties Rock. Garage, Psychedelic & Other Satisfactions*, Urbana und Chicago 1999 (University of Illinois Press).

³Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbek 1971, S.39.

Entpolitisierung des Rock'n'Roll verstanden werden; vielmehr will ich versuchen, der äußerlichen Politisierung von Rock'n'Roll, die sich in einer Analyse von Rezeption und Wirkung erschöpft, etwas entgegenzusetzen, das über diese Äußerlichkeiten hinausgeht.

Ausgangspunkt hierfür war, zumindest für mich, die ästhetische Theorie THEODOR W. ADORNOS. Dieser hat für die sogenannte E-Musik ein eigenständiges, durchaus marxistisches Modell einer ästhetischen Betrachtungsweise entworfen, das sowohl die eine Falle vermeidet, in einen reinen werkimmanenten Ästhetizismus abzugleiten, wie auch die andere, die Rezeption zum Dreh- und Angelpunkt der Musikbetrachtung zu machen. Wir werden uns deshalb zunächst einmal mit ADORNOS Materialästhetik beschäftigen müssen, um uns dann die Frage zu stellen, ob eine derartige Betrachtungsweise möglicherweise auch für den Rock'n'Roll fruchtbar gemacht werden kann.

Adornos Materialästhetik

Was ADORNOS Musikästhetik auszeichnet und ihre Gegner so sehr erbittert, ist das Beharren auf der Objektivität des ästhetischen Gegenstandes. In der Regel werden Kunstwerke, insbesondere die musikalischen, nach Intention und Rezeption behandelt: Was wollte der Komponist? Was bedeutet das Musikstück für seine Hörer? Eine derartig subjektivistische Herangehensweise, sei es nun via Subjektivität des Komponisten oder Subjektivität der Rezipienten, wird von ADORNO radikal verworfen. Die ästhetische Beurteilung des musikalischen Kunstwerkes muß von dessen Objektivität ausgehen, nicht von der subjektiven Meinung, sei sie auch eine Kollektivmeinung.

Dem common sense geht das natürlich ziemlich gegen den Strich, insbesondere wenn man sich vergegenwärtigt, daß mit der Objektivität des musikalischen Kunstwerks mitnichten das Klangereignis als solches gemeint ist. Gemeint ist damit vielmehr Musik als geistiges Gebilde, als sinnvolle zeitliche Ordnung von Klängen, die sich eben nicht auf die sinnlichen Reiz-Reflex-Reaktionen reduzieren läßt, die das Klanggeschehen bei den Zuhörern auslöst. Adäquates Hören bestünde für dieser Betrachtungsweise nicht etwa darin, sich von der Musik mitreißen zu lassen, in ihr aufzugehen und sich in ihr zu verlieren, sondern im geistigen Nachvollzug des musikalischen Sinns. Ziel einer solchen Art des Hörens wäre es also, in der sinnlichen Wahrnehmung eine Versöhnung von Sinnlichkeit und Verstand, Spontaneität und Ordnung zu erfahren.

Ein solcher Prozeß adäquaten Hörens, der von einer Objektivität des musikalischen Kunstwerks ausgeht, ist qua definitionem mit Arbeit verbunden. Und natürlich ist dem Musikkonsumenten nichts verhaßter als ein derartiger Anspruch: Wenn man schon mehr oder minder sauer verdientes Geld für einen Tonträger oder ein Konzert ausgegeben hat, will man sich nicht auch noch der Mühe unterziehen, das, was man bereits durch den Kauf in seinen Besitz gebracht hat, sich durch einen mühsamen Prozeß der Verarbeitung noch einmal aneignen zu müssen.

ADORNOS Haß auf die Kulturindustrie speist sich unter anderem aus genau dieser Erfahrung: Nicht allein, daß die Produkte der Kulturindustrie objektiv infantiler musikalischer Schrott sind, empört ihn, sondern vor allem, daß sie dies vorsätzlich und aus Kalkulation sind. Den Konsumenten wird ein musikalisches Einerlei vorgesetzt, das keinerlei geistiger Durchdringung bedarf, sondern allenfalls durch äußerlich aufgepappte Effekte den Schein von Unterschiedlichkeit und Neuheit suggeriert. Vergleichbar ist dies allenfalls mit dem Fastfood von McDonalds, das immer gleich geschmacklos ist, das sich aber in regelmäßigen Abständen durch pseudo-asiatische oder pseudo-mexikanische Wochen den Anschein kulinarischer Neuheit gibt.

Doch was sollen wir genau unter musikalischem Sinn, der ja schließlich die Objektivität des musikalischen Kunstwerks garantieren soll, verstehen? Musikalischer Sinn entsteht aus der Verknüpfung von musikalischem Material. Jedem Produzenten eines musikalischen Werkes stehen gewisse Klangmöglichkeiten zur Verfügung, und er muß diese Klänge synchron und diachron derart anordnen, daß sich ein sinnvolles Ganzes ergibt.

Welche Materialien und welche Verknüpfungsmöglichkeiten verfügbar sind, wandelt sich historisch. Zum Material gehört etwa das Tonsystem, die vorhandenen Instrumente und die dadurch möglichen Klangfarben, der Ausbildungsstand der Musiker etc. Und es gibt einen historisch wandelbaren Regelkanon, was die Kombinationsmöglichkeiten für dieses musikalische Material betrifft.

Und um nun aus diesem Material ein musikalisches Kunstwerk entstehen zu lassen, ist noch ein Drittes nötig: eine Aufgabe. Musikalische Kunstwerke sind Lösungen von Aufgaben, die mit Hilfe eines historisch gegebenen musikalischen Materials qua ebenfalls gegebenem musikalischem Regelkanon gelöst werden. Gegen eine derartige Definition musikalischer Objektivität dürfte selbst der hartnäckigste Adornogegner wenig einzuwenden haben.

Bei ADORNO kommen allerdings noch einige Komplikationen hinzu, die wahrscheinlich nicht mehr auf einen allgemeinen Konsens hoffen dürfen: Das, was in der eben vorgetragenen Darstellung säuberlich getrennt wurde, musikalisches Material, Regelwerk der Verknüpfung und kompositorische Aufgabe, fallen bei ADORNO in einem einzigen Begriff zusammen, nämlich eben in dem des Materials. Es ist das Material selbst, das die Aufgaben stellt und auch die Verfahrenstechniken diktiert. Und jede echte musikalische Lösung ist zugleich wieder eine neue Aufgabe, da sie das musikalische Material selbst verändert hat. Das heißt, musikalisches Material im Sinne ADORNOs ist zu verstehen wie die Hegelsche Substanz, als eine Substanz, die zugleich Subjekt ist und in ihrer Selbstbewegung nur dadurch neue Stufen erklimmt, daß sie sich selbst verändert und damit in einem dialektischen Sinn aufhebt.

Oder um eine andere Parallele zu wählen: In einer marxistischen Terminologie wäre das, was ADORNO Material nennt, eine Art musikalischer Produktivkräfte. Und diese musikalischen Produktivkräfte entfalten sich, analog zu den materiellen Produktivkräften, gemäß der ihnen eigentümlichen Logik; so wie in der materiellen Produktion ist auch in der musikalischen Produktion ein immer höherer Grad von Naturbeherrschung zu beobachten. Ursprünglich war Musik - wenn man eine derartige Entwicklungslogik musikalischer Produktivkräfte unterstellt - purer Naturlaut, Schmerzens- oder Freudenschrei. In dem Maße, wie sich die Musik historisch entwickelte, wurde diese Unmittelbarkeit des expressiven Klanges in eine differenzierte musikalische Sprache transformiert, die diese naturhaften Ursprünge nurmehr als im dialektischen Sinn aufgehobene enthält.

Diese Analogie zwischen materiell-gesellschaftlichem und musikalischem Produktionsprozeß wird von ADORNO noch ein gutes Stück weitergetrieben: Wie im Prozeß der materiellen Produktion nicht jede Generation wieder von Null anfangen muß, sondern auf den Resultaten der Vorgänger aufbauen kann und muß, so auch im Prozeß der musikalischen Produktion. Und dieser Entwicklungsprozeß, der sich darin gründet, daß die Nachfolger auf den Errungenschaften der Vorgänger aufbauen können, konstituiert Geschichte, sowohl im gesellschaftlichen Bereich wie auch im Bereich der Musik.

Im materiellen Produktionsprozeß versteht es sich von selbst, daß gewisse Produktionstechniken veralten. Niemand wird heute mehr im Bergbau Stollen mit Hammer und Meißel vorantreiben, sondern mit

modernen Sprengstoff und modernen Maschinen wird ein vielfaches dessen geleistet, wofür sich frühere Generationen von Bergleuten in mühsamer Knochenarbeit zu Tode geschuftet haben. ADORNOs Behauptung ist nun die, daß es ein derartiges Veralten von Produktionstechniken auch in der musikalischen Produktion gibt. Auch in der Geschichte der musikalischen Produktivkräfte gibt es ein Analogon zur Erfindung des Dynamits, das ältere Produktionstechniken obsolet macht - zum Beispiel SCHÖNBERGs Vorstoß in die freie Atonalität.

Der eigentliche Knackpunkt einer derartigen Interpretation der Musikgeschichte als Fortentwicklung der musikalischen Produktivkräfte ist, daß sie zum einen marxistisch, zum anderen hochgradig anti-soziologisch ist. Die musikalische Entwicklung wird nicht aus der Entwicklung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen abgeleitet, sondern aus der immanenten Entwicklung des musikalischen Materials selbst. So wie die marxistische Geschichtstheorie sich nicht in erster Linie um politische Haupt- und Staatsaktionen kümmert, sondern die Geschichte der materiellen Produktion als die eigentliche Basis aller geschichtlichen Entwicklung ansieht, so betrachtet ADORNOs ästhetische Theorie die musikgeschichtliche Entwicklung primär als Entwicklung des musikalischen Materials.

Das heißt weder im einen noch im anderen Fall, daß die übergeordneten Ebenen ausgeblendet werden: MARX' war nicht umsonst ein blendender Analytiker der politischen Entwicklung seiner Zeit, aber eben gerade deshalb, weil er die politische Geschichte in Abhängigkeit von der Entwicklung der materiellen Produktion betrachtete. Und ADORNOs brillante musiksoziologische Schriften und Vorlesungen sind genau deshalb so erhellend, weil er sich weigert, Musik auf ihre gesellschaftliche Funktion zu reduzieren, sondern ihr eine eigensinnige Logik zuschreibt, die sie gerade in Konflikt zu den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen bringen kann, innerhalb derer sie sich behaupten muß.

Um ein letztes Mal die Analogie zu MARX zu strapazieren: MARX visierte sein politisches Ziel, die Revolution, gerade dadurch an, daß er sie nicht als den Akt eines sich selbst setzenden politischen Willens interpretierte, sondern als notwendiges Resultat eines außerhalb des politischen Feldes situierten Prozesses, als Resultat der Entwicklung der Produktivkräfte, die die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse obsolet machten. Und genau so wollte ADORNO das utopische Potential von Musik verstanden wissen: Als innermusikalisches Überschreiten der Schranken, die der Musik durch ihre gesellschaftliche Funktion auferlegt sind.

E-Musik und U-Musik

Diese autonome Entwicklungslogik der Musik hat für ADORNO selbstverständlich nur Gültigkeit in Bezug auf die sogenannte E-Musik; nur hier findet seiner Ansicht nach eine Auseinandersetzung statt zwischen den ästhetischen Forderungen, die das Material an den Künstler stellt, und den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, innerhalb derer er seine Musik produziert. Und selbst die größten Künstler können in dieser Auseinandersetzung unterliegen - sei es heroisch, wie SCHÖNBERG, sei es in mehr oder minder freiwilliger Unterwerfung, wie etwa STRAWINSKY.

In der Unterhaltungsmusik aber, die im 20. Jahrhundert von der Kulturindustrie okkupiert wird, gibt es ADORNO zufolge keine derartige Auseinandersetzung: Hier fällt der gesellschaftliche Auftrag unmittelbar mit der musikalischen Substanz zusammen. Die Kulturindustrie bedient nicht nur den musikalischen Alphabetismus der Massen, sondern fördert ihn auch noch gezielt durch den Schund, den sie unter's Volk bringt. Wenn der kulturindustrielle Ramsch überhaupt eine Entwicklung kennt, dann nur die

Pseudoentwicklung der Mode. Mode ist das Gegenteil von Geschichte: Das Immergleiche im permanenten Gewande des Neuen.

Musikalisch läßt sich diese Pseudoentwicklung als Triumph des musikalischen Effekts über die musikalische Substanz beschreiben: Die selben ausgelutschten Formen, die selben abgedroschenen Akkordverbindungen, die unendlich oft gehörten Melodielinien, ganz zu schweigen von der Penetranz des Vier-Viertel-Taktes von der ORIGINAL DIXIELAND JAZZBAND bis zum neusten Technoheuler, dieser ganze musikalische Plunder wird der Kundschaft in immer neuen Verpackungen angeboten, indem er durch oberflächlich aufgesetzte Effekte und Mätzchen scheinbar interessant gestaltet wird. Und deshalb kennt die Unterhaltungsindustrie, zumindest wenn wir ADORNO folgen, keine geschichtliche Entwicklung, sondern nur eine Abfolge unterschiedlicher Moden, die kommen, gehen, wieder auftauchen und bunt gemischt nebeneinander bestehen können.

»Was an der Kulturindustrie als Fortschritt auftritt,« schreibt ADORNO, »das unablässig Neue, das sie offeriert, bleibt die Umkleidung eines Immergleichen; überall verhüllt die Abwechslung ein Skelett, an dem so wenig sich änderte wie am Profitmotiv selber, seit es über Kultur die Vorherrschaft gewann.«⁴

Doch stimmt das überhaupt? Kennt die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts tatsächlich keine autonome Entwicklung, sondern sind alle Veränderungen in der musikalischen Produktion wie im Massengeschmack nur das Resultat heteronomer Entscheidungen, die in den Konzernzentralen der Unterhaltungsbranche gefällt werden, und zwar im geheimen Einverständnis mit den Massen, die sich nicht nur verarschen lassen, sondern geradezu darum betteln, verarscht zu werden?

Die Antwort darauf kann nur ein entschiedenes Ja und Nein sein. Ja, was die Masse des grauenhaften Schrotts betrifft, mit dem die großen Umsätze des Musikbusiness erzielt werden. Was sich heute auf den vorderen Plätzen der Charts tummelt und über MTV milliardenfach verbreitet wird, ist von einer derartigen musikalischen Dürftigkeit, daß selbst ADORNO, der schon der Kulturindustrie seiner Zeit wirklich nur das schlechteste zutraute, baß erstaunt wäre, wie weit man musikalisch noch sinken kann.

Andererseits können wir die Frage aber auch mit einem Nein beantworten. Gerade ADORNOs Lieblingshaßobjekt, der Jazz, hat recht klar demonstriert, daß auch in der Unterhaltungsmusik eine autonome musikalische Entwicklung des Materials statthaben kann. Spätestens mit dem Bebop trat der Jazz in eine Phase seiner Entwicklung ein, die man nicht mehr allein als neue Mode in der Wiederkehr des Immergleichen abqualifizieren kann. Tatsächlich trat in den vierziger Jahren zum ersten Mal etwas Neues in der Geschichte der Popmusik auf: Gegen den kulturindustriellen Mainstream entwickelte sich das, was man später Underground nennen sollte, eine elitäre - oder sich zumindest elitär gebende - Abspaltung, in der die künstlerische Selbstverwirklichung entscheidender war als der kommerzielle Erfolg.

Der Jazzkritiker ARRIGO POLLILO schreibt über die erste Zeit des Bebop in New York:

»Die einzigen, die damals Beifall spendeten, waren die »Hipsters« und wenige Musiker mit einer weitherzigen Einstellung. Die Vertreter des Establishments in der Jazzwelt verheimlichten

⁴Theodor W. Adorno, »Résumé über Kulturindustrie«, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt 1973, S.62.

nicht ihren Abscheu vor dem, was sie bloß für willkürliche Klänge hielten.«⁵

Und dieser musikalische Underground trieb die Entwicklung des Jazz immer weiter, bis dann in den 60er Jahren mit dem Free Jazz eine musikalische Entwicklung zu ihrem Höhepunkt kam, die den Jazz mehr Berührungspunkte mit der europäischen E-Musik haben ließ als mit der zeitgenössischen Unterhaltungsmusik. Heute hängt der avancierte Jazz ebenso am Subventionstropf wie die E-Musik-Avantgarde und erfreut sich eines kleinen, ausgewählten Publikums von Kennern oder solchen, die gerne dafür gehalten werden möchten.

Das Beispiel des Jazz zeigt also recht deutlich, daß eine Weiterentwicklung des musikalischen Materials aufgrund innermusikalischer Anforderungen in der Unterhaltungsmusik ebenso stattfinden kann wie im Bereich der E-Musik. Insofern sollte es also durchaus möglich sein, ADORNOS Materialästhetik auch im Bereich der sogenannten Unterhaltungsmusik fruchtbar zu machen.

That's All Right

Doch lassen wir zunächst einmal die ganzen komplexen Überlegungen für einen Augenblick bei Seite und versetzen uns zurück in das Jahr 1954, in die Sun Studios nach Memphis:

»Sie sind zu viert in dem kleinen Studio: Bill Black, der Bassist; Scotty Moore, der Gitarrist; im Hintergrund Sam Phillips, der Produzent; und der sexy Boy, der auf seiner Gitarre rumhackt, während er singt, Elvis Presley, gerade neunzehn Jahre alt. 1954.

[...]

Der Knabe mit der Gitarre ist... ungewöhnlich; aber sie haben versucht, irgendwas auf das Band zu bringen, das Sam unermüdlich immer wieder zurückspult - eine Ballade, einen Hillbilly Song, was auch immer - und bislang, nun ja, will es einfach nicht klappen.

Die Männer machen eine kleine Verschnaufpause, frustriert. Sie alle haben das Gefühl, sie können etwas losmachen, wenn sie es nur richtig treffen, aber das geht nun schon eine ganze Zeit so, und das Gefühl verschwindet langsam, wie es das immer tut. Sie reden über Musik, Blues, Crudup, schon mal gehört, willst mich verarschen, Mensch, kapiert. Der Knabe greift sich seine Gitarre, kaspert ein bißchen rum. Er legt mit einem Song los. That's all right, mama, that's all... eat shit. Das sagt er natürlich nicht, aber das ist es, was er in dem Lied gefunden hat; seine Stimme gleitet über die Zeilen, während die beiden Musiker mit einsteigen, wobei Scotty die Melodie aufnimmt und Bill auf seinen Baß eindrischt. Phillips hört das, es gefällt ihm, und er entscheidet sich.

Alles klar, ihr habt was. Macht das noch mal, ich werd's aufnehmen. Genauso, fummelt da nicht mehr dran herum. Laßt es ganz schlicht.

Sie haben den Song schnell im Kasten, legen ihre Instrumente hin und sind ein wenig verlegen, weil sie sich so stark von der Musik haben mitreißen lassen. Sam spielt das Band noch mal ab. Mensch, die jagen uns außer Stadt, wenn sie das hörn, sagt Scottie; Elvis singt mit sich selbst im

⁵Arrigo Polillo, *Jazz. Geschichte und Persönlichkeiten*, München 1981 (Goldmann Schott), S.487.

Duett und zieht seine Show durch den Kakao. Sie alle sind erstaunt, aber nicht übertrieben erstaunt.

Geht jetzt nach Hause, sagt Sam. Ich muß mir überlegen, was wir damit machen.

Sie gehen, aber Sam Phillips ist verwirrt. Wer wird diese verrückte Platte spielen? Weiße Jockeys rühren so was nicht an, weil's Niggermusik ist, und Farbige lassen die Finger davon, weil's Hillbilly ist. Es klingt gut, es klingt süß, aber vielleicht ist es einfach... zu verrückt? Zum Teufel damit.

Sam Phillips brachte die Platte heraus; was folgte, war der Höhenflug von Sun Records und der Rockabillymusik, ein Augenblick, da aus Jungs Männer und aus Männern Jungs wurden, da blühende Legenden entstanden, die nach wie vor durchs Land geistern, und das niedere Volk sprang einfach auf den Zug mit auf.«⁶

Ich habe den Bericht, wie die Aufnahme von *That's All Right* zustande kam, GREIL MARCUS' epochalem Buch *Mystery Train* entnommen. Und gibt es eine bessere Geschichte, um zu demonstrieren, worum es bei Rock'n'Roll geht, nämlich um Spontaneität, Unmittelbarkeit, ein auf alle strategischen Erwägungen pfeifendes Wagnis und - last not least - Erfolg? Und ist das nicht genau das Gegenteil von den in den Konzernzentralen der Kulturindustrie ausgetüftelten Strategien der Musikmanager?

Schön wär's. Aber leider ist die Geschichte, die uns GREIL MARCUS auftischt, erstunken und erlogen. Diese von SCOTTY MOORE in die Welt gesetzte Legende ist genauso unwahr, wie andere Legenden über die Entstehung dieser grandiosen Aufnahme. Nur zehn Seiten später gibt MARCUS selbst zu:

»Das Talent war da, und es war außerordentlich, aber es war komplex und es bedurfte der Form. Sie verbrachten lange, ermüdende Stunden im Studio, um das Wesen eines Knaben einzufangen, der auf der Platte so klang, als würde er hereinschneien, gerade lange genug bleiben, um die Wände umzublasen, und mit einem Grinsen auf dem Gesicht durch die aus den Angeln gehobene Hintertür verschwinden.«⁷

Doch man braucht keine Zeugen zu befragen, um zu belegen, daß sehr viel Mühe und Überlegung in die Aufnahme von *That's All Right* gesteckt wurden. Wer hinhören kann, findet das alles in der Aufnahme selbst.

Wer wissen will, wie sich *That's All Right* anhören kann, wenn es in nur einem einzigen Take eingespielt wird, kann sich das Original von ARTHUR »BIG BOY« CRUDUP anhören. Der Bluesmusiker ARTHUR CRUDUP lebte und arbeitete zwar in Mississippi, hatte aber einen Vertrag mit dem in Chicago beheimateten RCA Label Bluebird. Und einmal im Jahr fuhr CRUDUP nach Chicago und spielte in zwei bis drei Stunden zwischen vier und acht Songs ein. Und genau so klingt es dann auch.

Der Song ist gut, daran gibt es keinen Zweifel. Aber zu der Version, die ELVIS und SAM PHILLIPS acht Jahre später aufgenommen haben, verhält sie sich wie ein Rohdiamant, den ein Minenarbeiter gerade aus

⁶Greil Marcus, *Mystery Train. Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*, Hamburg 1994, S.178f.

⁷Ebd., S.188.

dem Dreck geklaubt hat, zu dem perfekt gefaßten Schmuckstück, das dann später in der Auslage des Juweliers liegt. Und um den Unterschied herauszuarbeiten, braucht man sich nicht auf obskure Qualitäten wie Genialität zurückziehen, sondern man kann sehr genau beschreiben, wie ELVIS und PHILLIPS den Rohdiamanten ARTHUR CRUDUPS zugeschliffen haben.

Zunächst haben sie den Song radikal gekürzt. Die Version von CRUDUP ist gut eine Minute länger als die weniger als 2 Minuten dauernde von ELVIS. Da das Tempo beider Versionen ungefähr gleich ist - ELVIS' Version ist eine winzige Spur schneller, 205 Schläge pro Minute statt 200 -, heißt das, daß rund ein Drittel der Originalversion einfach gestrichen wurde.

Wo wurde in den Sun Studios der Rotstift angesetzt? Zunächst einmal flog der zweite Instrumentalteil vor dem »Ah daa daa dee dee dee« heraus, dann die gesamte vorletzte Strophe mit dem schwachsinnigen Text »Baby, one and one is two / Two and Two is four / I love that woman / But I got to let her go«. Statt vier Strophen hat ELVIS' Version also nur drei, statt zweier Instrumentalteile nur noch einen.

Die nächste Kürzung betraf den Anfang: Wo CRUDUP dem Song ein richtiges instrumentales Intro von 12 Takten Länge voranstellt, dient in Memphis dann die Einleitung gerade einmal dazu, Tonart und Tempo festzulegen: Die akustische Gitarre gibt im ersten Takt das Tempo vor, dann setzt der Baß ein, und schon nach vier Takten A-Dur, der Grundtonart, stürzt sich ELVIS in den Text, als könne er es überhaupt nicht erwarten.

Damit nicht genug: Während CRUDUP dem Gesang zwischen den Strophen zwei Takte Pause gönnt, werden diese zwei Takte bei ELVIS unerbittlich eliminiert. So wie er am Anfang nach einem absolut minimalen Intro sofort in den Text springt, so reihen sich in der Folge Strophe und Refrain in atemberaubender Dichte aneinander. Nur am Anfang und am Ende von SCOTTY MOORES Gitarrensolo gönnen sich die Musiker jeweils einen Takt, um kurzfristig etwas zur Ruhe zu kommen.

Diese jugendliche Ungeduld, zur Sache zu kommen, prägt auch die weiteren Änderungen, die am Original vorgenommen wurden. Schon beim ersten Anhören der Originalversion springt einem natürlich unmittelbar ins Ohr, daß *That's All Right* ja eigentlich ein sogenannter Stoptime-Blues ist, das heißt, in den Strophen setzen die Instrumente alle aus und markieren nur den Taktbeginn mit einer kurzen, auftaktigen Phrase. Bei Elvis hingegen laufen Strophe und Refrain unterbrechungslos durch.

Musikalisch ist das zunächst einmal problematisch. Was durch die Eliminierung eines solchen retardierenden Moments an Fluß und Tempo gewonnen wird, bezahlt man auf der anderen Seite teuer durch einen Verlust an Spannung; und genau hier manifestiert sich die Größe von ELVIS PRESLEY, wie er diesen Spannungsverlust zwischen Strophe und Refrain auffängt, den er sich durch die Entscheidung, die von Crudup verwendete Stoptime-Technik zu verwerfen, eingehandelt hat.

Dies läßt sich ausgezeichnet in einem Vergleich der ersten Strophe studieren, die auch bei CRUDUP noch nicht in Stoptime-Manier ausgeführt wird. Gegenüber CRUDUPS Version ändert ELVIS den Melodieverlauf radikal. Bei CRUDUP finden wir, in allen vier Versen, eine in Vierteln abfallende Linie, die den Tonraum zwischen Quinte und Grundton durchläuft, um dann auf der Terz - die als blue note realisiert wird - auszuruhen:



That's all right now ma-ma

Notenspiel 1: Takte 1-2 in der Version von ARTHUR »BIG BOY« CRUDUP

ELVIS hingegen verengt den bei CRUDUP recht weiten Bewegungsspielraum der Melodie auf eine kleine Terz. Statt die Melodie vom e bis hinunter zum a fallen zu lassen, bleibt er zunächst auf dem e; dann versucht die Melodie, nach unten auszubrechen, schafft es aber nur bis zum cis, um sofort wieder nach oben, zum e gezogen zu werden.



That's all right ma-ma

Notenspiel 2: Takte 1-2 in der Version von ELVIS PRESLEY

Dieses weniger ist natürlich mehr. ELVIS hält damit die Melodie unter Druck; am Abschluß des zweiten Verspaares unterstreicht er noch die Gewaltsamkeit des Vorgangs, indem er ein leicht bedrohliches Grollen auf das abschließende e legt. Dies alles hat selbstverständlich den Sinn, die Melodie dann im Übergang zum Refrain regelrecht explodieren zu lassen. Die Melodie springt im letzten Vers, nachdem alle Ausbruchsversuche nach unten hin gescheitert sind, auftaktig über fis und g nach oben, läßt sich dann nach unten fallen und gleitet mühelos in den Refrain, den Elvis dann mit einer samtweichen Laszivität singt, daß es einem sofort in den Unterleib fährt:



Just a-ny-way you do But that's all right

Notenspiel 3: Takte 7-9 in der Version von ELVIS PRESLEY

CRUDUPS vierter Vers ist dagegen melodisch ein richtiggehender Rohrkrepierer: Er benutzt die gleiche fallende Melodielinie wie in den anderen vier Versen auch, nur daß er sie hier, zu allem Überfluß, nicht auf der Terz - mit der er in den anderen drei Versen die Notwendigkeit einer Fortführung anzeigte - enden läßt, sondern auf dem Grundton. Damit wird die Strophe formal abgeschlossen, der Übergang zum Refrain erscheint, zumindest aus melodischer Sicht, willkürlich. Würde nicht in den Harmonien der A7-Akkord die Fortführung erzwingen, der Song würde an dieser Stelle zusammenklappen wie ein mißlungenes Soufflee:



A-ny-way you do But that's all right

Notenspiel 4: Takte 7-9 in der Version von ARTHUR »BIG BOY« CRUDUP

Dies ist noch nicht alles: In der Rock'n'Roll-Fassung von 1954 verlassen sich die Musiker nicht allein auf die geänderte Melodieführung. Baut schon ELVIS mit seinem Gesang eine ungeheure musikalische Spannung auf, so wird diese noch verstärkt durch SCOTTY MOORES grandiose Gitarrenarbeit. In die kurzen Pausen zwischen den einzelnen Versen wirft er jeweils ein aufmunterndes Gitarrenriff ein, um dann im vierten Vers

ELVIS' Ausbruch durch in schnellen Achteln durchgeschlagene Akkorde zu unterstützen.

Diese kurzen Ausführungen zu den Veränderungen, die für ELVIS' Aufnahme an der Originalversion vorgenommen wurden, sollten eigentlich schon ausreichen, um den Mythos einer quasi spontanen Aufnahme des Songs, der entgegen der Erwartungen der Künstler und ihres Produzenten zu einem Hit wurde, zu widerlegen. Noch offensichtlicher als die musikalischen Fakten belegen die am Text vorgenommenen Änderungen die Tatsache, daß SAM PHILLIPS sehr genau wußte, was er wollte, und auf welches Publikum er mit dieser Aufnahme zielte.

In der ersten Strophe finden sich nur wenige Abweichungen vom Original; es fehlen nur ein paar von CRUDUP eingestreute »nows«, mit denen dieser das Metrum auffüllt. Entscheidende Änderungen finden sich dann in der zweiten Strophe, in der Mutter und Vater den Sänger ermahnen. Auch wenn sowohl CRUDUP wie ELVIS die Warnungen der Eltern zitieren, so ist doch der Inhalt der Warnungen ein durchaus unterschiedlicher. Während CRUDUP wegen seines Lebenswandels ermahnt wird und ihm die Eltern prophezeihen, daß die Frauen ihn noch 'mal das Leben kosten werden, ist der Konflikt bei Elvis ein anderer: er ist, zumindest nach Meinung der Eltern, zu gut für das Mädchen, mit dem er herumalbert. Während es sich beim lyrischen Ich CRUDUPS also um einen herumziehenden Bluessängers handelt, der sich in jeder Stadt mit einer anderen Frau einläßt, handelt ELVIS' Song von den Frustrationen eines Teenagers, dessen erste High School-Liebe von den Eltern argwöhnisch betrachtet wird. Und wie man der Melodie anhört, pfeift dieser Teenager, wie es nicht anders zu erwarten ist, auf die Warnungen seiner Eltern. Bei CRUDUP hingegen hat das »that's all right« von vornherein einen resignativen Unterton: ja, die Frauen werden noch mal sein Unglück sein, so ist es, aber daran wird sich auch nichts ändern.

Daß CRUDUPS dritte Strophe bei Elvis wegfällt, habe ich bereits erwähnt. Die letzte Strophe unterscheidet sich dann ganz signifikant in den unterschiedlichen Versionen. Bei CRUDUP lautet sie:

»Babe, now if you don't want me
Why not tell me so?
You won't be bothered with me
'round your house no more«

Wenn ihn die Frau nicht haben will, na dann soll sie's ihm halt sagen. Dann wird er eben irgendwo anders ein Bett finden, wie er es schon so oft in seiner Karriere als Bluesmusiker gemacht hat. Bei ELVIS hingegen lautet die Strophe:

»I'm leavin' town now, baby,
I'm leavin' town for sure
Well then you won't be bothered
With me hangin' 'round your door«

Hier verläßt der Protagonist sowieso die Stadt, nicht, weil er das ständig macht, wenn er eine Frau satt hat oder sie ihn rauswirft, sondern weil es jetzt Zeit wird, auf eigenen Füßen zu stehen, der Familie und den alten Freunden Lebewohl zu sagen. Und die Teenagerliebe, die er zurückläßt, na ja, das ist irgendwie schade, aber unvermeidlich.

Das wirklich Raffinierte an der Textversion von ELVIS sind die Selbstzweifel und Ängste, die hinter diesem scheinbar selbstbewußten Auftreten lauern. Daß er die sachliche Aussage, er verlasse jetzt die Stadt, ein

zweites Mal bekräftigen muß - »I'm leavin' town for sure« -, zeigt recht deutlich, daß in die ganze Aufbruchshoffnung auch ein Anteil Angst vor dem, was da wohl kommen mag, gemischt ist. Optimistische Lieder gibt es zuhauf, und in aller Regel taugen sie nichts. Indem ELVIS die jugendlichen Selbstzweifel artikuliert, um sie dann sofort auftrumpfend wegzuwischen, macht den jugendlichen Optimismus des Songs überhaupt erst glaubwürdig.

Daß das kein interpretatorisches Hirngespinnst ist, zeigt der letzte Refrain, nach dem berühmten »ah daa daa dee dee dee dee«. Während bei CRUDUP auch der letzte Refrain mit einem gewohnten »Now that's all right...« beginnt, flackert bei ELVIS noch einmal kurz die Angst vor der ungewissen Zukunft auf. »I need your lovin'«, bricht es aus ihm heraus, bevor er sich ein letztes Mal in »that's all right« stürzt, und zwar mit einer solchen Vehemenz, daß er am Ende des Refrains gar nicht richtig abbremsen kann und ihn seine Gitarre noch vier Takte weiterträgt, wie einen Sprinter, der die Ziellinie schon überquert hat, und nun noch auslaufen muß.

CRUDUPs Song ist das fatalistische Lied eines umherziehenden Bluesmusikers, der von einer Stadt zur anderen zieht, in immer wieder anderen Betten landet, die sich alle so verdammt ähnlich sehen, und den sein Lebenswandel irgendwann einmal umbringen wird. ELVIS hingegen singt von einer Befreiung, von einem ungeheuren Aufbruch, und dabei meint er nicht nur sich, sondern die ganze amerikanische Jugend, ach was, die Jugend der ganzen Welt.

Es ist genau diese Botschaft, die SAM PHILLIPS zusammen mit ELVIS herausarbeitet und in deren Dienst all die beschriebenen musikalischen und textlichen Mittel gestellt werden. Man hat bis zum Erbrechen wiederholt, der Erfolg von ELVIS hätte sich darauf gegründet, daß er die offene Sexualität der schwarzen Musik für weiße Teenager zugänglich gemacht hätte. Ich glaube nicht, daß das den Kern trifft, obwohl auch das mitspielt. Der eigentliche Kern von ELVIS Musik war, daß er viel mehr versprach als nur guten Sex, nämlich eine Zukunft in Freiheit.

Hier könnte man jetzt wieder sofort ausschwärmen ins weite Feld der politisch-soziologischen Theorien, die repressiven 50er Jahre beschwören, den musikalischen Aufbruch von ELVIS mit dem politischen Aufbruch von JOHN F. KENNEDY zusammenbringen und so weiter und so fort. Doch darum soll es, erklärtermaßen, in diesem Vortrag genau nicht gehen; bleiben wir bei der Ästhetik, das heißt, bei rein musikalischen Gesichtspunkten.

Als wesentliches Moment von *That's All Right* haben ich herausgearbeitet, daß die musikalische Arbeit, zumindest bei diesem Stück, vor allem in der Verdichtung des musikalischen Geschehens besteht. Alles Überflüssige wird eliminiert, das Stück wirkt unglaublich konzentriert, wie aus einem Guß; und genau deshalb ist auch SCOTTY MOORES Legende, daß das Stück ohne große Vorbereitung in einem Take eingespielt worden sei, trotz aller gegenteiliger Beweise, nicht auszurotten: Denn genau so, meint man, müsse es klingen, wenn die Musik einfach aus den Musikern herausexplodiert.

Und natürlich ist es genau umgekehrt: Diese Unmittelbarkeit und Spontaneität ist das Resultat eines intensiven Feilens an der Form, einer Arbeit der Reduktion. Und genau diese Arbeit der Reduktion muß meines Erachtens im Zentrum einer Ästhetik des Rock'n'Roll stehen.

Rumble

Eine völlig anders gelagerte Verdichtung, eine andere Reduktion auf's bare musikalische Minimum finden wir bei einem weiteren Klassiker, der, zumindest in musikalischer Hinsicht, wahrscheinlich wichtiger war, als *That's All Right*. 1958, als die erste große Rock'n'Roll-Welle sich bereits totlief, wurde in Washington D.C. ein Stück aufgenommen, das den Sound des Rock'n'Roll für immer verändern sollte: *Rumble* von LINK WRAY.

Auch bei *Rumble* gibt es natürlich eine Spontanitätslegende, wie bei allen großen Errungenschaften des Rock'n'Roll. Angeblich spielten die RAYMEN als Backup-Band für eine Doo-Wop-Gruppe, die DIAMONDS, die mit *The Stroll* einen Hit hatten. Und als der Veranstalter die RAYMEN aufforderte, einen Stroll-Rhythmus zu spielen, hatte LINK WRAY keine Ahnung, was das sein sollte. Er spielte einfach irgendwas, was ihm einfiel, und das war dann *Rumble*. Das Stück kam beim Publikum gut an, eine Platte wurde aufgenommen, der Labelchef haßte die Aufnahme, aber seine Tochter fand sie großartig, weshalb er sie doch veröffentlichte und der Rest ist Geschichte: Die Single war 10 Wochen in den Top 40 und verkaufte sich vier Millionen Mal, obwohl - oder vielleicht gerade weil - sie in einigen Städten der USA nicht gespielt werden durfte.

An *Rumble* fällt sofort der bedrohliche Gitarrensound auf. Schwere, wuchtige Akkorde, gespielt von einer übersteuerten Gitarre, lassen das Stück zwar langsam, aber mit unaufhaltsamer Gewalttätigkeit voranschreiten, Und damit wurde Rock'n'Roll endgültig zu dem, wovor einen die Eltern immer gewarnt hatten: Eine brutale, primitive Musik, die die Grundfesten des Abendlandes bedrohte. Und natürlich verdankt sich dieser Sound keinem bloßen Zufall. LINK WRAY malträtierte die Membran seines Lautsprechers mit der Spitze eines Kugelschreibers, bis er genau den Klang hatte, der ihm vorschwebte. Und damit schrieb er Musikgeschichte: PETE TOWNSHEND behauptet, ohne *Rumble* hatte es THE WHO nie gegeben, und PAUL MCCARTNEY hatte die Single angeblich an seinem Plattenspieler festgeklebt, damit er sie immer zu Hand hatte.

Das fabelhaft Neue an *Rumble* war natürlich, daß es völlig konträr stand zur allen musikästhetischen Vorstellungen zumindest der abendländischen Welt. Dazu muß ich etwas weiter ausholen, nämlich bis zum Verhältnis von Musik und Natur in der Vorstellungswelt der abendländischen Kultur. Musik stand in dieser Tradition in einem seltsam ambivalenten Verhältnis zur Natur, die aus der Ambivalenz der Naturvorstellung selbst resultiert.

In der gesamten abendländischen Tradition ist Natur immer doppelt konnotiert, sie ist zum einen etwas Fremdes, Bedrohliches, zum anderen aber auch etwas Lockendes. Diese Ambivalenz verdankt sich der Zwiespältigkeit des Zivilisationsprozesses selbst: Zum einen ist der Prozess der Zivilisation ein Prozeß zunehmender Naturbeherrschung und Abwehr all der Gefahren, die von ungezähmter Natur ausgehen. Dieser aus der Furcht geborene Zivilisationsprozeß ist aber gleichzeitig einer, der den Individuen einiges abverlangt: die Abwehr von Naturgefahren verlangt nicht nur nach einer Zähmung äußerer Natur, sondern auch die Unterdrückung innerer Natur. Nur da, wo Triebverzicht geübt wird, also innere Natur unterdrückt wird, können auch die Gefahren äußerer Natur abgewehrt werden.

Dieser in die Psyche der Individuen eingeprägte Verlust führt dann dazu, daß das Verlorene in der Imago einer ursprünglichen, unschuldigen und sanften Natur hypostasiert wird. Die ganzen romantischen Vorstellungen von guten Wilden oder von einem Leben im Einklang mit einer Natur, in der immer

Sonnenblumen blühen und Schäfchen blöken, konstituieren eine zweite Naturvorstellung, die sich über die andere von der bedrohlichen, feindlichen Natur legt.

Musik wurde in der abendländischen Tradition immer mit dieser zweiten, unschuldigen Natur verbunden. Seit Orpheus angeblich die wilden Tiere mit seiner Musik zähmte, ist die Musik Repräsentantin der »guten« Natur, während die »böse« Natur auch in der Musik immer weiter zurückgedrängt wird. Diese Zurückdrängung wilder, gefährlicher und ungezügelter Natur stellt sich - unter anderem - innermusikalisch dar als die Verdrängung des Geräusches aus der Musik. Instrumentationstechnisch verlief die Entwicklung so, daß jede unkontrollierte Geräuschhaftigkeit der Klänge sukzessive eliminiert wurde. Schon recht früh wurden die Schlaginstrumente zurückgedrängt und für besondere Gelegenheiten heroisch-männlicher Musik reserviert. Im 17. Jahrhundert verschwanden dann die schnarrenden Klänge von Rohrblattinstrumenten wie Krummhorn oder Schalmey aus der Instrumentierungspalette. Das scharfe Plingen des Cembalos wurde im 18. Jahrhundert durch den langweiligen, aber flexibleren Klang des Klaviers abgelöst. Und das 19. Jahrhundert verbannte schließlich den kratzigen Klang der schwach gespannten Darmsaiten der Streichinstrumente zugunsten der Brillanz einer Stahlsaitenbespannung.

Das Geräusch fristete allein als wohldosiert eingesetztes Mittel zur Steigerung der Expressivität ein Schattendasein. Als solch expressives Mittel diente das Geräusch dann auch in bestimmten Spielarten des Jazz und vor allem im Rhythm'n'Blues. Vor allem das Saxophon übernahm hier die Rolle, ungezügelter Emotionalität zum Ausdruck zu bringen. Doch selbst der Lärm, den legendäre Saxophon-Shouter wie BIG JAY MCNEELY produzierten, diente im wesentlichen dazu, die Individualität des Musikers im Rahmen eines wohlgeordneten Kollektivs zum Ausdruck zu bringen.

Nicht so bei *Rumble*. Hier behauptet sich nicht ein Instrumentalist innerhalb eines Kollektivs, das durch die musikalische Ordnung des Stückes den Exzessen des Instrumentalisten Grenzen setzt. Der Krach, den LINK WRAY macht, ist das Stück selbst. *Rumble* ist die Rückkehr der bösen Natur als Grundprinzip des Rock'n'Roll.

Diese Rückkehr aber folgt der Dialektik der Aufklärung: Keineswegs handelt es sich hierbei einfach um musikalische Regression. Denn die zugleich bedrohliche wie faszinierende Natur, für die *Rumble* steht, ist nicht einfach ein Rückfall in vorzivilisatorische Zeiten. Es sind keine exotische Instrumente, die hier die Natur repräsentieren, sondern eines der modernsten Instrumente überhaupt, die elektrisch verstärkte Gitarre, deren Klang auf einmal ein Eigenleben entwickelt.

In dieser Hinsicht ist *Rumble* den klassischen Horrorfilmen der 50er Jahre verwandt: Die durch atomare Strahlung mutierten Riesenameisen in *Them!* (1954), die durch eine zum Wohle der Menschheit entwickelte Nährlösung ins gigantische angewachsene Spinne in *Tarantula* (1955) oder der zur sich zur Hälfte in eine Fliege verwandelnde Wissenschaftler in *The Fly* (1958) sind ebenso wie *Rumble* ein Ausdruck dafür, daß die moderne Technik wieder die Ungeheuer gebiert, vor denen sie die Menschheit beschützen sollte.

Diese Verschränkung des Archaischen mit dem Modernen, das Ineinander von moderner Technik und naturhaftem Lärm hat sein Pendant in der harmonischen Struktur von *Rumble*. Reduziert man *Rumble* auf sein harmonisches Skelett, dann bleibt eine einfache Dur-Kadenz zurück: Vom Tonika-Akkord E-Dur geht es zur Subdominante A-Dur, es folgt die Rückkehr zu E-Dur, dann die Dominante H-Dur und wieder E-Dur. Das Ganze ist eingebettet in die klassische Songstruktur AABA, wobei selbst dem Zwischenteil B diese Harmoniefolge zu Grunde gelegt ist.

Historisch betrachtet geht dieses funktionsharmonische Akkordschema auf das 17./18.-Jahrhundert zurück. So wie zu dieser Zeit die temperierte Stimmung einen hermetisch geschlossenen Tonraum definierte, so dekretierte die Funktionsharmonik einen neuen musikalischen Zeitbegriff: Bedingt durch die funktionale Bezogenheit der einzelnen Akkorde nähert sich der musikalische Zeitbegriff dem physikalischen an. Die musikalische Zeit wird, wie die physikalische, linear gerichtet und irreversibel. Die Kadenz sorgt dafür, daß das Stück einen klaren Anfang und ein klares Ende hat. Erst dies ermöglicht dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Entstehung der Sonatenform mit ihrem Prinzip der musikalischen Entwicklung, die die musikalische Zeit endgültig irreversibel macht.

Der älteren Musik, die das Prinzip der Entwicklung nicht kannte, sondern auf Reihung und Variation beruhte, lag hingegen ein anderer Zeitbegriff zu Grunde. Im Extremfall gibt es hier Formen wie die Passagaglia, die auf der immer selben Baßlinie Variation über Variation anhäuft. Derartigen Formen implizieren einen älteren, zirkulären Zeitbegriff, der nach dem Bild von Naturkreisläufen modelliert ist, während sich der lineare Zeitbegriff dann an manufakturieller oder industrieller Produktion orientiert.

Indem Rumble harmonisch dem Schema der Dur-Kadenz folgt, sollte man meinen, daß wir hier einen modernen, linear gerichteten Zeitbegriff vorfinden; de facto belehrt uns aber schon flüchtiges Anhören von *Rumble*, daß genau das Gegenteil der Fall ist: Statt an irgendeiner Stelle zur Ruhe zu kommen, verläuft das Stück in ständig repetierten Kreisen. Der Grund dafür ist einfach zu benennen: »the most important D chord in history«⁸, wie es Colin Escott formuliert hat. Den einzelnen Akkorden der Kadenz ist jeweils auftaktig zweimal repetiert ein leiterfremder Akkord vorangestellt, eben dieser wichtigste D-Dur-Akkord der Musikgeschichte.

Der Einschub dieses wuchtigen Fremdkörpers zerstört systematisch den funktionalen Zusammenhang zwischen den Akkorden der Dur-Kadenz. Funktional betrachtet handelt es sich bei diesen D-Dur-Akkorden, die zwischen die »eentlichen« Akkorde geschoben werden, um Doppelsubdominanten; doch in dieser Funktion treten sie überhaupt nicht auf. Ihre »Funktion« besteht vielmehr darin, das funktionsharmonische Gefüge, das *Rumble* zu Grunde liegt, außer Kraft zu setzen.

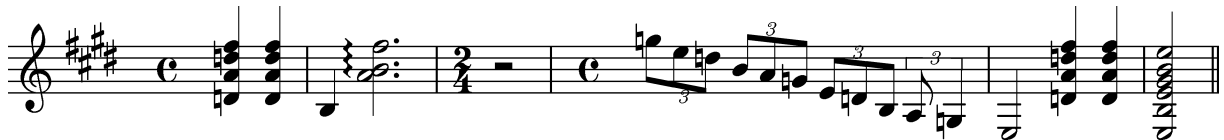
An die Stelle der linearen Zeitordnung der Kadenz tritt durch die ostinate Einfügung der leiterfremder Akkorde wieder eine zirkuläre naturhafte Zeitordnung, die keinen Anfang und kein Ende, sondern nur die ewige Wiederkehr kennt. Es ist nur konsequent, wenn *Rumble* am Schluß ausgeblendet und nicht abgeschlossen wird (wobei als zusätzliches Element hinzukommt, daß im Ausblenden der Klang zusätzlich »naturalisiert« wird, indem als Effekt ein Echo auf den Klang gelegt wird).

Diese Außerkraftsetzung der funktionsharmonischen Ordnung läßt sich am genauesten dort studieren, wo Wray das Kernstück der Funktionsharmonik, die Dominant-Tonika-Verbindung attackiert. Im Übergang vom H-Dur-Septimenakkord nach E-Dur (Takt 9ff) begnügt er sich nicht einfach mit dem Einschub von zwei D-Dur-Akkorden.

In Takt 8 leiten noch einmal die bekannten zwei D-Dur-Akkorde den H-Dur-Septimenakkord ein, dessen besondere Rolle durch das Arpeggio hervorgehoben wird. Doch schon beim Erklängen des Akkordes tritt die erste Merkwürdigkeit auf. Dominantseptimenakkorde zeichnen sich innerhalb der Funktionsharmonik durch zwei Besonderheiten aus: Zum einen sind sie auf Grund der hinzugefügten Septime dissonant und drängen deshalb zur Auflösung in eine Konsonanz. Zum anderen enthalten sie den Leitton der zugrundeliegenden

⁸Colin Escott, Linernotes zu Link Wray: Guitar Preacher (Polydor 1995).

Skala, der dem Drang zur Auflösung der Dissonanz eine Richtung gibt, nämlich hin zur Tonika. So wie Link Wray nun den Akkord spielt, enthält er zwar die eine Auflösung fordernde Dissonanz, das a; aber der Leitton, das dis, das die Richtung der Auflösung vorgibt, wird weggelassen. Statt einer Auflösung hin zum Schlußakkord gerät das Stück ins Stocken: Ein zwei Viertel-Takt wird eingeschoben, in dem die Zeit stillzustehen scheint. Und wenn es nach diesem Augenblick der Orientierungslosigkeit weitergeht, dann auf völlig unerwartete Weise. Statt des antizipierten E-Dur-Akkordes kommt eine abwärtsfallende, pentatonische Skala auf G. Diese mündet zwar nach einem weiteren synkopierten Stocken am Ende wenigstens in ein einzelnes e, doch der harmonische Zusammenhang zwischen Dominantseptakkord und Tonika ist hoffnungslos zerschreddert:



Notensbeispiel 5: LINK WRAY, *Rumble*, Takte 8-13

Daß Link Wray hier an entscheidender Stelle eine pentatonische Skala verwendet, ist wiederum kein Zufall. Bei der pentatonischen Tonleiter wird nicht wie bei den gebräuchlichen diatonischen Skalen die Oktave in sieben, sondern in fünf Töne aufgeteilt. Diese Art der Zerlegung ist um einiges älter als die deutlich kompliziertere Zerlegung in sieben Töne; insofern ist dem gewollt archaischen Charakter von *Rumble* die Pentatonik angemessener als eine »modernere« Skala. Was aber noch entscheidender ist: Die Pentatonik kennt das Prinzip des Leittons nicht. Damit fällt eben das Prinzip der Gerichtetheit weg, das die funktionsharmonische Ordnung des temperierten Systems entscheidend prägt. Das e, mit dem Wray die abwärtsfallende pentatonische Skala enden läßt, ist musikalisch durch nichts anderes begründet als daß es der tiefste Ton der Gitarre ist, sonst könnte diese Linie ins Bodenlose weiterfallen. Der Schlußton hängt hilflos verloren in der Luft und wird sofort wieder von zwei D-Dur-Akkorden überwältigt, die die schwerfällige Kreisbewegung des Stückes erneut in Gang setzen.

Dies alles zeigt, daß die Primitivität von *Rumble* tatsächlich eine ziemlich ausgeklügelte Primitivität ist: Eine verzerrte Gitarre, ein leiterfremder Akkord und eine pentatonische Skala genügen, um aus einer einfachen Dur-Kadenz ein Meisterwerk roher, naturhafter Gewalttätigkeit zu kreieren, das die ganzen Ansprüche abendländischer Kunstmusik auf den Kopf stellt.

Die invertierte Materialästhetik des Rock'n'Roll

Mit den Erkenntnissen, die wir an diesen beiden Beispielen, *That's All Right* und *Rumble*, gewonnen haben, will ich nun versuchen, eine, wenn auch vorläufige Antwort auf unsere Ausgangsfrage zu geben. Ich hatte vorhin in groben Pinselfrichen Adornos Materialästhetik skizziert. Adornos Materialästhetik erlaubt, so hatte ich versucht zu zeigen, eine ästhetische Betrachtungsweise von Kunstwerken, die nicht den Fehler begeht, sich über den Gegenstand zu erheben. Gleichwohl blendet sie aber die historisch-gesellschaftliche Dimension des Kunstwerks nicht aus, da sie sie indirekt, im Innern des Kunstwerkes selbst aufspürt, nämlich in Gestalt der Entwicklung des Materials. Und die Frage war gewesen, ob eine derartige Materialästhetik auch für den Rock'n'Roll fruchtbar gemacht werden kann.

Die Antwort auf diese Frage kommt nun ganz dialektisch daher: Ja, eine Materialästhetik des Rock'n'Roll ist möglich, aber eben nicht im Sinne einer Weiterentwicklung und Differenzierung des musikalischen Materials, sondern in einer zur klassischen europäischen Musiktradition invertierten Bewegung: Nicht als

zunehmende Weiterentwicklung der musikalischen Produktivkräfte, sondern im Gegenteil, als Reduktion und scheinbare Regression. Nicht die Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten, das Ausscheiden überholter, abgedroschener musikalischer Mittel und Zwecke, ist das Anliegen des Rock'n'Roll, sondern im Gegenteil, die Reduktion der eingesetzten Mittel auf ein bares Minimum, und, im Extremfall, der Einsatz völlig ausgelutscher musikalischer Formelemente.

Das heißt nicht, daß ein Stück um so besser ist, je dümmer und abgedroschener es ist. Zwischen einer Ästhetik des Rock'n'Roll und der Analyse eines Musikstücks, klafft immer eine Lücke. Eine Ästhetik ist weder eine Anleitung zur Herstellung von Kunstwerken, noch liefert sie hinreichende Kriterien zu ihrer Beurteilung. Wahre Kunstwerke, und die großen Titel des Rock'n'Roll sind Kunstwerke, sind Solitäre, die den Maßstab ihrer Beurteilung in sich tragen. Elvis' Fassung von *That's All Right* ist einzigartig, und die herausragende Qualität des Stückes liegt in dieser Einzigartigkeit begründet.

Gleichzeitig aber beziehen sich diese großartigen Einzelkunstwerke aufeinander, indem sie einzigartige Antworten für allgemeine Fragen formulieren. Das Prinzip der Verdichtung und Reduktion des musikalischen Materials ist sowohl in *That's All Right* wie in *Rumble* wirksam, obwohl die beiden Stücke auf das erste Anhören nicht unterschiedlicher sein könnten. Die Intensität von *That's All Right* resultiert bei ELVIS daraus, daß er das Stück in sich kontrahiert und melodisch eine Spannung aufbaut, die ihn scheinbar durch das Stück hindurchkatapultiert. *Rumble* hingegen hat nichts von der Atemlosigkeit, die *That's All Right* charakterisiert. Aber dadurch, daß das Stück im wesentlichen auf die brachiale Übersteuerung des Gitarrensounds reduziert ist, geht es in seinem Minimalismus eine geheime Komplizenschaft mit *That's All Right* ein.

Diese Komplizenschaft gründet sich, vermittelt des Prinzips der musikalischen Reduktion, in einer gemeinsamen Feindschaft, nämlich die Feindschaft gegenüber der gängigen Populärmusik der Zeit. Schmalzige Sänger vor dem Hintergrund entsetzlicher Big-Band- oder Streicher-Arrangements dominierten den Musikmarkt, und genau diesem Markt warf der Rock'n'Roll mit seinem musikalischen Minimalismus den Fehdehandschuh hin.

Zumindest bei der Jugend war er damit zunächst erfolgreich, zumindest so lange, bis Elvis in die Armee eingezogen wurde. Anfang der sechziger Jahre war der Aufbruch, der sich in den neuen Klängen angedeutet hatte, wieder erfolgreich erstickt und es schien beinahe so, als sei Rock'n'Roll nur eine bizarre Fußnote der Musikgeschichte gewesen. Doch zu dieser Zeit formierten sich in England bereits neue Bataillione in der Schlacht um die populäre Musik, und mit den BEATLES, den STONES, den WHO, den ANIMALS und wie sie alle hießen, schlug die Jugendkultur nach einer kurzen Atempause zurück. Und von da an war Rock'n'Roll praktisch nicht mehr zu stoppen. Das heißt, von außen. Die eigentliche Gefahr kam nun von innen.

Yesterday

Der Sündenfall läßt sich ziemlich exakt festmachen. Fast genau zehn Jahre nach *That's All Right* wurden alle musikalischen Errungenschaften des Rock'n'Roll wieder in Frage gestellt, und das ausgerechnet von der Band, die die zweite Welle des Rock'n'Roll maßgeblich geprägt hatte, den BEATLES. *Yesterday* ist zweifelsohne das abgefeimteste Stück Anti-Rock'n'Roll, das je in Vinyl gepresst wurde; und dies nicht, weil das Stück so schlecht wäre, sondern im Gegenteil, weil es von einer Perfektion ist, die der Perfektion von *That's All Right* ebenbürtig ist, aber alle ästhetischen Errungenschaften von *That's All Right* widerruft.

Dabei ist das Problem nicht so sehr das Streichquartett, das an die Stelle der Rock'n'Roll-Band tritt. Das Problem sitzt tiefer, in der harmonischen Struktur des Stückes selbst, die eine derartige Instrumentierung quasi zwangsläufig nach sich ziehen muß. Erst seine harmonische Komplexität macht *Yesterday* zu dem, was es ist. Entscheidend hierbei ist, daß das Stück sich in seinen Harmonien völlig unentschieden gibt; es changiert permanent zwischen der Grundtonart F-Dur und der Paralleltonart d-moll. In Takt 1 beginnt das Stück mit einem F-Dur-Akkord, um dann in Takt 2 über em^7 und A^7 nach dm zu modulieren. Der erste Eindruck ist, daß das F-Dur am Anfang gar nicht die Grundtonart markiert, sondern daß erst in Takt 3 die Tonika erreicht ist. Diese Unentschiedenheit wird durch den Melodieverlauf bestärkt. Der erste Ton, das *Yes* von *Yesterday*, ist kein f, sondern ein g, erst dann fällt die Melodie auf das F herunter; zudem ist dieses erste betonte g nur eine Achtel lang, während sich das eigentlich unbetonte *day* endlos hinzieht. Diese melodische, harmonische und rhythmische Unsicherheit scheint sich in der Folge auflösen zu wollen: Die Modulation hin dann zum d-moll-Akkord in Takt 3 wird melodisch klar unterstützt: Die aufsteigende Melodielinie mit h und cis statt, wie in F-Dur zu erwarten, b und c, legt eindeutig die Tonart als d-moll fest. Doch nach diesem ersten Eindruck von Klarheit und Bestimmtheit, fällt der Rest der Strophe melodisch sukzessive nach unten, während die Tonart sich mit B^7 und C^7 wieder Richtung F-Dur bewegt, ohne jedoch die notwendige Eindeutigkeit zu erlangen.

5

Notenbeispiel 6: THE BEATLES: *Yesterday*, Strophe

Ich will hier jetzt nicht weiter ins Detail gehen; was jedoch klar geworden sein dürfte: Das ganze Stück ist von einer unglaublichen harmonischen Zögerlichkeit, ja Ängstlichkeit, die perfekt zum Text paßt. Die melancholische Sehnsucht, nach einem Gestern, in dem die Welt noch in Ordnung war, die Unsicherheit des lyrischen Ichs - *I'm not half the man I used to be* -, all dies ist direkt in der musikalischen Struktur zu greifen. Dazu paßt die anekdotische Überlieferung, daß das Stück längst fertig gewesen, PAUL MCCARTNEY aber einfach kein Text eingefallen sei. Erst als er auf den Titel *Yesterday* gekommen sei, sei der Text nur so aus ihm herausgesprudelt.

Diese rückwärtsgewandte Zögerlichkeit ist natürlich das genaue Gegenteil dessen, was *That's All Right* oder *Rumble* repräsentieren. Tatsächlich begründet *Yesterday* eine ästhetische Kehrtwendung um 180 Grad: Von der invertierten Rock'n'Roll-Ästhetik der Reduktion wieder hin zu einer Logik der musikalischen Höherentwicklung. *Yesterday* ist nicht einfach nur ein perfektes Stück hochgradig reaktionärer Musik, sondern markiert den Punkt, an dem der Rock'n'Roll beginnt, sich von innen zu zersetzen.

Exerzieren wir das nur an dem bei *Yesterday* herausragenden musikalischen Element, der komplexen Harmonik, durch: Echter Rock'n'Roll hatte sich mit dem baren Minimum möglicher Akkordverbindungen begnügt. In der Regel kommt ein Rock'n'Roll-Stück mit den drei Grundakkorden Tonika, Subdominante und Dominante aus, die bestenfalls noch durch einen oder zwei zusätzliche Akkorde in naher tonartlicher Verwandtschaft angereichert werden. Diese harmonische Dürftigkeit darf aber keineswegs als musikalisches

Unvermögen interpretiert, sondern muß als weise Selbstbeschränkung angesehen werden.

Diese Selbstbeschränkung ist deshalb weise, weil die klassische europäische Musik im 19. Jahrhundert die Möglichkeiten des wohltemperierten Tonsystems bis in die letzten Winkel ausgeleuchtet hat. Hier ist, salopp gesprochen, musikästhetisch nichts mehr zu holen. Und alle Versuche, über die harmonischen Grundverwandtschaften hinauszugehen, müssen unweigerlich in eine unfreiwillig komische Parodie der musikalischen Entwicklung des 18. und 19. Jahrhunderts münden.

Das ist genau das Problem all der Rockmusik, die an *Yesterday* und in der Folge dann an *Stg. Peppers* anknüpft. Sie versucht Kunst zu sein, aber nicht Kunst im Sinne einer Ästhetik des Rock'n'Roll, sondern Kunst im Sinne einer halbgebildeten bürgerlichen Ästhetik, die es zu nicht mehr bringt als einer traurigen Parodie der Kunst- und Künstlervorstellungen des 19. Jahrhunderts. Ich will mich hier gar nicht weiter über Konzeptalben, Rockopern oder andere Peinlichkeiten auslassen, die - unter anderem - ihre Ursache im Größenwahn der BEATLES haben.

Springen wir vielmehr, zum Abschluß dieses Vortrags, noch einmal ein Jahrzehnt weiter, zur Rache des Rock'n'Roll in Gestalt der Punk-Musik.

I Wanna Be Sedated

Punk war die Bewegung, die erneut mit der invertierten Ästhetik des Rock'n'Roll ernst machte; von der ursprünglichen Welle des Rock'n'Roll unterschied sich Punk jedoch in zwei wichtigen Punkten: Zum einen war Punk eine reflexive Bewegung. Punk war nicht nur eine Rückkehr zu den »einfachen« Formen von Rockmusik, sondern sie war dies, im Gegensatz etwa zu den sogenannten Gargenrockbands der 60er Jahre, ganz bewußt. Und zum anderen fehlte Punk der Optimismus, der den frühen Rock'n'Roll auszeichnete. »No future« wurde zum Markenzeichen des Punk, obwohl die ursprüngliche Quelle des Slogans eigentlich genau das Gegenteil meinte.⁹ Doch wer es nicht von vornherein wußte, dem wurde sehr schnell klar gemacht, daß man auch als Punk nur ein Teil des großen Rock'n'Roll-Schwindels war.

Nirgendwo kommt dies besser zum Ausdruck als in einem der großen Songs der RAMONES, *I Wanna Be Sedated*. Das Stück ist von einer absichtsvollen Dämlichkeit, die den Zustand des Rock'n'Roll exakt auf den Punkt bringt; und gerade dadurch ist der Song selbst wieder ein kraftvolles Stück Rock'n'Roll.

Das Stück selbst hebt an mit einem typischen EDDIE COCHRAN-Riff: Der Akkord wird auf dem ersten Schlag des Taktes einen Halbton zu tief angesetzt und dann auf den eigentlichen Akkord hochgezogen. Doch bei den RAMONES ist hier schon die Müdigkeit des Rock'n'Roll zu spüren: Sie bringen diese Reminiszenz an den klassischen Rock'n'Roll nur noch in jedem zweiten Takt. Das Stück selbst hat dann vier Strophen, die sich textlich nur noch absolut minimal unterscheiden, es werden von Strophe zu Strophe gerade mal einige Worte, noch nicht einmal Sätze ausgetauscht. Inhalt des Ganzen ist die Müdigkeit des Rock'n'Rollers, der sich schon wieder in ein Flugzeug setzen muß, um zu einem Gig zu fliegen, und der darum bettelt, ruhiggestellt und im Rollstuhl auf die Bühne gefahren zu werden.

Exakt in der Mitte des Stücks findet sich ein, na ja, Gitarrensolo, das daraus besteht, daß über die ganz gewöhnliche Kadenz von Tonika, Subdominante und Dominante acht Takte lang ein einziger Ton

⁹In *God Save The Queen* von den SEX PISTOLS heißt es eigentlich: »No future for you«.

ausgehalten wird. Danach wird lustlos eine Steigerung des Songs angedeutet, indem zu einem der wirklich abgedroschensten musikalischen Mittel, das eigentlich nur in der Schlagerbranche üblich ist, gegriffen wird: Das ganze Stück wird einfach um eine Ganzton nach oben verschoben.

Auch hier haben wir, wie in *Yesterday*, einen Gegenentwurf zur Aufbruchsstimmung, wie sie uns in *That's All Right* begegnet war. Aber wo *Yesterday* völlig ironiefrei einer reaktionären Rückwärtsbewandtheit huldigt, retten die *Ramones* in der Negation den Anspruch des Rock'n'Roll. Gerade indem sie zynisch offenbaren, daß Rock'n'Roll auch nur ein langweiliger Job ist, bewahren sie die Erinnerung daran, daß er einmal mehr sein wollte.

Und im abschließenden Vers: »Ba ba baba ba ba ba ba«, darin kann, wer will, noch ein schwaches Echo von Elvis »Dee dee dee dee« aus *That's All Right* hören.