

## *Wrong Side of Town*

oder: Die Geburt des Rock 'n' Roll aus dem Geist des Ghettos

My folks were always putting him down  
They said he came from the wrong side of town  
They told me he was bad  
But I knew he was sad  
That's why I fell for (*the leader of the pack*)

One day my dad said, ›Find someone new‹  
I had to tell my Jimmy we're through  
He stood there and asked me why  
But all I could do was cry. . . . .  
(*Leader of the Pack / The Shangri-Las*)

### Die richtige und die falsche Seite

Slum, Ghetto, Favela. . . in den Texten der Musik aus den 1950/60er Jahren, von der wir hier sprechen, gibt es für ihren Herkunftsort der sozialen Ausgrenzung einen meiner Ansicht nach sehr passenden Namen: *Wrong Side of Town*.

Passend erscheint eine solche Bezeichnung für diese Darstellung insbesondere deshalb, weil *wrong side* nicht zugleich mitteilt, mit welcher spezifischen Art der Ausgrenzung wir es zu tun haben oder was deren Ursachen sein mögen. Rock 'n' Roll erschien den Ausgrenzern dieser Musik einfach als Musik ›von der anderen Seite‹, die man als falsche, d.h. ›nicht unsere‹ in einem spontanen Reflex meinte bekämpfen zu müssen, sofern man sein Selbstbewußtsein als angepaßte Mehrheit aus der *Konform*-Kultur der amerikanischen Mittelklasse von vor dem zweiten Weltkrieg bezog.

Zugleich mit dem späteren Siegeszug des Rock 'n' Roll als neuer ›Weltjugendkultur‹ der Nachkriegszeit zeigte sich jedoch schnell, dass der Wunsch, diese Musik zu verdammen und zu bekämpfen, keineswegs auf die USA begrenzt war: In allen Teilen der Welt, in die der Rock 'n' Roll zwischen 1950 und 1970 (also bevor er selbst die Musik des Mainstreams wurde) exportiert wurde, zeigte sich dasselbe Phänomen: Die wohlhabenden Bürger - und oft genug die dazugehörigen wohlhabenden sozialen Institutionen und Regierungen - erkannten in dieser Musik und in der durch sie transportierten jugendlichen Kultur (Kleidung, Essen, Getränke, Freizeitverhalten, Sprachverhalten) ihren natürlichen Feind. Dieses musikalische Feindbild wurde weltweit äußerst flexibel gehandhabt, insofern der Rock 'n' Roll immer gern als jeweils spezifischer ›junger‹ / ›neuer‹ Feind der jeweilig etablierten ›alten‹ Mainstream-Kultur zur Selbstdefinition und Ausgrenzung der bösen ›Anderen‹ diente. Den ideologisch vom Nationalsozialismus geprägten rassistischen 50er-Jahre-Bürgern der Bundesrepublik Deutschland galt der Rock 'n' Roll als ›Negermusik‹; der stalinistisch geprägten Nomenklatura der DDR erschien er als Propagandamusik des imperialistischen Klassenfeindes; den islamischen Imams galt er als glaubensfeindliche Waffe des liberalen ›Westens‹ und für puritanische Prediger der protestantischen Sekten in USA war Rock 'n' Roll schlicht ›die Musik des Teufels‹.

Selbst der wildeste und skandalöseste unter der Rock-Musikern der 1950er Jahre, Jerry Lee Lewis, mußte von Sam Philips, dem Chef des Record Labels *Sun* in Memphis mühsam davon überzeugt werden, dass, wenn er des Teufels Musik spielte, seine Seele dadurch zumindest nicht automatisch auch gleich zur Hölle führe<sup>a</sup>. )

### Music, made *In the Ghetto*

Diese auffällige weltweite ›Flexibilität‹ des Rock 'n' Roll als Synonym für die Ausgrenzungszwecke etablierter Mehrheiten deutet auf zweierlei Ursachen:

1. dass hinter der etablierten Wut auf die ›Musik von der falschen Seite‹ eine tiefere Ursache steckte als nur der Haß auf die Klänge und Wörter einer jugendlichen Subkultur
2. dass das Ghetto, aus der diese Musik kam, von ihren Ausgrenzern keineswegs nur als lokales Armutsghetto verstanden wurde, sondern als ›die falsche Seite‹ in sehr vielen verschiedenen Hinsichten.

Daher werde ich nun im einzelnen dem ausgegrenzten Herkunftsort des Rock 'n' Roll nachgehen als einer Musik

- aus dem soziokulturellen Ghetto der armen schwarzen Bevölkerung in den USA
- aus dem soziokulturellen Ghetto der armen weißen Bevölkerung der USA
- aus den *Indian Reservations* der indigenen Bevölkerung der USA
- aus dem soziokulturellen Ghetto der lateinamerikanischen Minderheit der USA
- aus dem puritanischen anglo-amerikanischen Sexualghetto
- aus dem Ghetto des restringierten Sprachcodes der jeweiligen Subkulturen
- aus dem marketingstrategischen ›Zielgruppenghetto‹ der ›Teen Ager‹ der USA
- aus dem Vermarktungsghetto der von der herrschenden US-Musikwelt unterdrückten *race labels* und aus dem Vermarktungs-Ghetto jener Komponisten der amerikanischen Unterhaltungsmusik, die als jüdische Faschismusflüchtlinge in den 1930er und 1940er Jahren aus Europa in die USA gekommen waren.

Danach läßt sich betrachten, dass der Rock 'n' Roll nach seinen rebellischen Anfängen in den 1950er Jahren in den USA heute als Mainstream-Rockmusik in seinen verschiedenen Facetten und Wandlungsformen weltweit zu einem Synonym für Jugendkultur und dabei selbst zu einem der wichtigsten Profit-Motoren der globalisierten Kulturindustrie geworden ist.

### Blues: Musik aus dem Armenghetto der *African Americans*

Dass der Rock 'n' Roll eine seiner Wurzeln in der schwarzen Musik des 20. Jahrhunderts hat, muß hier nicht eigens dargestellt werden; das gehört zu den gängigen musikhistorischen Thesen der heutigen, auf den dekonstruktivistischen *Ethnic Studies* basierenden *American Studies*. Weniger bekannt ist, dass die schwarze Musik nicht die einzige ist, von der der Rock 'n' Roll abstammt, und schon gar nicht die alleinige Ursache des Erfolgs der Rockmusik als *worldwide musical mainstream, made in USA*. Richtig an der These ist jedoch, dass besonders die musikalische Basis, das Blues-Schema, die vorwiegende Konstruktionsform der Vorläufermusik des Rock 'n' Roll ist, nämlich: des Blues (Country und City Blues), der Negrospirituals, der Gospel-Musik, des *Rhythm and Blues* und des Boogie-Woogie.

<sup>a</sup><http://www.youtube.com/watch?v=nGS21aburzI>

Diese Musik war lange Zeit geradezu definiert als die von der ›anständigen‹ Unterhaltungsmusik der USA ausgeschlossene schwarze Musik: Verbannt von den Hitparaden der weißen Musik, die ihrer Herkunft nach überwiegend eine Weiterentwicklung der nach USA eingewanderten oder eingeführten europäischen Musik war. Natürlich gab es auch vor 1950, also vor dem Beginn des Rock 'n' Roll schon viele musikalische Mischformen für die Unterhaltungsindustrie, besonders im Bereich der Tanzmusik, des Jazz, der Musicals und der Filmmusik.

Die Negro-Spirituals, die ja nicht nur einfach die schwarze Musik aus den auf den Farmen separierten Sklavenwohnhütten, sondern die als kultureller Ausdruck der afrikanischen Herkunft der Sklaven auch formal regelrecht kriminalisiert waren, konnten lange Zeit nur heimlich an verborgenen Orten gesungen werden. Daher rührt die überwiegend überlieferte Form des A-Capella-Gesangs. Als rebellische, gegen die Anweisung der weißen Autoritäten praktizierte Form der schwarzen musikalischen Kultur behielten die Spirituals auch in Zeiten der *Political Correctness* stolz und absichtlich bis heute den Zusatz *Negro* bei – als sprachliches Symbol der trotzigigen Durchsetzung schwarzafrikanischer Identität in Zeiten der expliziten politischen Rassentrennung in den USA.

Sowohl Spirituals als auch Gospels thematisieren stärker als andere Formen schwarzer Musik der USA den Gefühlszustand der übermächtigen Sehnsucht nach einer anderen Heimat, der verlorenen alten oder der zu gewinnenden neuen, und sei sie auch die paradiesisch-jenseitige der christlichen Kirchen.

Beide, Spirituals und Gospels haben mit ihren Kernelementen ihren Einzug in den Rock 'n' Roll gefunden: Die Spirituals in die sehr stark vom weißen Hillbilly geprägte Rockabilly Music des Country-Rock (zum Beispiel Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, der frühe Roy Orbison), die Gospels in die zur Soul Music erweiterten Formen des Rock 'n' Roll der 1960er Jahre (zum Beispiel James Brown, Sam Cooke, Wilson Pickett, Otis Redding, Solomon Burke).

Der Country Blues scheint mir eigentlich keine wirklich gesonderte Form des Blues als Musik aus dem Schwarzenghetto zu sein. Er ist im Grunde im Unterschied zum City Blues nur geprägt durch die einfachere Instrumentierung – weniger eine Folge einer beabsichtigten stilistischen Simplifizierung seitens der Komponisten, sondern wohl eher die Folge eines Mangels an Zugang zu anderen Instrumenten als akustischen Gitarren, Bongos und Harmonikas. (Beim Baumwollpflücken auf den südstaatlichen Feldern hat man eben nicht immer ein Klavier, einen Kontrabaß oder eine Baßtuba zur Hand). Auf die inhaltliche Ausrichtung der Bluestexte werde ich später eingehen.

### Country Music und Hillbilly: Musik der armen Weißen in den USA

Die Armut der weißen Einwohner im ›Land der unbegrenzten Möglichkeiten‹ stellt per se so etwas wie ein Sakrileg für den Glauben an den *American Dream* dar. Wenn auch die Möglichkeit, in den USA weiß und zugleich arm zu sein, nicht automatisch Slum oder Ghetto bedeutete, so war das sicher eine Art ideologisches Tabu, also etwas, worüber die amerikanische Öffentlichkeit bis heute nicht gern spricht.

Als Schriftsteller hat Upton Sinclair zu spüren bekommen, was es bedeutet, dieses Tabu zu brechen. Als bereits erfolgreicher Autor wurde Sinclair, sowie andere sozialkritische Schriftstellerkollegen von Präsident Roosevelt bekämpft und als *Muckraker*<sup>a</sup>, also Nestbeschmutzer, beschimpft. In der Country Music der armen Weißen taucht das eigene soziale Elend selten auf, eher die Träume

<sup>a</sup><http://de.wikipedia.org/wiki/Muckraker>

und Möglichkeiten, es einmal besser zu haben oder einfach in der eigenen bescheidenen Welt oder wenigstens in der Liebe irgendwie doch ein bißchen Spaß oder Glück zu zu haben.

Eine beeindruckende Ausnahme ist der millionenfach verkaufte No.1-Hit *Sixteen Tons*, von Merle Travis und »Tennessee« Ernie Ford, der mit unmißverständlicher Deutlichkeit die Situation der Lohnsklaven im amerikanischen Bergbau der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg beschreibt. Die Arbeitslohncoupons reichten trotz härtester Arbeit nicht für die Lebenshaltungskosten aus; und die Schulden häuften sich an

im *company store*, von dessen überteuerten Lebensmitteln die Arbeiter sich auf Pump ernähren mußten.

Some people say a man is made outta' mud  
A poor man's made outta' muscle and blood  
Muscle and blood and skin and bones  
A mind that's a-weak and a back that's strong.

I was born one mornin', it was drizzlin' rain  
Fightin' and trouble are my middle name  
I was raised in the canebrake by an ol' mama lion  
Cain't no-a high-toned woman make me walk the line.

If you see me comin', better step aside  
A lotta men didn't, a lotta men died  
One fist of iron, the other of steel  
If the right one don't a-get you, then the left one will.

You load sixteen tons, what do you get?  
Another day older and deeper in debt  
Saint Peter, don't you call me 'cause I can't go  
I owe my soul to the company store.  
(1946 / 1955. Text in Auszügen zitiert).

Und Roy Orbison fügt 1962 in seinem Song *Working for the Man* hinzu:

Oh, I'm pickin' 'em up and layin' 'em down.  
I believe he's gonna work me into the ground.  
I pulled to the left, and I heaved to the right.  
I oughta kill him, but it wouldn't be right.

Erst sehr spät, und angeblich selbst nicht sehr überzeugt vom sozialkritischen Gehalt und der politischen Korrektheit dessen, was er da sang, kam Elvis Presley 1969 mit der damals sehr modisch-sentimentalen *Rocker-Ballad* heraus, die zu unserem Thema paßt – *In the Ghetto*, seinem einzigen Song, der in Deutschland in der Hitparade die No.1 erreichte und von den unvermeidlichen Folgen der Ghettoarmut berichtet: Hunger, Gewalt, Kriminalität, Mord und Tod.

Die autoritären Charaktere in Deutschland hatten schon immer ein sehr feines Gespür für den Unterschied zwischen echtem und inszeniertem Protest. Daher durfte sich Elvis Presley gerade mit dem sozialkritischen *Fake In the Ghetto* genau bei denen lieb Kind machen, die ihn zehn Jahre vorher anlässlich seines Films *Jailhouse Rock* als verbrecherischen Jugendverführer beschimpft hatten.

Weniger schick, aber doch zumindest ebenso treffend ist, was einer der Songwriter der *Rock and Roll Hall of Fame*, Doc Pomus, auf dem *Back Cover* von Mink DeVilles Album *Return to Magenta* zum Thema Rock 'n' Roll und Armenghetto sagt: »(Der Sänger) knows the truth of a city street and the courage in a ghetto love song. And the harsh reality in his voice and phrasing is yesterday, today, and tomorrow – timeless in the same way that loneliness, no money, and troubles find each other and never quit for a minute.«

Neben der Musik aus den schwarzen und weißen US-Armenghettos in Stadt und Land (Blues, Rhythm & Blues, Hillbilly, Country) integrierte der Rock 'n' Roll als neuer Mainstream der populären Musik später auch die Musik weiterer Parallel-Kulturen der USA, die bis in die 1950er Jahre hinein in der etablierten US-Unterhaltungsmusik nicht gleichrangig repräsentiert waren, etwa die der indigenen Völker Amerikas, der *Latinos/Hispanics* und *Chicanos*, Puerto Ricaner, *Irish-Americans*, *Asian-Americans* und *Italian-Americans*.

### Indian Reservation: Der Indianer als Bleichgesicht: Noch ein soziales Ghetto, von dem die Rockmusik berichtet

1959 schrieb John D. Loudermilk den Popsong *Indian Reservation / The Lament of the Cherokee Reservation Indian*, der 1960 von Marvin Rainwater, einem Cherokee - Abkömmling, unter dem Titel *The Pale Faced Indian* veröffentlicht wurde und später in zwei Versionen (Don Fardon 1970 und The Raiders 1971) in doppelter Millionenhöhe verkauft wurde. Die in einer düsteren Moll-Tonart gehaltene Musik imitiert stilistisch ein wenig den ›indigenen‹ Trommel-Rhythmus, der sozialkritische Text ist es wert, hier zitiert zu werden.

They took the whole Cherokee Nation  
Put us on this reservation  
Took away our ways of life  
The tomahawk and the bow and knife.

Took away our native tongue  
And taught their English to our young  
And all the beads we made by hand  
Are nowadays made in Japan.

They took the whole Indian Nation  
Locked us on this reservation  
Though I wear a shirt or tie  
I'm still part red man deep inside.

Cherokee people, Cherokee tribe  
So proud to live, so proud to die.  
But maybe someday when they've learned  
Cherokee Nation will return  
(Don Fardon 1970 / Paul Revere & the Raiders 1971)

### La Bamba: The Latin American Rock 'n' Roll Tradition

Es lag auf der Hand, dass der Rock 'n' Roll bei seinem Siegeszug durch Nordamerika irgendwann auch an der amerikanischen Westküste vorbeikommen mußte. Und seine Anziehungskraft als zumindest musikalische Befreiung aus der sozialen und kulturellen Diskriminierung erreichte auch die Latino-Slums im Süden Kaliforniens mit ihren überaus kreativen musikalischen Potentialen. Dies begründete eine ganz eigenständige Stilrichtung des Rock 'n' Roll: Rhythm & Blues mit lateinamerikanischen Rhythmen. Vielleicht der weltweit bekannteste Rock 'n' Roll Hit in nicht englischer Sprache ist das mexikanische Volkslied *La Bamba*. *La Bamba* leitet sich ab von dem spanischen Verb *bambolear*, was interessanterweise ins Englische wieder mit *rock and roll* übersetzt werden könnte. 1958 wurde *La Bamba* ein No.1 Hit in den USA in der Interpretation des später tragisch verunglückten US-amerikanischen Rock-Sängers mit mexikanischen Wurzeln: Ritchie Valens. Seine Lebensgeschichte als die eines jungen Mannes aus den Slums im Süden von Los Angeles und die Geschichte seiner beiden Welthits *La Bamba* und *Donna* wurde 1987 Gegenstand einer erfolgreichen seichtromantischen Verfilmung. (*La Bamba*, Kinofilm 1987)

1959 begannen die Produzenten und Komponisten von *Atlantic Records* mit diesem Sound zu experimentieren und unterlegten die Songs der ehemals stilreinen *Rhythm & Blues* Gruppe *The Drifters* mit Geigenmusik und lateinamerikanischen Rhythmen wie Rumba, Samba, Tango. Das Resultat war ein gigantischer stilistischer *Crossover* – Erfolg, den auch andere *Rhythm & Blues* und Rock 'n' Roll Sänger wie etwa Bobby Darin (*Things*) und Ben E. King (*Spanish Harlem*) übernahmen, und an dem auch Elvis Presley sich versuchte (*It's now or never, Surrender*).

### New York, the Bronx and *The Wanderers*: Ein multimedial-multikultureller Ghetto-Event des Ostküsten-Rock 'n' Roll

Der Autor Richard Price, das Kind einer jüdischen Mittelklassefamilie, wuchs in einer Sozialsiedlung in der Bronx auf. Er studierte an den Universitäten Cornell und Columbia, New York. In seinem ersten Roman (*The Wanderers*, 1974; verfilmt 1979) erzählt er in ungewöhnlich authentischer und realistischer Weise vom Leben im New Yorker Stadtteil Bronx Anfang der 1960er Jahre. Die Bronx war zu dieser Zeit ein brodelnder urbaner Mikrokosmos verschiedenster ethnischer Randgruppen mit sozialen Problemen, mafiösen Clanstrukturen, sozialdarwinistisch geprägten Kämpfen zwischen den jugendlichen Sozialghetto-Straßengangs, aber für die Jugendlichen auch ein Alltag mit Pubertätsproblemen wie Liebe, Sex, Schule und Eltern. Mit anderen Worten: *The Wanderers* ist ein Roman über den Rock 'n' Roll, genauer eine brillante Fallstudie über die Ursuppe im ethnischen, sozialen, religiösen und subkulturellen Hexenkessel USA, aus der der Rock 'n' Roll in den 1950er Jahren entstand und in dem nur die ausgekochtesten Musiker überlebten. Kein Wunder, dass der Held im Mittelpunkt dieses Romans nicht irgendein Musiker ist, sondern ein Rock 'n' Roll Star, aber beileibe nicht irgendeiner, sondern Dion diMucci, der führende Vertreter einer bis heute quicklebendigen stilistischen Spielart dieses musikalischen Rock-Megatrends: *Doo Wop*. (*Doo Wop* umschreibt lautmalerisch die a capella Begleitung vieler Rocksongs durch eine Gruppe von Vokalistinnen hinter dem Lead Singer, zum Beispiel die *Jordanaires* hinter Elvis Presley, die *Miracles* hinter Smokey Robinson oder eben die *Belmonts* hinter Dion diMucci<sup>a</sup>).

<sup>a</sup><http://www.youtube.com/watch?v=7AckJRQubY>

Buch und Film *The Wanderers*<sup>a</sup> sind benannt nach Dions bekanntestem Hit *The Wanderer*; die Schilderung der Street-Gang-Auseinandersetzungen lehnt sich an Dions Autobiographie an; und natürlich hat Richard Price seinen Roman unter anderen Dion diMucci gewidmet. Im Zentrum des Films steht eine italo-amerikanische Gang namens *The Wanderers* und ihre täglichen Auseinandersetzungen mit der weißen Rockergruppe *Fordham Baldies*, den *irish-american Ducky Boys*, den *asian-american Wongs* und den *african-american Del Bombers*. Die Hintergrundmusik des Films besteht aus nicht weniger als 18 original Rock 'n' Roll Hits der 1950er und 1960er Jahre. Zusammen mit den Buchtiteln *The Wanderers* und *The Wanderer-Dion's Story* (1988, Dion di Muccis Autobiographie), dem Film, den DVDs, den original 45 RPM Musikschallplatten, der CD mit den 18 Rockmusik-Titeln zum Film, den Dion-CDs, den Platten-Cover-Prints und Live Konzerten ist *The Wanderers* als multimedialer mehrjähriger Rock 'n' Roll Ghetto-Event wohl treffend beschrieben.

### My Ding-a-Ling: Der Ausbruchversuch des Rock 'n' Roll aus dem puritanischen anglo-amerikanischen Sexualghetto

Darüber waren sich die Feinde und Freunde des Rock 'n' Roll von Anfang an einig: Rock 'n' Roll ist schamloser Sex in Form von Musik. Er bricht fröhlich alle Tabus und macht dabei, je nach Blickwinkel, eine Menge Spaß oder eine Menge Ärger. Das Interessante dabei: Im Gegensatz zu späteren Provokationen der Popmusik oder auch der arrivierten Kunstszene braucht der Rock 'n' Roll dabei in seinen Texten nicht unbedingt explizit zu sein, höchstens ein bißchen zweideutig. Denn dass es sich im Grunde um Sex handelt, ist ohnehin klar, wozu wäre es sonst Rock 'n' Roll?

In Anlehnung an Adornos Bemerkung aus der *Dialektik der Aufklärung*, wonach in der Kulturindustrie Prüderie und Pornographie korrelieren, könnte man sagen: Die Prüderie der puritanischen Lebenseinstellung erzeugte in den wohlhabenden (amerikanischen) Mittelschichtenköpfen der Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg eine permanente Tendenz zur unterschwelligem Pornographisierung des realen erotischen Elends durch schwüle Alltagsphantasien. Diese ständigen, quälenden ›schmutzigen‹ Gedanken um alles, was als verboten und unanständig galt, konnten jederzeit manifest werden und ausbrechen, meist, indem man sie auf jene verworfenen Anderen projizierte, die man beneiden oder bekämpfen mußte wegen der sexuellen Freiheiten, die sie sich herausnahmen. Genau das machte den Teenagern der 1950er Jahre einen unbändigen Spaß! Und die entwaffnend direkten, dabei demonstrativ naiven, nie wirklich explizit sexuellen Texte über ›das Eine‹, um das es dem Rock 'n' Roll ja geht, spielen mit der Phantasie der ständig ›Sex‹ rezipierenden Spießer immer wieder neu das schöne alte Spiel mit den unausgesprochenen Konnotationen: »Oh, sorry, so habe ich es zwar nicht gesagt, aber nett, dass du dran gedacht hast.« Was gab es auch zu sagen, wenn die Hüftbewegungen beim Tanzen von Boogie-Woogie, Bebop und Jive viel deutlicher als jede verbale Sprache demonstrierten, worum es ging?

Der Rock 'n' Roll erging sich also eher in phantasievollen Allegorien, als dass er die Dinge eindeutig beim Namen nannte. Das beginnt mit zarten Andeutungen wie:

They had a hi-fi phono, boy, did they let it blast  
 Seven hundred little records, all rock, rhythm and jazz  
 But when the sun went down, the rapid tempo of the music fell  
 »C'est la vie«, say the old folks, it goes to show you never can tell  
 (1964 Chuck Berry)

<sup>a</sup><http://www.youtube.com/watch?v=8vxknbnDwko>

Ein bißchen verdorbener geht es schon zu bei dem Seitensprung von Onkel John mit Long Tall Sally:

Gonna tell aunt Mary, bout uncle John,  
 He claims he has the misery but he has a lot of fun,  
 Well, long tall Sally, shes built for speed,  
 Shes got everything that uncle John need,  
 Well, I saw uncle John with bald headed Sally,  
 He saw aunt Mary coming and he ducked back in the alley...  
 (1956 Little Richard)

Ziemlich erotisch durchtrieben ist schließlich die Text-Idee, die auf der Tatsache basiert, dass die guten alten Vinylschallplatten funktionierten, indem man eine steife Nadel in eine kreisende Rille versenkte, die die Nadel zum Vibrieren brachte:

If you were a musical platter  
 Soon you would be number one  
 If I was your phonograph needle  
 Ooh, it would be such fun...  
 (1959 Freddy Cannon)

Und so relativ brav geht es zu in tausend und abertausend Rock 'n' Roll Songtext-Variationen bis direkt in die unmittelbar sexuellen Phantasien bei den immer länger und immer anzüglicher werdenden Bühnen-Versionen des Songs *What'd I Say* bei Jerry Lee Lewis oder *Reelin' and Rockin'* und *My Ding-a-Ling* bei Chuck Berry, in die das vor Lachen tobende Publikum stets mit einbezogen wurde.

Im ebenso pruden Deutschland der 1950er Jahre hatten Sänger der deutschen Rock 'n' Roll Cover-Versionen wie Peter Kraus und Ted Herold ihre liebe Not, die anzüglichen Doppeldeutigkeiten zu entschärfen. In ihrer Eindeutigkeit aber langweilig geworden, ja zuweilen durch die Entsexualisierung fast bis zur Unverständlichkeit gestutzt, lösten die solchermaßen kastrierten Texte frühe massenhafte Graffiti-Aktionen in der jugendlichen deutschen Öffentlichkeit aus. Die Peter-Kraus-Version des Elvis Presley Songs *Treat me nice* in der deutschen Übersetzung: »Baby mach dich schön, mach dich schön für mich...« provozierte auf Rückseiten von Hauswänden, Schaustellerbuden und in öffentlichen Toiletten massenhaft die hastig hingekritzelte Inschrift, die aus der Tiefe des von Peter Rühmkorf beschriebenen 1950/1960er »Volksvermögens« kam: »Baby zieh dich aus, ich bin der Peter Kraus«. Und das war für die Elvis Fans dann endlich wieder Klartext.

Solch goldige Vorgänge ändern jedoch nichts an der Tatsache, dass der Kapitalismus in USA und Europa, der ja einen Teil der unbändigen Arbeitsmotivation aus der verdrängten Sexualität der arbeitenden Bevölkerung zog, Angst hatte vor der unkontrollierten d.h. nicht zum neurotischen Konsum umgelenkten Entfesselung des Sexualtriebs in seinen proletarischen Ghettos. Denn wie noch jede autoritäre Form von Herrschaft fühlte auch der Kapitalismus sich erst sicher, wenn er das vitalste und elementarste Instrument der Evolution fest im ideologischen und juristischen Griff hatte: Die Gattungsreproduktion. Und so predigten in den 1950er Jahren bald landauf landab willfährige Eltern, Pfarrer, Politiker, Lehrer, Professoren, Ärzte und Polizisten ihren verwunderten Anbefohlenen, dass Rock 'n' Roll eine Veranstaltung von schweinischen Jugendverführern aus den finstersten Winkeln der Gesellschaft sei, die man verbieten müsse, wo immer man sie antreffe. Die ersten Rock



'n' Roll-Events mußten also lange Zeit im gesellschaftlichen Abseits stattfinden, damit die Partyteilnehmer nicht mit Stubenarrest oder Taschengeldentzug bestraft wurden: in zwielichtigen Clubs, provisorischen *Highschool Hops* und in der Privatsphäre des Elternhauses, wenn Mom und Dad mal nicht da waren.

Well we'll really have a party but we gotta put a guard outside  
 If the folks come home I'm afraid they gonna have my hide  
 There'll be no more movies for a week or two  
 No more runnin' 'round with the usual crew  
 But who cares?! C'mon everybody!  
 (1958 Eddy Cochran)

Das änderte sich erst, als der Rock 'n' Roll zehn Jahre später sich weltweit zum musikalischen Massentrend und also zum *Big Business* entwickelt hatte. Die Zeit zu einer öffentlichen ideologischen Trendwende in Sachen Sex und Rock 'n' Roll war Ende der 1960er Jahre günstig: Die neuen Rocker auf der Nach-Woodstock-Szene waren politisch anspruchsvoller und damit auch irgendwie elitärer und asexueller geworden. Ihre neuen Songtext-Themen waren Kommentare zu Ausbeutung, Streik, Frauenemanzipation, Rassismus, Massenelend, atomare Gefahr, Krieg und Imperialismus. Die dahinter intellektuell zurückfallende Mainstream-Rockmusik als bloßes Bühnen- oder Tanzspektakel klimperte nach ihrem qualitativ hochwertigen Exkurs in die Soulmusik und danach in die naive Liverpoollecke relativ einfallslos als *Hard Rock* entlang der Innovationen der Instrumenten- und Aufnahmetechnik vor sich hin. Die musikalische Qualität nahm ab, die Lautstärke nahm zu, und damit die im Unterschied zu den explizit politischen Botschaften von Bob Dylan und Joan Baez ›unpolitische‹ Vermarktungschance des *Hard Rock* als Musik für die Massen.

Also nahm sich Anfang der 1970er Jahre die seit dem Kriegsende weiterentwickelte und selbstbewußt gewordene kapitalistische Kulturindustrie den bisher links liegen gelassenen Rock 'n' Roll so richtig zur Brust: in den Klammergriff der Verwertungszwänge und des *Return on Investment*. Den erstaunten ›bösen‹ jugendverführenden Rockern wurde plötzlich erklärt, sie seien Künstler und genossen mithin auch in Sachen Sex künstlerische Freiheit. Und als solche hatten sie gefälligst sexy, professionell und effizient zu sein. Das hieß, (wenn wir den impliziten Thesen aus der Dialektik der Aufklärung folgen wollen) für die Rock- und Popmusik ab Beginn der 1970er Jahre, dass der vom Plattenlabel gekaufte und gemanagte Rocker samt seiner Bühnenshow zum Markenskapital wurde. Und die wahrhaft obszönen Marketing-Anweisungen dazu hatte er gefälligst zu befolgen:

1) Fetischisierung:

Frisur, Kleidung und Lebensstil waren nicht mehr individueller Ausdruck, sondern integraler Bestandteil der Markenerscheinung, gewissermaßen *corporate design*. Selbst kleine Details wie Schmachlocken oder Brillen wurden zum notwendigen *Visual Device* der *Brand Identity*.

2) Sportifizierung:

Die Musik mußte entweder leiser und kitschiger oder lauter und schneller, die Bühnenshow böser und wilder, die Bewegungen auf der Bühne akrobatischer, die Musikstücke länger und der Verbrauch an elektronischen Instrumenten und Bühnentechnik größer werden. Der sportliche *Act* wurde wichtiger als der Song. Das befreite auch die ungebildetsten Fans vom Druck, etwas von Musik verstehen zu müssen. Was Bayreuth mit Wagner vorgemacht hatte, sollte doch wohl verdammt noch mal die Konzerthalle in Mannheim mit ein bisschen *Hard Rock* nachmachen können.

3) Personalisierung:

Nicht mehr die Musik, die Spaß machte, mußte im Vordergrund stehen, sondern der Star und seine

Allüren, die, wenn er sie nicht hatte, gefälligst zu erfinden waren. Skandale waren gefragt. Und die Berichte davon in den Medien mußten von professionellen *PR-Spin Doctors* taktisch und zeitlich präzise plaziert werden. Zu Sex & Rock 'n' Roll kamen nun zusätzlich Drugs als ein Muß, damit die Skandale und personalisierten Dramen auch die richtige politische Härte hatten. Im Idealfall hatte der Lead-Sänger Aids, - schließlich waren ja auch die Künstlerkollegen Chopin und Carl Maria von Weber durch den Tuberkulose-Tod berühmt geworden und Keats und Nietzsche durch die Syphilis.

#### 4) Simplifizierung:

*Keep it simple!* Diese Anweisung aus der Marketingkommunikation erreichte 1970 auch die Hardrock-Kompositionen. Selbst simpelste Melodieanfänge und naivste Liedchen wurden möglichst harmonisch noch weiter reduziert. Und während der vom Alkohol, dem Schlafentzug und den Drogen erschöpfte Hard Rocker zwischen krachenden Silvesterraketen und stinkenden Rauchbomben über die Bühne stolpern und sich möglichst dabei noch eine lebende Boa Constrictor durch den Schritt ziehen mußte, wummerten er und seine Band bis zu 30 Minuten lang mit 500 000 Watt auf einer einzigen kümmerlichen Tonika-Harmonie herum, zu der als ›künstlerische Erweiterung‹ des harmonischen Blues-Schemas neuerdings der Einfachheit halber alle Töne der Tonleiter erlaubt wurden. Das hieß praktisch, man konnte dazu auf der E-Gitarre rasend schnell einfach irgendwas spielen, um als genial zu gelten, ohne musikalisch unangenehm damit aufzufallen.

#### 5) Sexualisierung:

Von wegen *My Ding-a-Ling!* Nun mußte auf der Bühne echt pornomäßig zur Sache gegangen werden. *Strong language* war angesagt, und dazu die entsprechende Gestik und Mimik. Ein armes Kerlchen wie Michael Jackson, der (wie er und alle anderen *Jackson 5* nur zu gut wußten) ja wirklich keine gute Stimme hatte, sollte nun auf der Bühne als Tanzgenie hüpfen und sich bei demonstrativen Vorwärtsbewegungen seiner mit schwarzem Leder überzogenen Hüfte zum Disco-Beat rhythmisch in den Schritt greifen.

Und nachdem auch das zur Entertainment-Normalität geworden war, kam es zu Jackos (mißglücktem) ersten Kinderverführungs-Skandal, den seine Fans dem *King of Pop* allerdings bereits verziehen hatten, bevor irgendeine Tat überhaupt bewiesen war. Tja. *Shit happens! No scandal, no awareness,* – ein echter PR-Flop also. Danach kam Michael Jackson wieder, war noch verruchter und dämonischer gestylt und krächte grottenschlecht, aber um so verzweifelter erneut von der MTV-Bühne aus in den Äther: »I'm bad, I'm bad, I'm bad...« Aber das waren für die Medienindustrie leider keine *bad news*, – und das heißt, keine *good news*. Alle (mit Ausnahme seiner Fans) wußten ja, wie schlecht Michael Jackson war und dass eben darauf seine Massenattraktion beruhte. Was also gab es da für Jacko zu tun als bis zu seinem Tod und dessen Inszenierung im Sinne seiner Verträge weiter nichts als Geld zu machen, während seine Marketing-Schwester Madonna immer aufs Neue im Namen der Mutter Gottes das PR-mäßig kalkulierte Sakrileg begehen mußte, sich entlang ihres Markenkerns (Die Frau, die sich stets neu erfindet), in immer wunderlicheren Korsagen auf der Bühne um die musikalische Umrahmung für die jeweils saisonalen Elaborate der Unterwäscheindustrie zu kümmern.

Niemand bezweifelt, dass man mit dergleichen Marketingaktivitäten viel, viel Geld verdienen und Millionen von Pubertierenden aus allen Unterschichten der Welt glücklich machen kann. Schließlich dürfen sie sich darin wiedererkennen und eins werden mit ihrem Star. Mit Recht! Denn auch sie singen ja meist grottenschlecht und greifen sich ersatzweise immer mal wieder herzlich an den Zwickel. (Das hatten aber auch schon 1952 Dave Bartholomew und 1972 Chuck Berry gewußt, die ihren Song *My Ding-a-Ling* stets enden ließen mit den doppeldeutigen Worten: »Those of you, who will not sing: You must be playing with your own ding-a-ling.«).

Allerdings: Mit dem Rock 'n' Roll als Musik, die aus dem Ghetto kam, hat all das nicht mehr viel

zu tun. Und was popmusikalisch darauf folgte, etwa Punk, Hip Hop und Rap, gehört im Grunde auch nicht mehr in dies Gebiet, sondern zum Thema »Repressive Entsublimierung im Jugendmarketing des Spätkapitalismus«, aber das ist eine ganz andere Geschichte<sup>a</sup>.

Awopbopaloobopalambamboom! Der Befreiungsschlag des Rock  
'n' Roll aus dem Kommunikations-Ghetto der restringierten  
Unterschichtensprachcodes in den USA

Eine der größten Herausforderungen der Vorläufer des Rock 'n' Roll war nicht einmal ihre musikalische Qualität, sondern eher der ungeheure sprachliche Abstand der Rocksongtexte zur etablierten (weißen) Unterhaltungsmusik. Dort lag die Meßlatte sehr hoch und war für die meist autodidaktischen Songtexter von Blues, *Rhythm & Blues* und *Hillbilly* so gut wie unerreichbar. Das Stichwort ist *Sophistication*, also der Grad an sprachlicher Eleganz und texterischem Raffinement, der den guten Geschmack, die Bildung und die intellektuelle Subtilität des Vortragenden zum Ausdruck kommen läßt. Das gilt besonders für die Popmusik, die in ständiger Gefahr steht, von sprachlicher *Sophistication* in dekadente verbale Blasiertheit abzugleiten.

Als Beispiel für den Grad von artifizieller sprachliche Avanciertheit aus der etablierten Unterhaltungsmusik der USA vor 1945 mag der ironisch-distanzierte Text des Popsongs *Puttin' On The Ritz* dienen, mit dem Irving Berlin sich über die Klimmzüge von neureicher Selbstdarstellung lustig macht.

Have you seen the well to do?  
Up and down Park Avenue?  
On that famous thoroughfare,  
With their noses in the air?  
High hats and arrowed collars,  
Wide spats and fifteen dollars.  
Spending every dime,  
For a wonderful time!  
If you're blue and you don't know,  
Where to go to, why don't you go,  
Where fashion sits? Puttin' On The Ritz.  
Different types of wear all day  
coat, pants with stripes and cut away  
oats for perfect fits. Puttin' On The Ritz.  
Dressed up like a million dollar trooper,  
Trying hard to look like Gary Cooper.  
Super-duper!  
Come, let's mix where Rockefelleras,  
Walk with sticks, or umbrellas,  
In their mitts. Puttin' On The Ritz.  
Spangled gowns upon a beauty  
of hand-me-downs, on clown and cutie,  
All misfits. Puttin' On The Ritz.

<sup>a</sup><http://parapluie.de/archiv/slums/graffiti/>

Tips his hat just like an English chappie,  
 To a lady with the wealthy puppy.  
 Very Snappy!  
 You'll declare it's simply topping,  
 To be there, and hear them swapping,  
 Smart titbits. Puttin' On The Ritz.  
 (geläufige Textvariationen von und nach Irving Berlin 1929)

Ein jugendsprachliches Hauptschlachtfeld, auf dem der restringierte Sprachcode von der falschen Seite der Stadt auf den elaborierten Code der oberen Mittelschicht stieß, war in den 1950er Jahren die *Highschool*. Diesen Gegensatz von simpler Rock 'n' Roll Sprache und ironisch gekünstelter Beatnik-Poem-Blasiertheit findet man sehr schön beschrieben in dem Film *High School Confidential* (1958): Im Vorspann rollt der weiße Rocker Jerry Lee Lewis auf einem *Pickup-Truck* samt Klavier auf den *Highschool* Campus und hämmert den fetzigen Titelsong des Films herunter. Später rezitiert die Schauspielerin Phillipa Fallon bei snobistisch-cooler Jazz-Begleitung das Pseudo-Beatnik-Poem *High School Drag*, das Mel Welles in dem von ihm für die Dialoge dieses Films empfohlenen *Hep Jargon* verfaßt hatte:

My old man was a bread stasher all his life.  
 He never got fat. He wound up with a used car,  
 a 17 inch screen and arthritis.  
 Tomorrow is a drag, man.  
 Tomorrow is a king sized bust.

They cried ›put down pot,‹ ›don't think a lot,‹ for what?  
 Time, how much? And what to do with it.  
 Sleep, man, and you might wake up digging the whole  
 human race giving itself three days to get out.  
 Tomorrow is a drag, pops, the future is a flake.

I had a canary who couldn't sing.  
 I had a cat who let me share my pad with her.  
 I bought a dog that killed the cat who ate the canary.  
 What is truth?

I had an uncle with an ivy league card.  
 He had a life with a belt in the back.  
 He had a button-down brain.  
 Wind up a belt in the mouth with a button-down lip.  
 We cough blood on this earth.  
 Now there's a race for space.  
 We can cough blood on the moon soon.  
 Tomorrow's dragville, cats.  
 Tomorrow is a king size drag.

Tool a fast shore, swing with a gassy chick.  
 Turn on to a thousand joys.

Smile on what happened, or check what's going to happen,  
 You'll miss what's happening.  
 Turn your eyes inside and dig the vacuum.  
 Tomorrow. Draaaaaag.  
 (1958, Phillipa Fallon im Film *High School Confidential*)

Was hatte die arme schwarze oder weiße Vorläufermusik des Rock 'n' Roll dem sprachlich entgegenzusetzen? Etwa solche aus dem Armenleben gegriffenen Bluestexte wie: »Als ich heute morgen aufwachte und aus der Tür schaute, sah ich: Meine Milchkuh war weggelaufen.« (Kokomo Arnold: *Milkcow Blues*); oder: »Meine Frau hat mich verlassen ohne ein Wort zu sagen« (Arthur Crudup: *My baby left me*); oder: »Ich geh die Straße runter und fühl mich schlecht, weil diese 2-Dollar-Schuhe meine Füße kaputt machen.« (Big Bill Broonzy: *Going down this road*); oder gar einen sprachlich verzweiferten Aufschrei aus der *Country Music* wie: »Ihr werdet doch wohl keinen Baumwollpflücker aus mir machen!« (Eddy Cochran: *Cotton Picker*) Angesichts solcher Texte hätten sich die hochnäsigen Anhänger der mondänen *Flappers* und *Beatniks* in den *Music Clubs* der schicken weißen Musikwelt auf dem Boden gewälzt vor Lachen.

Andererseits, im Hinblick auf die potentielle sozialpolitische Brisanz von Songtexten, darf man nicht vergessen, was Sänger wie »Tennessee« Ernie Ford riskierten: Senator McCarthy und seine Freunde konnten ihm jederzeit, notfalls handgreiflich, klarmachen, dass es außerhalb der Sprache von *Sixteen Tons* keine Realität in den USA gab, schon gar nicht die, die der Text dieses Songs beschreibt. Dergleichen Probleme hatte Mel Welles mit *High School Drag* gewiß nicht.

Mitten in diesem Songtext-Szenario: Hier beschränkte Armenghettosprache – dort blasierte Mittelschichtenpoesie, also im Kampf der Sprachcodes in der populären Unterhaltungsmusik, fand der Rock 'n' Roll eine eigenständige Lösung, und die hieß: Awopbopaloobopalambamboom!

Wir müssen nun gar nicht über Onomatopoesie oder Pop-Dadaismus sprechen. Der Rock 'n' Roll macht es uns einfacher. Wir sollten das Awopbopaloobopalambamboom aus *Tutti Frutti*, diesem Klassiker von 1955, einfach nur überzeitlich-situativ verstehen. Doch zunächst der gesamte Refrain:

Awopbopaloobopalambamboom  
 tutti frutti, a-rootie, tutti frutti, a-rootie, tutti frutti,  
 a-rootie, tutti frutti, a-rootie, tutti frutti, a-rootie  
 Awopbopaloobopalambamboom !

Alles klar? Nicht?! Gut: Als Einstieg in die Textinterpretation mag vielleicht dienen, dass dieser Text für die Rocker am Highschool Hop im Jahr 1955 so etwas hieß wie: »Weißt, was jetzt kommt? Paß ja auf!«. 1960 in Deutschland wäre die Übersetzung vermutlich gewesen »Komm, wir machen den Larry los!«. Für 1970 gälte wohl die richtige Übersetzung »Jetzt geht die Post ab!«. Die Zensur-Post ging allerdings schon ab, während der Song entstand. Denn bevor die Musik produziert werden konnte, mußte aus naheliegenden Gründen im Text bereits das sexuell vieldeutige »tutti-frutti, ah-booty« in »tutti frutti, a-rootie« umgetextet werden, was den dabei herauskommenden apokryphen Verständnis-Salat beim Rezipienten erst so richtig würzte.

Natürlich gibt es auch im Rock 'n' Roll einen Klartext zu Little Richard's »Awopbopaloobopalambamboom!«, und das ist der Text zu einem sehr frühen Rock-Hit von Bill Haley: *Rip It Up*. Dieser Text beschreibt die geringe Frustrationstoleranz der in ihrem Freizeitspaß sich oft genug unterdrückt fühlenden Teenagers. Jeden Freitag, nach einer langen harten Arbeitswoche, gleich nach Erhalt der Lohntüte muß es losgehen. Die Post muß abgehen und die Kohle muß sofort auf den Kopf

gehauen werden, sonst hält man das Arbeitsleben einfach nicht aus. *Rip It Up* beschreibt das wie so viele anderen Rocksongs das in ähnlicher Weise tun, nur eben sehr konkret und eindringlich:

Well, it's Saturday night and I just got paid,  
Fool about my money, don't try to save,  
My heart says go go, have a time,  
It's Saturday night and I'm feelin' fine

I want to rip it up. . .  
'Long about ten I'll be flying high,  
Walk on out unto the sky,  
But I don't care if I spend my dough,  
'Cause tonight I'm gonna be one happy soul  
(1956, BillHaley)

Mit Awopbopaloobopalambamboom hatte Little Richard die songtexterische Büchse der Pandora geöffnet. Was nun folgte, war die vollkommene Deklassierung der artifiziellen Beatniktexte im Musikmarkt, denn auf Awopbopaloobopalambamboom (1955 Little Richard) kamen Be Bop A Lula (1956 Gene Vincent), Ooby Dooby (1956 Roy Orbison), Rama Lama Ding Dong (1957 The Edsels), sowie unter anderem Bomp-bobo-bomp-a-bomp-o-bomp-bom (1961 The Marcels), und Do do do down dooby dooby down, comma comma down dooby dooby down (1962 Neil Sedaka).

Dergleichen rasante Sprachentwicklungen bedurften auch in der Rock 'n' Roll-Ära einer neo-historizistischen interpretatorischen Zusammenfassung, und die kam 1961 in erschöpfender, wenn auch ein wenig biographistischer Weise durch den

Doo-Wop-Hit von Barry Mann: *Wo put the bomp?* Hier der Text im Auszug:

Who put the bomp  
In the bomp bah bomp bah bomp?  
Who put the ram  
In the rama lama ding dong?

Who put the bop  
In the bop shoo bop shoo bop?  
Who put the dip  
In the dip da dip da dip?

Who was that man? I'd like to shake his hand  
He made my baby fall in love with me . . .

Darling! Bomp bah bah bomp, bah bomp bah bomp bomp!  
And my honey: Rama lama ding dong forever.  
And when I say, dip da dip da dip da dip,–  
You know I mean it from the bottom of my boogity boogity boogity shoo!

Auch Dion diMucci, den wir schon von *The Wanderers* kennen, nahm 1961 als Verfasser onomato-poetischer Sprachsequenzen aus der Bronx am überzeitlichen Diskurs des Rock 'n' Roll teil: In seinem No.1 Hit *Runaround Sue* wird das

»Hejp, hejp, bum de hajdy hajdy hejp, hejp«

sogar zum überragenden Gestaltungselement, hinter dem der eigentliche Songtext fast bescheiden zurücktritt. Glücklicherweise gibt es von Dion sogar die ultimative musikhistorische Interpretation zur Entstehung dieser Lautsequenzen, die er 1984 in der VH1 USA TV Show live zusammen mit der Sängerin Cher vom Rock-Duo *Sonny&Cher* auf der Bühne präsentiert hat:

Dion und Cher: Hejp, hejp, bum de hajdy hajdy hejp, hejp, bum de hajdy hajdy hejp,

Dion: Hold, wait. Hold it! Bum de hajdy. . .

Cher: What ?!

Dion: I see a lot of expressions, funny expressions on folk's faces out there.

They don't know what we're doing: Hejp, hejp, bum de hajdy hajdy. . . you know, you see: If you write a love song today, you could use a little awareness with it, right?

Cher: Right.

Dion: Well back in the early sixties, when we were writing songs (and this is the truth!): The sole source of our inspiration was the Alphabet. I mean that was it! You take a »B« – you had a song: »Ba bidi baba bidibidi baba baba bidi. . .« That was a goood song, I believe. You know. . . and »D« was a good song: »Dede nde nde nde dededede. . .« You know ?

Dion: »La lele la. . .!«

Cher: Love Song !

Dion: That was a love song.

Cher: Very nice.

Dion: You could take 12 letters: Bing! You had an album. You know.

Cher: Sounds good to me.

Dion: Then somebody came along and complicated the whole thing, Cher, he started mixing up the whole Alphabet. . . ,

Cher: . . . What didn't work, right ?

Dion: He probably was enlightened or something, like: »Tra lelel la phenom mama nu dememne doot doot deni phnemem famename do. Doo! Bee . . . Bee!«. . .

([www.youtube.com/watch?v=2uOtmBKjqK4](http://www.youtube.com/watch?v=2uOtmBKjqK4))

Immerhin war damit ein neues und kaum vergleichbares sprachliches Hintergrund-Kontinuum geschaffen, das der Rock 'n' Roll nun auch mit Menschen bevölkern konnte, meist mit spannenden (nicht unbedingt schönen!) Frauen, deren Namen den Rocksängern Programm wurde: Long Tall Sally und Good Golly Miss Molly (Little Richard), Bony Marony, Short Fat Fannie, Dizzy Miss Lizzie und Louisiana Hanna (Larry Williams), Tellahassee Lassie und Transistor Sister (Freddy Cannon), oder Fujiyama Mama (Wanda Jackson), um nur einige Beispiele zu nennen.

Von diesem gesicherten sprachlichen Territorium aus konnte der Rock 'n' Roll dann wieder in die epische Breite gehen, bis hin zu den zwei absoluten Ausnahmeerscheinungen der internationalen Rockmusik: dem großen Geschichtenerzähler Chuck Berry und dem fast noch größeren ideologiekritischen poetischen Phantasten Bob Dylan. Damit hat sich der Rock 'n' Roll aus seiner anfänglichen reduzierten Sprachperspektive auf ein internationales Niveau gehoben, und seine Songzitate gehören heute zum Identität bildenden Stammvokabular der globalen Musikszene.

### Roll over Beethoven! Das lokale Nischenprodukt Rock 'n' Roll überrollt das etablierte Musikmarketing der USA

»*Roll over Beethoven*« ist ein Satz, der interessanterweise ziemlich richtig von jenen verstanden

<sup>a</sup><http://www.youtube.com/watch?v=2uOtmBKjqK4>

wurde, die ihn eigentlich grundfalsch verstanden. Der Komponist dieses sehr erfolgreichen frühen Rocksongs von 1956, Chuck Berry, zitierte eigentlich nur augenzwinkernd sich selbst mit den Worten, die seine klassische Musik übende Schwester dazu aufforderten, auch mal den Bruder Chuck mit seinem Rock 'n' Roll ans heimische Klavier zu lassen.

Auf der anderen Seite des Ozeans, im von den Amerikanern besiegten Deutschland der späten 1950er Jahre, übersetzten schockierte Eltern, Pfarrer und Lehrer »*Roll Over Beethoven*« sinngemäß mit: »Jetzt überrollen die mit ihrer Negermusik auch noch die europäische Hochkultur!« Chuck Berry nahm dergleichen Auffassungen billigend in Kauf, zumal in seinem Song Beethoven diese Botschaft ja noch an den Russen Tschaikowski weitergeben sollte und er im gleichen Atemzug seinen Rocker-Kollegen Carl Perkins zitierte, der die für die damalige Rock-Szene viel wichtigere Regel formuliert hatte: »Mach' was du willst, aber tritt mir nicht auf meine blauen Wildlederschuhe.« (1956 *Blue Suede Shoes*, Carl Perkins)

Recht hatten beide mit ihren Interpretationen: Chuck Berry mit der Idee, dass vermutlich auch Beethoven mit seinem Song eine Menge Spaß gehabt hätte, und die rassistischen Kulturpessimisten, dass bereits mit der bloßen Erwähnung ihrer E-Kultur-Ikone Beethoven in einem schwarzen Song das Morgenrot der Demokratisierung von Kunst am internationalen Kulturhimmel aufzog. Nur beide ahnten 1956 nicht, wie sehr recht sie in Wirklichkeit hatten!

Kommen wir also zur Sache, nämlich zur politischen Ökonomie des damaligen Musikgeschäfts in den USA. Hier ging es weniger um Töne und Wörter; vielmehr ging es um Marketing und Vertrieb in einem durch aktive Rassenpolitik reglementierten Markt. Da gab es einerseits den hohen Standard der klassischen, eher europäisch beeinflussten Musikproduktionen, begleitet von den Emusikalisch für die *Society* »veredelten« Crossovers zur schwarzen Musik (*Rhapsody in Blue* / *Porgy and Bess*), wie in USA eigentlich schon seit Louis Moreau Gottschalk üblich. In der Unterhaltungsmusik gab es die Broadway-Musicals, die Filmmusik und die großen *Dance Halls* mit ihren Big Bands. Dazu gehörte auch der von weißen Managern kultivierte Jazz in seinen vielen, auch nicht originär amerikanischen Variationen (etwa Klezmer). Dieser Musikmarkt, wie er aus den 1930er und 1940er Jahren kam, hatte sich verschanzt hinter einer großen, machttechnisch und auch rechtlich nicht zu überwindenden rassistischen Schutzmauer, die allein schon aufgrund der etablierten Business-Strukturen von den Vorläufern des Rock 'n' Roll nicht zu überwinden gewesen war.

Wie funktionierte das alles beherrschende große U-Musikgeschäft der USA damals in idealtypischer Weise? Ein Komponist komponierte etwas. Er verkaufte die Verwertungsrechte an einen Musikverlag in *Tin Pan Alley*. Der Musikverlag verkaufte die Aufführungs- oder Nutzungsrechte an Orchester, Veranstalter von Musik-Events, an das Filmgeschäft, an die Hersteller von 78 RPM-Schellackplatten und an die Werbung. Die Menge der gezählten Aufführungen, der verkauften 78er RPMs und der öffentlichen Nutzungen machte die Hitparade, in der die von weißen gemanagte Unterhaltungsmusik unter sich war. Schließlich konnten die großen etablierten Musikverlage in *Tin Pan Alley* souverän für sich entscheiden, wessen Kompositionen sie kauften und auf welcher Interpretation und Produktion sie mit den gekauften Rechten den Daumen hatten.

Die schwarze Musik, namentlich der Blues und der *Rhythm & Blues*, hatte zu diesen Hitparaden keinen Zugang. Sie war praktisch nur in den schwarzen Ghettos mit ihren speziellen Musikclubs als lokale Live-Musik präsent, in kleinen 78er RPM-Schellackproduktionen auf sogenannten *Race Labels* für Nichtweiße oder in den weißen Crossover Versionen, die dann auch in die Hitparaden der Popmusik kamen. Die Praktiker des Blues und *Rhythm & Blues* waren zudem nicht immer musikalisch alphabetisiert. Und was man nicht aufschreiben konnte, konnte man auch nicht an Musikverlage verkaufen. Chuck Berry beschreibt das in seinem 1955 geschriebenen, 1958 veröffentlichten Rocksong *Johnny B. Goode* ziemlich genau:



Deep down in Louisiana close to New Orleans  
 way back up in the woods among the evergreens  
 there stood a log cabin made of earth and wood  
 where lived a country boy named Johnny B. Goode  
 who never ever learned to read and write so well  
 but he could play the guitar just like a-ringing a bell. . .

His mother told him: Someday you will be a man  
 and you will be the leader of a big old band  
 many people coming from miles around  
 to hear you play your music when the sun goes down  
 maybe someday your name will be in lights  
 saying »Johnny B. Goode Tonight.«

Es ging bei der schwarzen Musik im Jahr 1955 also immer noch hauptsächlich darum, als guter Instrumentalist oder Sänger entdeckt und durch Konzerte berühmt zu werden oder live in schwarzen Tanzclubs aufzutreten. Mit viel Glück bekam man einen Hit in der (schwarzen) *Rhythm & Blues* Hitparade. Noch mehr ›Glück‹ hatte man (wie Little Richard 1955 mit dem Tutti Frutti-Crossover durch den weißen Strahlemann Pat Boone), wenn weiße Sänger die schwarze Musik in weißen Hitparaden gesellschaftsfähig machten. Alle anderen Zugänge zum großen Musikgeschäft waren der schwarzen Musik mehr oder weniger verschlossen.

Vielleicht ist die Bezeichnung ›Marketingghetto‹ für diese Form des Ausschlusses des sich entwickelnden Rock 'n' Roll aus dem *Big Music Business* etwas übertrieben. Dennoch hatte der Durchbruch der Musik der armen Schwarzen und Weißen auf dem Musikmarkt zu tun mit Diskriminierung, Verfolgung, Flucht und Vertreibung. Denn das Ende der Diskriminierung und die Demontage des weißen rassistischen musikalischen Protektionismus kamen nur ein paar Jahre später, und zwar nicht von der richtigen oder falschen Seite Amerikas, nicht aus *Tin Pan Alley* und auch nicht aus den amerikanischen Armenghettos: Sie kam für die USA als Marketing-Idee von einer vollkommen anderen Seite des Ozeans, nämlich aus Europa: mit den vom Faschismus vertriebenen jüdischen Profi-Musikern. Und sie kam zugleich als technische Innovation der Tonträger: mit der Entwicklung der 45 RPM Single Vinylschallplatte.

Als die Welle der jüdischen Emigranten auf der Flucht vor dem Hitlerfaschismus die USA erreichte, sahen sich viele jüdische Profimusiker aus den europäischen Musik- und Filmproduktionen dort der gleichen protektionistischen Abwehrmauer gegenüber wie die armen schwarzen und weißen Vorläufermusiker des Rock 'n' Roll. Es gab ein regelrechtes Musik-Kartell für Etablierte, und für Neulinge gab es so gut wie kein Durchkommen. Aber es gab kluge europäische nichtrassistische Marketing-Gehirne ohne Scheuklappen, und die hatten die sechs wichtigsten Bedingungen für die längst fällige Revolution im amerikanischen Musikmarkt schnell verstanden:

1. Schwarze Musik war nicht nur unter Schwarzen populär, sondern auch bei jungen Weißen, und diese Musik hatte nach 1945 das Marketing-Potential, die ›junge Musik schlechthin‹ zu werden, das heißt die Musik einer ganzen Generation.
2. Es gab genau dafür eine ganz neue Zielgruppe im strategischen Marketing: Die Teenager (vgl. John Savage, *Teenage: The Creation of Youth Culture*, 2007). Teenager nannte das Marketing die historisch erste jugendliche Massenbevölkerungsschicht, die mit eigener Arbeit eigenes Geld verdiente und dies Geld für die Produkte ihrer eigenen Jugendkultur ausgab.
3. Es gab seit 1949 die 18 cm 45 RPM Single Vinyl-Schallplatte und ab Mitte der 1950er Jahre

die gängigen einfachen Schallplattenspieler dafür, die sich jeder Teenager leisten konnte. Vor allem aber ermöglichte die 45er Vinyl-Single das Abspielen einzelner Titel in Musikboxen und damit eine neuartige Auszählung für die Hitparaden.

4. Es gab seit 1950 neben dem Radio das Fernsehen, so dass der ungewöhnlich erotische Impact der Musiker (vgl. Elvis, »the Pelvis«) für die schwarzen und weißen Jugendlichen auch in einem visuellen Massenmedium zum Tragen kam, und nicht nur in Live-Konzerten.
5. Es bot sich die Möglichkeit der solidarischen Kooperation der Diskriminierten im amerikanischen Musikmarkt. Jüdische Profimusiker aus Europa konnten bei den *Race Labels* der Schwarzen einsteigen und durch Kompositionen, Arrangements, Produktionen, Medienkontakte und Marketingexperimente dem *Rhythm & Blues* und seinen Interpreten zum Durchbruch verhelfen.
6. Der für den Rock 'n' Roll zu überwindende ›Flaschenhals in der Wertschöpfungskette‹, nämlich die etablierten Publishinghäuser in *Tin Pan Alley*, wurde einfach umgangen: Der Musiker kam ins Studio des *Race Labels*, spielte oder sang seine Idee vor, ließ sie von Profis im Studio ausprobieren, arrangieren, produzieren und aufzeichnen. Fertig. Die Rechte entstanden so direkt beim *Record Label* und mußten von diesem nicht erst beim Musikverlag erworben werden. Für alle drei Partner: Komponist, Interpret und Plattenlabel war das eine Riesenerleichterung.

Dabei waren die jüdischen Immigranten sehr vorsichtig. Da sie den offenen Rassenantisemitismus aus Europa kannten, verstanden sie auch den unterschwelligeren Judenhaß in den USA. Sie zogen es daher vor, nicht als Sänger oder Showstars in der ersten Reihe zu stehen und durch ihr ›Anderssein‹ Antipathien zu erzeugen. Vielmehr blieben sie gern in der zweiten Reihe, komponierten, produzierten, bauten Gruppen und Sänger auf und entwickelten neue Sounds.

Doch gab es auch beachtliche Ausnahmen d.h. jüdische Lead-Singer im Rock 'n' Roll: Neil Sedaka, Carole King, Gene Pitney, Bob Dylan und Leonard Cohen mögen als Beispiel dienen. Lieber aber blieben sie im Hintergrund und entwickelten das kompositorische Rückgrat eines neuen Rock-sounds wie das Komponistenduo Jerry Leiber und Mike Stoller, ohne die der Rock 'n' Roll im Grunde gar nicht denkbar gewesen wäre.

Die eigentlich zündende Marketingidee für alle am Rock 'n' Roll bastelnden Musiker aber war folgende (hier formuliert von Sam Phillips, dem jüdischen Chef von *SUN Records* in Memphis): »If I could find a white man who had the Negro sound and the Negro feel, I could make a million dollars.« Das war's: Die Verschmelzung von echter schwarzer Musik mit einem weißen Lead Sänger, der den Verkauf des Songs für weiße Crossover-Cover-Versionen überflüssig machte. In Elvis Presley fand Sam Phillips diesen Sänger, und der Rest ist Musikgeschichte.

Weißer Sänger mit schwarzer Musik machten die Rassentrennung in den Hitparaden sehr schnell überflüssig, und ebenso schnell gab es auch jede Menge schwarzer Sänger für weiße Kompositionen. Es gehört zu den sonderbaren Versimplifizierungen der dekonstruktivistisch beeinflussten *American Studies* zu behaupten, Rock 'n' Roll sei eine Musik, die der musikalischen Kultur der *African Americans* von den logozentristischen Weißen gestohlen worden sei. Gern wird dazu noch als Beleg genannt, dass einer der ersten weltberühmten Rocksongs von Elvis Presley, der in vierfacher Millionenhöhe verkaufte Hit *Hound Dog* aus dem Jahre 1956 doch eigentlich der Song der schwarzen Sängerin Willie Mae »Big Mama« Thornton<sup>a</sup> gewesen sei.

Richtig ist, dass *Hound Dog* eine Originalkomposition der beiden jüdischen Komponisten Jerry Leiber und Mike Stoller ist. Diese beiden wiederum waren gewissermaßen die ›Hauskomponisten‹

<sup>a</sup>[http://en.wikipedia.org/wiki/Big\\_Mama\\_Thornton](http://en.wikipedia.org/wiki/Big_Mama_Thornton)

des großen Blues, Soul, *Rhythm & Blues* and Rock 'n' Roll *Labels Atlantic*, das zusammen mit dem Juden Herb Abramson von den beiden türkischen Brüdern Ahmet und Nesuhi Ertegun gegründet worden war. Und bei *Sun Records* in Memphis unter Leitung des jüdischen Musikgenies Sam Phillips tummelte sich schon lange vor den großen Erfolgsjahren des Rock 'n' Roll eine bunte Mischung von schwarzen und weißen Musiktalenten wie Johnny Cash, Howlin' Wolf, Roy Orbison und Jerry Lee Lewis.

Wer sich die Mühe macht, die Menge der Rock 'n' Roll Hit-Songs in den Top Ten der amerikanischen Hitparaden hinsichtlich ihrer Herkunft genauer zu betrachten, stellt fest, dass allein in den ersten 20 Jahren des Rock 'n' Roll (also zwischen 1955 und 1975) fast 50 jüdisch-amerikanischen Musikprofis kommen, von Arrangements und Produktionen ganz zu schweigen. Das trifft in noch größerem Maße auf die Pop Musik der 1960er Jahre zu, die vor und während der *British Invasion* (Erfolg der Beatgruppen aus Liverpool und London in den USA) den Rhythm & Blues und den Rockabilly-Stil ablöste. Gemeint ist etwa der Sound des *Atlantic Labels* (zum Beispiel: Ben E. King *Stand By Me*), des *Brill Buildings* (zum Beispiel Little Eva: *The Loco-motion*) und die Musik des jüdischen Pop Tycoons Phil Spector (zum Beispiel: Ike & Tina Turner *River Deep Mountain High*). Solche Labels waren, wie man heute sagen würde, integrierte *All-In-One*-Produktionsstätten der Rockmusik mit Komponisten, Arrangeuren, Produzenten, Medienspezialisten, *Road Managern* und Marketingspezialisten in einem Boot. Sie glichen gigantischen Musikdampfern, gebaut, betrieben, befeuert und gesteuert von hochmotiviertem jüdisch-amerikanischem Fachpersonal, mit einer bunten Mischung von schwarzen und weißen Interpreten als Passagieren aus allen Bevölkerungsteilen und Gegenden der USA.

Der Rock 'n' Roll hat sich schließlich nicht trotz, sondern wegen seiner Herkunft aus den Slums der armen Bevölkerung, aus den sprachlichen und juristischen Ghettos und aus der Diskriminierung seiner Macher zuerst im amerikanischen Musikmarkt, später im Weltmarkt gegen die Dominanz seiner ideologischen, juristischen und ökonomischen Unterdrücker durchgesetzt. Die Rock 'n' Roller hatten gewissermaßen die überlegenen Produktions- und Distributionsbedingungen auf ihrer Seite, die sie als musikalische Schmutzkinder vom weißen U-Musikmarkt in der ihnen zugewiesenen Ecke als vermeintlich unbrauchbares Spielzeug zugestanden bekommen hatten, das sie aber mit ebenso viel Zähigkeit wie Spaß systematisch entwickelten:

- Das ungeschriebene, oft nur mündlich überlieferte kreative Potential der bis dahin eher unbeachteten Blues- und *Hillbilly*-Kompositionen
- das Temperament und die loyale Unterstützung der Fans in den einfachen *Dance-Hops*, sowie die Sympathie der kleinen Radio-Discjockeys auf dem Land
- die Sozialdynamik und die sexuelle Rebellion der pubertären Teenager nach 1945
- die Lust der US-Fernsehmacher der ersten Stunde an der Präsentation auch ideologisch explosiver Musikshows
- die 45er Vinyl-Single als bezahlbare 5-Minuten-Musikterrine für die armen Musikschlucker
- die Musikbox als basisdemokratische Wahlmaschine für die Hitparade
- das Schallplatten *Label* als Musikrechteverwalter (anstelle des ausgebooteten etablierten Musikverlags)
- schließlich die unerwünschten, aus Europa in die USA geflüchteten europäisch-jüdischen Hungerleider als Komponisten und Manager.

Die Entstehungsgeschichte des amerikanischen Rock 'n' Roll endet mit der *British Invasion*, die mit den Impulsen der Popmusik aus England zwischen 1965 und 1970 zu einer weiteren Entwicklungsphase der Rockmusik führte. Im Zuge der Verschmelzung des amerikanischen Rock 'n' Roll/Pop mit der englischen Beat-Musik trat die Rockmusik jedoch in die Phase der weltweiten

Vermarktung durch professionelle Großinvestoren ein. Der Besitzerwechsel in die Hände der produktneutralen, rein gewinnorientierten Aktien- oder Finanzierungsgesellschaften hatte auf die Rockmusik einen entscheidenden Einfluß. Mit dem Rock 'n' Roll als ›Musik, die aus dem Ghetto kam‹ hat sie seitdem eigentlich schon deshalb nicht mehr viel gemeinsam, weil sie als Produkt der Kulturindustrie im Sinne der neuen Eigentümer grundsätzlich immer von der *Right Side of Town* kommt, und das heißt für den Rock 'n' Roll: von der falschen!

#### Literaturhinweise

Billig, Michael: *Rock'n'Roll Jews*. Nottingham: Five Leaves, New York: Syracuse University Press 2000.

Cohn, Nik: *Awopbaloobop Alopbamboom: »Pop from the Beginning.«* New York: Grove 1969.

Savage, Jon: *Teenage, The Creation of Youth Culture*. New York: Viking Books 2007.