

Popmusik als Medium in Klang

von

Peter Wicke (Humboldt-Universität, Berlin)

Ging es in der bisherigen Darstellung um die kulturellen und industriellen Dimensionen des Musikalischen, so vor allem deshalb, um Popmusik als ein komplexes und mehrdimensionales *Konstrukt* im Medium von Klang verstehbar zu machen. Popmusik ist eben keine klangliche Substanz, die als solche von den kulturellen, technologischen und kommerziellen Zusammenhängen abgehoben oder ihnen als mehr oder weniger in sich geschlossenes künstlerisches Ganzes gegenübergestellt werden könnte, sondern ihre klangliche Erscheinungsform ist das Medium, in dem sich diese Zusammenhänge auf je besondere Weise vermitteln. Einem an der Vorstellung des musikalischen Kunstwerks entwickeltem Denken mag das komplizierter erscheinen, als es tatsächlich ist. Letztlich geht es um die eher simple Feststellung, daß weder das Musizieren noch das Musikhören hier um ihrer selbst oder um einer von ihnen abgesonderten Klanggestalt willen stattfinden, sondern in Gang gesetzt werden, um komplexe soziale, kulturelle, technologische und kommerzielle Prozesse zu bewegen. Ein »musikalisches« Verhalten, das nicht zugleich auch soziales, kulturelles, technisches und kommerzielles Verhalten ist, gibt es damit ebensowenig wie umgekehrt die hierbei induzierten Prozesse ohne das vermittelnde Medium, die Songs, zustande kommen könnten.

[...]

Im folgenden sei deshalb lediglich an drei, nach unterschiedlichen Gesichtspunkten ausgewählten Beispielen wenigstens angedeutet, wie sich die in den vorangegangenen Abschnitten entfalteten Zusammenhänge im Medium von Klang vermitteln, um mögliche Zugangsweisen zu dieser Musik aufzuzeigen, die sie als Kristallisationspunkt eines derart vielschichtigen Beziehungsgefüges sichtbar machen können.

Musik als gesellschaftspolitisches Konstrukt: Elvis Presley »Hound Dog«

Elvis Presleys *Hound Dog*¹ (1956) ist aus der zeitlichen Distanz von fast drei Jahrzehnten kaum noch anzuhören, daß er einmal eine regelrechte Erschütterung auslöste. Der von dem damals zwanzigjährigen Autorenteam Jerry Leiber und Mark Stoller 1953 ursprünglich für die afroamerikanische Rhythm & Blues-Sängerin Willie »Mae« Thornton geschriebene Song war in einer Aufnahme mit ihr damals schon einmal erschienen, ohne zu dieser Zeit jedoch über einen allerdings beachtlichen Erfolg auf dem Rhythm & Blues-Markt hinauszugelangen. Elvis Presleys Einspielung fand sich dagegen Anfang April 1956 sowohl in den amerikanischen Pop-, wie den Rhythm & Blues- und Country-Charts als die jeweilige Nummer Eins parallel plazierte, was erdrutschartige Veränderungen auf dem Musikmarkt signalisierte. Die bis dahin sorgfältig getrennt gehaltenen Sparten von (weißem) Pop, (afroamerikanischem) Rhythm & Blues und (ländlicher) Country Music schienen auf dem durch Presleys *Hound Dog* markierten Höhepunkt der Rock'n'Roll-Welle ihre Bedeutung verloren zu haben. Doch war das, wie oben bereits beschrieben, nur die kommerzielle Erscheinungsform eines viel tiefergreifenden kulturellen Wandlungsprozesses. Der Song fungierte wie der Rock'n'Roll insgesamt als ein Medium dessen und offenbart damit durchaus repräsentativ grundlegende Einsichten in die Dimensionen des Musikalischen hier.

Das klangliche Material von *Hound Dog* ist der komplexen musikalischen Tradition entnommen, die in den Südstaaten der USA aus der Synthese von Blues, Boogie und Gospel entstanden war. Schon Ende der vierziger Jahren sind hier die verschiedenen Stränge der Entwicklung der afroamerikanischen Musik von Musikern wie Fats Domino, Little Richard, Lloyd Price, Professor Longhair oder Roy Brown miteinander verknüpft worden; eine Entwicklung, die in den Großstädten des Nordens etwa bei Louis Jordan, Ray Charles und Sam Cooke etwas später ihr Echo fand. Die musikalischen Ingredienzen — der swingende, triolisierte Boogie-Rhythmus mit einem starken Backbeat, der stufenweise auf- und abwärtsgeführte Baß (*walking bass*), die klassische zwölftaktige Bluesstrophe, die auf Bläser, häufig Saxophon übertragenen, melodische Zweitaktgruppen abschließende Shouting-Phrasen aus der Gospeltradition — ließen sich zu immer wieder neuen Kombinationen verbinden und haben unzählige Musiker inspiriert.

Auch *Hound Dog* ist ein typisches Produkt dieser Tradition, eine Minimalvariante, die mit E-Gitarre, Baß und Schlagzeug als Begleitinstrumenten auskommt und in den Tanzklubs von Chicago und New York schon aus ökonomischen Gründen — die geringe Zahl der Musiker hielt die finanziellen Aufwendungen der Veranstalter in Grenzen — sehr verbreitet gewesen ist. Seine musikalischen Grundbestandteile sind in Hunderten ganz ähnlicher Songs wiederzufinden. Das gilt für die triolisierten Baßfiguren und Rhythmusmuster, für die auf dem Grundakkord durchgeschlagene E-Gitarre ebenso wie für die Songarchitektur mit ihrer konstruierten Verknüpfung der Songmodelle zweier ganz unterschiedlicher Traditionen. So folgen die Strophen mustergültig der zwölftaktigen Bluesform, während der musikalische Ablauf dem AABA-Schema des klassischen Tin-Pan-Alley-Songs nachgebildet ist. Als B-Teil fungiert hier ein nach den ersten drei Strophen zwischengeschobener Gitarrenchorus. Leiber und Stoller, die als Autorenteam mit *Hound Dog* ihren ersten großen Erfolg erzielten, haben nach dem gleichen Muster nicht wenige Titel für afroamerikanische Rhythm & Blues-Sänger geschrieben, vor allem in den Jahren 1954 bis 1964, in denen sie als freiberufliche Produzenten für das renommierte New Yorker Label Atlantic Records tätig waren.

Auch in Elvis Presleys Version findet sich nichts Spektakuläres. Verglichen mit der Originalaufnahme von Willie »Mae« Thornton, zeichnet sich seine Interpretation in ihrer lärmenden Poltrigkeit, dem schreiendem Gesangsstil und den spannungslos durchgehämmerten Rhythmus eher durch musikalische Unbedarftheit denn durch ein besonderes Charisma aus. Paul Willis hat die Wirkung, die von Elvis Presley ausging, sehr treffend auf den Punk gebracht, als er schrieb:

Elvis Presleys Platten steckten voller Aggression. Es war zwar oft nicht auszumachen und blieb dunkel, wogegen sie sich richtete, sie besaß jedoch eine starke gefühlsmäßige Sprengkraft. In der Atmosphäre der Musik, in den Texten, in der Art, wie er die Wörter aussprach, in seinem persönlichen Image lag etwas, das unübersehbar darauf hinwies: hier ist ein Mann, der sich nicht herumschubsen läßt. Seine ganze Erscheinung verlangte Respekt, obgleich die Gründe für diesen Respekt, bezogen auf die konventionellen Maßstäben, nicht reputierlich und eigentlich sogar antisozial waren.²

Diese Wirkung speiste sich aus dem naiven Dilettantismus, gemessen an den professionellen Standards der Zeit, und der provokanten Unverschämtheit, mit der das von Presley ausgestellt wurde. Es bedurfte freilich eines entsprechenden gesellschaftspolitischen Hintergrunds, um daraus einen Angriff auf den kulturellen Konsens werden zu lassen, der regelrecht hysterische Reaktionen hervorrief.

Die kulturelle Wirkung auch von *Hound Dog* hatte in erster Linie nämlich gar nichts mit der Musik, sondern vielmehr mit der Hautfarbe von Elvis Presley zu tun. Der Skandal lag darin, daß hier ein Weißer den wohlbehüteten Kindern der weißen Mittelschichten an den High Schools und Colleges die Kultur des Bodensatzes der amerikanischen Gesellschaft, des afroamerikanischen Industrieproletariats in den Großstadtghettos, vorsetzte. Daß Presley mit

seinem brüllendem Gesang, der nicht im mindesten kaschierten musikalischen Unbedarftheit sowie den anzüglichen Hüftbewegungen beim Singen das Gossenimage auch noch herauskehrte, mußte eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Teenager in den von Wohlstandsboom und McCarthyismus geprägten repressiven fünfziger Jahren ausüben. Im Jahr davor hatte die von einigen Rundfunkprogrammen als »Rock'n'Roll« propagierte Musikmischung aus verschiedenen lokalen Musikstilen zur großen Überraschung der Initiatoren selbst heftige Reaktionen in der amerikanischen Öffentlichkeit ausgelöst, die zwischen den Generationen eine scharfe Trennlinie zu ziehen begannen. Rock'n'Roll wurde als Angriff auf den kulturellen Konsens behandelt und zog allein schon damit die Aufmerksamkeit Heranwachsender an sich. Mehr als deutlich spiegelt sich das in der überregionalen Presse jener Jahre.

Die erste Wertung des Rock'n'Roll veröffentlichte das Nachrichtenmagazin Time am 18. Juni 1955 im Zusammenhang mit einem Bericht über die Begeisterung von Teenagern für diese Musik. Worum es dabei ging, erläuterte die Zeitung ihren Lesern so:

Rock'n'Roll basiert auf dem Negerblues, aber in einem Stil, der in böswilliger Absicht die primitiven Eigenschaften des Blues bewußt hervorkehrt. Die Ingredienzen: gnadenlos hämmernde Synkopierung — es klingt wie eine Ochsenpeitsche; ein cholerisch hupendes Saxophon, das eine Art Lockruf ausstößt; eine elektrische Gitarre, die derart laut aufgedreht ist, daß ihr Klang förmlich zerspringt und zerbirst; eine Vokalgruppe, die jeden anständigen Menschen erschauern läßt, sich in wilden Verrenkungen ergeht, während sie in Idioten-Manier völlig unsinnige oder schwachsinnige Phrasen kreischt.³

Angesichts der Tatsache, daß zu diesem Zeitpunkt der Markt noch von Nachproduktionen weißer Musiker dominiert wurde, die ethnischen Wurzeln dieser Musik angesichts ihrer eher obskuren Herkunft zur damaligen Zeit keineswegs für jedermann auf der Hand lagen, ist das Schema der Auseinandersetzung, das hier vorgegeben wurde, schon erstaunlich, wenn auch nicht verwunderlich, ruft man sich die zähen Kämpfe um die Überwindung der Rassentrennung in den USA der fünfziger Jahre ins Gedächtnis zurück. Nur so sind wohl auch die grotesken Züge zu erklären, die die Debatte um den Rock'n'Roll in durchaus ernstgemeinten Formen annahm. So veröffentlichte die renommierte New York Times im März 1956 — eine Woche nachdem Elvis Presley mit *Heartbreak Hotel* seinen ersten großen Hit hatte — unter der Schlagzeile »Rock'n'Roll als ansteckende Krankheit bezeichnet« die »Expertenmeinung« von Dr. Francis J. Braceland, Psychiater und Direktor des Institute of Living, einer Nervenheilanstalt in Hartford, Connecticut. Sie gipfelte in der Feststellung:

Rock'n'Roll ist eine ansteckende Krankheit, die von den Negern ausgeht; eine Musikform, die die kannibalischen Instinkte früherer Stammesentwicklung freisetzt.⁴

Noch deutlicher erklärte Asa Carter vom North Alabama Citizens Council gegenüber der Zeitschrift Newsweek:

Rock'n'Roll ist Teil einer Kampagne der NAACP [National Association for the Advancement of Colored People, Bürgerrechtsorganisation der Afroamerikaner — PW], um Negerkultur und Rassenmischung in Amerika durchzusetzen. [...] Diese Musik appelliert an die Instinkte des Menschen und setzt Animalismus und Vulgarität frei.⁵

Doch die gesellschaftspolitische Auseinandersetzung um die Aufhebung der Rassentrennung war in diesem Zusammenhang nur der Vorwand, um einen ganz anderen Konflikt auszutragen. Es ging vor dem Hintergrund der herausziehenden Konsumgesellschaft um die Rolle der traditionellen gesellschaftlichen Institutionen wie Schule, Staat und Familie, es ging um Autorität und die Macht der Medien. Oder wie es der britische Kulturwissenschaftler Stuart Hall formuliert hat:

In der ersten Wohlstandswelle lokalisierten die Hüter der Mittelklasse-Ideale den Bruch zuerst bei der

'Jugend'... Im Namen der Gesellschaft bekämpften sie deren Hedonismus und Narzißmus, deren Permissivität und Suche nach unmittelbaren Befriedigungen, die antiautoritäre Haltung von ihr, ihren moralischen Pluralismus, ihren Materialismus: alles definiert als 'Bedrohung' sozialer Grundwerte... Dabei mißverstanden sie die Krise innerhalb der dominanten Kultur als Verschwörung gegen die dominante Kultur. Ihnen entging, daß der kulturelle 'Bruch'... eine Anpassung an die Produktionsbasis des Systems darstellte.⁶

Die Aufhebung der Rassentrennung war in den USA eines der Felder, um diesen Konflikt zu thematisieren, der Rock'n'Roll das Symbol, auf das diese Auseinandersetzung verschoben werden konnte, um sie auch ohne offen rassistische Untertöne zu führen. Der Zusammenhang lag dennoch auf der Hand, zumal die dieser Musik zugeschriebenen schädlichen Wirkungen — Sittenverfall, emotionale Verrohung, sexuelle Enthemmung — ob zugestanden oder nicht vor allem aus seiner afroamerikanischen Herkunft abgeleitet wurden. Verglichen mit anderen Jugendmedien jener Jahre, insbesondere dem Film, waren selbst die Texte von Rock'n'Roll-Songs weit entfernt davon, durch versteckte oder gar offene sexuelle Anspielungen den Wirbel um diese Musik zu rechtfertigen. Die paranoide Empfindlichkeit, mit der die Hüter der öffentlichen Moral auch in den Medien und Plattenfirmen damals reagierten, ist etwa an den dezenten Säuberungen abzulesen, die die afroamerikanischen Originale durchliefen, bevor sie mit weißen Musikern nachproduziert wurden. So enthielt beispielsweise Joe Turners *Shake, Rattle and Roll* die Zeile:

*Well you wear low dresses
The sun comes shinin' through.*⁷

In Bill Haleys Version wurde aus diesem harmlosen Hinweis darauf, daß sich hinter der Kleidung noch etwas anderes befindet, dann die lächerliche Neufassung:

*You wear those dresses
Your hair done up so nice.*⁸

Ähnliche Eingriffe lassen sich an den meisten Nachproduktionen afroamerikanischer Rhythm & Blues-Titel nachweisen. Da bekamen schon damals die Teenager in den Kinos einiges mehr zu sehen, ohne daß es deshalb Stürme der öffentlichen Entrüstung, Kongreßausschüsse zur Aufdeckung möglicher Zusammenhänge mit Jugendkriminalität und einen anhaltenden Medienrummel gegeben hätte.

Die Ursachen, für die kulturellen Wirkungen, die von dieser Musik ausgingen, sind deshalb vor allem in den gesellschaftspolitischen Zusammenhängen zu suchen, in die sie geraten war, hatten mit ihr selbst nur insofern zu tun, als sie auf eine sehr drastische Weise anders gewesen ist als alles, was bis dahin Popmusik für die weiße Bevölkerungsmehrheit in den USA ausgemacht hatte. Elvis Presleys *Hound Dog* repräsentiert eine Klangästhetik, die anderen Gesetzen folgt als der bis dahin dominante, in der Tradition des europäischen Musikverständnisses stehende Tin-Pan-Alley-Song.

Da ist zum einen die allen Rock'n'Roll-Songs eigene repetitive Melodiebildung auf engstem Tonraum, genauer die Absage an das durch das Verhältnis von Vertikaler (Harmonik) und Horizontaler (Melodik) gekennzeichnete Melodiebildungsprinzip des traditionellen Schlagers. Die gleiche Reduktion aller musikalischen Parameter auch in der Behandlung der Begleitinstrumente bringt zwangsläufig die rhythmische Dimensionen des Musikalischen in den Vordergrund. Das läßt von der Musik eine nachgerade zwingende motorische Wirkung ausgehen, da der Bewegungsimpuls des durchlaufenden Achtelrhythmus, im Schlagzeug und dem begleitenden Handclapping durch Triolisierung auch noch in ein spannungsvolles Vier-gegen-Drei-Verhältnis gebracht, nicht im harmonischen Raum oder im Tonraum aufgefangen ist. Der Körperbezug, die Organisation des Musikalischen aus der

Körperbewegung heraus, ist ein Wesensmerkmal des afroamerikanischen Musizierens, das den Hörer zum körperlichen Mitvollzug animiert und in der Körpererfahrung eine wesentliche Funktion hat. Während dieses Moment in der afroamerikanischen Kultur in einen ritualisierten kollektiven, oft religiös geprägten Zusammenhang eingebunden war, selbst auf dem Tanzsaal die Dimension des Miteinander-Agierens nicht völlig verlor, erscheint es im Rock'n'Roll pur, seines ursprünglichen Sinnzusammenhangs entkleidet.

Es ist der musikalisch organisierte Körperbezug, der die vielbeschworene Sinnlichkeit ausmacht, die sich im Rock'n'Roll verkörpern soll. Daß das Jugendlichen zu einem wesentlichen Moment ihrer Selbsterfahrung im Prozeß des Heranwachsens geworden ist, von ihnen für einen Hedonismus in Anspruch genommen wurde, der als Inkarnation von Freizeit den Anforderungen in Elternhaus und Schule gegenübergestellt werden konnte, hatte mit den Bedingungen dieses Heranwachsens, nicht aber mit dem Rock'n'Roll zu tun.

Allerdings war das Moment des Gegenübersetzens dieser hedonistischen Freizeitwelt Jugendlicher gegen die Welt der Erwachsenen im Rock'n'Roll aufgegriffen, und genau darin unterschied er sich auch von seinen afroamerikanischen Vorbildern. Der phänomenale Erfolg von Presleys *Hound Dog* verdankt sich so wohl vor allem einem Arrangementeffekt, der diesen Song eben nicht als Zeugnis einer anderen, der afroamerikanischen Kultur erscheinen ließ, sondern ihn auf eine sehr herausfordernde Weise in den Zusammenhang der musikalischen Alltagswelt der weißen Mittelschichten in den USA stellte. Das den instrumentalen Mittelteil des Songs prägende E-Gitarren-Solo ist nämlich, abweichend vom Original, mit einem Background-Chor unterlegt und das auch noch an sehr ungewöhnlicher Stelle, da Background-Chöre üblicherweise zur Unterstützung des Gesangs und Hervorhebung des Refrains fungieren. Der deplazierte Einsatz des Chores macht die kitschigen Vokalisieren nicht nur auffällig, sondern vermittelt damit den Eindruck, als sei das Stück musikalisch eigentlich dem Umkreis des Gewohnten zugehörig, nur darin eben sensationell anders und neu.

Analoges findet sich auch auf einer anderen Ebene, die Elvis Presleys *Hound Dog* wie den Rock'n'Roll insgesamt ähnlich drastisch von allen vorangegangenen (weißen) Formen des populären Liedes unterscheidet. Es ist das die narrative Struktur des Songs, die ebenfalls auf die Traditionen der afroamerikanischen Musik zurückgreift. Weder die Blues- noch die Spiritual- und Gospeltradition als die beiden zentralen vokalen Bereiche der afroamerikanischen Musik kennen die nach dem Modell des fiktiven Zwiegesprächs aufgebaute narrative Songstruktur, schon weil der Adressat der Lieder hier immer ein kollektives Subjekt ist. Ganz im Gegensatz dazu war die Geste des *Especialy for you* eines der herausragendsten Kennzeichen des Tin-Pan-Alley-Songs ebenso wie des europäischen Schlagers. Die Songs simulierten eine Gesprächssituation und ihre Texte waren so abgefaßt, als richteten sie sich an ein individuelles Gegenüber. Mit dem Aufkommen von Mikrofon und Verstärkertechnik wurde das durch einen auf Intimität ausgerichteten Gesangsstil, das Crooning Frank Sinatras oder Bing Crosbys, noch zusätzlich unterstützt. Die Zweierbeziehung, also das Thema »Liebe« in allen seinen Variationen, bildete einen natürlichen thematischen Mittelpunkt dieser Konstellation.

Die afroamerikanische Songtradition hat demgegenüber einen ausgeprägten Statementcharakter, die narrative Struktur der Songs ist offen, reflektiv, kommentierend oder berichtend. Das erlaubt einen quasi darstellenden Vokalstil, der in Tongebung und Artikulation alle Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme vom Flüstern bis zum Schreien ausschöpfen kann, da nicht an den Zwang gebunden, ein fiktives Zwiegespräch glaubwürdig machen zu müssen. Die afroamerikanische Songtradition ist infolgedessen nicht nur thematisch viel reicher, sie verfügt vor allem über ein viel reichhaltigeres vokales Ausdrucksspektrum.

Presleys *Hound Dog* ist auch in dieser Hinsicht ein eigentümliches Syntheseprodukt. Der Song kombiniert nämlich die formale Struktur der Bluesstrophe (AAB, Statement-Statement-Antwort)

mit der narrativen Struktur des Tin-Pan-Alley-Songs, führt diese aber zugleich dadurch ad absurdum, daß das fiktive Zwiegespräch nicht etwa der holden Angebeteten gilt, sondern ein Hund zum Adressaten gemacht ist:

*You ain't nothing but a hound dog,
crying all the time,
You ain't nothing but a hound dog,
crying all the time,
well, you never caught a rabbit
and you ain't no friend of mine...
etc.*

Die Metaphorik, die dieser Text einmal dadurch besessen hatte, daß er in der Originalversion durch Willie »Mae« Thornton von einer Frau vorgetragen war und damit in den Zusammenhang einer thematischen Linie der Bluestradition gestellt ist, in der die Untauglichkeit von Ehemännern beklagt wird, ist bei Presley natürlich verschwunden. Statt dessen ist seine Interpretation auf die Absurdität der narrativen Situation abgestellt. Der Vokalstil unterstreicht diesen Effekt noch, ist mit seinem schreienden Gestus weit entfernt davon, Zwiegespräch zu simulieren, während er andererseits, ganz der Konvention popmusikalischer Liebeslyrik folgend, das anredende »Du« hervorhebt. Die darin liegende Komik war wohl unfreiwillig, zumindest gibt es keinerlei Beleg dafür, daß sie in der Rezeption je eine Rolle gespielt hätte. Entscheidend war vielmehr, daß die absurde Banalität, die der Song damit erhielt, Konventionen aufbrach, die die Hörweise und damit auch den möglichen kulturellen Gebrauch veränderten. Der Hörer befand sich hier nicht mehr in der Positionen des Angesprochenen, konnte sich also auf seine Weise und damit aktiv dazu in Beziehung setzen. Michael Naumann und Boris Pentz haben das, auf Bill Haleys *Rock Around the Clock* verweisend, wie folgt beschrieben:

Wenn er [Bill Haley — PW] 'Rock Around the Clock' propagierte, dann hieß das für die Jugendlichen, die es begeistert aufnahmen, nicht etwa, wie man es dem Wortsinn nach auffassen könnte, sie seien nun damit restlos einverstanden, daß es nur noch darum ginge, sich auf der Tanzfläche freizutanzeln und darin erschöpfe sich schon das Glücksversprechen. [...] Dieses und vergleichbare Lieder, der Rock'n'Roll überhaupt, wirkte wie ein Auslöser von Assoziationsketten, Phantasien, die den **gesamten** Lebenszusammenhang der Jugendlichen umfaßten und ihn neu interpretierten.⁹

Welche Assoziationsketten dabei ausgelöst wurden und wie das den Lebenszusammenhang der jugendlichen Hörer neu interpretierte, das ist weder von der Musik noch von den Texten ablesbar, sondern resultiert vielmehr daraus, wie das Heranwachsen und der Status von Jugend gesellschaftlich definiert ist. In dem repressiven Klima der fünfziger Jahre war das vor allem als eine Phase der Gefährdung verhandelt, die soziale Grundwerte bedrohte und deshalb dem Musikalischen die Dimension des Aggressiven gab, den musikalisch organisierten Körperbezug als sexuelle Ersatzhandlung definierte und das Musikhören als Flucht vor den »ernsthaften« Aufgaben ansah, mit denen sich vor allem die Kinder der Mittelschichten an den High Schools und Colleges auf das Erwachsensein vorzubereiten hatten, als Ausdruck eines asozialen Hedonismus. Hat das Musikalische erst einmal diese Dimensionen erhalten, dann erscheinen sie als Qualitäten der Musik, die ihrerseits in den kulturellen Gebrauch hineinwirken und so zum Auslöser von Assoziationsketten werden können, die das Heranwachsen in neuem Licht erscheinen lassen, aber eben ursächlich nicht durch die Musik, sondern durch die ihr in den gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen zugewachsenen Dimensionen ausgelöst sind. Der musikalisch organisierte Körperbezug sowie die offene narrative Struktur des Rock'n'Roll sind Eigenschaften dieser Musik, an denen das festgemacht werden konnten.

Das gilt in gleicher Weise für die Wirkung, die der Rock'n'Roll außerhalb der USA entfaltete. Der Grundkonflikt war auch in Europa der gleiche, nur artikuliert er sich ganz anders. Das ideologische Feld, auf dem die gesellschaftspolitische Auseinandersetzung um die Folgen der

Konsumgesellschaft hier geführt wurde, ist mit dem Schlagwort »Amerikanisierung« umrissen und war als Verteidigung des elitären bürgerlichen Kulturbewußtseins gegen eine Kommerzialisierung von Kultur nach amerikanischen Muster angelegt.

Wann immer etwas auch nur entfernt 'Amerikanisches' gesichtet wurde, ist es vor allem durch jene Leute, die im Kontext von Bildungsinstitutionen und der professionellen Kulturkritik angesiedelt waren, als Anfang vom Ende verstanden worden...¹⁰

Dieselben Eigenschaften, die in den USA den Rock'n'Roll auf das kulturelle Gegenbild des Afroamerikaners rückbezogen, mit allen Konnotationen, die das dort hatte, ließen ihn in Europa zum Symbol für »Amerika« werden. Dick Hebdige hat das so beschrieben:

Die Musik war aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang [...] herausgerissen und nach England verpflanzt worden... Dort existierte sie in einer Art Vakuum — eine gestohlene Form, Brennpunkt einer verbotenen abweichenden Identität. Man hörte diese Musik in den leeren Sitzecken der neuen britischen Coffee Bars: barock wie die Jukebox, auf der sie abgespielt wurde, demonstrativ fremdartig und futuristisch — trotz der unverwechselbaren englischen Atmosphäre von heißer Milch und Getränken, die sie auffing und filterte. Und wie jene anderen Artefakte — die Schmalzlocke, die aufgeschnittenen Hosen, die Bryl-Creme, die amerikanischen Filme — wurde sie zum Zeichen für Amerika: jenen Phantasiekontinent aus Western und Gangsterfilmen, Luxus, Glamour und Automobilen.¹¹

Hier waren es dann auch etwas anders gewichtete Dimensionen, die der gesellschaftspolitische Diskurs dem Musikalischen zuwachsen ließ. Rock'n'Roll galt als Inbegriff eines hemmungslosen Kulturkommerz, festgemacht an eben denselben Techniken des Musikalischen, die in den USA im Bezug auf ein rassistisch gefärbtes Zerrbild schwarzer Kultur als Ausdruck von triebhafter Sinnlichkeit aufgefaßt waren. Doch nicht das ist es gewesen, was die Hüter der Kultur in England und anderswo in Europa auf den Plan rief, sondern das Formelhafte, das dieser Musik damit vor allem in melodischer Hinsicht anhaftete. Obwohl das Musizieren mit einem begrenzten Reservoir mehr oder weniger feststehender melodisch-harmonischer Formeln aus einer volksmusikalischen Tradition stammte, der afroamerikanischen Musik, ist es in Europa zum Produkt kommerzieller Standardisierung erklärt worden, in dem sich ein Werteverfall manifestierte, der die Jugend gefährdete. Das folgende Statement des britischen Musikkritikers Steve Race ist symptomatisch dafür:

Kommt der Tag des Jüngsten Gerichtes, dann gibt es eine Reihe von Dingen, für die sich die amerikanische Musikindustrie ... wird verantworten müssen. Es würde mich nicht wundern, stünde ganz oben auf der Liste der 'Rock-and-Roll' ... Häufig als ein soziales Phänomen diskutiert, ist die gegenwärtige Rock'n'Roll-Begeisterung eines der erschreckendsten Dinge, die sich in der Popmusik abspielen... Die stilistischen Techniken des Rock'n'Roll, vokal und instrumental, sind das Gegenteil ... von gutem Geschmack und musikalischer Integrität. Welch Wunder, wenn das jugendliche Publikum mit der Begeisterung dafür jeden Sinn für Anstand, Würde und Moral verliert.¹²

Das Resultat war im Kern das Gleiche wie in den USA, auch wenn es sich einer etwas anders gewichteten gesellschaftspolitischen Konstellation verdankte. Rock'n'Roll erhielt auch hier die Dimension des Aggressiven und Vulgären, verkörperte im Anderssein eine Alternative, die dem Heranwachsen einen eigenen Sinn gab.

Popmusik hat bis in die jüngste Gegenwart hinein ganz unmittelbar damit zu tun, wie Jugend gesellschaftlich definiert ist und wie der Prozeß des Heranwachsens in der Öffentlichkeit problematisiert wird. Letztlich ist es nicht die Musik, worauf Jugendliche in kultureller Form reagieren, sondern sie reagieren auf das Bild, das sie von sich in der Öffentlichkeit finden. Die Musik vermittelt diesen Prozeß nur.

Musik als kulturelles Konstrukt: Beatles, »She Loves You«

Obwohl sich Popmusik musikalisch aus sehr heterogenen Quellen speist — im Laufe ihrer Entwicklung immer wieder ausgiebig an den Traditionen der afroamerikanischen Musik

partizipierte, volksmusikalische Anregungen unterschiedlichster Art ebenso wie solche aus der »ernsten« Musik genutzt hat, bis hin zu den heute unter Ethno Pop oder World Music firmierenden Popmusik-Derivaten aus den Ländern der Dritten Welt wohl kaum einen musikalischen Bereich mit Anleihen verschont ließ -, ist sie nicht einfach nur ein Gemisch diverser Musikpraktiken, sondern folgt eigenen musikalischen Gesetzmäßigkeiten. Ihre wohl auffallendste Eigenart, daher auch der musikalische Eklektizismus und die Schwierigkeiten, diese Musik auf irgendwie geartete genretypische Merkmale festzulegen, besteht darin, daß die eigentlich sinnstiftenden Zusammenhänge nicht in sie eingeschrieben sind, sich nicht in Klangstrukturen abbilden und selten nur in den Texten ausdrücken, sondern einem Fluchtpunkt gleich nach außen in die kulturellen Formen des Gebrauchs verlagert sind. Oder wie es John Fiske formuliert hat:

Was vertrieben wird, sind keine vollständigen, fertigen Dinge, sondern Ressourcen des Alltags, das Rohmaterial, aus dem sich populäre Kultur dann konstituiert. Jeder Akt der Konsumtion ist damit zugleich ein Akt der kulturellen Produktion, denn Konsumtion ist immer die Produktion von Bedeutung.¹³

Die Schwierigkeiten, nachvollziehbare Verbindungslinien zwischen den Klangstrukturen und jenen außerhalb ihrer selbst liegenden Fluchtpunkten des kulturellen Gebrauchs zu ziehen, in denen die disparaten Elemente der Songgestalt sich zu einem sinnvollen Ganzen fügen, haben nicht nur mit den sehr komplexen Zusammenhängen um diese Musik zu tun, sondern vor allem auch damit, daß dies die Grenzen des einzelnen Songs weit überschreitet. In den vielschichtigen Zusammenhängen des Gebrauchs von Popmusik wirkt nicht der einzelne Song, sondern es wirken in der Regel immer nur Elemente dessen, die Verbindungen mit Elementen anderer Songs aus diesem endlosen Strom von Musik eingehen, als der sich Popmusik präsentiert. Im einzelnen kann das ein zum Slogan taugliches Textfragment ebenso sein wie die besondere Variante eines Rhythmusmusters, ein bestimmter Klangeffekt, das Timbre der Singstimme, der Klangeindruck (Sound) eines Songs, eine ganz bestimmte Gestik der Musiker, eine melodische Figur, die ein bestimmtes Raum-Zeit-Gefühl vermittelt. Die Möglichkeiten sind hierbei nahezu unerschöpflich. Mosaikartig laufen solche Einzelelemente unterschiedlichster Songs dann in einem kulturellen Stereotyp zusammen, in dem die Musik freilich immer nur ein Element ist. Hier spielen gleichermaßen auch in Symbole verwandelte Materialien des Alltags, Kleidungs-, Haar-, Verhaltens- und Sprachstile eine Rolle und erst in der Gesamtheit dessen verkörpert sich, was Popmusik ihren jugendlichen Fans jeweils bedeutet. Eben deshalb sind eine irgendwie geartete innermusikalische Logik herkömmlicher Art oder ein entfaltetes Wort-Ton-Verhältnis hier nicht zu erwarten, zielt die Kritik am Schablonenhaften dieser Musik am Wesen der Sache vorbei. Die von den Songautoren ausgefüllten Klang- und Strukturschablonen sind nur das Vehikel für solche Besonderheiten in Musik, Sound, Text oder auch in der Präsentationsform des Songs, wobei sich deren kulturelle Tragfähigkeit in der Regel erst im Nachhinein in den kulturellen Gebrauchszusammenhängen herausstellt. Isoliert von diesem Kontext sind sie deshalb auch nur schwer zu identifizieren. Eines jener Beispiele, an dem sich diese Eigenart der Popmusik auf eine selten Weise mehr als deutlich markiert, ist das *She Loves You*¹⁴ (1963) der Beatles.

Die Beatles hatten, wie die meisten der britischen Beatgruppen jener Jahre, ihre musikalische Karriere mit dem Nachspielen amerikanischer Rock'n'Roll-Songs begonnen. Die berühmt gewordenen Auftritte im Hamburger Star-Club während des Sommers 1960 bestritten sie mit einem Repertoire, das von Carl Perkins' *Honey Don't* über Chuck Berrys *Too Much Monkey Business* bis zu den späten Presley-Hits, *Love Me Tender* etwa, reichte¹⁵. Ihre Studioaufnahmen für Parlophone im September 1962 und Februar/März 1963, aus denen die ersten beiden Singles sowie das Debütalbum *Please Please Me* hervorgingen, zeigte sie dann schon von einer etwas anderen Seite. Hier ist es der zeitgenössische Rhythm & Blues, vor allem die Motown-Produktionen mit ihrem starken Gospelschlag, woran sie sich ausgiebig bedienten — damals eine reichlich obskure musikalische Ecke, die zwar in den USA eine nicht

unbeträchtliche Rolle spielte, in Europa aber nahezu unbekannt war. Auch *She Loves You*, der mit Abstand erfolgreichste ihrer frühen Titel, ist von diesen Einflüssen geprägt. Der im Quart- und Quintabstand hin und her pendelnde Baß, die die melodischen Phrasen abschließenden kurzen, hier eigentlich sogar nur angedeuteten Gitarrenriffs sowie die an die Grundakkorde angelagerten Zusatztöne, die trotz des engen Rahmens herkömmlicher Kadenzharmonik eine eigenwillige harmonische Farbe ergeben, verweisen auf charakteristische Spieltechniken des Rhythm & Blues jener Jahre. Im Vordergrund stehen bei diesem Stück allerdings schon die zu typischen Kennzeichen des Beatles-Sound gewordenen Merkmale ihrer Musik — das von drei Gitarren und Schlagzeug geprägte Klangbild, wobei einer Gitarre eine rein perkussive Funktion zugewiesen ist (Rhythmusgitarre), das starre, insistierende zwei-vier-betonte metrisch-rhythmische Schema, durch Einsatz des offenen Beckens anstelle der sonst üblichen Hi-Hat mit einem ausgesprochen lärmenden Charakter versehen, und die damals sehr ungewöhnliche passagenweise Führung des Gesangs in Terzparallelen. *She Loves You* zeichnet sich darüber hinaus jedoch durch eine ausgesprochene Irregularität aus. Der Song folgt im Aufbau eigentlich der Strophenliedform mit dem lediglich für die letzte dritte Strophe ganz leicht abgewandelten reichlich banalen Refrain

*She says she loves you,
And you know that can't be bad,
Yes, she loves you,
And you know you should be glad.*

Hineingesetzt in den konventionellen formalen Aufbau ist jedoch eine achttaktige Phrase, die den Song berühmt gemacht hat, nämlich das »*She loves you, yeah, yeah, yeah*« gleich zu Beginn anstelle des sonst üblichen instrumentalen Intros, ein weiteres Mal nach der zweiten Strophe und dann noch einmal am Ende, in diesen beiden Fällen durch ein falsetto gesungenes einleitendes »*ooh*« vom Rest des Stücks deutlich abgesetzt. Daß es genau diese Phrase ist, die den Song in den kulturellen Gebrauchszusammenhängen Jugendlicher damals verankert hat, belegen die Live-Aufzeichnungen, die es gibt. Das jugendliche Publikum reagiert wie auf Stichwort an diesen Stellen jedesmal völlig überwältigt.

Nur selten sind solche, einen Popsong in den kulturellen Gebrauchszusammenhängen verankernden Elemente so deutlich gegen den musikalischen Hintergrund abgesetzt. Das eigentliche Songgerüst folgt in den drei Strophen musikalisch wie textlich einer Allerweltsschablone, die mit einem Minimum an musikalischem Handwerk ausgefüllt ist. Das Besondere, was *She Loves You* von zahllosen ähnlich gestrickten Popsongs unterscheidet, liegt in den wie nachträglich aufgesetzt wirkenden Phrase am Anfang, in der Mitte und am Ende des Songs. Dabei ist das musikalische Material dieser acht Takte für sich betrachtet äußerst simpel. Es besteht aus einer zweitaktigen melodischen Figur, die mit ihrer auf- und abwärts führenden Stufenbewegung im Tonraum der Terz des Grundakkords eine schon im Rock'n'Roll bekannte und immer wieder benutzte, aus dem Walking bass der Boogie-Tradition abgeleitete eintaktige Spielfloskel aufgreift. Besonders ist die harmonische Farbe, die sich aus der Verschiebung in eine Molltonart ergibt (der Song steht in e-Moll), die Dehnung über zwei Takte und die Verlagerung dieser Spielfloskel, eigentlich von Baß oder Klavierstimme bekannt, in den Gesang. Daß mit solchen einfachen Mitteln der Effekt erreicht wird, Bekanntes neu erscheinen zu lassen und so die Hörerwartungen auf immer wieder neue Weise zu bedienen, ist ein in der Popmusik allgegenwärtiges musikalisches Verfahren. Nicht darin liegt die Ursache für die frappierende Wirkung dieser Stelle, sondern vielmehr in dem bis dahin tatsächlich unerhörtem »*yeah, yeah, yeah*« der Beatles.

Nichts lag angesichts des Umfeldes, in das dieser im August 1963 veröffentlichte Song geriet, näher, als in ihm und damit in dem »*yeah, yeah, yeah*« der Beatles mit seinen musikalisch formulierten Referenzen an die Rock'n'Roll-Tradition ein Symbol von Jugendlichkeit zu sehen,

das sich benutzen ließ, um den Status von Jugend kulturell neu zu definieren. Das »Jugendproblem« war seit den fünfziger Jahren auch in Großbritannien vor allem mit Bezug auf den Rock'n'Roll permanent in der öffentlichen Diskussion. Selbst wenn davon auszugehen ist, daß Jugendliche diese Diskussion in den Leitartikeln und Feuilleton-Spalten der Zeitungen wohl kaum verfolgt haben, erlebten sie ihren Status und den Prozeß des Heranwachsens im Mittelpunkt sehr widersprüchlicher Anforderungen doch alles andere als unproblematisch. In der Schule wurden sie auf eine Welt vorbereitet, die außerhalb der Klassenzimmer mit ihren rasch wachsenden Verführungen in Form immer neuer Konsummöglichkeiten so ganz anders schien, als die dort propagierten Verhaltensmuster wie Fleiß, Sparsamkeit und Disziplin. Nach der Schule sahen sie sich dann einer Arbeitswelt ausgesetzt, die mit dem rasch wachsenden Dienstleistungssektor und einer auf technologische Effizienz ausgerichteten Konsumgüterproduktion mit dem handwerklichen Berufsethos von einst kaum noch etwas anzufangen wußte, dafür aber schnelles Geld verhielt. Der damit verbundene relative Wohlstand brachte Jugendlichen vor allem aus den unteren sozialen Schichten ein ungewohntes Maß an Unabhängigkeit vom Elternhaus, ohne daß die ökonomisch gewonnenen neuen Freiheiten schon irgendeinen Inhalt besaßen. Jungsein war gewiß nicht mehr dasselbe wie früher, aber es war auch noch nicht wirklich etwas anderes. Als mit den frühen britischen Beatgruppen Gleichaltrige oder nur wenig Ältere die Bühnen von Kellern und Klubs zu bevölkern begannen, entstand vor diesem Hintergrund beinahe zwangsläufig um die Musik herum allmählich ein kultureller Zusammenhang, in dem sich Jungsein durch einen schrankenlosen Hedonismus, eine stilisiert zur Schau gestellte Verantwortungslosigkeit allen und jedem gegenüber, durch stilbewußten Demonstrativkonsum, einen diffusen Kult des Modernen und bestimmte Freizeitrituale zu definieren begann. Es bildete sich ein kulturelles Stereotyp von Jugend heraus, eine Art idealtypisches Freizeitmuster, dem zwar im wirklichen Leben kaum ein Jugendlicher tatsächlich entsprach, das aber zum Vorbild ihres kulturellen Freizeitverhaltens wurde. Damals gehörte dazu ein formalisierter Kleidungsstil, der »Ausgehen« signalisierte und, weil überall getragen, das als einzige relevante Lebensstatsache ausstellte. Es gehörte dazu der Motorroller als Freizeitgegenstand; nicht irgendeiner, sondern der originale Lambretta TV 175, ein italienisches Fabrikat, das als Einkaufshilfe für die moderne Hausfrau entwickelt worden war. Die demonstrative Umfunktionierung eines in allen Details des Designs funktional auf seinen Zweck ausgerichteten Gefährts zum ziellosen Rundendreihen zumeist in größeren Gruppen war als Statement gemeint und prompt auch so verstanden, nämlich als Verweigerung der Normen eines als »modern« und »zukunftsorientiert« propagierten Lebensstils. Doch die Insignien, in denen sich Jungsein ausdrückte, reichten bis hin zu Details wie den Stilkamm, mit dem sich all diejenigen die Haare kämten, denen das Heranwachsen mehr bedeutete, als nur den Übergang vom Kind zum Erwachsenen. Die Musik bot nicht nur den äußeren Rahmen dafür — als Anlaß zur Cliquenbildung, zum gruppenweisen Besuch von Tanz- und Musikveranstaltungen, als unerschöpflicher Gesprächsstoff -, sie schuf vor allem einen gemeinsamen Erfahrungszusammenhang, der alle anderen Freizeitaktivitäten umschloß. Dabei kommt es zu einer Art Resonanzbeziehung zwischen dem musikalisch hergestellten Erfahrungszusammenhang und dem in diesem Fall an einem bestimmten kulturellen Stereotyp von Jugend und Jungsein orientierten Freizeitmustern (strukturelle Homologie wäre ein genauerer Begriff dafür, den zu entfalten hier jedoch der Raum fehlt¹⁶). Das »yeah, yeah, yeah« der Beatles, das in ihrem *She Loves You* zum erstenmal zu hören war, lieferte eingebettet in das musikalische Material der so markant hervorgehobenen achttaktigen Phrase eine musikalische Erfahrung, die in dem skizzierten Zusammenhang jugendlicher Freizeitaktivitäten nicht nur einen hohen Symbolwert besaß, sondern in ihrem Charakter so etwas wie die Essenz jenes kulturellen Stereotyps von Jugend verkörperte. Was diese acht Takte an musikalischer Erfahrung vermittelten, war herausfordernd neuartig — auch wenn der Bezug auf die Tradition des Rock'n'Roll darin erkennbar blieb -, durch den Gruppengesang auf Gemeinschaft abgestellt und mit dem »yeah, yeah, yeah« sowie dem die Phrase im Songablauf einleitenden »ooh« im hohen Falsett ins Groteske gewendet. Der Song verstieß mit diesen acht Takten so ungefähr

gegen alle Regeln, die Popmusik, den Rock'n'Roll eingeschlossen, damals ausmachten. Weder sang man so wie die Beatles hier, denn Singen war bis dahin immer als das Singen eines Textes verstanden, noch war vordem jemals eine solche Phrase ohne jede Rücksicht auf die Strophenfolge einem Song derart demonstrativ aufgepappt worden. Um so deutlicher kommen Ursprünglichkeit und die unverstellte Freude an diesem musikalischen Treiben beim Hören herüber. Daß diese acht Takte alles andere als ein dilettantisches Zufallsprodukt sind, belegt die für damalige Verhältnisse auffällig lange Studiozeit, die die Produktion dieses Songs in Anspruch nahm¹⁷.

Freilich ist diese Phrase ein Bruchstück nur, das in den musikalischen Erfahrungszusammenhang Jugendlicher damals einging, weil in ihn auf so herausragende Weise hineinpassend. Auch *She Loves You* stand in einem musikalischen Kontext, nicht nur im Rahmen des Repertoires der Gruppe, in dem der Song zur Aufführung kam, sondern in den Medien, den populären Jugendprogrammen des Fernsehens wie *Jukebox Jury* der BBC und *Ready, Steady, Go!* von ITV (Independent Television). Er stand in einem musikalischen Kontext bei den jugendlichen Hörern, deren musikalische Erfahrungen sich nicht minder auch aus dem lokalen Musikgeschehen speisten, durch Musik geprägt wurde, die nie bis in die Medien und so an eine größere Öffentlichkeit gelangte. Der auf diese Weise aufgebaute musikalische Erfahrungszusammenhang und das die Freizeitaktivitäten prägende kulturelle Stereotyp gingen schnell eine Symbiose ein, verstärkten sich wechselseitig. Was Jungsein meinte, wurde im Musikerlebnis zu einer Erfahrungstatsache, die sich in den Freizeitaktivitäten und -ritualen konkretisierte, so wie umgekehrt das die Freizeit prägende kulturelle Stereotyp von dem, was Jugend ausmacht, der Musik Sinn und Bedeutung gab.

Dieser hier nur sehr pauschal angedeutete Zusammenhang hat sich schnell entlang sozialer Trennlinien differenziert, ist vor allem für Jungen und Mädchen nie das Gleiche gewesen. Die das Freizeitverhalten Jugendlicher prägenden identifizierbaren kulturellen Stereotype realisieren sich auf sozial sehr unterschiedliche Art und Weise und beinhalten deutlich ausgeprägte unterschiedliche Rollenmuster für Jungen und Mädchen. Auch ist aus der Tatsache, daß damals zumindest Jugendliche auf der Medienebene weitgehend mit derselben Musik umgingen — inzwischen gibt es auch hier erhebliche Unterschiede — nicht zu schließen, daß der musikalische Erfahrungszusammenhang, der sich daraus aufbaute, notwendigerweise der gleiche war. So groß ihre Gemeinsamkeit als Anhänger der Beatles auch gewesen sein mag, außerhalb dieses spezifischen Zusammenhangs blieb der Umgang mit Musik von sozialen Faktoren wie Wohnumfeld, finanziellen Möglichkeiten, Freizeitstruktur und anderem abhängig. Die kulturellen Stereotype, entlang denen sich Freizeit organisiert, Jungsein definiert und Popmusik ihren Sinn erhält, haben sich im Verlauf ihrer Entwicklung nicht nur gewandelt, sondern bis heute enorm ausdifferenziert. Das Spektrum reicht von dem Männlichkeitsstereotyp des Heavy Metal, dem Weiblichkeitsstereotyp wie es Madonna etwa repräsentiert bis hin zu dem subversiv-avantgardistischen Kulturstereotyp der Techno-Freaks.

Es sind diese Zusammenhänge, in denen die jugendlichen Popmusikhörer Interpretationen der medialen Symbolwelt produzieren, mit der sie konfrontiert sind, die Musik eingeschlossen, in denen sie diese Interpretationen zu Bedeutungen entwickeln, die in ihrem Alltag jeweils Sinn machen, in denen sie Gemeinschaft in Form informeller Freizeitgruppen und Fankulturen um diese Musik herum produzieren und denen sie sich nicht zuletzt als Subjekte produzieren. All das ist der Musik selbst nicht ansehbar, von ihr nicht ablesbar, dennoch aber durch sie in einer Form vermittelt, die sie, wie angedeutet, keinesfalls austauschbar sein läßt.

Musik als kommerzielles Konstrukt: Michael Jackson »Thriller«

Für ihn wurde eigens ein neuer Begriff geprägt, da sein phänomenaler Erfolg selbst die Steigerung des Superlativs von Star auf Superstar unangemessen erscheinen ließ. Michael

Jackson ist somit der erste Megastar in der Geschichte der Popmusik. Seine 1982 erschienene LP *Thriller*¹⁸ gilt mit ihren mehr als 35 Millionen verkauften Exemplaren als die erfolgreichste Schallplatte, die je produziert worden ist. Hinter Erfolg in Größenordnungen wie diesem steht ein ganzer Komplex von Faktoren, darunter natürlich auch ein entsprechendes Vermarktungskonzept.

Die musikalisch konstitutive Rolle des Kommerziellen ist wenn, dann allenfalls als Verwässerung, Standardisierung und Verlust von Ursprünglichkeit gesehen worden. Popmusik aber ist in jedem Fall das Resultat eines kommerziellen Prozesses, der ihre klanglichen Strukturen ebenso prägt wie den kulturellen Umgang damit. Schon das Starsyndrom ist ein dafür relevanter Zusammenhang, aber die konstitutive Rolle des Kommerziellen reicht tiefer. Die Vermarktung von Musik und Musikern produziert mit Präsentationsstrategien für das zu vermarktende Produkt in Rundfunk, Fernsehen und Printmedien, mit einem professionell kalkulierten Image sowie dem differenziert eingesetzten Instrumentarium von Presse- und Öffentlichkeitsarbeit ein vielschichtiges Referenzsystem um diese Musik herum. Wird die Vermarktung allein als ein technokratischer Vorgang gedacht, der den Kaufakt organisiert, bleibt ein entscheidender Aspekt übersehen. Auch das nämlich ist ein kultureller Prozeß, der Sinn- und Bedeutungszusammenhänge vermittelt, Vergnügen produziert und damit eine relative Eigenständigkeit besitzt. Der gleichnamige Titelsong von Michael Jacksons *Thriller*-Album ist eines derjenigen Beispiele, in denen der Bezug auf diesen Prozeß unmittelbar und im Songzusammenhang selbst erfolgt.

Geschrieben wurde *Thriller* von Rod Temperton, der zunächst als Mitglied der 1975 in Deutschland von US-Soldaten formierten Band Heatwave auf sich aufmerksam machte, nach deren ersten großen Erfolg mit *Boogie Nights* 1978 die Band jedoch verließ und in die USA zurückging, wo er sich als Songschreiber unter anderem für Aretha Franklin, George Benson und Michael Jackson profilierte. Seine Arbeiten zeichnen sich weniger durch eine besondere Originalität oder Individualität als vielmehr durch eine überaus professionelle Beherrschung der die afroamerikanische Soul- und Funkmusik charakterisierenden Strukturformeln aus, so daß sich das von ihm geschriebene Material in der Regel optimal dafür eignet, im Studio einem Interpreten maßgeschneidert zu werden. Die Songs entstehen dann eigentlich erst bei der Studioproduktion, erhalten ihre endgültige Gestalt im Ergebnis des abschließenden Mischprozesses. Auch *Thriller* ist vom musikalischen Material her ein durchschnittlicher Funk-Titel im mittleren Tempo. Quincy Jones, einer der bedeutendsten und erfolgreichsten Musikproduzenten in den USA, hat daraus mit verblüffend einfachen Mitteln ein ungewöhnlich komplexes Stück werden lassen. *Thriller* ist kein Song im herkömmlichen Sinne, sondern die musikalische Inszenierung eines Showspektakels; mit anderen Worten, die Show ist sich hier selbst zum Inhalt gemacht, das Spektakel der Präsentation wird zum Inhalt des Präsentierten. Ansatzpunkt dafür ist ein Sprachbild, das der Songtext liefert und wortreich ausmalt, die Betrachtung eines Horrorfilms im Fernsehen. Dabei wurde ein narrativer Kunstgriff angewandt — die Geschichte ist von innen nach außen erzählt, also darstellungslogisch auf den Kopf gestellt. Sie beginnt mit dem Filmgeschehen, um in der dritten Strophe schließlich den Kontext, die Fernsehsituation, zu offenbaren, die das Vorgegangene erst als Filmgeschehen identifizierbar macht. So beginnt der Song mit einem ganz typischen Klischee aus dem Horrorgenre:

*It's close to midnight and somethin' evil's lurkin' in the dark
You try to scream, but terror takes the sound before you make it.
You start to freeze, as horror looks you right between the eyes
You're paralysed.*

Nachdem das über zwei Strophen sehr pittoresk ausgeschmückt wurde, bringt die dritte Strophe schließlich die überraschende Wendung:

*Now is the time for you and I to cuddle close together
All thru' the night, I'll save you from the terror on the screen
I'll make you see that
It is thriller, thriller-night, 'cause
I could thrill you more than any ghost would dare to try
Girl, this is thriller, thriller-night, so
let me hold you tight and share a killer, thriller tonight.*

Die kaum zu übersehende parodistische Absicht, mit der dieser Text auf eine zentrale Medienerfahrung des jugendlichen Publikums abhebt — Horrorfilme gehören zu den beliebtesten Filmgenres von Kindern und Jugendlichen¹⁹ — erhält noch eine Steigerung, die sich außerhalb der USA allerdings wohl kaum erschließt. Produzent Quincy Jones hat die letzte Textstrophe, die mit einem weiteren Bildklischee wieder auf das fiktive Filmgeschehen zurückführt, nicht von Michael Jackson singen lassen, sondern sie einem in den USA vom Bildschirm her bekannten weißen Schauspieler, Vincent Price, in bemüht »schwarzer« Aussprache und Rap-Manier sprechen lassen, was von einer umwerfenden Komik ist, sofern man diesen Hintergrund kennt.

*Darkness falls across the land. The midnight hour is close at hand.
Creatures crawl in search of blood, to terrorise y'awl's neighbourhood.
And whosoever shall be found, without the soul for getting down,
must stand and and face the hounds of hell,
and rot inside a corpse's shell.*

Musikalisch sind alle Register eines derben Naturalismus gezogen — Türenschiagen, das gespenstische Pfeifen des Windes, geisterhaftes Gelächter, schrille Schreie und geheimnisvolle Schritte -, die aus dem Song die parodistische Inszenierung einer Horrorshow machen. Der Effekt liegt in der Übersteigerung, die die zitierten Klischees zur Parodie werden lässt und zugleich den Spektakel- und Showcharakter das Ganzen ausstellt. Damit läuft der Titel auf drei Ebenen gleichzeitig ab, was ihm seine eigenartige Ambivalenz gibt. Er ist mit dem Funk-Stereotyp der instrumentalen Begleitung ein auf den Gebrauchszusammenhang der Diskothek bezogener Popsong, er bedient parodistisch überzogen sämtliche Klischees des Horrorgenres, wobei diese narrative Schicht auf der dritten Ebene schließlich im Spektakelhaften der musikalischen Umsetzung aufgehoben wird, »Als-ob«-Charakter erhält und somit als etwas Dargestelltes, Gespieltes, als Show sichtbar gemacht ist.

Normalerweise verschwimmen solche Einzelheiten der Songgestalt im Umgang mit Popmusik zu einem eher diffusen musikalisch-kulturellen Gesamterlebnis, da der einzelne Song hier ja niemals isoliert, sondern immer als Element eines Programmzusammenhangs erscheint, sei es auf der Bühne, in den Medien oder in der Diskothek, wo er zudem noch in ein Ambiente aus visuellen, sprachlichen und gestischen Materialien eingebunden ist. In diesem Fall freilich ist die Songarchitektur durch das zur Singleauskopplung von *Thriller* produzierte Video — seit der Einführung von MTV 1981 eines der wichtigsten Medien der Tonträgervermarktung — überdeutlich auffällig und zum Bestandteil des Vermarktungskonzepts der Platte gemacht worden.

Die Videofassung von *Thriller* hält sich detailgenau an die mehrschichtige Struktur des Songs, fügt in einer langen Einleitungssequenz aber noch eine zusätzliche Ebene hinzu. Sie basiert auf dem gleichen narrativen Kunstgriff wie der Song selbst. Das von dem Hollywood-Regisseur Jon Landis gedrehte Video beginnt mit einer Spielfilmsequenz im Stil der fünfziger Jahre und ganz ohne Musik. Die Szene, in dessen Verlauf sich Michael Jackson als der männliche Teil eines im nächtlichen Wald steckengebliebenen Teenagerpärchens zum Werwolf verwandelt, kolportiert das Horrorgenre. Noch bevor sie mit dem Angriff des zum Monster gewordenen Michael

Jackson auf das Mädchen ihren Höhepunkt erreicht, springt die Kamera auf eine andere Realitätsebene, in den Zuschauerraum eines Kinos, wo die beiden Protagonisten, Michael Jackson und das Mädchen, als Kinobesucher gezeigt sind, die auf Drängen des Mädchen vor dem Horror auf der Leinwand ins Freie flüchten. Erst dann beginnt der Song, den das Video am Text entlang illustriert. Der Nachhauseweg der beiden wird auf der Grundlage der ersten beiden Textstrophen zum Horrortrip, für den alle Register des Genres in parodistischer Übertreibung gezogen werden, um das Ganze dann mit einem nochmaligen Realitätssprung der Kamera als Wohnzimmerszene vor dem Fernsehapparat zu präsentieren.

Auch im Video sind es nicht die raffiniert zusammengestellten Details, sondern vielmehr die über die Bildklischees aus der Medienerfahrung des jugendlichen Publikums abgerufenen Filmassoziationen, auf die die visuelle Inszenierung ausgerichtet ist. Der ständigen Perspektiv- und Ebenenwechsel hat dabei vor allem ein Ziel — die Trennung von Person und Star zu etablieren, um das Musikalische vom Bezug auf die Persönlichkeit des Musikers und seine Biografie zu lösen, es statt dessen in einem immer perfekter inszenierten Rollenspiel aufgehen zu lassen. Der Videoästhetik ist das seither zur Maxime geworden, eben weil sich damit der mühsame und vor allem langwierige Aufbau eines glaubwürdigen Persönlichkeitsimages im Vermarktungszusammenhang erübrigt.

Im Falle Michael Jacksons war dieser Schritt auch deshalb unumgänglich geworden, da sich in seiner ungewöhnlichen Karriere die traditionellen Vermarktungsmethoden weitgehend erschöpft hatten. Er stand fünfjährig das erste Mal auf einer Bühne, war mit elf Jahren der gefeierte Star der Jackson 5, hatte vierzehnjährig seinen ersten großen Solohit mit *Ben*, debütierte als Schauspieler neunzehnjährig in dem Film *The Wiz* und begann einundzwanzigjährig mit *Off the Wall*, dem ersten eigenem Album, seine Solokarriere. In dieser Zeitspanne wechselte sein Image naturgemäß mehrfach und drastisch. Als Kind wurde er wie die Miniaturausgabe eines erwachsenen Showstars präsentiert. Als Jugendlicher verkörperte er den romantisiert-verträumten Teenager. Danach wurde es ein durchgestylter Afro-Look, der Exotik verkörpert, bis sich Image und Erscheinungsbild allmählich aus jedem konkreten Bezug lösten. Am Ende war er weder Kind noch Erwachsener, weder Schwarz noch Weiß, nicht einmal mehr eindeutig auf ein Geschlechtsstereotyp festlegbar, was nicht nur Anlaß zu bizarren Spekulationen gab, sondern allmählich eine öffentliche Pathologisierung seiner Persönlichkeit zur Folge hatte. Der generelle Tenor der Medien spiegelt sich in folgender Passage aus der britischen Boulevard-Zeitung Sun:

Selbst Michael Jacksons Millionen von Fans finden seinen Lebensstil merkwürdig. Dieser ist ganz wie der Titel eines seiner Hits, nämlich 'Off the Wall'. Wie von Leute zu erfahren ist, die es wissen müssen, besteht sein größtes Vergnügen im Besuch von Disneyland, sind seine engsten Freunde Zoo-Tiere, unterhält er sich zu Hause mit Schneiderpuppen, fastet jeden Sonntag und tanzt in seinem Schlafzimmer bis er vor Erschöpfung umfällt. Im Showgeschäft fragt man sich längst: 'Hat Jacko eine Macke ?' Zwei führende amerikanische Psychiater haben Stunden damit zugebracht, ein Dossier mit allem, was von Jackson bekannt geworden ist, zu analysieren. Hier ist ihr Befund...[20](#)

Der Genese dieses bizarren öffentlichen Erscheinungsbildes von Michael Jackson kann hier nicht nachgegangen werden; daß darin keine Ansatzpunkte mehr liegen, um über ein glaubwürdig gemachtes Persönlichkeitsbild erfolgreich Schallplatten zu vermarkten, liegt auf der Hand.

Davon abgesehen zwang nicht zuletzt der ökonomischen Imperativ fortschreitend wachsender Umsätze dazu, das pseudobiographische Referenzsystem zu durchbrechen, das den Star mit immer wieder neuen Stories sein (meist vermeintliches) Privatleben betreffend, mit detaillierten Berichten über seine Aktivitäten, Pläne und Projekte sowie mit seinen Ansichten zu den Dingen des Lebens in der Öffentlichkeit hält, um zwischen der gerade aktuellen und der zukünftigen Plattenveröffentlichung einen verkaufsfördernden Zusammenhang herzustellen. Das Medium Video hat hierfür eine entscheidende Rolle gespielt und zwar keineswegs dadurch, daß es zur

Musik nun Bilder liefert — es ist nach wie vor nur ein Bruchteil der Neuveröffentlichungen, zu denen ein Video produziert wird. Nicht die Bilderwelt der Videoclips ist es, die das pseudobiographische Referenzsystem ersetzt, sondern das hierüber produzierte Substrat aus den ständig wechselnden Erscheinungsbildern des Stars — sein Körper. Je fließender die Konturen der Persönlichkeit im effektvollen Rollenspiel auf Bühne und Bildschirm werden, um so stärker rückt die Physikalität des Körpers als einzig verbleibendes Identifizierungsmerkmal in den Vordergrund.

Das Medienkonstrukt Michael Jackson ist keine faßbare Person mehr, sondern ein Körper pur, der sich in alle möglichen Persönlichkeitsstereotype inkarnieren läßt. Das geht mit einer wachsenden Unschärfe auch des singenden Subjekts einher. Die mehrschichtige Ambivalenz der Songstruktur macht es beim Hören von *Thriller* nahezu unmöglich, der Stimme eine identifizierbare Subjektposition zuzuordnen. Ob Michael Jackson hier als Michael Jackson singt, der Star mit dem bizarren Image und einer Karriere bis in die frühe Kindheit zurück, oder ob er eine Stimme in dem kolportierten Horrorgeschehen verkörpert, vielleicht auch nur der Darsteller ist, der die Kolportage vorführt und damit zur Parodie macht, das ist an keiner Stelle des Songs mehr wirklich genau auszumachen. Michael Jacksons *Thriller* ist darin kein Einzelfall, nur ein Beispiel, an dem sich die beschriebenen Zusammenhänge besonders deutlich abbilden. Die Entpersönlichung des Stars im Sinne fließender, weil ständig wechselnder Identitäten und sich auflösender Konturen für das singende Subjekt auch im Songzusammenhang, der Unmöglichkeit, die Stimme eindeutig einer narrativen oder auch realen Subjektposition zuordnen zu können, kennzeichnet einen nicht unbeträchtlichen Teil der Popmusikproduktion seit den frühen achtziger Jahren.

Die Konsequenz dessen ist eine diffuse Sexualisierung des Musikalischen. Es erfährt eine »Verkörperung« im Wortsinne, wird zum Zeichen des Körpers gemacht, zu dem es in Bezug gesetzt ist. Die kieksenden, seufzenden und keuchenden Laute, die ein Markenzeichen von Michael Jacksons Gesangsstil sind und ihre Wirkung auf das Publikum nie verfehlen, gehören ebenso in diesen Zusammenhang wie sein körperbetonter und darin überaus virtuoser Tanzstil sowie die Manie, sich beim Singen in regelmäßigen Abständen demonstrativ zwischen die Beine zu fassen. Doch damit wird nur aufgegriffen und weiterentwickelt, was als Folge eines auf die Präsentation und Selbstpräsentation des Stars in multiplen Rollen ausgerichteten Vermarktungskonzepts ohnehin schon hervorgebracht worden war — der menschliche Körper als Referenzsystem des Musikalischen.

In Vermarktungskonzepten bündelt sich inzwischen ein beachtliches Maß an Kreativität und der krude Zweck ihrer Realisierung, der auf den Punkt gebracht schlicht Absatzförderung heißt, sollte nicht darüber hinwegsehen lassen, daß sich Vermarktung immer in der Inszenierung eines kulturellen Prozesses umsetzt. Der ist nicht nur stets Bestandteil des musikalischen Ereignisses. Er kann in Einzelfällen durchaus dominant sein, dann nämlich, wenn das Spektakel der Vermarktung attraktiver als das Produkt selbst ist. Immer aber liefert er zur Musik eine symbolische Bezugsebene, produziert eine Ikonographie des Pop, in die das Musikalische eingebunden ist, worin es Bedeutungen erhält, die das jugendliche Publikum aufgreift, für den eigenen Alltagszusammenhang umdeutet oder auch weiterentwickelt. Popmusik ist von diesem Prozeß schlechterdings nicht zu trennen.

Anmerkungen

¹ Elvis Presley: *Hound Dog*, RCA Victor 47-6604 (USA 1956). ([zurück](#))

² Paul Willis: *Profane Culture*, a.a.O., S. 99.

³ *Time*, 18.6.1955, S. 52.

⁴ New York Times, 11.3.1956, S. 11.

⁵ zit. n. Newsweek, 23.4.1956, S. 17.

⁶ Stuart Hall/John Clarke/Tony Jefferson/Brian Roberts: Subcultures, Cultures and Class, in: S. Hall/T. Jefferson (Hrsg.): Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain, London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg: Hutchinson 1976, S. 65.

⁷ Joe Turner: *Shake, Rattle and Roll*, Atlantic 45-1026 (USA 1954).

⁸ Bill Haley And His Comets: *Shake, Rattle and Roll*, Decca 9-30592 (USA 1954).

⁹ Michael Naumann/Boris Penth: I've always been looking for something I could never find, in: dies. (Hrsg.): Living in a Rock'n'Roll Fantasy, Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1979, S. 17 [Hervorhebung im Original].

¹⁰ Dick Hebdige: Towards a Cartography of Taste, in: B. Waites/T. Bennett/G. Martin: Popular Culture: Past and Present, London: Croom Helm 1982, S. 200.

¹¹ Dick Hebdige: Subculture. The Meaning of Style, London, New York: Methuen 1979, S. 49f.

¹² Melody Maker, 5.5.1956, S. 12.

¹³ John Fiske: Understanding Popular Culture, Boston: Unwin Hyman 1989, S. 35.

¹⁴ The Beatles: *She Loves You*, Parlophone R 5055 (Großbritannien 1963).

¹⁵ vgl. David Hatch/Stephen Millward: From Blues to Rock. An Analytical History of Pop Music, Manchester: Manchester University Press 1987, S. 97.

¹⁶ vgl. ausführlicher hierzu Willis, a.a.O., 236ff; sowie Peter Wicke: Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums, Leipzig: Reclam 1987.

¹⁷ vgl. Hans Rombek/Wolfgang Neumann: Die Beatles. Ihre Karriere, ihre Musik, ihre Erfolge, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 1977.

¹⁸ Michael Jackson: *Thriller*, CBS Epic 50989 (USA 1983).

¹⁹ vgl. etwa Keith Roe/Ulla Johnsson-Smaragdi: Teenagers in the New Media World, Lund: Lund Research Papers in the Sociology of Communication, Report No. 2, 1986.

²⁰ *Sun*, 9.4.1984, S. 6.