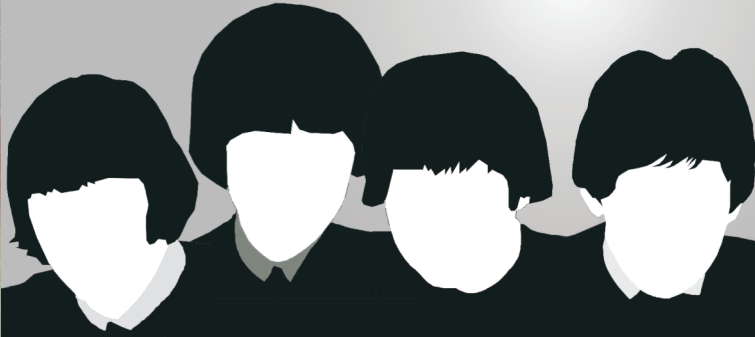


Carsten Dürkob



Words are flying out ...

Die Textgeschichte der Beatles

The Sixties, vol. I

IGEL VERLAG
HAMBURG

Dürkob, Carsten:

„Words are flying out ...“ Die Textgeschichte der Beatles. The Sixties, vol. 1.

1. Auflage 2012

ISBN: 978-3-86815-615-7

© IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft, Hamburg, 2012

Alle Rechte vorbehalten.

www.igelverlag.com

Textzitate genehmigt von:

© Sony/ATV Music Publishing (Germany) GmbH

Texte/Musik: McCartney/Lennon/Harrison/Starr

Igel Verlag Literatur & Wissenschaft ist ein Imprint der Diplomica Verlag GmbH

Hermannstal 119 k, 22119 Hamburg

Printed in Germany

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diesen Titel in der Deutschen Nationalbibliografie.
Bibliografische Daten sind unter <http://dnb.d-nb.de> verfügbar.

Für Katrin

„We don't know, really.“

– Paul McCartney bei der ersten US-
Pressekonzferenz am 7. Februar 1964 auf
die Frage, warum die Musik der Beatles die
Menschen so begeistere.

Here Today

Im April 1982, fast eineinhalb Jahre nach der Ermordung von John Lennon, veröffentlicht Paul McCartney mit „Here Today“ ein Lied, das sofort als Nachruf auf den Jugend-Freund und Band-Kollegen verstanden und von McCartney auch als solches bezeichnet wird.¹ McCartney verwendet wie schon einmal 17 Jahre zuvor bei „Yesterday“ nur eine akustische Gitarre und ein Streichquartett als Instrumentierung.² „Yesterday“ hatte seinerzeit bei Lennon neben einer gewissen ungläubigen Bewunderung vor allem Ablehnung provoziert. „Thank you Ringo, that was wonderful“, sagt er bei seiner Abmoderation am 1. August 1965 in Blackpool, einige Tage vor der Veröffentlichung auf der LP „Help!“, im Anschluss an McCartneys Solo mit dem später weltberühmten Lied.³ Und einige Jahre später, auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen zwischen den einstigen Freunden, wird Lennon höhnen, das Einzige, was McCartney geleistet habe, sei gestern („yesterday“) gewesen⁴ – gezielt mit der Bedeutung von „yesterday“ spielend, weil er die 1970/71 erschienenen Solo-LPs McCartneys „McCartney“ und „Ram“ nicht schätzte und die Zeit des einstigen Freundes abgelaufen wähnte.

Der Text von „Here Today“ ist als direkte Anrede an Lennon gestaltet: ‚Und wenn ich sagte, ich kenne dich ziemlich gut: Was würdest du antworten? Wie ich dich kenne, würdest du wohl lachen und sagen, wir seien weltweit voneinander entfernt‘, so der Texter/Komponist weiter. ‚Aber ich weiß, wie es vorher war‘ – was an dieser Stelle auch heißen soll: Ich weiß, dass du vieles gesagt hast, was du nicht so gemeint hast. ‚Und wenn wir auch kaum etwas begriffen haben‘, so der Text weiter: ‚Wir konnten immer singen.‘ So weit McCartney mit seinen Erinnerungen an die Zeit der erfolgreichen Songschreiber-Partnerschaft vor der Entzweiung.

Doch was bringt Paul McCartney dazu, für seinen Nachruf noch einmal auf genau die musikalischen Mittel zu setzen, die dem Kollegen einst so missfallen hatten – weil der sie unter anderem als einen Verrat am Rock’n’Roll der frühen Jahre verstanden haben muss? Nun ist ein Streichquartett für eine Totenklage keine unübliche Besetzung. Aber es kommt wohl noch anderes hinzu. Nahe liegt die Vermutung, dass McCartney jene Stilmittel einsetzen wollte, die auf besondere Weise mit ihm verbunden werden, um auf diesem Wege so authentisch wie möglich zu sein. Mitgespielt haben mag auch die Vorstellung, „Here Today“ so eine Bedeutung mitzugeben, wie sie eben sonst nur „Yesterday“ für den Komponisten McCartney hat – der sich im Song bis dahin nur selten derart offen persönlich äußert wie jetzt in „Here Today“.

Vor allem aber wird noch etwas anderes an dieser Wahl deutlich – nämlich einer der fundamentalen Unterschiede zwischen den beiden wichtigen Song-

schreibern der Beatles. Wohl war es der Rock'n'Roll, der beide dazu gebracht hatte, selbst Musik machen zu wollen, weil sie in dieser Musik das Medium des Ausdrucks, des Austausches, der Mitteilung über sich selbst entdeckten. Aber sie gehen quasi vom ersten Tag ihrer Partnerschaft an auch jeder immer wieder seinen eigenen Weg. McCartney inkorporiert in seine Arbeit von vornherein ein viel breiteres Spektrum von Ausdrucks- und Stilmitteln als Lennon, um seiner Vision näher zu kommen. Von einem frühen Zeitpunkt an geht es ihm auch darum, mit seiner Musik zu unterhalten. Lennon hingegen betrachtet die Musik als das zeitgemäße Ausdrucksmedium seiner Persönlichkeit. Er ist es, der sowohl in seinen eigenen Texten als auch in denen der von ihm gewählten Fremdkompositionen etwas über sich zu sagen versucht. McCartney hingegen spricht im Song nur selten über sich. Erste Hinweise auf Unterschiede zwischen den beiden Songschreibern sind bereits 1963 zu erkennen – also ganz am Anfang des Aufstiegs.

Im deutschen Sprachraum wird die Pop- und Rock-Musik noch immer nur selten als Ausdruck künstlerischen Wollens und als kulturelles Phänomen ernst genommen. Gleiches gilt für die die Musik begleitenden bzw. aus- oder umdeutenden Texte. Zu diesem Schluss kommt zwangsläufig, wer Literatur zu diesem Thema sucht. Das überrascht insofern, als schon ein oberflächlicher Blick auf diese Textgattung deren soziokulturelles Potenzial zeigt: In den 50er Jahren geht es um die Emanzipation der Kriegsgeneration von den Verhaltens- und Wertmustern der Eltern, in den 60er Jahren steht die Etablierung einer Gegenkultur und die Neudefinition des Geschlechterverhältnisses im Vordergrund, in den 70er Jahren zeigt sich erstmals die Freude am Status quo, bis im Punk wieder der Protest aufbricht, die 80er Jahre spiegeln sowohl den Hedonismus der Gesellschaft als auch das Unbehagen am konservativen Zeitgeist, seit den 90er Jahren werden die Differenzen zwischen den gesellschaftlichen Gruppen ständig neu definiert und in aller Schärfe festgelegt. Jedes geschlechts-, alters- oder gesellschaftsspezifische Problem findet seinen Ausdruck. Wer freilich nur auf die Charts achtet, bekommt auch nur ein sehr eingeschränktes Bild von dem, was in einem Songtext geschehen kann.

Hält man sich vor Augen, dass die Texte der Rock- und Pop-Musik aber spätestens seit den 60er Jahren die literarische Gattung mit der quantitativ weitesten Verbreitung sein dürften, überrascht dieses Desinteresse gleich noch einmal. Denn selbst in vermeintlichen Allerweltstexten ohne jede „Bedeutung“ finden sich Spuren jener literarischen Topoi, die die Literaturwissenschaften auch bei weniger bedeutenden Autoren noch zu einer begierigen Bestandsaufnahme animieren. Ein Gleiches sollte längst der Pop- und Rock-Lyrik widerfahren. Mit Hilfe der Texte verständigen sich die Angehörigen einer (oder

mehrerer) Generation(en) jeweils über ihre Bedürfnisse und ihre Sicht der Welt. Die Texte sind nicht nur Kommunikation, sie handeln vor allem von Kommunikation.

Wer denn leichtfertig annimmt, dass es in den Texten doch immer nur um das ewige eine Thema geht, unterliegt einem handfesten Irrtum. Deshalb steht am Anfang dieses Versuchs über die Texte der bis heute einflussreichsten Pop-Band der Welt ein Blick auf die wichtigsten Themen des Rock'n'Roll. Schon dabei wird deutlich: Es geht zwar oft genug um Liebe und Sehnsucht, es geht aber auch um unglückliche Liebe, das Unglück der Pubertät, die Freizeitvergnügungen und die Musik, kurz: Es geht um das Gefühl einer Gruppenzugehörigkeit, die mit gleichen Vorlieben, Moden und Abneigungen ihrer Mitglieder definiert wird. In den frühen 60er Jahren nehmen die Beatles diese Themen auf, variieren sie ideenreich, integrieren Neues, ironisieren und parodieren – und leisten so nebenbei zusammen mit *Bob Dylan*, der aus einer ganz anderen Traditionslinie kommt, Grundsätzliches für die Bereicherung des Genres. Als die Band auseinandergeht, hat sie viele andere Musiker motiviert, nach individuellen Ausdrucksweisen zu streben. Über ihre Texte stehen die Beatles in einer fruchtbaren Wechselbeziehung mit dem Jahrzehnt, das sie formt und das sie zugleich formen.

Bücher, die das Werk der Beatles genauer nach den verwendeten lyrischen Stilmitteln untersuchen, sind in der nach Tausenden von Titeln zählenden Literatur noch kaum zu finden. Die Entwicklung der Band und die ihrer Songschreiber-Persönlichkeiten an den Texten entlang nachzuzeichnen – in erster Linie an den eigenen, darüber hinaus aber auch an Songs, die sie von anderen Autoren übernommen haben – führt zu überraschenden Ergebnissen. Dass der Ideen-, Produktions- und Variationsreichtum, der das Oeuvre der Beatles auszeichnet, vor allem auf einen freundschaftlichen Wettbewerb zwischen McCartney und Lennon zurückzuführen sei, gehört zu den Allgemeinplätzen des Beatle-Talk. Wie aber dabei der eine Autor auf den anderen „antwortet“, welche Funktion Cover-Songs in diesem Dialog haben und welche Rolle schließlich die Anordnung der Songs auf einer LP spielt, ist bislang kaum einmal im Hinblick auf das gesamte Oeuvre betrachtet worden. Die Musik bzw. die Komposition wird hier nur insoweit berücksichtigt, als sie den Text kommentiert, verstärkt, konterkariert oder ironisiert.⁵

Deutlich wird bei alledem nicht nur, warum die Partnerschaft von 1957 bis 1969 so erfolgreich funktioniert hat – deutlich wird vor allen Dingen auch, warum sie enden musste, wie und wann sie endete. Ursachen und Gründe dafür waren früh erkennbar.

Wie dieses Buch zu lesen ist:

Über die musikalischen bzw. kompositorischen Errungenschaften der Beatles sind mehrere einsichts- und verdienstvolle Bücher erschienen. Es hat Sinn, zu den hier vorgelegten Überlegungen immer wieder auch die beiden Bände von Walter Everett, „The Beatles as Musicians“, heranzuziehen (vgl. Literaturhinweise am Ende).

Im Übrigen wurde Wert darauf gelegt, in die Endnoten ausschließlich Literatur- oder Musikverweise aufzunehmen. Von den grundlegenden Thesen verpasst der Leser, der auf die Lektüre der Endnoten verzichtet, also nichts.

Die Platten im Überblick

Zugrundegelegt werden dieser Aufstellung die britischen Single- und LP-Veröffentlichungen

5. Oktober 1962: Single: Love Me Do / P.S. I Love You
11. Januar 1963: Single: Please Please Me / Ask Me Why
22. März 1963: LP: Please Please Me
I Saw Her Standing There / Misery / Anna (Go To Him) / Chains / Boys / Ask Me Why / Please Please Me / Love Me Do / P.S. I Love You / Baby It's You / Do You Want To Know A Secret / A Taste Of Honey / There's A Place / Twist And Shout
12. April 1963: Single: From Me To You / Thank You Girl
23. August 1963: Single: She Loves You / I'll Get You
22. November 1963: LP: With The Beatles
It Won't Be Long / All I've Got To Do / All My Loving / Don't Bother Me / Little Child / Till There Was You / Please Mr. Postman / Roll Over Beethoven / Hold Me Tight / You Really Gotta Hold On Me / I Wanna Be Your Man / Devil In Her Heart / Not A Second Time / Money
29. November 1963: Single: I Want To Hold Your Hand / This Boy
20. März 1964: Single: Can't Buy Me Love / You Can't Do That
19. Juni 1964: EP: Long Tall Sally / I Call Your Name / Slow Down / Matchbox
10. Juli 1964: Single: A Hard Day's Night / Things We Said Today
10. Juli 1964: LP: A Hard Day's Night
A Hard Day's Night / I Should Have Known Better / If I Fell / I'm Happy Just To Dance With You / And I Love Her / Tell Me Why / Can't Buy Me Love / Any Time At All / I'll Cry Instead / Things We Said Today / When I Get Home / You Can't Do That / I'll Be Back
27. November 1964: Single: I Feel Fine / She's A Woman
4. Dezember 1964: LP: Beatles For Sale
No Reply / I'm A Loser / Baby's In Black / Rock And Roll Music / I'll Follow The Sun / Mr. Moonlight / Kansas City / Hey Hey Hey Hey / Eight Days A Week / Words Of Love / Honey Don't / Every Little Thing / I Don't Want To Spoil The Party / What You're Doing / Everybody's Trying To Be My Baby
9. April 1965: Single: Ticket To Ride / Yes It Is
23. Juli 1965: Single: Help! / I'm Down
6. August 1965: LP: Help!
Help! / The Night Before / You've Got To Hide Your Love Away / I Need You / Another Girl / You're Going To Lose That Girl / Ticket To Ride / Act Naturally / It's Only Love / You Like Me Too Much / Tell Me What You See / I've Just Seen A Face / Yesterday / Dixie Miss Lizzy
3. Dezember 1965: Single: Day Tripper / We Can Work It Out
3. Dezember 1965: LP: Rubber Soul
Drive My Car / Norwegian Wood (This Bird Has Flown) / You Won't See Me / Nowhere Man / Think For Yourself / The Word / Michelle / What Goes On / Girl / I'm Looking Through You / In My Life / Wait / If I Needed Someone / Run For Your Life

10. Juni 1966: Single: Paperback Writer / Rain
5. August 1966: LP: Revolver
Taxman / Eleanor Rigby / I'm Only Sleeping / Love You To / Here, There And Everywhere / Yellow Submarine / She Said She Said / Good Day Sunshine / And Your Bird Can Sing / For No One / Doctor Robert / I Want To Tell You / Got To Get You Into My Life / Tomorrow Never Knows
17. Februar 1967: Single: Strawberry Fields Forever / Penny Lane
1. Juni 1967: LP: Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band / With A Little Help From My Friends / Lucy In The Sky With Diamonds / Getting Better / Fixing A Hole / She's Leaving Home / Being For The Benefit Of Mr. Kite / Within You Without You / When I'm Sixty-Four / Lovely Rita / Good Morning, Good Morning / Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise) / A Day In The Life
7. Juli 1967: Single: All You Need Is Love / Baby You're A Rich Man
24. November 1967: Single: Hello Goodbye / I Am The Walrus
8. Dezember 1967: D-EP: Magical Mystery Tour
Magical Mystery Tour / Your Mother Should Know / I Am The Walrus / The Fool On The Hill / Flying / Blue Jay Way
15. März 1968: Single: Lady Madonna / The Inner Light
30. August 1968: Single: Hey Jude / Revolution
22. November 1968: D-LP: The Beatles
Back In The USSR / Dear Prudence / Glass Onion / Ob-la-di, Ob-la-da / Wild Honey Pie / The Continuing Story Of Bungalow Bill / While My Guitar Gently Weeps / Happiness Is A Warm Gun / Martha My Dear / I'm So Tired / Blackbird / Piggies / Rocky Raccoon / Don't Pass Me By / Why Don't We Do It In The Road / I Will / Julia / Birthday / Yer Blues / Mother Nature's Son / Everybody's Got Something To Hide Except For Me And My Monkey / Sexy Sadie / Helter Skelter / Long, Long, Long / Revolution 1 / Honey Pie / Savoy Truffle / Cry Baby Cry / Revolution 9 / Good Night
17. Januar 1969: LP: Yellow Submarine
Yellow Submarine / Only A Northern Song / All Together Now / Hey Bulldog / It's All Too Much / All You Need Is Love (George Martin Orchestra) / Pepperland / Sea Of Time – Sea Of Holes / Sea Of Monsters / March Of The Meanies / Pepperland Laid Waste / Yellow Submarine In Pepperland
11. April 1969: Single: Get Back / Don't Let Me Down
30. Mai 1969: Single: The Ballad Of John And Yoko / Old Brown Shoe
26. September 1969: LP: Abbey Road
Come Together / Something / Maxwell's Silver Hammer / Oh! Darling / Octopus's Garden / I Want You (She's So Heavy) / Here Comes The Sun / Because / You Never Give Me Your Money / Sun King / Mean Mr. Mustard / Polythene Pam / She Came In Through The Bathroom Window / Golden Slumbers / Carry That Weight / The End / Her Majesty
6. März 1970: Single: Let It Be / You Know My Name (Look Up The Number)
8. Mai 1970: LP: Let It Be
Two Of Us / Dig A Pony / Across The Universe / I Me Mine / Dig It / Let It Be / Maggie Mae / I've Got A Feeling / One After 909 / The Long And Winding Road / For You Blue / Get Back

INTRO

„...sagt Tschaikowsky, wo es langgeht ...“

– die Welt vor der Revolution

Im Frühjahr 1960 wird die britische Hitparade beherrscht von erprobten ... vielfach erprobten lyrischen Sprechweisen und musikalischen Settings, die auf erwachsene Middle-of-the-road-Hörer zielen. Zwar geht es in den Texten häufig um Glück und Unglück in der Liebe – und zumindest von daher müssten die Songs auch interessant sein für Teenager –, doch wimmelt es von Klischees: von „angels“, „devils“ und „wedding bells“, von ewiger Treue und anderen Versprechen unter dem Vollmond ist die Rede oder auch von Untreue, Abweisung, Vergleichen und Einsamkeit. Von der Raffinesse und Grazie, die so manchen Text des Great American Songbook der 30er und 40er Jahre ausgezeichnete hatte, ist hier nichts mehr zu spüren. Hier geht es um schnell produzierte Massenware; manche der neueren Texte sind gar nur noch albern, wenn sie das ewig gleiche Thema einfach unter fremde Horizonte verlegen (*Johnny Preston* resp. *Gary Mills*: „Running Bear“), eine unglaubwürdige Situation erfinden (*Jim Reeves*: „He'll Have To Go“) oder nur noch ein um sich selbst kreisendes Gefühl beschreiben (*Michael Holliday*: „Starry Eyed“, *Anthony Newley*: „Why“). Nicht anders steht es um die Musik: Um eine Rhythmusgruppe herum wird ein Klangbild mit vielen Streichern oder gleich einem ganzen Orchester aufgebaut.

Vom Rock'n'Roll ist praktisch nichts zu hören.

Die englische Plattenindustrie tut sich ausgesprochen schwer mit den Bedürfnissen der Teenager. Sie ist konservativ und unternimmt jeden ihr sinnvoll scheinenden Versuch, den Rock'n'Roll der späten 50er Jahre zu zähmen und familienfreundlich zu machen. 1960 wähnt sie sich am Ziel. Die beiden einzigen Nr.1-Songs mit einer gewissen Rock'n'Roll-Ausstrahlung sind *Eddie Cochran*s „Three Steps To Heaven“ in der Folge seines tödlichen Auto-Unfalls und „Shakin' All Over“ von *Johnny Kidd & The Pirates* – zusammen drei Wochen im top spot. *Cliff Richard*, der zunächst als englischer Elvis aufgebaut wird, bekommt nach „Move It“ (1958) – wie *Elvis Presley* nach seiner Militärzeit – allzu viele Songs mit Texten, die alterunabhängig funktionieren sollen. „The Young Ones“ (1962), dessen Titel eine Höreradressierung verspricht, wird vorsichtshalber mit Streichern ausgepolstert. Ähnliches gilt für *Helen Shapiro*, die als 14-Jährige um ihrer erstaunlich erwachsenen Stimme willen 1961 einen Plattenvertrag bekommt: Ihr Alter soll zur Identifikation einladen, aber die Diktion passt nicht dazu und das Soundbild wird auch hier häufig mit Streichern ausgestat-

tet. Wo tatsächlich direkt Teenager angesprochen werden, passiert nicht selten ein Desaster, weil Text und Musik nicht zusammenpassen (*Bill Forbes*: „Too Young“⁶). Solche Ware kann kaum einen Reiz auf Teenager ausüben. Es spricht für sich, dass Sänger wie *Adam Faith* ganz nach oben kommen: *Faith* leiht sich hier und da, was ihm Erfolg verspricht. In seiner Frühzeit gehört dazu der Schluckaufgesang von *Buddy Holly*, in den Jahren ab 1963 aber auch die musikalische Sprache der Merseybeat-Bands.⁷

Was der britischen Hitparade fehlt, ist der amerikanische Rock'n'Roll. Aber was ist das, was den Rock'n'Roll so attraktiv macht für Teenager? Sicherlich seine Tanzbarkeit, seine Rhythmik, die einen anderen Umgang mit dem Körper erlaubt. Im Blick zurück wird aber deutlich, dass Rock'n'Roll weniger eine rein musikalische als eine gesellschaftliche Dimension hat. Rock'n'Roll ist eine neue Herangehensweise, die sich in jeder Beziehung von der Elterngeneration abzusetzen sucht. Mit einer rein musikalischen Definition – die sich auf Akkordkombinationen und andere Stilmittel, auf die Verwendung verstärkter oder unverstärkter Instrumente und auf die Art, wie sie gespielt werden, stützt – wäre wenig gewonnen. Rock'n'Roll wird mindestens ebenso sehr definiert von den Inhalten der Songtexte, der Text-Sprache und schließlich der Präsentationsweise wie von der Musik.

Woher kommt der Rock'n'Roll? Auch in den USA gibt es einen breiten Strom familientauglicher Sänger und Entertainer. Er ist sogar breiter denn je, denn die Amerikaner sind – im Gegensatz zu den Briten – auch wirtschaftlich als Sieger aus dem Krieg hervorgegangen. Sie können sich Platten und Kinobesuche leisten. Sänger wie *Dean Martin* („That's Amore“ 1953, „Memories Are Made of This“ 1955), *Guy Mitchell* („Heartaches By The Number“ 1959), *Nat „King“ Cole* („Unforgettable“ 1951), *Patti Page* („Tennessee Waltz“ 1950, „How Much Is That Doggie In The Window“ 1953) und *Perry Como* („If“ 1951, „Magic Moments“ 1958) feiern große Erfolge, *Frank Sinatra* nimmt Mitte der 50er Jahre seine besten Platten auf. Aber spätestens 1954 erscheinen Risse in der Fassade: Die Doo-wop-Gruppen *The Chords* und *The Crew Cuts* bringen Aufnahmen von „Sh-Boom“ heraus (1954, manchmal auch als „Life Could Be A Dream“ bekannt), *Johnnie Ray* erscheint mit „Such A Night“ (1954, übernommen von den *Drifters*, am bekanntesten in der späteren Version von *Elvis Presley* 1960) – deutlich stärker rhythmisch akzentuierte Songs, die nur mit Rhythmusgruppen aufgenommen werden. Von da an lassen etliche Rhythm'n'Blues- oder Doo-wop-Ensembles von sich hören: *The Drifters* („Ruby Baby“ 1956), *The Platters* („Only You“ 1955) und *The Coasters* („One Kiss Led To Another“ 1956) verbinden eine Vortragsweise, die deutlich stärker auf Emotionen setzt, mit Texten, die Distanz zur vorherrschenden Tin-Pan-Alley-Songlyrik suchen. Zugleich gehen Rhythm'n'Blues- eine Verbindung mit

Country-und-Western- und Bluegrass-Elementen ein: *Bill Haley* („Crazy Man, Crazy“ 1953, „Rock Around The Clock“ und „Shake, Rattle And Roll“ 1954) und *Gene Vincent* sind die Protagonisten. Aus diesen vielfältigen Einflüssen entsteht der Rock'n'Roll.

In erster Linie sind es amerikanische Rock'n'Roll-Platten, die in den drei Liverpooler Jungen John Lennon, Paul McCartney und George Harrison Mitte der 50er Jahre den Wunsch wecken, selbst Musik zu machen – und nicht die Songs, die sie aus der eigenen Hitparade kennen. Wie viele Angehörige ihrer Generation entdecken sie in dieser neuen Musik, die um 1955 die westliche Welt erobert, etwas, das zu ihnen passt: ihre eigene Möglichkeit, ihre Gefühle auszudrücken oder ausgedrückt zu finden und so ihre Sicht der Welt von der der Erwachsenen abzugrenzen. Die Kombination von Musik und Text wird zu einem integrierenden Bestandteil dieses Generationsgefühls: Ihre Aussage, ihre Emotionalität und ihre Energie sind der perfekte Gegenentwurf, um der konservativ-repressiven Gesellschaft dieser Jahre mit ihren auf Sicherung des Erreichten bedachten kulturellen und gesellschaftlichen Werten einen Spiegel vorzuhalten. In den Texten geht es um die Dinge, die die Jugendlichen bewegen: um die neue Musik, die mit ihr verbundenen Freizeitvergnügen und um alle anderen Ausdrucksformen der Jugendkultur, die im Entstehen begriffen ist, aber auch um die Beschränkungen, unter denen die Jugendlichen zu leiden haben. Weil sich all das am augenfälligsten im Verhältnis der Geschlechter spiegelt, spielt das Boy-meets-girl-Thema eine große Rolle in den Rock'n'Roll-Texten.

Welche Songs Lennon, McCartney und Harrison im Einzelnen auf ihrer Suche nach Orientierung in sich aufsaugen, ist nur ansatzweise zu belegen. „Heartbreak Hotel“ von *Elvis Presley* hinterläßt bei allen dreien einen großen Eindruck.⁸ Ob er einen Blues singt, eine Ballade, einen nach Country-and-Western-Manier eingefärbten Song, einen klassischen Rocker oder einen Gospel: Bei *Presley* sind es vor allem Dringlichkeit, Mitgefühl und Pathos des Vortrags, die die jugendliche Emotionalität erkennen lassen, mit der sich ein Rock'n'Roll-Sänger vom Stil der etablierten Stars absetzen kann. Die Strophen von „Heartbreak Hotel“ bieten das Aufbegehren aus persönlicher Betroffenheit, der Chorus vermittelt die melancholische Gewissheit des Rückzugsrefugiums im Asyl der gebrochenen Herzen. Lautmalerisch lässt das Klavier dazu kleine Kaskaden in den dritten, vierten und fünften Chorus fallen, die als Regentropfen oder Tränen interpretiert werden können.

Nach den Worten McCartneys ist vor allem *Buddy Holly* dafür verantwortlich, dass er und Lennon mit dem Komponieren von Songs beginnen. Er ist das Vorbild für den Autor und den Interpreten in einer Person. McCartney hat vor allem die musikalische Vielfalt angesprochen, denn der Texaner setzt un-

terschiedlichste Stilmittel ein und verlässt sich bei seinen großen Erfolgen nicht nur auf klassischen Rock'n'Roll und dessen Rhythmik, sondern auch auf individuelle Settings: Schon bei den noch von ihm selbst abgeseigneten Produktionen ist er mal mit seiner Begleitband *Crickets* („Oh, Boy“, „That'll Be The Day“, beide 1957), in der Spätphase aber auch mal bewusst mit einem Orchester („Raining In My Heart“, „It Doesn't Matter Anymore“, beide 1959) zu hören.⁹ Wie nach ihm den Beatles gelingt es ihm so, die jugendliche Musik immer mal wieder auch für die Eltern-Generation annehmbar zu machen. Das gilt auch für seine Texte: Mit ihnen bewegt sich Holly auf einem so schmalen Grat, dass sich Jugendliche ohne weiteres angesprochen fühlen, während sie zugleich so unverbindlich formuliert sind („Everyday“, „Heartbeat“), dass die Eltern mit etwas Phantasie und viel Nostalgie ihre Erinnerungen an die eigene Jugend darin wiederfinden. Immerhin ist „That'll Be The Day“ der erste Song, den Lennon, McCartney und Harrison zusammen mit zwei Freunden in einem (technisch freilich unzureichenden) kleinen Privatstudio in Liverpool 1958 aufnehmen.¹⁰

Für Lennon hat *Holly* noch eine andere sehr persönliche Bedeutung.¹¹ Mehr Gewicht legt er 1970 aber auf die Erwähnung von *Chuck Berry*, der einige der einflussreichsten Songs des Rock'n'Roll verfasst hat und vielleicht als wichtigste Figur der neuen Musik zu bezeichnen ist. „Roll Over Beethoven“ und „Rock And Roll Music“ (1956 bzw. 1957) handeln von der Musik als Identifikationsmöglichkeit für Jugendliche, „Maybellene“ (1955) blendet das schnelle Autofahren als Freizeitvergnügen und das Bemühen um ein Mädchen ineinander. „Johnny B. Goode“ (1958) berichtet von einem jungen Mann, der weder lesen noch schreiben, dafür aber wie kein anderer Gitarre spielen kann.¹² Wichtig sind noch „School Days“ (1957) und „Sweet Little Sixteen“ (1958), in denen es um den Zwiespalt zwischen jugendlichem Freiheitsdrang – der im Tanzen seinen Ausdruck findet – und der grauen Realität (am nächsten Morgen) geht. Von dieser grauen Realität handelt auch das bemerkenswerte „Memphis, Tennessee“ (1959), in dem es um ein sechsjähriges Mädchen als Opfer einer gescheiterten Partnerschaft geht. Von Lennon wird *Berry* als „Rock-Poet“ bezeichnet.¹³ Diese Bezeichnung legt den Akzent auf die Texte der Songs – nachdem Lennon selbst die Bedeutung der Texte schon früh eindringlich klar geworden ist.

Wenn es um diese Dimension des Rock'n'Roll geht, muss auch *Eddie Cochran* genannt werden, dem ähnlich wie *Holly* nur drei Karriere-Jahre vor einem tragischen Tod bleiben. In *Cochrans* Texten geht es sehr pointiert nicht nur um die jugendlichen Freizeitvergnügen, beispielsweise um das Kino in „Sittin' In The Balcony“ (1957) und „Drive In Show“ (1957) oder um Parties wie in „Weekend“ (posthum 1961), sondern auch um die Sorgen, die ein Teenager in

diesen Jahren hat: „Three Steps To Heaven“ (1959) handelt von junger Liebe, „Summertime Blues“ (1958) vom Leben ohne Geld und Selbstbestimmung, „Nervous Breakdown“ (1958) – mit ironischen Selbstzitataten aus „C'mon Everybody“ (1958) – von den Folgen, die die Suche nach Zerstreung haben kann. Laut offizieller Beatles-Bandgeschichte beeindruckt McCartney Lennon bei ihrem ersten Zusammentreffen am 6. Juli 1957 mit *Cochrans* „Twenty Flight Rock“ (1957),¹⁴ einer launig-metaphorischen Geschichte darüber, wie schwierig es ist, das geliebte Mädchen zu erreichen – weil es im 20. Stockwerk eines Hauses wohnt, dessen Aufzug ausgefallen ist. Der atemlose Gesang des Chorus nimmt die vom Text erzählte Anstrengung des Sängers geschickt musikalisch auf. Oben angekommen, ist der Sänger dann zu erschöpft, um noch mit seinem Mädchen tanzen zu können ...

Darüber hinaus ist es eine Vielzahl von einzelnen Songs verschiedener Interpreten, die musikalisch oder textlich anhaltenden Einfluss auf den Rock'n'Roll nehmen. „Blue Suede Shoes“ (1956) von *Carl Perkins* steht für die Entwicklung eigener Statussymbole als einer Möglichkeit für eine eigene Identität, in „Be-Bop-A-Lula“ (1956) von *Gene Vincent* berichtet ein Mann seinem nicht identifizierbaren Zuhörer von der Freude darüber, das geliebte Mädchen für sich gewonnen zu haben. „Yakety Yak“ (1958) von den *Coasters* beschreibt eindringlich, wie Eltern den schmalen Freiraum der Jugendlichen durch die Verpflichtung zur Hilfe im Haushalt und das Streichen von Taschengeld noch weiter einengen können. Der Generationenkonflikt wird in aller Schärfe herausgearbeitet: Der Text besteht aus einer Aneinanderreihung von Anweisungen an die Adresse des Jugendlichen – Mülleimer hinausbringen, Küchensboden wischen, Wäsche zum Waschsalon bringen –, die er widerspruchslos zu befolgen habe. Die Freunde des Jugendlichen, die draußen auf ihn warten, werden mit Misstrauen betrachtet. Auch hier sorgt die Atemlosigkeit, mit der die Zeilen aufeinanderfolgen, für eine noch über den Text hinausweisende zusätzliche Dringlichkeit.

Eher durch ihre Darbietungsweisen denn ihre Texte haben *Little Richard* („Ready Teddy“ über das Tanzen, „Long Tall Sally“, beide 1956) und die *Everly Brothers* („Bye Bye Love“, „Wake Up Little Susie“, beide 1957) Einfluss ausgeübt. *Little Richards* Boogie-Piano und die häufig wechselnde Metrik sorgen für einen Wirbelwind an Bewegung. Seine Texte bedienen sich vorwiegend kurzer Redewendungen, die getreu dem unterliegenden Blues-Schema regelmäßig wiederholt werden. Sie sind der Sprache der Jugendlichen entnommen oder werden nach deren Vorbild entworfen. Ihre Funktion ist die eines Gruppen-Code; es handelt sich um Erkennungssignale, mit denen die Jugendlichen sich verständigen („Slippin' And Slidin'“, 1956). Bisweilen werden die Sprachfetzen wie Versatzstücke offensichtlich nur um des Klangeffekts willen zusammenge-

stellt wie in „Tutti Frutti“ (1955, mit dem berühmten „A-wop-bop-a-loo-bop-a-lop-bam-boom“). Was McCartney und Lennon an Little Richard begeistert, sind denn auch eher die Eigenheiten des Gesangsvortrags: „Wenn er diesen ewig langen Schrei vor dem Solo von sich gab, sträubten sich einem die Haare“,¹⁵ erläutert Lennon 1969. Ein gut aufgelegter McCartney kann den Vortragsstil des Schwarzen aus Georgia perfekt imitieren. „Long Tall Sally“ von den Beatles (1964) ist eine einzigartige Energieleistung sowohl vom Sänger als auch von der Band. Die *Everly Brothers*, von denen McCartney und Lennon vor allem den Harmoniegesang übernehmen, nutzen musikalisch vorwiegend das Country-Idiom und bewegen sich textlich in konventionelleren Bahnen. „Wake Up Little Susie“ erzählt vom missglückten Kino-Besuch eines jungen Mannes mit seiner Freundin, bei dem beide eingeschlafen sind – wirft das ein Licht auf den Film oder auf die Liebe? –, „(Til) I Kissed You“ (1959) berichtet vom Anfang, „Bye Bye Love“ (1957) in kurzen verzweifelten Satzstücken vom Ende einer Liebe.

All diese Themen werden in den USA bis 1964 beispielsweise von den frühen *Beach Boys* weiterbearbeitet: In „Be True To Your School“ geht es um positive Augenblicke im Schüler-Dasein, in „County Fair“ um die Zweischneidigkeit von Freizeitvergnügen, „409“, „Little Deuce Coupe“ oder „Our Car Club“ handeln vom Autofahren, „In My Room“ beschreibt das Einsamkeitsgefühl der Pubertät. Imageprägend ist für das Quintett aus Kalifornien aber eine Freizeitbeschäftigung, die von anderen Interpreten bis dahin kaum einmal propagiert wird: das Surfen („Surfin“ von 1961, „Surfin’ USA“ von 1963 und weitere Titel); gelegentlich wird dieses Motiv auch mit dem Boy-meets-girl-Thema kombiniert („Surfer Girl“, 1963). Propagieren ist insofern das richtige Wort, als sich die *Beach Boys* in ihren Texten als Vertreter einer In-Group präsentieren, die ihren Vortrag direkt an die Gleichaltrigen adressieren und diesen so das Gefühl geben, dass sie in die In-Group gehören könnten („Catch A Wave“, 1963). Unglücklicherweise bleibt das Etikett der Surf-Musik auch dann noch an der Gruppe hängen, als Leader *Brian Wilson* um 1964/65 ein anderes musikalisches und textliches Niveau erreicht.

Bis hierher war ausschließlich von Texten die Rede, die die Sicht von Männern auf die Gesellschaft wiedergeben. Tatsächlich ist der Rock’n’Roll der frühen Jahre eine ausschließlich männliche Angelegenheit. Sängerinnen bleiben lange darauf angewiesen, Formeln der 50er Jahre weiterzubearbeiten. In zahllosen Texten geht es ausschließlich darum, den angebeteten Mann für sich zu gewinnen und ihn möglichst auch vor den Altar zu kriegen. Stilistisches Neuland wird erst in den späten 50er Jahren von einzelnen Sängerinnen und vor allem von den *Girl Groups* betreten, die das Idiom der in der Dekade erfolgreichen Solistinnen weiterentwickeln. Die *Chordettes* und die *Shirelles* („He’s So