

Marcus

Die Geschichte des Rock 'n' Roll  
in zehn Songs



Greil Marcus

# **Die Geschichte des Rock 'n' Roll in zehn Songs**

Aus dem amerikanischen Englisch  
von Fritz Schneider

Reclam



Titel der englischen Originalausgabe:  
Greil Marcus: The History of Rock 'n' Roll in Ten Songs  
New Haven / London: Yale University Press, 2014

Alle Rechte vorbehalten  
Copyright für die deutschsprachige Ausgabe  
© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart  
Copyright für die englische Originalausgabe  
© 2014 by Greil Marcus  
Umschlaggestaltung: ZERO Werbeagentur, München  
unter Verwendung zweier Abbildungen von FinePic®, München  
sowie von gettyimages / Heath Patterson  
Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen  
Printed in Germany 2016  
RECLAM ist eine eingetragene Marke  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart  
ISBN 978-3-15-011015-7

Auch als E-Book erhältlich

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

*Für alle, die ich übergangen habe*



## Inhalt

### Eine neue Sprache 11

<i>Shake Some Action:</i> 1976	29
<i>Transmission:</i> 2007/1979/2010	37
<i>In the Still of the Nite:</i> 1956/1959/2010	61
<i>All I Could Do Was Cry:</i> 2013/1960/2008	81
<i>Crying, Waiting, Hoping:</i> 1959/1969	99

### Instrumentaler Break

#### Eine andere Geschichte des Rock 'n' Roll 141

<i>Money (That's What I Want):</i> 1959/1963 und	
<i>Money Changes Everything:</i> 1978/1983/2008/2005	163
<i>This Magic Moment:</i> 2007/2000	191
<i>Guitar Drag:</i> 2006/2000	209
<i>To Know Him Is to Love Him:</i> 1958/2006	229

### Anmerkungen 243

### Danksagungen 278

### Register 280

Fast alle der in diesem Buch erwähnten Aufnahmen, Live-Performances und Film-ausschnitte kann man auf YouTube finden.



Doch das Leben, das wir führen, schließt all die Leben aus, die wir geführt haben könnten; niemand ist zweimal Jungfrau; Ereignisse prägen sich unauslöschlich ein. Das Leben stellt für die Seele eine Einheit dar. Wir kommen den Ereignissen auf halbem Wege entgegen; sie sind ein Teil von uns, und wir sind ein Teil von ihnen, und nichts ist nebensächlich. Vor uns liegt der Punkt, wo alle Ereignisse gleichzeitig existieren und wo keine neuen mehr in Sicht sind, der Moment an der Schwelle zum Tod, und das ist ein Moment der Abrechnung. Es ist die Bewegung zu diesem Punkt hin, der wir Einhalt gebieten möchten, indem wir schreien: »Liebt ihr mich? Achtet ihr mich? Werdet ihr euch immer an mich erinnern?«

Malcolm Bradbury, *Eating People Is Wrong*, 1959



# Eine neue Sprache



**A**llen Ruppertsberg ist ein Künstler aus Los Angeles, und man kennt ihn vor allem wegen seiner 2003 präsentierten Überführung von Allen Ginsbergs »Howl« in eine Serie sogenannter singender Poster und wegen *Al's Café* von 1969, einem Restaurant mit einer Speisekarte, von der man Gerichte bestellen konnte, die, wie auch die Teller, samt und sonders aus in der näheren Umgebung aufgelesenen Objekten bestanden. »Als ich vor einigen Jahren wieder einmal nach Cleveland fuhr, besuchte ich zum ersten Mal die Rock and Roll Hall of Fame«, schrieb er 2012. »Ich fand das recht unterhaltsam, haufenweise Memorabilien, Filmclips, alte Schallplatten, natürlich, und die mittlerweile vertraute Geschichte des R 'n' R, ein weiteres Mal erzählt auf die im Grunde vertraute Weise.«

Diese im Grunde vertraute Weise lässt sich zusammenfassen, indem man durch die Mitgliederliste der Rock and Roll Hall of Fame scrollt und die Namen die Geschichte der Musik rekapitulieren lässt, von der ersten Klasse – die Performer Chuck Berry, James Brown, Ray Charles, Sam Cooke, Fats Domino, die Everly Brothers, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Little Richard und Elvis Presley; als »Nicht-Performer« der in den 1950er Jahren tätige Discjockey Alan Freed, der Sun-Records-Produzent Sam Phillips und der Plattenmann John Hammond von Columbia Records; und als »frühe Einflüsse« der 1938 verstorbene Mississippi-Blues-Sänger Robert Johnson, der »Vater der Countrymusik« Jimmie Rodgers und der Boogie-Woogie-Pianist Jimmy Yancey – bis zu all denen, die anschließend hinzukamen: der

Jazzpianist Jelly Roll Morton, die Bluessängerinnen Ma Rainey und Bessie Smith, der Jazztrompeter Louis Armstrong, die Gospelgruppe The Soul Stirrers, der Countrysänger Hank Williams, die Folksänger Leadbelly, Woody Guthrie und Pete Seeger, das Nachtclub-Vokalensemble The Ink Spots, die Jazzsängerin Billie Holiday, der Jump-Blues-Bandleader Louis Jordan, der Jazzgitarrist Charlie Christian, der in Los Angeles beheimatete Rhythm & Blues-Bandleader und Impresario Johnny Otis, die Western-Swing-Band Bob Wills and His Texas Playboys, die R&B-Sängerin Dinah Washington, der R&B-Sänger Charles Brown, das allererste, wegweisende Rock-'n'-Roll-Vokalensemble The Orioles, die Gospelsängerin Mahalia Jackson, der Bluegrass-Bandleader Bill Monroe, der Texas-Blues-Gitarrist T-Bone Walker, der Jazzsänger Nat »King« Cole, der Plattenmann Leonard Chess von Chess Records, der Bluessänger Muddy Waters, der Mundharmonikaspieler Little Walter, der Songwriter Willie Dixon, der Bluessänger Howlin' Wolf, der in New Orleans beheimatete Plattenmann Cosimo Matassa, der Gitarrist Les Paul, der Gitarrenbauer Leo Fender, John Lee Hooker, der Bluessänger Elmore James, Big Joe Turner, Clyde McPhatter and the Drifters, Bill Haley and the Comets, der Songwriter Jesse Stone, die Plattenleute Ahmet und Nesuhi Ertegun, Paul Ackerman, Jerry Wexler und Tom Dowd von Atlantic Records, Bo Diddley, der Plattenmann Milt Gabler von Decca Records, der in New Orleans beheimatete Pianist Professor Longhair, der Pianist Johnnie Johnson, der Gitarrist Scotty Moore, der Bassist Bill Black, der Drummer D. J. Fontana, der Songwriter Otis Blackwell, der Plattenmann Syd Nathan von King Records, Jackie Wilson, die Platters, der in New Orleans beheimatete Songwriter und Bandleader Dave Bartholomew, die Coasters, die Songwriter Jerry Leiber und Mike Stoller, der Saxofonist King Curtis, Carl Perkins, LaVern Baker, Lloyd Price, der Plattenmann Art Rupe von Specialty Records, Roy Orbison, Ruth Brown, Gene Vincent and the Blue Caps, die Rockabilly-Sängerin Wanda Jackson, Johnny Cash, Ri-

cky Nelson, der Gitarrist und Produzent Chet Atkins, der Gitarrist James Burton, Jimmy Reed, der Plattenmann Ralph Bass, Little Willie John, die Moonglows, die Flamingos, Frankie Lyman and the Teenagers, die Dells, Eddie Cochran, Little Anthony and the Imperials, Dion, Hank Ballard, Bobby Darin, der Promoter Dick Clark, der Songwriter Doc Pomus, Ritchie Valens, die Impressions, Brenda Lee, der in New Orleans beheimatete Songwriter und Produzent Allen Toussaint, der Pianist Floyd Cramer, der in New Orleans beheimatete Drummer Earl Palmer, der Gitarrist Freddie King, die Famous Flames, die Miracles, der Plattenmann Berry Gordy Jr. von Motown Records, Bobby »Blue« Bland, die Isley Brothers, Duane Eddy, Etta James, Miles Davis, der Produzent Phil Spector, Gene Pitney, Darlene Love, die Ronettes, der Drummer Hal Blaine, der Songwriter Mort Shuman, die Ventures, die Shirelles, die Beach Boys, Buddy Guy, Del Shannon, die bei Aldon Music beschäftigten Songwriter Carole King und Gerry Goffin, Ellie Greenwich und Jeff Barry sowie Barry Mann und Cynthia Weil, der Aldon-Music-Verleger Don Kirshner, Marvin Gaye, Bob Dylan, die Temptations, die Four Seasons, die Four Tops, die für Motown tätigen Produzenten und Songwriter Brian Holland, Lamont Dozier und Eddie Holland, Stevie Wonder, Martha and the Vandellas, Solomon Burke, Ike and Tina Turner, die Beatles, der Beatles-Manager Brian Epstein, der Produzent George Martin, die Rolling Stones, der Rolling-Stones-Manager Andrew Loog Oldham, die Dave Clark Five, die Righteous Brothers, die Supremes, der Bassist James Jamerson und der Drummer Benny Benjamin von Motown Records' Funk Brothers, die Lovin' Spoonful, Dusty Springfield, die Byrds, die Who, die Hollies, der Plattenmann Lou Adler von Dunhill Records, Otis Redding, Sam and Dave, Booker T. and the M.G.'s, der Plattenmann Jim Stewart von Stax-Volt Records, die Kinks, die Young Rascals, Van Morrison, Simon and Garfunkel, die Animals, Donovan, die Yardbirds, Jefferson Airplane, die Grateful Dead, Janis Joplin, der Konzertver-

anstalter Bill Graham, Aretha Franklin, B. B. King, die Doors, der Plattenmann Jac Holzman von Elektra Records, die Velvet Underground, Wilson Pickett, Percy Sledge, Bobby Womack, der Plattenmann Clive Davis von Columbia und Arista Records, Neil Diamond, Smokey Robinson, Albert King, Frank Zappa, Buffalo Springfield, Cream, Sly and the Family Stone, Curtis Mayfield, die Staple Singers, The Mamas and the Papas, die Jimi Hendrix Experience, Pink Floyd, die Small Faces, Creedence Clearwater Revival, Leonard Cohen, Fleetwood Mac, die Bee Gees, Dr. John, Santana, Jann Wenner vom *Rolling Stone*, The Band, Neil Young, der in San Francisco beheimatete Discjockey Tom Donahue, Alice Cooper, Isaac Hayes, Crosby, Stills and Nash, die Jackson 5, Traffic, der Produzent Glyn Johns, die O'Jays, die Produzenten Kenny Gamble und Leon Huff, Randy Newman, Rod Stewart, Jeff Beck, Cat Stevens, Led Zeppelin, die Stooges, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, die Eagles, Elton John, Paul Simon, der Plattenmann Mo Ostin von Warner Bros. Records, Linda Ronstadt, der Saxofonist Steve Douglas, Bob Seger, Jimmy Cliff, Al Green, der selbst ernannte »Master of Time and Space« Leon Russell, Gladys Knight and the Pips, Bob Marley, der Plattenmann Chris Blackwell von Island Records, ABBA, Eric Clapton, die Allman Brothers Band, der Organist Spooner Oldham, Joni Mitchell, Jackson Browne, Laura Nyro, der Plattenmann David Geffen von Asylum und Gefen Records, David Bowie, Parliament/Funkadelic, Billy Joel, Lynyrd Skynyrd, Genesis, die Plattenleute Herb Alpert und Jerry Moss von A&M Records, Bruce Springsteen and the E Street Band, Earth, Wind and Fire, Bonnie Raitt, James Taylor, Black Sabbath, Michael Jackson, der Produzent Quincy Jones, Steely Dan, Queen, Kiss, Aerosmith, Heart, Donna Summer, die Ramones, Patti Smith, Blondie, die Sex Pistols (die die Ehrung ausschlugen), die Talking Heads, Tom Petty and the Heartbreakers, die Clash, die Police, Elvis Costello and the Attractions, Rush, Hall and Oates, AC/DC, ZZ Top, Prince, Madonna, die

Pretenders, U2, der Plattenmann Seymour Stein von Sire Records, der Konzertveranstalter Frank Barsalona, R.E.M., Van Halen, Grandmaster Flash and the Furious Five, John Mellencamp, Run-D.M.C., Tom Waits, Public Enemy, Metallica, die Beastie Boys, Peter Gabriel, Guns N' Roses, die Red Hot Chili Peppers, Nirvana und, wahrscheinlich während der kommenden Jahre, zu irgendeinem Zeitpunkt jenseits der vorgeschriebenen Wartezeit von fünfundzwanzig Jahren, die seit ihrer ersten Plattenaufnahme verstrichen sein müssen, N.W.A, Tupac Shakur, Pearl Jam, Radiohead, Green Day, The Notorious B.I.G., Lil Wayne, die Roots, Eminem, Beyoncé und Jay-Z.

Der 1944 geborene Rappersberg ist von Natur aus ein Sammler oder, genauer gesagt, jemand, der Dinge aufliest und ein Territorium kartografiert, indem er sich dort hindurchpinkt wie eine Elster. Als er die Rock and Roll Hall of Fame verließ, packte ihn der Gedanke, dass man »in manchen Fällen, wenn man lange genug lebt, das Ende von etwas miterleben kann, dessen Anfänge man miterlebt hat«, und so durchstreifte er seinen Heimatstaat Ohio, um nach den Ursprüngen der Musik zu suchen, in Secondhandläden, bei kirchlichen Wohltätigkeitsbasaren, Bibliotheks- und Nachlassverkäufen und Zwangsversteigerungen. Es fing an mit der Entdeckung einer ein Dollar teuren 10-Inch-78er von Little Richard, und am Ende hatte er, zusammen mit Kartons voller Notenblätter, Musikzeitschriften, musikbezogener Familien- und Fanclubfotos, mehr als viertausend 78er und 45er angehäuft. Seine Sammlung begann mit sogenannten »Coon Songs« und Minstrel-Show-Nummern, um sich anschließend durch jene musikalische Landschaft zu bewegen, die Harry Smith 1952 erstmals mit einer Anthologie kartografiert hatte, welche vierundachtzig Songs aus den 1920er und 1930er Jahren umfasste und der Smith anfangs den schlichten, definitiven Titel *American Folk Music* gab, und danach folgten Country, Blues, Gospel und schließlich der Rock 'n' Roll, wie er sich selbst ankündigte und definierte und, laut Rappersberg, sein Ende er-

reichte – der Bogen spannte sich von Vess L. Ossmans 1906 erschienenem »Darkies' Awakening« bis zu Al Greens »Could I Be the One?« von 1975. »Hörte man sich diese Platten an«, schrieb Ruppersberg, »so wirkte die Geschichte, die einem in der Rock and Roll Hall of Fame so vertraut vorkam, wieder weniger vertraut, und ein viel tieferes und wesentlich originelleres Verständnis wurde möglich.«

Der Schlüssel zu einem tieferen und originelleren Verständnis – oder eine andere Story als die, die jede konventionelle, chronologische, heroische Geschichte des Rock 'n' Roll zu erzählen scheint, von Nik Cohns *Pop from the Beginning* (1969) bis zu *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll* (1976) und den zahllosen anderen Büchern, von denen Cohns gemeinsam mit dem Künstler Guy Peellaert produziertes *Rock Dreams* (1973) das bemerkenswerteste sein dürfte – könnte darin bestehen, dass man sich durch die als ein Ausdrucksfeld und als ein Netz von Affinitäten begriffene Musik hindurchtastet. Geht man zurück bis zu dem 1948 herausgekommenen »It's Too Soon To Know« von den Orioles und von dort wieder voran bis zu Lady Gagas einundsechzig Jahre später erschienenem »Bad Romance« und dann weiter bis zum heutigen Tag, so könnte der Rock 'n' Roll vor allem ein Kontinuum von Zusammenhängen sein, ein Drama von direkten und geisterhaften Beziehungen zwischen Songs und Performern. Er könnte eine Story sein, die davon handelt, wie ein Song nicht aufhört zu sprechen, wie er weiterhin spricht, in einem völlig anderen Kontext als dem, der ihn hervorgebracht zu haben schien, eine Story, an der jemand möglicherweise das Copyright besitzt, doch die Stimme des Songs steht unter niemandes Kontrolle. Der Rock 'n' Roll könnte vor allem eine Sprache sein, die, so erklärt sie, alles sagen kann, die alle Wahrheiten verkünden, alle Geheimnisse lüften und allen Beschränkungen entkommen kann. Das traf von Anfang an zu – und das heißt, nach den Bedingungen, die sich der Rock 'n' Roll selbst gestellt hat, indem er ein frei schwebendes

Möbius'sches Band von Zeichen postulierte, ist der heutige Tag womöglich eine Illusion.

Als eine offenbar neu entdeckte Form von Sprache proklamierte der Rock 'n' Roll seine Neuheit auf die gleiche Weise, auf die er sogleich selbstreferenziell wurde, eine Welt, die vollständig war, selbst als sie noch errichtet wurde, ein Turm von Babel, wo man alles, was gesagt wurde, auf der Stelle verstand, mochte es noch so unwahrscheinlich klingen, mochte es noch so sehr an Zungenreden erinnern oder ein bewusstes, absichtliches Gestammel sein. »Jahwe kam herab, um sich die Stadt und den Turm anzusehen, zu deren Bau sich die Menschenkinder verbunden hatten. ›Sie sind ein Volk und sprechen alle dieselbe Sprache‹, sagte Jahwe. ›Darauf sind sie ganz von selbst gekommen, und das wird so weitergehen, bis ihr Tun und Lassen an nichts mehr gebunden sein wird. Also wollen wir hinabsteigen und ihnen die Sprache durcheinanderbringen, bis Freunde einander für Wirrköpfe halten.‹« Das funktionierte nicht, auch wenn Debbie Reynolds' schnulziger Filmhit »Tammy« – der 1957 so unentrinnbar war, dass er alles andere aus dem Radio verdrängte – den Eindruck erweckte, als sei der Rock 'n' Roll ein Streich gewesen, den seine Fans sich selbst gespielt hatten, oder als habe der Rock 'n' Roll niemals existiert. Deshalb ist Colin B. Mortons und Chuck Deaths *Great Pop Things* die einzige Geschichte des Rock 'n' Roll, die so vorgeht, wie die Musik spricht: ein in den 1980er und 1990er Jahren erschienener Comicstrip, wo, neben anderen Manifestationen des Rock 'n' Roll als ein unendliches, in sich verschachteltes Wortspiel, Bob Dylan 1966 bei seinem Auftritt in Manchester, mit den Hawks im Rücken und gegen einen Hagel von Zwischenrufen aus dem Publikum, die wahrscheinlich stärkste Musik seines Lebens ab liefert und wo, als er gerade in die letzte Nummer des Abends einsteigen will, ein erboster Fan nicht »Judas!« schreit, sondern: »BUUH! Kennst du einen Judas Priest?«

Ganze intellektuelle Industrien versuchen zu beweisen, dass

es nichts Neues unter der Sonne gibt, dass alles auf etwas anderes zurückzuführen ist – und zwar in einem solchen Ausmaß, dass man nie zu sagen vermag, wann eine Sache sich in etwas anderes verwandelt. Doch der Moment, auf den es sich zu achten lohnt, ist der, wo etwas wie aus dem Nichts auftaucht, wo ein Kunstwerk den Kitzel der Erfindung, der Entdeckung in sich trägt. Der Moment, wo ein Song sein eigenes Manifest ist, wo er seine Ansprüche an das Leben in seiner eigenen, neuen Sprache ausdrückt, die, wenngleich ihre Neuheit ihr wesentliches Kennzeichen ist, auf der Stelle von vielen Leuten verstanden wird, welche Stein und Bein schwören, dass sie etwas Derartiges vorher noch nie gehört haben: genau das ist der Moment, auf den es ankommt. Im Rock ’n’ Roll ist das ein Moment, der, in der historischen Zeit, unaufhörlich wiederholt wird, so lange, bis er, als Kultur, die Kunst selbst definiert.

»Es ist so, als sagte man: ›Nimm die ganze Popmusik, stopf sie in eine Patronenhülse, befestige die Zündkapsel und feure die Pistole ab!«, sagte Pete Townshend von den Who 1968. »Es ist einerlei, ob diese zehn oder fünfzehn Nummern mehr oder weniger gleich klingen. Es ist dir egal, zu welcher Zeit sie geschrieben wurden oder worum es darin gehen mag. Worauf es ankommt, das ist die verdammte Explosion, die sie erzeugen, wenn du die Pistole abfeuerst. Es ist das Ereignis. Das ist das, was den Rock ’n’ Roll ausmacht.« Jede Popmusikplatte, wann immer sie produziert wurde, kann Pete Townshends Argument beinhalten. Jede Platte dieser Art, von Jerry Lee Lewis’ »Breathless« bis zu »Breathless« von den Corrs, wird dieses Argument vorbringen – und das bedeutet, dass sich dieses Buch einzig und allein mit Platten befasst haben könnte, die in den 1950er Jahren beim Sun-Label in Memphis erschienen sind, oder ausschließlich mit Platten von weiblichen Punkbands aus den 1990er Jahren oder mit nichts als Soulplatten, die 1963 in Detroit, Memphis, New York City, San Antonio, New Orleans, Los Angeles oder Chicago aufgenommen wurden.

Aus diesem Blickwinkel besteht kein Grund, die Chronologie zu beachten, sämtliche Neuerinnen und Neuerer zu berücksichtigen oder die angebliche Weiterentwicklung der Form zu verfolgen. »Funky Kingston« von den Maytals ist kein Fortschritt gegenüber »Money Honey« von den Drifters, und OutKasts »Hey Ya« ist kein Fortschritt gegenüber »Funky Kingston«. Es sind Wiederentdeckungen eines bestimmten Geistes, ein Eintauchen in einen persönlichen Stil, ein Schritt aus der Zeit hinaus. Man kann kopfüber in einen Speicher hechten, der so mit Songs angefüllt ist wie Onkel Dagoberts Speicher mit Geld, und daraus mit ein paar Beutestücken auftauchen, die augenblicklich die Frage aufwerfen, was der Rock ’n’ Roll ist, und die diese Frage beantworten.

Wer sprach wirklich zu wem, als die Musik Gestalt annahm und ein Gedächtnis entwickelte? Was ist, wenn die wahre, lebendige Verbindung nicht zwischen, sagen wir mal, den Beatles und den Rolling Stones besteht, sondern zwischen den Beatles und Buddy Holly – oder einfach, was keineswegs einfach wäre, zwischen einem bestimmten Buddy-Holly-Song und den Versuchen der Beatles, ihre gesamte Karriere hindurch diesen Song zu spielen? Was ist, wenn Bob Dylans »It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)« sein bestes Publikum nicht in den vielen Konzertbesuchern findet, die von 1964 bis heute die Zeile »Even the president of the United States sometimes must have to stand naked« mit frenetischem Beifall quittieren, sondern in A. J. und seiner neuen Freundin, wie sie in der letzten Episode der TV-Serie *The Sopranos* in seinem SUV sitzen? Da sind sie, zwei Kids, frisch aus der Drogen-Reha, das Auto mit laufendem Motor im Wald geparkt, A. J. steif und nervös am Lenkrad, die wesentlich hippere, an einer Zigarette ziehende Rhiannon neben ihm auf dem Beifahrersitz. Sie hören sich Dylans Song schweigend an, diese unaufhaltsame Tirade gegen jede Erscheinungsform des modernen Lebens, die eine solche Intensität annimmt, dass »All is phony«, die drei Wörter, die eine Strophe besiegeln,

wie eine beiläufige, einfach so dahingeworfene Bemerkung anmuten. »Wie du gesagt hast, dieser Typ ist gut«, sagt A. J., als er die Zeile »Meantime life outside goes on all around you« hört. Man weiß nicht, ob er wirklich beeindruckt ist oder ob er nur cool wirken möchte. »Ist doch Wahnsinn, dass der Song schon so alt ist«, sagt Rhiannon, als spräche sie über jemanden, der vor dem amerikanischen Bürgerkrieg gelebt hat. »Er wirkt ganz aktuell.« Während die Kamera einfängt, wie Rauch von dem in Brand geratenen Laub unter dem SUV aus den Belüftungsöffnungen quillt, klettert Rhiannon auf den Schoß von A. J. und beginnt, ihr Oberteil auszuziehen. Unter dem Armaturenbrett zündeln Flammen hervor. A. J. und Rhiannon taumeln aus dem Auto und suchen das Weite. Kurz bevor das Fahrzeug explodiert, hören wir, wie der CD-Player den Geist aufgibt: Die Worte und die Musik verlangsamen sich zu einem hässlichen, unverständlichen Ächzen und der Song steigt nicht in den Äther empor, sondern sinkt in den Morast, den er beschreiben sollte, und wo er verharrt, bis der nächste Mensch, der vorher noch nie etwas von Bob Dylan gehört hat, darüber stolpert.

Die offizielle, gängige Geschichte des Rock ’n’ Roll ist wahr, doch sie ist nicht die ganze Wahrheit. Sie ist ganz und gar nicht die Wahrheit, sondern vielmehr eine konstruierte Story, die so ausgiebig verbreitet worden ist, dass die Leute sie glauben, doch sie entspricht nicht ihrer Erfahrung, und sie kann ihre Erfahrung sogar deformieren oder unterdrücken. »Ich glaube, wir alle haben oben auf unseren Schultern dieses kleine Theater, wo Vergangenheit und Gegenwart und unsere Hoffnungen und Erinnerungen unauflösbar miteinander verknüpft sind«, sagte der inzwischen verstorbene Dennis Potter, der Schöpfer von mitunter wahnsinnig lebensbejahenden Fernseh- und Kinomusicals – *Pennies from Heaven*, *The Singing Detective*, *Lipstick on Your Collar* – 1987 in einem Zeitungsartikel. Aber was wäre, wenn deine Erinnerungen nicht deine eigenen sind, sondern vielmehr von einer anderen Story gekidnappt, von einer umfassenderen

kulturellen Erinnerung vereinnahmt worden sind. »Sie müssen wissen, in Boise, Idaho, wird es im Sommer immer sehr spät dunkel«, sagte David Lynch einmal über den 9. September 1956, den Tag, an dem Elvis Presley zum ersten Mal in der *Ed Sullivan Show* auftrat – eine Show, die angeblich 82,6 Prozent aller amerikanischen Fernsehzuschauer an jenem Abend verfolgten. Lynch war damals zehn. »Es war noch nicht ganz dunkel, also muss es etwa neun Uhr abends gewesen sein, ich bin mir da nicht ganz sicher. Diese herrliche Dämmerung, ein wunderschöner Abend. Tiefe Schatten begannen sich auszubreiten, und es war irgendwie warm. Und Willard Burns, der drei Häuser von uns entfernt wohnte, kam zu mir gerannt und sagte: ›He, du hast es verpasst!‹ Und ich fragte: ›Was?‹ Er sagte: ›Elvis bei *Ed Sullivan!*‹ Es verschlug mir die Sprache. Wie hatte ich das nur verpassen können? Das war *der* Abend, wissen Sie. Aber ich bin irgendwie froh, dass ich das nicht gesehen habe; in meinem Kopf war das ein noch größeres Ereignis, weil ich es verpasst hatte.« »Was jeden von uns einzigartig macht«, fuhr Dennis Potter fort, als er über sein kleines Theater aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Hoffnungen und Erinnerungen sprach, »ist die Kraft der individuellen Mischung« – und in der Geschichte des Rock ’n’ Roll, der ich hier nachzugehen hoffe, könnten Storys wie die von Lynch von größerer Bedeutung sein als alles, was an jenem Abend im Fernsehen passiert sein mag. Platten, die keine erkennbare Geschichte außer ihrer eigenen gemacht haben, die schwachen Spuren, die diese Platten in den Charts von jemandes Erinnerung hinterlassen haben, könnten von größerer Bedeutung sein als jedes angeblich autoritative Narrativ, das diese Platten mit Nichtachtung straft.

Das wurde mir eines Tages im Dezember 2012 im Parm bewusst, einem Lokal in der Mulberry Street in New York. Sie spielen dort Oldies, manche davon naheliegend, manche nicht. An diesem Tag ertönten dort Big Joe Turners »Shake, Rattle and Roll« in der 1954 eingespielten Version von Bill Haley and the Comets,

»Wouldn't It Be Nice« von den Beach Boys (1966), »Stay« von Maurice Williams and the Zodiacs (1960), eine Version von »Dream Lover«, die mir etwas schräg vorkam, bis ich merkte, dass der Sänger nicht Bobby Darin war, sondern Dion, in einer mir bis dahin unbekannten Aufnahme aus dem Jahr 1961, ein mit grauenvollen Streichern unterlegter, beschleunigter Remix von Sam Cookes »Wonderful World« (1960), Marvin Gayes »I Heard It Through the Grapevine« (1968), »One Fine Day« von den Chiffons (1963), und Little Richards »Long Tall Sally« von 1956 (ich musste an W. T. Lhamon Jr. denken, der einmal geschrieben hat: »Auch wenn der überwiegende Teil des Publikums vermutlich nicht ahnte«, dass es in Little Richards Songs von Schwulen, Transvestiten, Ehebrecherinnen und Prostituierten, ganz zu schweigen von ehebrecherischen, schwulen, transvestitischen Prostituierten wimmelte, so rührte die Unbändigkeit der Musik auch teilweise daher, dass »der Sänger es wusste, dass [Produzent Bumps] Blackwell es wusste, ebenso wie die Musiker in Cosimo Matassas J & M Studio, wo diese Aufnahmen entstanden«).

Aus diesem bunten Allerlei – willkürlich zusammengestellt, bewusst ausgewählt, was wäre befriedigender? – stach »Stay« heraus. Maurice Williams and the Zodiacs waren eine Doo-Wop-Gruppe aus South Carolina, die sich 1956 als die Royal Charms zusammengefunden hatte. 1957 nahmen sie als die Gladiolas »Little Darlin'« auf, einen Song, den die Diamonds, eine kanadische Gesangsverein-Combo, deren EPs Nummern wie »On, Wisconsin!« enthielten, so schwachsinnig fanden, dass sie ihn als eine Parodie auf den Rock 'n' Roll aufnahmen, nur um zu erleben, dass ihre Persiflage ernst genommen wurde und an die Spitze der Charts stürmte. Aus den Gladiolas wurden noch im selben Jahr die Zodiacs – und im Vergleich zu dem, was sie vorher gemacht hatten, war das 1959 in South Carolina aufgenommene und 1960 in New York herausgebrachte »Stay« ein regelrechtes Erdbeben. Ein Nummer-1-Hit von kaum anderthalb Minuten Länge – und ein grobes Vorbild für Wilson Picketts fünf

Jahre später veröffentlichtes »In the Midnight Hour« –, doch es passierte dermaßen viel in dieser Aufnahme, dass sie einem wesentlich länger vorkam. Ton für Ton, Takt für Takt schien die Platte das Radio völlig auf den Kopf zu stellen – mit Williams' lakonischem Come-on-Baby!, das nicht allmählich anstieg, sondern unversehens in dieses wahnsinnige Falsett emporschnellte, das vor dem Hintergrund des von der übrigen Gruppe intonierten »STAY! STAY!« bei »Sayyyyyyyyy / You will« jenen unglaublich hohen Ton erreichte, der Leute überall auf der Welt, darunter auch der von Tim McIntire gespielte Alan Freed in Floyd Mutrux' 1978 herausgekommenem Spielfilm *American Hot Wax*, begeistert und erstaunt aufhorchen ließ. Es war die *Erfindung* in der Musik, die so auffällig war – der Wille, etwas zu erschaffen, was man vorher noch nie gehört hatte, durch stimmliche Akrobatik, rhythmische Verschiebungen und klangliche Komponenten, zwischen denen keinerlei logische Verbindung bestand und die, wenn man sie jeweils für sich betrachtete, musikalisch oder auch gefühlsmäßig keinen Sinn ergaben, aber insgesamt eine neue Sprache sprachen.

Die Musik – und der Markt, den sie gleichzeitig aufzeigte und schuf – war eine Herausforderung an jeden, der den Mut besaß, es ebenfalls zu versuchen. Das Ohr des neuen Publikums war launisch, die Teenager wussten nicht, wo die Musik herkam, und es kümmerte sie auch nicht. Warum sollte es sie auch kümmern? Die Musik war neu, sie war anders, und das war genau das, was sie wollten, aus dem vagen Gefühl heraus, dass die Welt, in der ihre Eltern aufgewachsen waren, sich verändert hatte oder dass diese Welt auf eine tiefere, unbeschreibliche Weise verschwunden war: Sie wollten einen Sound, der die Vorstellung von einem neuen Leben zur Tatsache werden ließ, selbst wenn diese Tatsache nur anderthalb Minuten dauerte. Um diese Tatsache zu realisieren – um die Teenager auf sich aufmerksam zu machen, um seine Platte verkaufen zu können, um an die Spitze der Charts zu gelangen, wenn auch nur in seinen Träumen.