

Die Symbiose des Steinkäfers

Rolling Stones und Beatles als Soundchronisten und Modernitätsmotoren

JÖRAN KLATT, KATHARINA RAHLF

„So wird jetzt eine neue Gruppe angeboten, die, wie die Beatles, aus Liverpool kommen: ‚The Rolling Stones‘, fünf wuschelige junge Männer, die bei ihren Zuhörern eine merkwürdige Mischung von Zuneigung und Abscheu erregen. Man möchte ihnen den Hals umdrehen und sie gleichzeitig beschützen.“¹

Sie galten als Konkurrenten. Wen man gut fand, war oft ein Ausschlusskriterium, den anderen gut finden zu können. Sie waren Antipoden und funktionierten doch ähnlich: die *Rolling Stones* und die *Beatles*. Sie sind mehr als bloße Schöpfer von Musik, so viel ist klar, verkörpern sie doch derart viel jenes *Neuen*, auf das die Generation ihrer Fans der ersten Stunde bis heute stolz ist, dass es zu ihrer Identität gehört. „Oh, I need your love, Babe, guess you know it’s true...“ oder gar „(I can’t get no) Satisfaction“ sind Worte, die wohl bis heute die wenigsten Menschen lesen oder aussprechen können, ohne einen ganz bestimmten unverwechselbaren Klang damit zu verbinden.

„Die Rolling Stones sind mehr als eine Band – sie stehen für einen Lebensstil“ – diese Worte befinden sich auf der Rückseite des ersten Albums der Rolling Stones. Mit dieser programmatischen Unbescheidenheit, man könnte sie

1 HMO: „Rollende Steine“ in Lila, in: Die Zeit, 05.06.1964.

auch „Hybris“² nennen, betrat die Band den Plattenmarkt und eroberte die Musikwelt. Ihr Manager, Andrew Oldham, hatte Großes vor: Die Stones sollten den internationalen Siegeszug als verrückter Widerpart der Beatles antreten. Entsprechend selbstbewusst ging er an die Vermarktung: Nicht nur trug ihre Albumpremiere „den schlichten Titel The Rolling Stones – ein Ausdruck von Oldhams grenzenloser Arroganz“³; auch bestand dieser darauf, auf der Vorderseite des Albumcovers weder Bandnamen noch Titel, sondern lediglich „ein Hochglanzfoto der fünf Musiker in Seitenansicht, die halb im Schatten liegenden ernsten Gesichter der Kamera zugewandt“⁴, zu platzieren. Natürlich kamen auch die Rolling Stones nicht aus dem Nichts, waren nicht die eigentlichen Erfinder einer völlig neuen Musik, was im Nachhinein gerne als Mythos gepflegt wird. Ihr 1964 erschienenes Album ist praktisch ein Sampler von Coverversionen. Der Song „Carol“ von Chuck Berry zeigte am ehesten die Wurzeln ihres Musikstils, die sich irgendwo in jenem Blues fanden, aus dem sich nicht nur der Pop, sondern auch die Rockmusik bilden sollte. Jedenfalls: Sie debütierten mit einem Erfolg – über 100.000 Vorbestellungen (das Debütalbum der Beatles hatte es lediglich auf 6000 gebracht), Platz Eins der britischen Hitparade und – als besondere Genugtuung – die Verdrängung der LP „With The Beatles“ von der Chart-Spitze. Mit „It’s all over now“ gelangten die Stones im Frühsommer 1964 überdies erstmals an die Spitze auch der Singlecharts.⁵ Dass das Album unter Zeitdruck und geradezu primitiven technischen Bedingungen aufgenommen worden war, erhöhte seinen rauen Charme nur noch, der vor allem auf eben dieser „Direktheit des Sounds“⁶ gründete.

DIE 60ER – THE BRITISH ARE COMING!

Die 1960er Jahre sind sicherlich *das* Jahrzehnt der (im weitesten Sinne) Pop-Musik. Zweifellos hatten auch zu anderen Zeiten „gesellschaftliche, politische und technologische Realitäten Einfluss auf die Populärmusik [genommen] [...] Dennoch kristallisierte sich in den Sechzigern eine bis dahin vernachlässigbare Wechselwirkung heraus: Popmusik hatte an Relevanz gewonnen, saugte die erwähnten Realitäten nicht mehr nur auf, sondern griff im Gegenzug auch unmit-

2 Norman, Philip: Mick Jagger. Die Biographie, München 2012, S. 166.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 180.

6 Ebd., S. 166.

telbar in gesellschaftliche, politische und technologische Wirklichkeiten ein.“⁷ Innerhalb weniger Jahre „entwickelte die Popmusik zudem eine Vielfalt im Ausdruck, deren Folgen bis in die Gegenwart nachwirken“⁸. Was 1963 mit *Mersey-Beat* und späten Rock-’n’-Roll-Ausläufern begann, mündete gegen Ende des Jahrzehnts in eine zuvor unbekannte Pluralität, Vermischung und Diversifizierung der musikalischen Stile.⁹ Die Beatles und Rolling Stones waren die beiden wesentlichen „Soundchronisten“ jener Jahre, die Taktgeber und Audiokommentatoren. Vielleicht ließe sich ihre jeweilige Rolle wie folgt charakterisieren: Während die Stones gewissermaßen den Soundtrack lieferten und ihre Musik vor allem ganz unmittelbare Stimmungen und unverblünte Emotionen transportierte, sie sich beziehungsweise ihren *Blues*-Wurzeln dabei über die Jahre vergleichsweise treu blieben, nahmen die Beatles den Zeitgeist Jahr für Jahr musikalisch mitunter vorweg, mäanderten zwischen den Stilen; sie untermalten nicht nur, sondern zeichneten das Bild ganz entscheidend mit.¹⁰

Auch wenn die Veröffentlichung des ersten Stones-Albums zweifelsohne ein wichtiges Datum in der Popgeschichte der 1960er Jahre war, geschah 1964 noch etwas anderes, vielleicht gar Relevanteres: die „Britische Invasion“. Auf der Insel hatte die „Beatlemania“ – die massenhafte hysterische Verzückung ob der vier Liverpoolians – zwar schon 1963 begonnen, doch 1964 eroberten sie auch die USA und den westeuropäischen Kontinent¹¹ – und in ihrem Gefolge kamen zahlreiche weitere englische Bands zu erstaunlichen Erfolgen.

Es begann mit der ersten US-Tournee der Beatles im Februar 1964. Schon bei ihrer Ankunft am New Yorker „Kennedy-Airport“ wurde der Band ein eindrucksvoller Empfang beschert. In seiner zeitgenössischen Reportage beschreibt der Journalist Aronowitz merklich beeindruckt, wie „etwa 1000 schreiende Teenager versuchten, bis zu dieser Absperrung zu gelangen. Weitere 3000 kreischten oben auf der Aussichtsterrasse, an das Metallgeländer gepresst. [...] Blitzlichtbirnen explodierten“; den Pressesprecher der Beatles zitiert er mit den Worten: „Dies hier [...] ist völlig außer Kontrolle geraten“¹²; ähnliche Szenen

7 Schleifenbaum, Uwe: *She Loves You. Die Popkultur der sechziger Jahre: Beatles, Stones und der ganze Rest*, München 2010, S. 19.

8 Ebd., S. 11.

9 Vgl. Schleifenbaum 2010 (s. Anm. 7).

10 Vgl. dazu bspw. MacDonald, Ian: *Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties*, London 1998, S. 328.

11 Aronowitz, Al: Ein Bombardement von Gummibohnen, in: 1964. Ein Jahr und seine 20 Songs. Süddeutsche Zeitung Diskothek, München 2005, S. 37-45 [zuerst erschienen in: *Saturday Evening Post*, März 1964], hier S. 42 f.

12 Ebd., S. 37 f.

ereigneten sich beim Abflug: Erneut „[d]rängten sich [...] mehrere tausend kreischende Teenager auf der Besucherterrasse. Vier der Mädchen fielen in Ohnmacht“¹³. Dazwischen, am 9. Februar 1964, lag der legendäre Auftritt der Band in der „Ed Sullivan Show“ vor einem TV-Publikum von rund sieben Millionen Zuschauern – dieser „Weckruf für die musikalische Pop-Moderne“¹⁴ sollte den Beatles den „Weg zur Eroberung Amerikas“¹⁵ endgültig ebnen.

„[Dieser] Angriff auf die amerikanischen Pop-Bastionen an jenem 9. Februar war auch deshalb so vernichtend, weil er aus einer Richtung erfolgte, die niemand auf der Rechnung gehabt hatte, nämlich aus Übersee. England war bis dahin allenfalls ein mäßig interessanter Außenposten des US-Plattenmarkts gewesen. Entscheidende Entwicklungen, Figuren und Ereignisse fanden prinzipiell in den USA statt. Kein englischer Musiker wäre bis dahin auf die Idee gekommen, sich auf diesem übermächtigen Markt irgendwelche Chancen auszurechnen. In der Tat hatte es in den USA ja auch noch kaum je ein Engländer zu Starhumm gebracht. Kein Wunder, denn Weltbewegendes hatte die britische Szene in Sachen Pop bis dahin nicht zu bieten gehabt. Als die Rock’n’Roll-Welle zum Ende der 1950er Jahre auch über Europa hinweggeschwappt war, tat man in England das, was man immer schon getan hatte. Man kopierte das Erfolgsrezept.“¹⁶

Herausgekommen bei diesem Versuch, den amerikanischen Idolen mit den zur Verfügung stehenden Mitteln nachzueifern, war der „amateurhafte“¹⁷ *Skiffle*, ein „Bastard aus amerikanischem Folk und Country-Elementen“¹⁸, der allerdings der „wichtigste musikalische Zündstoff im tristen England der 1950er Jahre“¹⁹ werden sollte und eine „erstaunliche Do-It-Yourself-Welle“²⁰ sowie einen Boom an Amateurbands nach sich zog. Schließlich konnte dieser Musikstil „ohne musikalische Vorbildung praktiziert werden“ und „die Möglichkeit, selbstständig Kunst zu produzieren, die unter Gleichaltrigen auf Widerhall stieß, löste eine völlig unerwartete Resonanz aus“.²¹ Damals entstand in den Tiefen der Kellerräume, die

13 Aronowitz 2005 (s. Anm. 11), S. 44 f.

14 Hofacker, Ernst: Von Edison bis Elvis. Wie die Popmusik erfunden wurde, Stuttgart 2012, S. 364.

15 Norman 2012 (s. Anm. 2), S. 171.

16 Hofacker 2012 (s. Anm. 14), S. 364 f.

17 Ebd., S. 365.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Siegfried, Detlef: Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre, Göttingen 2006, S. 244.

das Refugium der Jugend dieser Zeit und Entstehungsraum zahlreicher Bands waren, tatsächlich etwas Neuartiges.²² Nichtsdestotrotz muss bemerkt werden, dass das eigentlich Neue nichts anderes war als die Neuordnung und teilweise auch Übernahme von bereits Vorhandenem. Die Beatmusik, die hier geprägt wurde, war eine englische Erfindung. Doch die Wurzeln liegen in einer Musik, die – was nicht zu leugnen ist – vorher da war, etwa und vor allem im Blues, deren eigentliche Urheber aber bei Weitem keine solchen Erfolge mit ihrem eigenen Werk hatten erzielen können wie nun ihre Epigonen. „Von wenigen Ausnahmen abgesehen, konnten schwarze MusikerInnen vor der Rock 'n' Roll-Ära der fünfziger Jahre kein breites Publikum erreichen.“²³

Die Beatles, „hervorgegangen aus einer solchen Liverpooler Skiffle-Gruppe, waren zu Beginn des neuen Jahrzehnts die ersten, die aus diesen Einflüssen ein erfolgversprechendes Gebräu destilliert hatten“²⁴ – und damit die ersten Engländer, die auch außerhalb Großbritanniens musikalischen Erfolg hatten. Mehr noch: Sie hatten die Verhältnisse umgekrempelt und „die Machtzentrale des Pop kurzerhand nach GB verlegt. Zum ersten Mal seit Erfindung der Schallplatte befand sich das kreative Zentrum der Unterhaltungsmusik außerhalb von Amerika, nämlich in London. [...] Wer es schaffen wollte, musste den Weg über London gehen.“²⁵ Dass das erste Album der Rolling Stones in den USA unter dem wenig subtilen Titel „England's newest Hitmakers“ erschien, war insofern „ein klarer Hinweis, auf welchen Zug Jagger und seine Kumpane aufsprangen“. Auch sie sollten, so Manager Oldhams Ziel, bei der „British Invasion“ „eine wichtige Rolle“²⁶ spielen. Doch was war damals eigentlich das Besondere, Reizvolle an diesen beiden Musikformationen?

22 Wicke, Peter: Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik, Frankfurt a.M. 2001, S. 241.

23 Gaar, Gillian G.: Rebellinnen. Die Geschichte der Frauen in der Rockmusik, Hamburg 1994, S. 89.

24 Hofacker 2012 (s. Anm. 14), S. 365.

25 Ebd., S. 367.

26 Appleford, Steve: The Rolling Stones. Die Storys zu allen Songs, Hamburg 2011, S. 12.

TRÜGERISCHE REVOLUTIONÄRE

„Would you let your sister go out with a Rolling Stone?“²⁷, fragte im Frühjahr 1964 die britische Musikzeitschrift *Melody Maker* ihre Leser. Das Porträt der Band drehte sich vor allem um die Gepflogenheiten der Band, ihre Körperpflege betreffend. So würden die Musiker „nicht viel Wert auf ein gepflegtes Äußeres legen“, Kämme beispielsweise seien „rar“ und Jagger gab an, tatsächlich „nicht jeden Tag zu baden“. Was heute bei der Lektüre eher schmunzeln lässt, taugte damals durchaus noch zum Skandal. Die Rolling Stones mit ihrer „I don't care“-²⁸-Attitude – sie galten als Bürgerschreck, vor dem man die jungen Töchter und Schwestern unbedingt zu beschützen habe.²⁹ Die Stilisierung der Stones als „böse Beatles“ war allerdings vor allem das Produkt einer gezielten Marketingstrategie ihres Managers Oldham, der alles daran setzte, seinen Protegés ein möglichst verwegenes und ruchloses Image zu verleihen. Denn sie sollten nicht als „müder Abklatsch“, als plagiiierende Epigonen, sondern als ernstzunehmende Alternative zu den Beatles wahrgenommen werden. Ganz bewusst lancierte er zum Beispiel die obige Story im *Melody Maker*, um „seine Fab Five als Gegenspieler der Beatles [zu] verkaufen, als Quintett von Bad Boys, die die Gesellschaft und deren Töchter durcheinander bringen würden“³⁰.

Und diese Strategie schien aufzugehen. Den Älteren waren die Stones ein Horror – und gerade deshalb den Jugendlichen lieb und teuer. Kaum war die erste Welle der Empörung über die langhaarigen Beatles vorüber, kaum hatten sich auch die Eltern und das Establishment allmählich an die „Pilzköpfe“ gewöhnt, richtete sich die Aufmerksamkeit der Teenager auf die Rolling Stones, die ihre Haare noch länger – und vor allem – wilder trugen. So hatten die Jugendlichen wieder ihre eigenen Idole, die sie nicht mit den Eltern teilen mussten. Gerade die Ablehnung der Erwachsenen steigerte die Loyalität der jungen Fans zu den Stones nur noch mehr. In der *Zeit* wurde dieser Mechanismus wie folgt beschrieben: „Eine junge Dame erklärte mir den Grund: Die jungen Leute liebten nur noch Popsänger, die nur für sie singen. Sobald diese Sänger von den Erwachsenen, den *Squares*, gestohlen und akzeptiert werden, lasse die Gefolgschaft der Jugend spontan nach, denn: Eltern und Kinder könnten nicht am selben Schrein anbe-

27 Coleman, Ray: „Would you let your sister go out with a Rolling Stone?“, in: *Melody Maker*, März 1964, S. 8.

28 Ebd.

29 Vgl. z.B. Appleford 2011 (s. Anm. 26), S. 12.

30 Ebd.

ten.“³¹ Dieses Wechselspiel als Geheimnis der Popularität der Stones erkannte die *Zeit* schon 1964:

„Von den Erwachsenen freilich werden die fünf Sänger aufs äußerste verabscheut – vermutlich, weil sie das Gegenteil von Maskulinität verkörpern und jegliche männliche Konvention verhöhnen. Sie sind sehr salopp gekleidet, tragen keine Krawatten, dafür mit Vorliebe lila Hemden. Die Haare legen sich auf den Rockkragen und geben den Gesichtern das Aussehen von Neandertalern. Die ‚Steine‘ haben Erfolg bei den Teenagern, weil sie nicht bürgerlich sind.“³²

Und kurz vor der ersten US-Tournee der Stones verschickte die *Associated Press* eine Kurzmeldung, die eher einem Warnruf glich: „Amerikaner, wappnet euch!“ [...] In den Fußstapfen der Beatles ist eine zweite Welle von wilden, zornigen Briten auf dem Weg zu uns ... dreckiger, schmieriger und wirrköpfiger noch als jene.“³³ Allerdings hatte Oldham in den Vereinigten Staaten mit seiner „voraus-eilenden Antipropaganda“³⁴ nur bedingt Erfolg. Anders als die von einem furiosen Medienrummel begleiteten Beatles fanden die Stones auf ihrer US-Tour kaum Widerhall in den Medien, auch eine Einladung in die „Ed Sullivan Show“ blieb aus, was für die Band „besonders demütigend“³⁵ war – hatte man sich hier doch ebenfalls ein Millionenpublikum erhofft. Zumal die Stones ihrem wilden Ruf gar nicht entsprachen – schließlich hatte man sich auf eine rüpelhafte Truppe eingestellt und erwartete nun ein gebührendes Spektakel. Doch bei einer Pressekonzferenz „stellten die Reporter überrascht, wenn nicht enttäuscht fest, dass die Jungs höflicher waren und sich besser ausdrücken konnten als andere ‚Invasoren‘ vor ihnen“; Frontmann Mick Jagger etwa beantwortete alle Fragen zuvorkommend, ohne jegliche Pöbelei, zumal „in seinem besten Oxfordenglisch ohne einen Hauch von Cockney“³⁶.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich: Vieles an ihrem vorgeblich so wilden Image war mehr Schein als Sein – und in mancherlei Hinsicht waren ihnen sogar die vermeintlich braven Beatles einen Schritt voraus. Um nur ein paar Punkte zu nennen: Zunächst kamen die Beatles aus dem proletarischen Norden Englands, aus der rauen Hafen- und Industriestadt Liverpool, die Stones hingegen stammten aus dem kultivierten Süden des Landes. Und wenngleich keine der beiden

31 HMO: „Rollende Steine“ in Lila, in: *Die Zeit*, 05.06.1964 (Herv.i.O.).

32 Ebd.

33 Norman 2012 (s. Anm. 2), S. 171.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 172.

Bands durchweg einen ganz klassischen *Working Class*-Background vorweisen konnte, so waren doch auch hier die Stones diejenigen, die tendenziell bürgerlicheren Mittelschichtelternhäusern entstammten. Und gerade Mick Jagger, der vermeintliche *bad guy* der Musikszene, hatte als einziger ein ernsthaftes akademisches Studium betrieben – und die Betriebswirtschaftslehre-Vorlesungen an der *London School of Economics* zudem ganz konform mit einem typisch bürgerlichen Sicherheitsdenken und nicht ohne Genehmigung der Universitätsleitung nurmehr „unterbrochen“, mit der Zusage, sie im Falle eines Scheiterns im Musikbusiness jederzeit wieder aufnehmen zu können.³⁷ Ganz zu schweigen davon, dass die Stones vor ihrem Durchbruch vielleicht prekär durch schmutzige Londoner Blues-Clubs getingelt waren, die Beatles jedoch ihren Aufenthalt in Hamburg als Referenz für einen tatsächlich archaischen Karrierebeginn anführen konnten: Denn dort waren sie zwischen 1960 und 1962 in verschiedenen Clubs im Rotlichtviertel St. Pauli aufgetreten, gekleidet in enge schwarze Lederhosen, künstlich wachgehalten vom Aufputzmittel *Preludin*, da sie des Nachts ihr Publikum zu unterhalten hatten und sie tagsüber in ihrer Unterkunft, einem Matratzenlager hinter der Leinwand eines Pornokinos unweit der berühmten Reeperbahn, nur wenig Schlaf bekamen. Als sie also in adretten Anzügen die Teenager zum Kreischen brachten, hatten sie bereits eine erste Metamorphose durchlebt und genau die wilde Vergangenheit hinter sich, zu deren Protagonisten Manager Oldham seine Stones gerne modellieren wollte.

„I WANT TO HOLD YOUR HAND“ VS. „I JUST WANNA MAKE LOVE TO YOU“

Das Verhältnis Beatles-Stones lässt sich auf eine ganz banale Formel herunterbrechen. So scheint es zumindest im Hinblick auf ihre Songtexte: Die einen wollen – 1963 – die Hand eines Mädchens halten, die anderen fordern ein Jahr später – 1964 – ganz unverblümt den Liebesakt. Und doch verbirgt sich auch hier eine kompliziertere Geschichte als diese vermeintlich offensichtliche und logische Steigerung – nach der die Beatles vielleicht für das harmlose Händchenhalten taugen, die Stones aber die wahren sexuellen Abenteuer verheißen. Ganz so einfach ist es jedoch nicht. Zunächst: Der Stones-Song ist das Remake eines schon damals zehn Jahre alten Blues-Stückes, das 1954 erstmals von Willie Dixon und Muddy Waters aufgenommen worden war. Die Urheberschaft auf den Liedtext können Jagger und Co. also schon einmal nicht für sich beanspruchen.

37 Vgl. Norman 2012 (s. Anm. 2), S. 125.

Zudem: So *wie* die Beatles ihr harmloses Liedchen sangen, wie sie sich im Duett im Refrain in geradezu ekstatische Falsettschreie emporschwangen, schienen sie doch andere Absichten zu hegen, als bloß „die Hand eines Mädchens zu halten“³⁸. Nicht nur „der Oktavsprung war eine geniale Idee der Komponisten“, auch die Stimmen der Sänger verliehen dem Stück eine besondere Qualität: „Wenn McCartney den Ton trifft [hand], platzt seine Stimme beinahe vor ekstatischer lustvoller Energie, und der Titel des Songs wird sofort als lustvolle Umschreibung enttarnt“³⁹. Ähnliches kannte man bereits von „She loves you“ – das Stück, das übrigens von „I want to hold your hand“ an der Chart-Spitze abgelöst wurde –; die archaischen „yeah yeah yeah“-Rufe des Refrains steigern sich ebenfalls in einen, nun ja, gerade noch *gesungenen* Klimax. Was wiederum beim Publikum mindestens ebenso ekstatische Schreie auslöste, die Musik also auch auf sinnlich-körperlicher Ebene Reaktionen hervorrief.

Die „harmlosen“ Beatles hatten also keinesfalls stets keuscheme Absichten als die „frivoleren“ Stones, nur verpackten sie diese Intentionen subtiler. Wenn sie zum Beispiel in „I saw her standing there“ ein kleines „You know what I mean...“ einstreuten, dann wusste der jugendliche Hörer natürlich in der Tat, „was gemeint war“, und fühlte sich „geschmeichelt, weil er ins Vertrauen gezogen [und] fast verschwörerisch in die kreative Erfahrung einbezogen“⁴⁰ wurde. Die Beatles machten also ihre Zuhörer zu „Komplizen“, bei ihnen wurden Band und Publikum „unauffällig zu gleichrangigen Parteien, die sich gegen die Welt der Erwachsenen mit ihrem Anstands- und Verantwortungsdenken verbünden“⁴¹. Die Stones fanden dagegen die deutlicheren Worte, trauten sich zudem, diese erstmals nicht nur vor der eingeweihten Blues-Gemeinde, sondern auch vor einem in dieser Hinsicht verschlossenen westeuropäischen Publikum auf der Bühne auszusprechen. Was sie ganz im Wortsinne „so unwiderstehlich machte“, war zum einen der „leicht schräge Sound, der ganz im Gegensatz zu den perfekten Aufnahmen der Abbey Road Studios der Beatles stand“⁴². Und zum anderen „blitzen hier auch die düsteren Seiten des Lebens auf: Mick bekam sein ‚breakfussr [und wer weiß was sonst noch] in ba-a-id‘, und dass er einen ‚aichin‘ ha-id‘ hatte, war zweifellos auch einem Kater zu verdanken“⁴³. Und was hier noch eine

38 Hertsgaard, Mark: The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München/Wien 1995, S. 45.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 28.

42 Norman 2012 (s. Anm. 2), S. 180 f.

43 Ebd.

erste „Andeutung von Verruchtheit“⁴⁴ war, wurde schon bald explizit ausbuchstabiert: „(I can't get no) Satisfaction“ war bar jeden Versuchs, etwas nur anzudeuten; und „Let's spend the night together“ war wohl überhaupt nicht mehr missverständlich. Insofern: Bei den Beatles geschah viel zumeist über implizite Andeutungen, die Stones redeten Klartext. Und doch: Hier eine klare Trennlinie ziehen zu wollen, wäre falsch. Sexuell aufgeladen – und damit Ausdruck des Lebensgefühls der 1960er Jahre, als es auch darum ging, die Sexualität zu enttabuisieren – war die Musik beider Gruppen; nur nutzten sie unterschiedliche Ausdrucksformen, benötigten die einen, die Stones, die anderen, die Beatles, auch als Wegbereiter. Was gerne als Konkurrenzverhältnis beschrieben wird – weil es so ein schönes Bild ergibt: hier die Braven, da die Wilden – war im Grunde viel eher eine fruchtbare Symbiose.⁴⁵ Natürlich war die Beziehung der beiden Bands nicht immer harmonisch – wüste Beschimpfungen, Anfeindungen, Verdächtigungen, Beleidigungen: All das gab es auch. Doch unter dem Strich lässt sich wohl resümieren, dass beide, Beatles und Stones, voneinander profitierten, sich wechselseitig ergänzten, bedingten und mitunter zu Höchstleistungen anspornen.

Das begann schon ganz früh: Die zweite Single der Rolling Stones, „I Wanna Be Your Man“, die im Herbst 1963 veröffentlicht wurde, Platz zwölf der britischen Charts erreichte und damit für die Band den „große[n] Durchbruch“⁴⁶ bedeutete, war ihnen, ausgerechnet, von Lennon und McCartney überlassen worden⁴⁷ – die das Stück ebenfalls, mit Ringo Starr als *Lead Singer*, nur ein paar Wochen später auf ihrem Album „With The Beatles“ unterbrachten. Wenige Jahre später – musikalisch scheinen mehrere Dekaden dazwischenzuliegen, tatsächlich waren es aber nur drei bis vier Jahre – folgte das epochale Beatles-Album „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band“, das die Stones musikalisch mit „Their Satanic Majesty's Request“ beantworteten – einem ebenfalls psychedelisch anmutenden Konzeptalbum.⁴⁸ Allerdings reagierte die Kritik „außerordentlich verhalten“⁴⁹, der Versuch, auf der Welle mitzuschwimmen und einen mindestens ebenso erfolgreichen „eigenen“ „Sgt. Pepper“ zu veröffentlichen, schlug also fehl. Die Stones zogen aus diesem Fehlschlag jedoch die beste Schlussfolgerung und kehrten zurück zu ihren Wurzeln, statt den Vorgaben anderer nachzueifern. Mit dem folgenden Album „Beggar's Banquet“ fand mindestens eine „Rückbe-

44 Norman 2012 (s. Anm. 2), S. 180 f.

45 Vgl. z.B. Schleifenbaum 2010 (s. Anm. 7), S. 47 f.

46 Appleford 2011 (s. Anm. 26), S. 9.

47 Vgl. z.B. ebd., S. 14.

48 Schleifenbaum 2010 (s. Anm. 7), S. 51 f.; vgl. auch Norman 2012 (s. Anm. 2), S. 318.

49 Schleifenbaum 2010 (s. Anm. 7), S. 52.

sinnung auf alte Tugenden statt⁵⁰; geradliniger, simpler Blues statt hippieske Spielereien war nun wieder ihr Credo. Und mit dieser „rotzigen, aggressiven Working-Class-Diktion“⁵¹ konnten sich die Stones an die Spitze der gerade aufkommenden „rustikalen Gegenbewegung zur Musik der bunten Hippie-Popwelt“⁵² stellen.

Das Verhältnis von Stones und Beatles in ein simples Entweder-Oder-Schema einpferschen zu wollen, mag also zuvorderst einem Bedürfnis des Publikums nach klaren Kategorien, einem Wunsch der Anhängerschaft nach eindeutiger Identifikation geschuldet sein – der tatsächlichen Beziehung der Bands untereinander wird dies jedoch nicht gerecht. Vielmehr dienten sie einander als gegenseitige Inspirationsquelle, als Vorbild, als Vergleichsfolie – und *auch* als Konkurrenten, von denen man sich jeweils abzugrenzen hatte und an denen man das eigene Profil schärfen konnte. Da waren die Stones und ihr übererotisierter wilder Lifestyle, der scheinbar in einer unkontrollierten Natürlichkeit wurzelte und sich so willkommen vom modernen Technizismus abhob. Und auf der anderen Seite waren die Beatles, die unangepasst und wild lebten, aber dies im Anzug taten. Beide zusammen ergaben eine anschlussfähige Ästhetik und begründeten eine gemeinsame Soundkultur. Gemeinsam konnten Stones und Beatles das gesamte Feld der Pop-, Rock- und Bluesmusik abstecken, sich eigene Nischen suchen, ohne den Zwang, alles alleine bearbeiten zu müssen. Und eben dieses – mal einträchtige, mal schräge – Zusammenspiel ergab die Klangwelt der 1960er Jahre.

KAIROS DER BEATARISTOKRATEN

Warum aber wurden ausgerechnet die 1960er Jahre zu dieser Hochzeit der Popmusik? Mehrere Entwicklungen kamen hier zusammen: Auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen lautete „[d]er Imperativ jener Ära [...]: Fortschritt! Die unmittelbaren, zumindest in Europa entbehrungsreichen Nachkriegsjahre waren vorbei, Technik und Wissenschaft stürmten in Riesenschritten voran und die Kaufkraft wuchs beträchtlich.“⁵³ Nicht nur waren die technologischen Voraussetzungen für die Verbreitung des neuen Sounds vorhanden – zum Beispiel waren auch Kassetten und die neue Radiotechnologie der Ultrakurzwelle (UKW)

50 Ebd.

51 Ebd., S. 53.

52 Ebd., S. 52.

53 Ebd., S. 14.

beziehungsweise FM-Welle Produkte der frühen 1960er Jahre –; zudem verfügte man – und hier insbesondere die Teenager als wichtigste Trägergruppe⁵⁴ – nun auch über die finanziellen Mittel, sich mit dem entsprechenden Gerät für diesen Musikkonsum auszustatten. Fernsehen und Printmedien verbreiteten die zur Musik dazugehörigen Bilder – schließlich war das Reizvolle der neuen Bands nicht zuletzt auch ihr optischer Auftritt. Zudem fand sich just ab 1964 eine neue Möglichkeit, die bis dato von den offiziellen Sendern größtenteils ignorierte Popmusik tatsächlich auch zu hören: Damals „installierten findige Leute außerhalb der Drei-Meilen-Zone und damit außerhalb des Einflussbereiches des britischen Radiogesetzes auf ausrangierten Fracht- und Fischereischiffen Piratensender, die rund um die Uhr genau das sendeten, was die BBC ihrem jugendlichen Publikum verweigerte. Erwartungsgemäß hatten sie riesigen Erfolg.“⁵⁵

Diese innovative Zeit technischer Machbarkeit verband sich mit einer auch mentalen „Aufbruchsstimmung unter den Jungen“, einer generellen „Unbekümmertheit“⁵⁶ – man blickte grundsätzlich positiv nach vorne, die Zukunft erschien wie ein verlockendes, freies Experimentierfeld. Hier wuchs eine „Generation heran, die das autoritätsgläubige, in vielerlei Hinsicht sehr bequeme und in den meisten Gesellschaften tradierte ‚So ist das eben, da kann man nichts machen‘ nicht mehr widerspruchlos hinnehmen wollte. Es war die Zeit der Utopien.“⁵⁷ Auch im Bereich der Kultur war man des Alten überdrüssig geworden, wollte ausprobieren, Neues schaffen. Beispielfhaft taten dies, einmal mehr, die Beatles:

„Nicht nur musikalisch, wo sie mit atemberaubender Geschwindigkeit die Maßstäbe nach oben verschoben. Bereits 1965 jonglierten sie souverän mit Kammermusik, subtilem Folk und Hardrock und verbanden so verschiedenste Elemente zu griffigen Popsongs. Eine Revolution lösten sie auch hinter den Kulissen aus. In den Tonstudios [...] ließ [man] sich auf kreative Experimente ein, die sämtliche altehrwürdigen Regeln des Betriebs missachteten. Schließlich ging man in Marketing, Design und Präsentation völlig neue Wege.“⁵⁸

All dies zusammen genommen erklärt, weshalb gerade diese Dekade (pop-)kulturell so fruchtbar war. Im Grunde also waren die 1960er Jahre – und hier speziell das Jahr 1964 – nicht weniger als ein *Kairos*-Moment für den Erfolg der britischen Popmusik. Warum aber wurde gerade Großbritannien, hier speziell Eng-

54 Vgl. Hofacker 2012 (s. Anm. 14), S. 373.

55 Ebd.; vgl. auch Metzger, Rainer: *Swinging London*, Wien 2011, S. 151.

56 Metzger 2011 (s. Anm. 55), S. 151.

57 Schleifenbaum 2010 (s. Anm. 7), S. 14.

58 Hofacker 2012 (s. Anm. 14), S. 367.

land, und hier noch spezieller London, zum Gravitationszentrum dieser Entwicklung? Und was hatte es mit „Swinging London“ auf sich?

In mancherlei Hinsicht herrschten in Großbritannien ganz spezifische Bedingungen, die die spezielle britische Ausprägung der „Swinging Sixties“ erklären. Zunächst hatte das britische Bildungssystem mit den Kunsthochschulen eine Institution geschaffen, die genau solche Fälle der vielversprechenden künstlerischen Begabungen, die in herkömmlichen Schulen versagten, auffing, also nicht völlig aus dem System herausfallen ließ, sondern auf Karrieren in der Kunst- und Kulturszene vorbereitete. John Lennon und Keith Richards beispielsweise hatten solche Institutionen besucht; die Werdegänge zahlreicher britischer Popgrößen ähnelten sich also in ihren Verläufen.⁵⁹ Zudem war auch in England der Aufstieg der Popmusik natürlich vor allem von der Jugend getragen, die sich gegen die Generation ihrer Eltern abgrenzen wollte. Allerdings erkannte das politische wie kulturelle Establishment schnell das Potenzial, das in dieser konsumbegeisterten Jugend steckte – und entschärfte den Generationenkonflikt, indem es den jugendlichen Aufbruchsdrang geschickt kanalisierte und in eine nationale Werbestrategie umlenkte.

Zwar war jede allzu offensichtliche Anbiederung an die Jugend und ihre Vorlieben ebenfalls verpönt, doch der Annäherungsversuch in jedem Fall gestattet und willkommen⁶⁰ – auf diese Weise tat sich auf der Insel keine unüberbrückbare Kluft zwischen Avantgarde und Establishment auf. Überhaupt war man hier einige Exaltiertheiten gewohnt, war der „Dandy“ doch eine prominente Sozialfigur in der britischen Geschichte. Und wenn man Lord Byron oder Oscar Wilde „überstanden“ und in Nationalhelden transformiert hatte, ließ man sich von einigen langhaarigen, buntgekleideten Musikern auch nicht mehr fundamental verunsichern. Die Verleihung des Ordens *MBE* an die vier Beatles schon 1965 war eine solche geschickte Integration der vermeintlichen Rebellen in das System. Und wenn beispielsweise John Lennon bei einem Auftritt vor anwesenden Mitgliedern des englischen Königshauses mit „einem wunderbar spitzbübischen Gesicht“ aufforderte: „Rattle your jewelry“, dann wurde das „begleitet von einem Auflachen, in dem sich Jahrhunderte einer hierarchischen Gesellschaft entluden“⁶¹. Etwas pathetisch formuliert, fungierte hier die Popmusik tatsächlich als Medium zur Überbrückung von Klassegegensätzen⁶² – zumindest „verbreitete [sich] eine Ahnung nicht von Klassenlosigkeit, aber von Klassenübergrei-

59 Vgl. Metzger 2011 (s. Anm. 55), S. 193 f.

60 Vgl. ebd., S. 151.

61 Ebd.

62 Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 241 f.

fendheit, von der Möglichkeit, ein Miteinander herzustellen in der Emphase des Augenblicks.“⁶³

Das Paradoxe dabei war, dass sich in eben diesem Zuge eine neue „Klasse“ bildete, die sich auf eklatante Weise an den eigentlich gerade überkommenen Systemlogiken von Underclass und Upperclass orientierte: „Selbstbewusst, clever und bohémehaft, wie der Pop sich plötzlich gab, befreite er sich vom Image der leichtgewichtigen Teenagemusik und fand Zugang zu den Eliten in Kunst und Kultur. Er bildete eine ganz eigene neue Pop-Aristokratie heraus [...]“.⁶⁴ Ebenfalls 1964 hatte die britische Soziologin Ruth Glass den Begriff „Gentrification“ für den Prozess der „Vertreibung der alteingesessenen Bevölkerung“⁶⁵ geprägt. Obwohl ursprünglich auf den Londoner Stadtteil Islington bezogen,

„trifft ihr Diktum perfekt auf die kulturelle Szene Mitte der Sechziger zu. Wer sich breitmacht und die Sozialstruktur durcheinanderbringt, benimmt sich wie die Gentry, der alte Landadel, es ist eine luxuriöse Existenz des Müßiggangs, der Nonchalance und des eleganten Sich-gehen-Lassens. Es ist eine Wendung zu Lebensstilen der Aristokratie – die Villen und Schlösschen in malerischen Parks, die sich etwa die reich gewordenen Bands leisten, stehen ebenso dafür wie die Konjunktur von LSD als Treibmittel der Ästhetik. Die unkontrollierbaren Wirkungen der Droge, der scheinbar unendliche Aufwand an Zeit, den die Trips beanspruchen, und überhaupt die demonstrative Behauptung, es genüge, wie weggetreten auch immer, einfach da zu sein, um einen Ort und eine Handlung mit Bedeutung auszustatten – all das ist nur möglich in der Delikatesse und der Exquisitheit eines neoaristokratischen Gebarens.“⁶⁶

Und bevorzugter Aufenthaltsort dieser „kulturellen Hocharistokratie“⁶⁷ war, sofern diese nicht gerade auf ihren Landsitzen weilte, natürlich die Metropole London. Die dortigen Clubs wurden zu Treffpunkten der „Neoaristokratie“⁶⁸, die schon zeitgenössisch treffend charakterisiert wurde als „die momentane Meritokratie des Stils, des Geschmacks und der Empfindsamkeit“⁶⁹. Offenbar hatte sich also ein „neuer Adel [...] etabliert, und die Kriterien, nach denen er sich definierte, ‚style, taste and sensitivity‘, waren durchaus die angestammten. Auch im

63 Metzger 2011 (s. Anm. 55), S. 151.

64 Hofacker 2012 (s. Anm. 14), S. 367.

65 Metzger 2011 (s. Anm. 55), S. 171.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 175.

68 Ebd., S. 169.

69 Zitiert nach ebd., S. 171.

Absolutismus hatte die Nobilität vorgegeben, was zu goutieren war.⁷⁰ Es kam also auf die „feinen Unterschiede“ an, auf den „richtigen“ Konsum und Stil, das „passende“ Auftreten und Aussehen, kurz: Es ging um das Dazugehören. Man bewegte sich unter seinesgleichen, in einem ausgewählten Kreis von Insidern, die allesamt „knowing“ und „sophisticated“ waren.⁷¹

Wenn man nun den Bogen noch ein wenig weiter spannt, scheint das London der 1960er Jahre „verwandt mit dem Wien um 1900 und dem Berlin der Zwanziger“⁷². Hier bewegte sich ebenfalls jeweils eine „Insiderszene für sich“⁷³ mit der zeitgenössisch typischen „Unbekümmertheit“, noch nicht wissend, dass weit düstere Zeiten drohten. „Auch Londons große Zeit vollzieht sich so gesehen als Tanz auf dem Vulkan. Natürlich ist die Depression, die Großbritannien in den Siebzigern ereilt, nicht vergleichbar mit dem Ende der österreichischen Monarchie nach dem Ersten Weltkrieg oder gar mit dem Nationalsozialismus“⁷⁴. Aber auch die Swinging Sixties waren in gewisser Weise ein Ausnahmezustand und London für kurze Zeit der Mittelpunkt der Musikwelt. Auch aus Deutschland blickte man fasziniert auf die benachbarte Insel und konstatierte erstaunt, „die Londoner Jugend benehme sich geradezu ‚shakespearehaft‘, und man müsse das Bild, das man sich auf dem Kontinent gemeinhin von ihnen mache, mächtig korrigieren. Da zögen also Londons Teenager mit Gesang und Tanz durch Westend und seien überhaupt außer Rand und Band. Wo sei da eigentlich die englische Steifheit und Kühle geblieben?“⁷⁵

GESELLSCHAFTLICHE WIRKUNGSKRAFT

Dass und – weitaus wichtiger – warum Rolling Stones und Beatles, und in ihrem Gefolge zahllose andere Bands, gerade in den 1960er Jahren populär wurden, scheint nun verständlich. Bleibt abschließend zu fragen: Inwiefern wirkten sie selbst auf die Gesellschaft zurück? Oder anders: War diese Musik politisch, gar revolutionär?⁷⁶ Denn fest steht: Der „Aufstieg englischsprachiger Popmusik in der Mitte der 60er Jahre fiel zusammen mit einer Politisierung der Gesellschaft.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 153.

72 Ebd., S. 151

73 Dazu ausführlich ebd., S. 155-190.

74 Ebd., S. 151.

75 HMO: „Rollende Steine“ in Lila, in: Die Zeit, 05.06.1964.

76 Dazu vgl. ausführlich die Ausführungen bei Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 238 ff.

Unklar ist, inwieweit die neue musikalische Präferenz auch politische Bezüge hatte.⁷⁷ Eine eindeutige, pauschale Antwort, soviel sei vorweggenommen, lässt sich auf diese Frage nicht geben. Auch hier offenbart der genaue Blick mehrere Deutungsmöglichkeiten, zumal erstaunliche Paradoxien und Widersprüche.

Zunächst: Die florierende britische Popmusik war vor allem eine Sache der Jugend. Sie diente den Jugendlichen der 1960er Jahre gewissermaßen als „soziales Bindemittel“ zur Abgrenzung von den Älteren.⁷⁸ Jugendliche hörten ganz bewusst mit Vorliebe jene Musik, von der sie wussten, dass ihre Eltern ihr wenig bis nichts abgewinnen konnten. Ein solcher Generationenkonflikt geht aber in aller Regel nicht nur mit der Ablehnung der kulturellen Vorlieben der Älteren auf individueller, familiärer Ebene einher, sondern richtet sich auch ganz generell gegen alles Überkommene und Tradierte. So auch in den 1960er Jahren: Nicht nur die eigenen Eltern, auch „[e]herne gesellschaftliche und politische Konventionen wurden massiv in Frage gestellt“ – und der „Sound der Jugendkultur der 60er Jahre“⁷⁹ lieferte genau jene „plakativen Slogans“⁸⁰, die „generationelle Ungleichzeitigkeiten“⁸¹ noch betonten, ja zelebrierten und mit denen sich die Teenager und jungen Erwachsenen kollektiv identifizieren konnten. Bob Dylans treffliche Prophetie „The Times They Are a-Changin‘“ oder der Stones-Song „Time Is on My Side“ kleideten den Zeitgeist in Worte.

Und noch in einer zweiten Hinsicht entfesselte das Hören von Popmusik eine kollektivierende und damit auch politische Wirkung: Die Swinging Sixties waren geprägt von der „Überzeugung, sie seien für alle da“⁸² – natürlich war davon vieles Wunschdenken, entwickelten sich auch damals schnell Distinktionsmechanismen. Doch zumindest hing man dem utopischen Ideal an, bisher gültige Schranken überwinden zu können. Und hatte man sie nicht auch tatsächlich überwunden, war hier nicht tatsächlich „eine Kultur vom Orchideenstatus des Spezialisierten in die Zuständigkeit für das Allgemeine hinüber[ge]wechselt“⁸³? Beatmusik à la Beatles und Stones konnte schließlich von den allermeisten mindestens konsumiert, von vielen gar selbst ausgeübt werden. Dadurch, dass sie also „soziale Trennlinien relativierte und sich als demokratischste Form medial vermittelter Kunst durchsetzte“⁸⁴, war Beatmusik nicht weniger als eine „sozial

77 Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 238.

78 Ebd., S. 243.

79 Ebd.

80 Hofacker 2012 (s. Anm. 14), S. 370.

81 Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 243.

82 Metzger 2011 (s. Anm. 55), S. 152.

83 Ebd., S. 152 f.

84 Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 244.

grenzüberschreitende Massenbewegung“⁸⁵ – und damit durchaus gesellschafts-politisch wirksam.

Der massenhafte Konsum von Popmusik ist indes eine zweischneidige Sache: Während die einen eben den demokratisierenden Charakter des kollektiven Konsums betonten, meldeten sich schon in den frühen 1960er Jahren empörte Kritiker zu Wort, die vor den Manipulationsversuchen der verhassten Kulturindustrie warnten.⁸⁶ Besonders in Deutschland war man „ganz in der Tradition der deutschen Kulturkritik wegen der kommerziellen und eskapistischen Potentiale von Beatmusik“⁸⁷ skeptisch; auch die landesspezifische Textbezogenheit ließ die Anerkennung der deutungs offenen Beatmusik zunächst schwer akzeptabel erscheinen.⁸⁸

„Die Ratlosigkeit – und auch die Schlichtheit –, mit der die Erwachsenenwelt reagierte, äußerte sich schließlich sogar in der befremdlich platten Übernahme damals gängiger Freund-Feind-Schemata: Für Teile der Westpresse waren die Beatles im Zweifel von Moskau gesteuerte Systemgegner [...]. Für die propagandistische Ostpresse waren sie indes dekadente Auswüchse des westlichen Imperialismus. [...] Das alles waren paranoide Erklärungsversuche von bestechender Hilflosigkeit, die zumindest eines verdeutlichten: Diese meinungsfreudigen Vertreter der älteren Generation hatten nicht die leiseste Ahnung, was da vor sich ging. Sie waren aber in der Regel auch partout nicht geneigt, die Wahrheit zu ergründen – oder einfach zu schweigen. So legte sich jeder die Theorie zu recht, die ihm am besten in den weltanschaulichen Kram passte.“⁸⁹

Doch auch im Anschluss an diese ersten, noch eher reflexhaften Reaktionen fielen die Deutungsversuche nicht unbedingt befriedigender aus. Das bildungsbürgerliche Feuilleton etwa war sehr wohl bestrebt, dem Phänomen auf den Grund zu gehen – nur fielen dessen Erklärungsansätze zum Teil ähnlich hilflos aus. Schon 1964 berichtete die *FAZ* staunend über die erste US-Tournee der Beatles:

„Die jungen Mädchen des ganzen Landes sind einem Zustand der Hysterie verfallen, der kaum in den Rahmen der Alltagsnormalität zurückgepaßt werden kann. Alte Damen kriegen Weinkrämpfe, Hunde kriegen Junge, die stärksten Polizisten (alte Boxerchampions)

85 Zitiert nach ebd.

86 Vgl. dazu beispielhaft etwa Adorno, Theodor W.: Resumé über Kulturindustrie, in: Goer, Charis/Greif, Stefan/Jacke, Christoph (Hg.): Texte zur Theorie des Pop, Stuttgart 2013, S. 26-37 [zuerst erschienen 1964].

87 Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 240.

88 Vgl. ebd., S. 242.

89 Schleifenbaum 2010 (s. Anm. 7), S. 25.

fallen in Ohnmacht. Was ist dagegen die Weltpolitik? Was ist dagegen der Kampf in Zypern? Wer denkt noch an die Ermordung des Präsidenten, und wer regt sich noch über de Gaulle auf?“⁹⁰

Die Beatles schienen also die Aufmerksamkeit auf Nebensächliches, Banales zu lenken, während die „wirklichen“ weltpolitischen Probleme aus dem Blick gerieten – diese Sichtweise ist ganz typisch für die zeitgenössische deutsche Kritik.⁹¹ Zu ihrer Zeit waren Stones und Beatles zwei Kulturphänomene, die sich den bewährten Erklärungsmustern professioneller Gegenwartsdeuter entzogen, konventionelle Paradigmen schienen für die Anwendung auf die beiden Bands ungeeignet zu sein. Vor allem die musikalisch und habituell artikuliert Ironie der Beatles und Stones brach mit den Ordnungskriterien, die sinnstiftend für die Moderne waren. Ein ironisch brechender Humor, der rebellisch-jugendlich, vor allem frech daherkam, bestimmte das Auftreten der vier Jungs aus Liverpool, wie das Interview am New Yorker Flughafen zeigt. In diesem antwortete John Lennon auf die Frage: „How did you find America?“, lapidar: „We went to Greenland and made a left turn.“ Auch die Stones machten sich diese Form subversiver Strategien zu eigen, als in der „Mike Douglas Show“ der Moderator nach den Ursachen der Wirkung, die die jungen Musiker auf Frauen hätten, fragte und der damalige Gitarrist Brian Jones antwortete: „Well, actually Mick is quiet more successful with Men.“ Mit ihrer männlichen Kleidung (Anzug und Schlips) und ihren femininen Frisuren verstießen sie gegen seinerzeit gültige Geschlechtskonventionen.⁹² Sie vereinten nach traditionellen Vorstellungen Unvereinbares, eigneten sich somit als Mittel jugendlichen Protests und Eigenständigkeitsverlangens.

Fast zwanghaft versuchte man, dem „Geheimnis“ der Bands auf die Spur zu kommen – irgendwo musste ja doch ein „tieferer Sinn“ dahinter liegen, den es eindeutig zu ergründen galt. Schließlich waren auch die „fünf ‚Rollenden Steine‘ [...] unter musikalischem Aspekt nicht sonderlich interessant. Obwohl sie singen, ist es nicht eigentlich Gesang, was sie bieten. Sie eifern den ‚Beatles‘, ihren Landsleuten, auf noch härtere, gröbere Weise nach: sie schreien [...]. Was aber ihr wichtigstes ‚Kunstmittel‘, nämlich den kehlkopfzerstörenden, nervenzerfetzenden Schrei betrifft, so kann man in Christiane Ehrhardts ‚Die Beatles – Fa-

90 Huelsenbeck, Richard: Die Invasion der Beatles, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.02.1964.

91 Vgl. dazu Eco, Umberto: Einleitung zu Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, in: Goer, Charis/Greif, Stefan/Jacke, Christoph (Hg.): Texte zur Theorie des Pop, Stuttgart 2013, S. 26-37 [zuerst erschienen 1964].

92 Wicke 2001 (s. Anm. 22), S. 239 f.

belwesen unserer Zeit?‘ [...] die psychologische Erläuterung finden: ‚Der Schrei stößt tief in die Seele hinab und erregt das Gemüt. Der Hörende wird zum Betroffenen. Der Betroffene ist aufgestört, wird unsicher und ratlos. Wer schreit, will entweder terrorisieren oder braucht Hilfe. In jedem Falle wird der, der den Schrei vernommen hat, aus seiner Ruhe aufgescheucht. Jetzt muß man doch etwas tun ...‘⁹³ Und die *FAZ* weiß folgende Erklärung anzubieten:

„Die Beatles, eine Gruppe junger Männer aus Liverpool in England, die in rosafarbenen Anzügen auftreten und eine Art Rock’n’Roll-Musik, dazu herumhüpfen und hin und wieder in Schreie (yea, yea, yea) ausbrechen, erfüllen ein Bedürfnis unserer Zeit, in dem Sinne, daß diese Zeit diesen ungehobelten platten, ungeistigen Wahnsinn braucht. Ich bin der Ansicht, daß die Beatles der Zeit etwas Gutes tun, daß sie eine Art Medizin sind, so ähnlich wie die Dadaisten es in ihrer Zeit waren.“⁹⁴

Zweifellos jedenfalls seien die Beatles „ein Phänomen, ein Antiphänomen, ein symbolischer Gruppenaufstand, über den die Professoren lange, lange nachdenken sollten“⁹⁵. So lautete das Fazit 1964. Tiefenpsychologische Analysen, wissenschaftliche Ergründung und künstlerische Überhöhung – auf diese Weise versuchte man, das Phänomen intellektuell nachvollziehbar zu machen, das „yeah, yeah, yeah“ war – mindestens – Dada. Dass aber vielleicht genau jene Nebensächlichkeiten, jener Unperfektionismus, genau das waren, was das Phänomen im Kern ausmachte, dass gerade das populäre Kulturelle (auch: die „Popkultur“) bedeutend war, weil es unseren Alltag prägt⁹⁶ – diese Erkenntnis setzte sich erst allmählich durch und erst „im Nachhinein wurde [der Musik] eine Stellung zwischen reinem Konsum und gesellschaftlicher Bewusstseinsbildung zugewiesen“⁹⁷.

Und inwiefern waren die Protagonisten dieser Musik politisch? Sicherlich waren Beatles und Stones keine systemkritischen Antikapitalisten, bewegten sie sich doch in der Tat ganz innerhalb der Logik der Kulturindustrie – und das sehr erfolgreich. Der viel zitierte Titel „Can’t buy me Love“ wurde in der (retrospektiven) Deutung gern zu einem kapitalismuskritischen Song erklärt, ist in Wirklichkeit jedoch vor allem das Klagen junger erfolgreicher Männer über *ihre* Probleme und keine Gesellschaftskritik gegen Geld und Kapital. So verwundert

93 J.M.-M.: Rollender Steinschlag um ein Orchester, in: *Die Zeit*, 24.09.1965.

94 Huelsenbeck, Richard: Die Invasion der Beatles, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.02.1964.

95 Ebd.

96 Vgl. Eco 2013 (s. Anm. 91), S. 27.

97 Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 238.

auch nicht, dass ein gereifter Paul McCartney Jahre später etwas zynisch einräumte, dass sie den Titel „Can’t buy me love“ auch ebenso gut hätten „*Can buy me love*“ nennen können.⁹⁸

Eben dieser enorme Erfolg war es aber auch, der ihnen wiederum eine gewisse Unabhängigkeit verschaffte – sie mussten sich nicht vollkommen den Marktgesetzen beugen, sondern konnten diese teilweise sogar unterlaufen. Die Beatles zum Beispiel entschieden sich 1966 kurzerhand, keine Live-Konzerte mehr zu geben. Die Massenhysterie, der immerwährende Lärm während ihrer Konzerte, hatte ihnen schlichtweg die Lust an solchen Auftritten verdorben. Natürlich war das für Tournee-Organisatoren ein herber Schlag, entfiel doch damit ein Gutteil der Einnahmen durch Ticketverkäufe. Die Beatles waren aber längst zu solcher Größe gereift, dass ihnen kein Marketingbeauftragter mehr etwas vorschreiben konnte. So widmeten sie sich von da ab ganz der musikalischen Weiterentwicklung und produzierten nur noch Studioalben – und demonstrierten durch diesen Schritt durchaus so etwas wie eine konsumkritische Haltung. Im selben Jahr entspann sich auf einer Pressekonferenz folgender Dialog⁹⁹:

Q: „Would any of you care to comment on any aspect of the war in Vietnam?“

JOHN: „We don’t like it.“

Q: „Could you elaborate any?“

JOHN: „No. I’ve elaborated enough, you know. We just don’t like it. We don’t like war.“

GEORGE: „It’s, you know... It’s just war is wrong, and it’s obvious it’s wrong. And that’s all that needs to be said about it.“

Obgleich die Beatles bis dato kaum mit politischen Statements in Erscheinung getreten waren, bezogen sie hier, wenn auch knapp, eindeutig Position zu einem der drängendsten und am stärksten polarisierenden Themen der 1960er Jahre. Obgleich sie dadurch längst keine politischen Aktivisten waren, kann man trotzdem davon ausgehen, dass ihre Äußerungen allein aufgrund ihrer enormen Popularität Wirkung zeigten, sich also auch auf das politische Bewusstsein ihres Publikums auswirkten. Von besonderer Relevanz war dabei die Frage nach der politischen Positionierung der Musikidole in Westdeutschland, wo „– ähnlich wie in Frankreich – das politische Interesse und die Bereitschaft zum politischem Engagement erheblich stärker entwickelt [waren] als etwa in Großbritannien“¹⁰⁰.

98 Miles, Barry: Paul McCartney. Many Years From Now, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 197.

99 Nachzulesen unter: <http://www.beatlesinterviews.org/db1966.0822.beatles.html> [eingesehen am 05.01.2013].

100 Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 242.

Während dort die Beatles aufgrund des elitären Gestus der „wahren“ 68er-Politaktivisten schnell in den Mainstream-Verdacht gerieten, standen hier die Stones relativ weit oben im Kurs. Sie wurden als „besonders rebellisch angesehen“, da sie sich „um Konventionen des Entertainment scheinbar nicht scherten und mit ihrem Außenseiter-Stil von der Konjunktur des Unangepassten profitierten“.¹⁰¹ Die Band wurde auch in der linken, zuweilen gar in der linksradikalen Szene gehört, denn sie „lieferte einen adäquateren Soundtrack zu den Straßenkämpfen der Zeit als die heiter-ironischen Stücke [der] Beatles“.¹⁰² Allerdings lässt sich auch an diesem Bild einiges korrigieren und der Mythos „wilde Stones, brave Beatles“ zerbricht ganz rasch bei näherem Hinsehen. Auch und besonders die Stones glichen mit fortschreitendem Erfolg „einem ganz normalen, gewinnorientierten Akteur des Popgeschäfts“¹⁰³; Mick Jagger selbst stieß die zeitweilig so begeisterte Linke vor den Kopf, indem er sämtliche politischen Zuschreibungen explizit von sich wies und entschiedenen Widerspruch einlegte gegen alle „Projektionen, die in den Musikern proletarische Rebellen sahen und erklärte, sie seien ‚immer ganz bürgerliche Jungens‘ gewesen, rebellierten ‚gegen überhaupt nichts‘, sondern wollten einfach nur nicht ‚zu diesem System‘ gehören“.¹⁰⁴ Und auch in der Post-68-Zeit engagierten sich eher die Beatles – respektive deren einzelne Ex-Mitglieder, allen voran John Lennon – politisch, während die Stones munter weiter auf Tour gingen.

Wie politisch aktiv oder desinteressiert sie im Einzelnen auch waren, „tatsächlich reflektierte populäre Musik seit Mitte der 60er Jahre sehr viel stärker als zuvor gesellschaftliche Problemlagen“.¹⁰⁵ – und Beatles und Stones hatten einen Großteil daran, steuerten nicht zuletzt dem Höhepunkt der gesellschaftlichen Protestbewegung im Jahr 1968 mit „Revolution“¹⁰⁶ (Beatles) und „Street Fighting Man“ (Stones) zwei explizit politisch anschlussfähige und aussagekräftige Stücke bei. Doch im Grunde geht es weniger um den eindeutigen politischen Gehalt als vielmehr um die „Bedeutungsoffenheit und die enorme Aktivierung“¹⁰⁷ ihrer Musik. Das, was sich „68“ politisch entlud, fußte nicht zuletzt auf einer kulturellen Wandlung, die sich allmählich im Laufe der 1960er Jahre vollzogen hatte – und welche die Beatles und Stones musikalisch unterlegt und vo-

101 Ebd., S. 673.

102 Ebd.

103 Ebd.

104 Ebd., S. 674.

105 Ebd., S. 245.

106 Vgl. dazu ausführlich z.B. MacDonald 1998 (s. Anm. 10), S. 259.

107 Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 242.

rangetrieben hatten.¹⁰⁸ Es ging eben nicht um die Dechiffrierung des „yeah, yeah, yeah“, sondern um die Schreie an sich. Man musste, ja sollte den Klang nicht kognitiv nachvollziehen – die Musik der Beatles und Stones hatte, wenn man so will, eine „Revolution im Bauch“¹⁰⁹ ausgelöst, war – zentraler – Bestandteil einer habituellen, affektiven Opposition,¹¹⁰ sie stand für ein neues Lebensgefühl, das sich nur direkt miterleben, ja *mithören* ließ.

108 Vgl. MacDonald 1998 (s. Anm. 10), S. 328.

109 Siegfried 2006 (s. Anm. 21), S. 239.

110 Vgl. dazu ausführlich ebd., S. 239 ff.