

Schriftkulturen der populären Musik

Das Musikschaffen von Keith Richards, Russ Columbo, Frank Sinatra und James Last aus intersektionaler Perspektive

Knut Holtsträter

Einleitung

Wenn man an Entstehungsprozesse in der populären Musik denkt, herrschen Bilder der spontanen künstlerischen Selbstverwirklichung vor: Musiker_innen arbeiten alleine oder gemeinsam an ihrem Instrument und bringen ihre musikalischen Einfälle verbal oder durch das Spiel kommunizierend hervor und memorieren allein oder gemeinsam das Erfundene. Vielleicht entsteht auch schon ein Demo-Tape, an dem man weiterarbeiten kann. Wenn dabei Notate entstehen, dann allenfalls in Form von mit Akkordbezeichnungen vervollständigten Lyrics. Populäre Musik wird hierbei als primär orale Musikkultur verstanden, jedoch eine, der die Errungenschaften des phonographischen Zeitalters zu historischer Konsistenz und gesellschaftlicher Bedeutung verholffen haben.¹

Diese Vorstellung findet sich auch in Philip Taggs Postulat, dass »popular music, unlike art music, is [...] stored and distributed in non-written form«² – eine Aus-

-
- 1 An dieser Stelle sei Julia Freund und Gesa Finke herzlich dafür gedankt, an den Workshops teilnehmen zu dürfen, aber auch für ihre anhaltende Geduld bei dem Prozess der Themenfindung und ihre wertvolle Hilfe in der Korrekturphase.
 - 2 Philip Tagg: »Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice«, in: *Popular Music* 2 (1982), S. 37–67, hier S. 41. Simon Obert bemerkte schon 2014, dass mit der zunehmenden Verfügbarkeit der Quellen »die Relevanz quellenfundierter Popmusikforschung zunehmen wird.« Simon Obert: »Bausteine und Prüfsteine. Quellen der Popmusikforschung«, in: Ralf von Appen / Nils Grosch / Martin Pfeleiderer (Hg.): *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, Laaber 2014, S. 210–218, hier S. 218. Während Obert deutlich macht, dass er unter »quellenfundierter Popmusikforschung« vor allem textkritische Verfahren versteht und letztlich historisch-kritische Editionen im Blick hat, ist unklar, inwiefern er bei den Quellen Manuskripte (und hier ganz herkömmlich Autographe, Kopistenabschriften etc.) als in relevantem Umfang vorhandene Quellen einschätzt und mit berücksichtigt, merkt er doch an, dass zur Herstellung kritischer Editionen populärer Musik textkritische Verfahren adap-

sage, die die in vielerlei Hinsicht strukturelle Andersartigkeit von klassischer und populärer Musik auf den Punkt zu bringen versucht und im Jahr 1982, quasi in den Kindheitstagen der Popular Music Studies, für die Nobilitierung neuer und angemessener Analysemethoden sicher notwendig war. Dieser Prämisse folgend, und natürlich aus dem Umstand, dass die Schriftkulturen der populären Musik tatsächlich nicht unbedingt denen der klassischen Musik gleichen, hat die Populärmusikforschung Fragen der Schriftlichkeit von Musik kaum behandelt.³

Taggs Prämisse einer grundsätzlichen Nichtschriftlichkeit von populärer Musik sollte jedoch hinterfragt werden, nicht nur, weil sie höchst prominente und individuelle Komponistenpoetiken wie diejenige von beispielsweise Keith Richards in den Mittelpunkt rückt und damit Meistererzählungen wiederholt, wie man sie aus der klassischen Musik kennt, sondern weil das Rekurrenieren auf die Nichtschriftlichkeit von populärer Musik Gegenstandsbereiche wie den Tin-Pan-Alley-Diskurs, Bigband-Jazz und fast alle Arten von Ensemble-orientierter Musik ausblendet sowie wissenschaftliche Zugänge auf populäre Musik begünstigt, die ausschließlich von einer sehr speziellen Hörsituation, dem Hören von Tonträgern und anderen Audio-medien, ausgeht – ein Vorgehen, das gleichermaßen bequem sein als auch Erkenntnisse begrenzen kann.

Es ist dabei sinnvoll, die Schriftlichkeit von populärer Musik auf ihre intersektionalen Aspekte zu befragen, wobei natürlich auch die westliche Kunstmusik (Western Art Music oder Classical Music) aus den letzten knapp 600 Jahren als Vergleichsobjekt (oder vielmehr als Kontrastmittel) mit berücksichtigt werden sollte. Denn wie H. Stith Bennett bereits 1983 beobachtet, sind die konkreten Unterschiede zwischen

tiert werden müssten, um die Methode auf Schallquellen anwenden zu können (ebd.). Damit entspricht er möglicherweise der stark auf »Musik in den Massenmedien« abzielenden Definition populärer Musik, wie sie Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer in der Einleitung des Sammelbandes, in dem Oberts Beitrag publiziert wurde, vertreten (ebd., S. 7–14). Diese Sichtweise auf populäre Musik bevorzugt die Perspektive der heimischen Rezeption, denn der aus Bühnen- und Studioauftritten bestehende Arbeitsalltag sowie alle Arten von Musizieren außerhalb des professionellen Tonstudios werden ausgeblendet. Tatsächlich herrscht in der Forschung (aus Ermangelung an Quellen oder oft auch aus Unkenntnis) immer noch die Vorstellung eines Komponierens als das eines Stegreifspiels vor, welches direkt seinen Weg auf den Tonträger findet. Diese Schöpfungsnarrative findet man beim US-amerikanischen Rock'n'Roll und englischen Beat, also den Genres, in denen die »Geburtsstunde« des Pop im engeren Sinne vermutet wird. Vgl. dazu auch die vorsichtige Annäherung von Sallis an das Thema. Friedeman Sallis: *Music Sketches*, Cambridge 2015, S. 3f.

- 3 Siehe hierzu als Schwesterbeitrag zu diesem Beitrag: Janine Droese / Knut Holtsträter: »James Last's *Instrumentals Forever* – Autographs of Popular Musik and the Network of Originators«, in: *Manuscript Cultures* (2024, in Vorbereitung), in dem an einem frühen Album James Lasts musikphilologische Aspekte der Komposition und Produktion in der populären Musik der 1960er Jahre erörtert werden.

den Sphären der klassischen und populären Musik offensichtlich kleiner als man denkt:

Actually, the commonly encountered distinction between popular and classical music is a mystification from a sociological viewpoint since both musics share the qualities of bureaucratisation, intellectual and technical industrialisation, and European cultural origins.⁴

Eher scheint die romantische Vorstellung, dass der musikalische Schreibprozess letztlich von einer künstlerischen, individuellen und spontanen Eingebung initiiert und gesteuert wird, den Blick auf die eigentlichen Schreibprozesse zu verstellen. Wie auch in der ernsten Musik oder deutlicher als dort fällt nur ein Teil des musikalischen Schreibens in der populären Musik in den Bereich dessen, was man als das eigentliche Komponieren versteht. Schreibprozesse wie das Arrangieren bzw. Orchestrieren und das handschriftliche Kopieren bzw. Stimmenausziehen werden aus vielerlei Gründen von der Forschung nicht betrachtet.

Dieser Beitrag versteht sich als Teil der Forschung über Intersektionalität. Intersektionalität definiere ich in Anlehnung an Kimberlé Crenshaws Arbeiten über die Benachteiligung afro-amerikanischer Frauen⁵ als einen Blickwinkel, der Benachteiligungen von Gruppen, welche sich durch Selbst- und Fremdzuschreibungen sowie konkret erlittene Benachteiligung wie Marginalisierung und Ausbeutung äußern kann, berücksichtigt. Kategorien, an denen sich solche Benachteiligungen beobachten lassen, sind nicht nur ›Ethnie‹, Herkunft, Geschlecht und sexuelle Orientierung, sondern können auch im Bereich der sozialen Herkunft (Class oder ›Klasse‹) liegen. Bei den hier besprochenen Musikern Keith Richards, Russ Columbo, Frank Sinatra und James Last ist besonders der letzte Aspekt ausschlaggebend, denn bei diesen Personen handelt es sich um weiße, heterosexuell markierte Männer und damit prinzipiell um Angehörige derjenigen Gruppe, die alle Bereiche des Musiklebens bestimmte und immer noch bestimmt. (Bereits 1980 hat Christine Ammer den Ausschluss von Frauen aus musikalischen Bildungskontexten und Praxisfeldern untersucht und Simon Frith und Angela McRobbie haben die männliche Dominanz im Bereich der Rockmusik-Industrie 1978 hervorgehoben.⁶) Es wäre ohne Weiteres

4 H. Stith Bennett: »Notation and Identity in Contemporary Music«, in: *Popular Music* 3 (1983), S. 215–234, hier S. 215.

5 Kimberlé Crenshaw: »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, in: *The University of Chicago Legal Forum* 139 (1989), S. 139–167, als Open Access über https://scholarship.law.columbia.edu/faculty_scholarship/3007. (25.7.2023)

6 Simon Frith / Angela McRobbie: »Rock and Sexuality«, zuerst in *Screen Education* 29 (1978), S. 3–19, dann in: Simon Frith / Andrew Goodwin (Hg.): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London 1990, S. 371–389, Wiederabdruck in Simon Frith: *Taking Popular Music Seriously*.

möglich, den Aspekt der sozialen Herkunft auch ohne eine intersektionale Perspektive zu untersuchen, aber das Besondere an einer intersektionalen Perspektive ist, dass die anderen Kategorien ja nicht ihre Wirkung verlieren, nur weil es sich hier um offenbar durch ihre Gruppenzugehörigkeit zunächst privilegiert erscheinende Personen handelt, sondern diese Personen in einem Umfeld agierten, in denen sie sich auch bezüglich der anderen Kategorien (Race, Sex, Gender) im wörtlichen Sinne ›verhalten‹ müssen, und zwar einen Habitus entwickeln, der konform zu dem allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs ist. Allgemeiner ließe sich mit Patricia Hill Collins und Sirma Bilge feststellen:

Intersectionality is a way of understanding and analyzing the complexity in the world, in people, and in human experiences. The events and conditions of social and political life and the self can seldom be understood as shaped by one factor. They are generally shaped by many factors in diverse and mutually influencing ways. When it comes to social inequality, people's lives and the organization of power in a given society are better understood as being shaped not by a single axis, but by many axes that work together and influence each other. Intersectionality as an analytic tool gives people better access to the complexity of the world and of themselves.⁷

Musikalische Notation erscheint in dieser Hinsicht als ein guter Marker für eine intersektionale Betrachtung, da der Zugang zur Bildung musikalischer Lese- und Schreibkompetenzen oftmals von vornherein eingeschränkt ist. Denn schließlich sind sie für das tägliche Leben bzw. Überleben normalerweise nicht notwendig – im Vergleich zu anderen grundlegenden Kulturtechniken wie Lesen und Rechnen, Werkzeuge gebrauchen, Hygiene, Speisen zubereiten, im Straßenverkehr zurechtkommen usw. Oder anders gesagt: Vermutlich alle Kulturen dieser Welt können sich auf ein Menschenrecht auf Bildung einigen – die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte benennt dieses Recht im Artikel 26 –, aber nicht unbedingt auf ein Recht auf musikalische Bildung.⁸ Strukturen gesellschaftlicher Ungleichheit wiederum können sich, wie zu zeigen sein wird, in unterschiedlichen Stadien von Schriftkompetenzen und musikalischer Literalität zeitigen.⁹ Von daher kann

Selected Essays, Farnham 2007, S. 41–57 (Letzteres eingesehen); Christine Ammer: *Unsung. A History of Women in American Music* (1980), Portland ²2001. Siehe auch den Teilabdruck beider Texte in deutscher Übersetzung mit einer Einleitung von Florian Heesch in: Florian Heesch / Katrin Losleben (Hg.): *Musik und Gender. Ein Reader*, Wien u.a. 2012, S. 116–129 und 144–155.

7 Patricia Hill Collins / Sirma Bilge: *Intersectionality*, Cambridge / Malden 2016, S. 2.

8 217 (III). *International Bill of Rights* vom 10.12.1948, <https://www.un-documents.net/a3r217.htm> (3.5.2023).

9 Musiklitalität bezieht sich hier zunächst auf die traditionelle, westliche Fünfliniennotation und die daran anknüpfende, im Laufe des 19. Jahrhundert standardisierte allgemeine Musiklehre. In den verschiedenen Musikkulturen, die sich seit der frühen Neuzeit als populäre Mu-

angenommen werden, dass sich durch die Unterschiedlichkeit von musikalischen Schreib- und Lesekompetenzen und den Umgang damit Strukturen der Ungleichheit und gruppenbezogenen Diskriminierung beobachten lassen. Des Weiteren erhoffe ich mir in diesem Zusammenhang ein tieferes und umfassenderes Verständnis der Verhaltensweisen und Argumentationsmuster einzelner historischer Personen, nicht nur weil sie womöglich zunächst unverständlich und widersprüchlich sind, sondern in manchen Fällen auch allzu vertraut erscheinen.

Keith Richards – Musikalisches Schreiben mittels Schallaufzeichnung

Zunächst ist aber zu klären, was im englischen Sprachraum unter ›writing music‹ verstanden wird. Denn bereits die Wendung ›to write a song‹ muss sich nicht unbedingt auf konkrete musikalische Schreibprozesse beziehen. Diese sprachlichen Unklarheiten führten in der Forschung schon zu Missverständnissen, so z.B. bei der Analyse und Auswertung von Richards' Schilderungen über den Kompositionsprozess des mit Mick Jagger geschriebenen Songs (*I Can't Get No*) *Satisfaction*.

Der 1943 geborene The Rolling Stones-Gitarrist führt Anfang der 1990er Jahre gegenüber seinem Biographen Stanley Booth aus, dass er im Jahr 1965 die ursprüngliche Idee zu *Satisfaction* auf Magnetband aufgenommen habe:

I woke up in the middle of the night and dreamt this riff. Which I don't do that often. That was the first time that had ever happened to me. Because I'm on the road, just passing through London, happens to be my town but I'm only there for a night and so I've got my guitar, the early Phillips [sic!] cassette player, the first one, the role model, and I just picked up the guitar and ... ›I can't get no satisfaction ... I can't get no satisfaction‹ ... snore ... The only way I found it again was the next morning[.] I look and, checking out my gear, the recorder was set at the start, ready to roll. I look at it and it's gone all the way through.¹⁰

Die Anekdote endet damit, dass seine mitreisenden Band-Kollegen ihn dafür schelten, dass er die gesamte Spur der Compact Cassette für das Aufnehmen seines Schnarchens verbraucht hatte. Das Aufnahmegerät, auf das sich Richards bezieht,

sik bezeichnen lassen, haben sich jeweils eigene, teils alternative Schriftkulturen entwickelt. Diese Notationssysteme fungieren nicht allein auf der operationalen Ebene, als Kurzschrift oder auf die Spezifik eines Musikinstruments ausgerichtete Tabulatur, sondern beeinflussen wiederum das Komponieren, Musizieren und die Wahrnehmung von musikalischer Struktur. Siehe hierzu beispielsweise für die Entwicklung der Jazz-Harmonik Philipp Teriete: »Lead Sheet«-Notation vom Vaudeville bis zum iReal Pro. Zur Geschichte der Notationsformen des Jazz und ihren musiktheoretischen Implikationen«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2 (2020), S. 277–310, <https://doi.org/10.31751/1079>.

10 Stanley Booth: *Keith. Till I Roll Over Dead*, London 1994, S. 51. Interpunktion wie im Original.

ist aus der Modellreihe EL3300, deren erster Vertreter von Philips erstmals im August 1963 auf der Internationalen Funkausstellung in Berlin vorgestellt wurde. Mit diesen ersten Cassettenrecordern konnte man Mono-Aufnahmen auf Halbspur-Tonband (A- und B-Seite) aufnehmen. In Abbildung 1 ist mit dem EL3301 ein Folgegerät der Modellreihe abgebildet. Waren bereits mobile Aufnahmegeräte für offene Tonbandspulen seit Mitte der 1950er Jahre ein gängiges Mittel, um außerhalb eines Tonstudios musikalische Einfälle festzuhalten oder Auftritte mitzuschneiden, so leiteten diese neuen Aufnahmegeräte, welche anfänglich für die Aufzeichnung von Diktaten konzipiert waren, aufgrund ihrer kompakten Größe und ihres Gewichts sowie ihrer einfachen Bedienbarkeit eine neue Zeit ein.



Abb. 1: Philips EL 3301/22T (Nr. 566488, Baujahr vermutlich 1966) mit Mikrofon EL3797 und Compact Cassette (aus späterer Zeit). Eines der beiden Mikrofonkabel dient der Fernsteuerung. Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Audiogerätesammlung, Leihgabe Rogoll.

Erscheint die Erfindung von *Satisfaction* als eine völlig neue Art des medial vermittelten Komponierens – und damit als unverbunden zu traditionellen Diskursen über Musikschriftlichkeit und Komposition –, so verfängt sich der Begriff des Schreibens in Richards Autobiographie aus dem Jahr 2010. Dort nutzt Richards den Begriff des Songschreibens (›writing a song‹), um die Imagination im Traum zu beschreiben:

I wrote ›Satisfaction‹ in my sleep. I had no idea I'd written it, it's only thanks to the little Philips cassette player. The miracle being that I looked at the cassette player that morning and knew I'd put a brand-new tape in the previous night, and I saw it was at the end. Then I pushed rewind and there was ›Satisfaction‹. It was just a rough idea. There was just the bare bones of the song, and I didn't have that noise, of course, because I was on acoustic [guitar]. And forty minutes

of me snoring. But the bare bones is all you need. I had that cassette for a while and I wish I'd kept it.¹¹

Wie geläufig dieser Wortgebrauch im Englischen ist, wird an dem Klappentext auf dem Schutzumschlag von Booths Biographie über Richards deutlich, in dem ›write‹ und ›record‹ eingeführt werden. Dort steht:

›If you want to learn an instrument, sleep with it near your head‹, blues man Mississippi John Hurt used to say. That is what Keith Richards was doing the night in 1965 when he dreamed, awoke to record, and fell back asleep to forget what would become the best-known riff in rock and roll with the immortal words, ›I can get no – satisfaction‹. Imagine waking to discover you'd written a song. Imagine that song becoming the anthem of your generation.¹²

›Writing a song‹ beschreibt hier ganz deutlich den schöpferischen Prozess des ›Sich Ausdenkens‹. In diesem Sinne hat Richards die Formulierung im obigen Zitat auch selbst genutzt, und zwar um seine Autorschaft gegenüber der Möglichkeit abzugrenzen, dass Mick Jagger an der Ideenfindung beteiligt gewesen ist. Da die Urheberschaft über ein musikalisches Werk zur damaligen Zeit immer noch durch die Veröffentlichung des notierten Songs bzw. Leadsheets angezeigt werden musste, ist diese Formulierung naheliegend: ›To write a song‹ oder ›to write that song‹ (ebendiesen Song) meint hier auch, vollbeteiligter Co-Urheber zu sein.

Wie tiefgreifend diese sprachliche Wurzel ist, zeigt sich – nur um ein zufälliges Beispiel aus dem Medienalltag heranzuziehen – an The Dennis Ball Show, einem YouTube-Kanal, der sich mit historischen und aktuellen Phänomenen in der US-amerikanischen Musiklandschaft auseinandersetzt. In dem YouTube-Video »What the Artists Were Paid at Woodstock« beschreibt Dennis Ball die Entstehung des Songs *Freedom* beim Auftritt von Richie Havens auf dem Festival am 15. August 1969: »Finally he ran out of material in his third encore. At that moment, on the spot, Richie Havens wrote *Freedom* while the band played it live.«¹³ Der Song basiert auf der Akkordfolge und dem Melodiematerial des Spirituals *Motherless Child*, Havens spielte Rhythmusgitarre und wurde beim Auftritt von einem zweiten Rhythmusgitarristen und einem Perkussionisten begleitet. In diesem Zusammenhang kann ›to write a song‹ also auch eine Stegreifkomposition bezeichnen. Und in diesem Sinne sind Künstler_innen, die sich als Singer-Songwriter identifizieren (bzw. von anderen identifiziert werden), nicht unbedingt von Schreibprozessen im Sinne einer musikalischen Notation abhängig. (Diese andere Nutzung des Wortes Schreiben

11 Keith Richards, mit James Fox: *Life*, London 2010, S. 176.

12 Booth: *Keith*, Klappentext auf dem Schutzumschlag.

13 The Dennis Ball Show: »What the Artists Were Paid at Woodstock«, YouTube, eingestellt am 2.1.2023, <https://youtu.be/qnGe5AwK48w>, TC 12:18 (11.1.2023).

führt auch zu einer anderen Ikonographie, z.B., wie wir später sehen werden, zu anderen ›Schreibutensilien‹ wie dem Klavier im Tin Pan Alley.)

Zeigt diese Wortnutzung ganz deutlich die allgemeine kulturelle Beharrlichkeit von Kreativität und Schriftlichkeit, so führte sie Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek in ihrer Einleitung des Beitrags »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift« (2020) dazu zu behaupten, dass Richards seine musikalische Idee zu *Satisfaction* tatsächlich niedergeschrieben habe und diese Niederschrift von ihm und Mick Jagger später ausgearbeitet wurde.¹⁴ Sie berufen sich dabei auf ein Interview von 1971, in dem Richards die Frage verneint, ob Mick Jagger anfänglich an der Komposition des Songs *Satisfaction* beteiligt gewesen sei:

I wrote that. I woke up one night in a hotel room. Hotel rooms are great. You can do some of your best writing in hotel rooms, I woke up with a riff in my head and the basic refrain and wrote it down.¹⁵

›To write down‹ bezeichnet im Englischen das schriftliche Notieren, im Sinne von Niederschreiben, Aufschreiben, Notieren oder schriftlich Festhalten. In diesem Zusammenhang liegt es nahe, den nachgeschobenen Satz so zu interpretieren, dass Richards seine musikalische Idee zu *Satisfaction* tatsächlich schriftlich (in Linien- oder anderer Notation) festgehalten hätte. Wie bereits dargestellt, wird diese Interpretation von Richards' detaillierten Aussagen widerlegt.

Ungeachtet dieser Wortbedeutungen ist weiter zu beachten, dass in Musikindustrien der westlichen Welt bis in die 1970er Jahre auch für populäre Musik Schriftlichkeit an einem bestimmten Zeitpunkt des Schaffensprozesses eminent wichtig war, und zwar bei der Anmeldung der Autorenrechte oder der so genannten Inverlagnahme, bei der ein Verlag die Urheberrechte für den die Urheber_in klärt. Erst in den 1970er Jahren, als deutlich wurde, dass musikalische Notationen die avancierten Studioaufnahmen nicht mehr angemessen abbilden konnten, wurde es gebräuchlich, dass auch Tonträger vorgelegt werden konnten. (Das Copyright Office

14 Federico Celestini / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 1–50. Dass ausgerechnet dieses sehr prominente Beispiel aus der glamourösen Welt des Pop in einem Beitrag, der in Anspruch nimmt, alle schriftlichen Aspekte des Komponierens zu untersuchen, als argumentativer Einstieg dient, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, zeigt sich hier doch die immer noch große Kluft zwischen der sogenannten historischen Musikwissenschaft und den Popular Music Studies sowie das gegenseitig fehlende Verständnis für die jeweiligen Gegenstands- und Wissensbereiche, Probleme und Methoden.

15 Robert Greenfield: »Keith Richard [sic!]. The Rolling Stone Interview«, in: *The Rolling Stone* 89 (19. August 1971), S. 24–36, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/keith-richard-the-rolling-stone-interview-238909/> (21.7.2023).

der Library of Congress, die zentrale Behörde für die Anmeldung von Copyrights in den USA, arbeitet beispielsweise mit dem Prinzip der »best edition«, welches bei Einreichungen von musikalischen Werken immer noch gedruckte Noten vor Tonträgeraufnahmen bevorzugt.¹⁶) Für die Stones ist im Zeitraum der 1960er Jahre zu vermuten, dass im Zuge dieser rechtlichen Vorgänge Leadsheets entstanden sind; diese können rein dokumentierender Art sein und müssen nicht von den eigentlichen Urhebern angefertigt worden sein.

Gender, Class, Race

Für Richards spielen diese sprachlichen Nuancen keine Rolle, denn für ihn ist gerade die Unabhängigkeit von geschriebenen Noten jeglicher Art eine Voraussetzung für seine Kreativität:

I've learned everything I know off of records. Being able to replay something immediately without all that terrible stricture of written music, the prison of those bars, those five lines. Being able to hear recorded music freed up loads of musicians that couldn't necessarily afford to learn to read or write music, like me. [...] And, of course[,] that breeds another totally different kind of musician, in a generation. I don't need this paper. I'm going to play it straight from the ear, straight from here, straight from the heart to the fingers.¹⁷

The Rolling Stones fungieren sowohl als männliche Ikonen der Popkultur als auch der musikalischen Forschung. In ihnen verwirklicht sich das Bild des vagabundierenden Bardens, der nicht von Herren und Moden beeinflusst scheint – das hat die Band mit Folkbarden wie Woody Guthrie, Bob Seeger und Bob Dylan, aber auch mit Chansonnières wie Jacques Brel oder mit Punkrockern wie den Sex Pistols gemeinsam. Ebenfalls ist der Musik der Rolling Stones die Unmittelbarkeit des direkt Handgemachten eingeschrieben. Damit grenzen sie sich beispielsweise von den späten Beatles ab, die ihrem Produktionsteam um George Martin und den vielen Studiomusiker_innen die Ausführung ihrer Musik und wohl auch Entscheidungen diesbezüglich überlassen haben und auch in musikstilistischer Hinsicht viel breiter

16 Siehe die Website des Copyright Office der Library of Congress, Unterseite »Best Edition«, <https://www.copyright.gov/register/pa-best-musical.html> (21.7.2023).

17 Richards: *Life*, S. 70f. Es ist davon auszugehen, dass Richards seine musikalischen Gedanken wie viele Gitarristen, die keine Ausbildung in der Fünfliniennotation erhalten haben, auch in Tabulatur festgeschrieben hat. Da er in verschiedenen offenen Stimmungen (Open G: [D]-G-d-g-h-d', Open D: D-A-d-fis-a-d' und E: einen Ganzton höher als die offene Stimmung auf D) spielt – das berühmte Five-string-G-Tuning (ohne die tiefste Saite) nutzte er etwa ab 1968 (ebd., S. 241–245) –, ist dies auch für notenkundige Gitarrist_innen eine legitime Lösung.

aufgestellt waren und gelegentliche Ausflüge in die Musiken des Tin Pan Alley, der Brassband und des Easy Listening nicht scheuten. Weder wird die Signalkette von Richards' Gitarre zum Verstärker durch unnötige Sound-Effekte gestört, noch steht außer Frage, wer auf den Aufnahmen die jeweiligen Instrumente spielt, so stark wird die Geschlossenheit der Gruppe und der handwerkliche Authentizitätsanspruch der Einzelnen bei den Rolling Stones zelebriert. In diesem, eventuell auch mit Alkohol, Drogen und deviantem Verhalten geschaffenen ›Freiraum‹ oder Handlungsraum können, wenn überhaupt notwendig, musikalische Ideen spontan aufs Papier (oder auf Magnetband) gebracht und unmittelbar umgesetzt werden. Es gibt nur wenige Teilgenres in der populären Kultur, in der der künstlerische Prozess vom musikalischen Einfall bis hin zur Studioaufnahme als so unmittelbar inszeniert wird wie im Blues, Rock'n'Roll, Beat und Rock, später auch Punk und Wave. Und in den genannten Genres gibt es nur wenige Bands wie The Rolling Stones, die so berühmt sind, dass sie aus ihrem Schaffen ein eigenes Star-Narrativ erzeugen können, welches die extreme Simplifizierung des künstlerischen Schaffensprozesses als zentrales Moment ihrer ›Komponistenpoetik‹ thematisiert.¹⁸ Die Musik scheint, wenn sie beispielsweise in Form von Songtexten, Akkordsymbolen oder Griffmustern schriftlich festgehalten wird, direkt vom Papier auf die Bühne oder auf den Tonträger zu gelangen. Auf diese Weise betrachtet ähneln die Rechtfertigungsmechanismen der Rolling Stones, bei aller inszenierten und dargestellten Bodenständigkeit, dem romantischen Ideal des Tonkünstlers, bei dem handwerkliche und künstlerische Authentizität zusammenfallen – Franz Liszt stellt in seiner Artikelreihe »Zur Situation der Künstler und zu ihrer Stellung in der Gesellschaft« den Komponisten als »Priester der Kunst« dar, Richard Wagner stilisiert Ludwig van Beethoven im Zusammenhang seiner Siebten Symphonie zu einem »zweiten Prometheus«, der aus seiner Musik Menschengestalten formt.¹⁹

18 Nach Ralf von Appen ließe sich hier von »handwerklicher Authentizität« sprechen. Ralf von Appen: »Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne«, in: Dietrich Helms / Thomas Phleps (Hg.): *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*, Bielefeld 2013, S. 41–69, hier S. 44. Zur Frage der Authentizität siehe auch Katrin Keller: *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*, Bielefeld 2008, sowie das Kapitel »Die Darstellung des populären Sängers als Regelkreislauf des Selbst« in Knut Holtsträter: *Crooner. Populärer Gesang in den USA im Spannungsfeld von Identität und Inszenierung. Mit einem Schwerpunkt auf Rudy Vallée, Bing Crosby und Frank Sinatra*, Münster / New York 2022, S. 281–326, in dem die theoretischen Ansätze von Philip Auslander, Simon Frith und Allan Moore diskutiert werden.

19 Franz Liszt: »Zur Situation der Künstler und zu ihrer Stellung in der Gesellschaft (1835)«, in: Rainer Kleinertz (Hg.): *Franz Liszt: Sämtliche Schriften*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, unter Mitarbeit von Serge Gut, Wiesbaden 2000, S. 3–65, insbesondere S. 15. Richard Wagner: »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 3¹⁸⁹⁷, S. 42–177, hier S. 95. Dass Komponisten in der klassisch-romantischen Ära in der Lage waren, ihre Werke auch selber auf die Bühne zu bringen, ist ein Umstand, der in der Musikästhetik

Diese Koinzidenz im Habitus von in zeitlicher und kultureller Hinsicht so weit auseinanderliegenden Männlichkeitsbildern wie dem aus der romantischen Musikästhetik entwickelten Genie und dem aus den Beatbands stammenden männlichen Rockstar ist zwar vordergründig einleuchtend. (Es ist sicher nicht überraschend, dass alle Eigenschaften, die Keir Keightley der »romantic authenticity« zuschreibt wie »tradition and continuity with the past roots«, sense of »community, sincerity«, »directness«, »liveness« usw. auch für die Charakterisierung der Band-Persona der Rolling Stones verwendet werden können.²⁰)

Diese Nähe entfaltet aber erst ihre volle argumentative Kraft, wenn man diese Männlichkeitsbilder im jeweiligen gesellschaftlichen Zusammenhang als mehrfach gefährdete männliche Existenzen versteht.²¹ Im 19. Jahrhundert waren es die prekären Verhältnisse des musikalischen Betriebs, welche Liszt veranlasst haben, seine oben genannte Artikelserie zur Arbeits- und Lebenssituation der damaligen Künstler_innen zu schreiben. In den 1960er Jahren war es der enorme Gegendruck des sogenannten Establishments gegen die damaligen Jugendkulturen, der sie in den Untergrund oder an den Rand trieb. Dass die Stones sich nicht an den Mainstream und damit an die damals erfolgreichen hegemonial etablierten Männlichkeitsbilder anpassten, sondern bereits von Anfang an als marginalisierte Männlichkeiten inszenierten, lässt sich damit erklären, dass sie genau diese Publikumsanteile von marginalisierter Männlichkeit adressieren wollten. Denn mit Raewyn Connell lassen sich die Stones genau als das verstehen: als Darstellung einer neuen und damit zunächst marginalisierten Männlichkeit, welche nach und nach die gesellschaftliche Hegemonie übernimmt.²² Für die Glaubwürdigkeit der Stones und ihrer neuen Männlichkeit ist es sicher hilfreich gewesen, dass sie auch in biographischer und habituel-ler Hinsicht genug Working Class, Street Credibility und biographische Gebrochenheit einbrachten, aber erst mithilfe der passenden Lyrics, ihrem Auftreten und dem

des 20. Jahrhunderts leider so oft unterschlagen wurde, dass er fast gänzlich in Vergessenheit geraten ist.

- 20 Wenngleich Keightley den Begriff des Romantischen sehr vereinfachend darstellt, versteht er ihn offensichtlich in einem historischen Zusammenhang, denn im Gegensatz dazu steht die »modernistic authenticity«, welche er eher im Pop ausmacht. Keir Keightley: »Reconsidering Rock«, in: Simon Frith / Will Straw / John Street (Hg.): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge u.a., S. 109–142, hier S. 137.
- 21 Zur Diskussion des Genie-Begriffs in diesem Zusammenhang siehe den Lexikoneintrag von Christoph Müller-Oberhäuser: Art. »Genie«, in: Annette Kreuziger-Herr / Melanie Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 352f. und Melanie Unseld: »Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung«, in: Kordula Knaus / Susanna Kogler (Hg.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln 2013, S. 23–45.
- 22 Connells Konzept der Männlichkeiten und dessen Dynamik wird genauer diskutiert in Holtsträter: *Crooner*, S. 404–428. Siehe auch Raewyn Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden 42015.

medial durch Interviews oder Bildstrecken vermittelten Einblick in das Privatleben und den Arbeitsalltag der Bandmitglieder und im Besonderen Jaggers und Richards' entwickelte die Band einen allgemeinen Bandhabitus, der eine neu empfundene Art von männlicher Rebellion, Hedonismus und sexueller Devianz propagierte, die mit Misogynie und Rassismus einherging.²³

Damit inszenieren sich die Rolling Stones als weit entfernt von den hochdifferenzierten und arbeitsteilig agierenden Produktionsstrukturen, wie sie seit dem Tin Pan Alley (Sheet Music, Song-Plugging, Show-Produktionen, Vaudeville Circuit) den popmusikalischen Mainstream bestimmen, und von denen die Stones von Anfang an ja abhängig waren und denen sie ihren Erfolg verdanken.

Diese gefühlte Nähe des Rock-Diskurses zum romantischen Ideal des Genies wäre aus meiner Sicht der eigentliche Grund, warum die vier Autoren des oben genannten Aufsatzes »Zur einer Theorie der musikalischen Schrift« The Rolling Stones als einleitendes Beispiel für eine Erörterung nutzen, die alle möglichen ästhetischen und poetischen Ansätze in der westlichen Kunstmusik behandelt, aber keinesfalls populäre Musik. Im Schaffensprozess der Rolling Stones manifestiert sich das romantische Moment der individuellen und spontanen Eingebung, welches den musikalischen Schreibprozess letztlich initiiert und steuert, die ästhetische Black Box, in die offensichtlich weder die Musiktheorie, noch die Musikästhetik, die Skizzenforschung oder die Editionswissenschaft blicken können. Damit wiederholen sie jedoch unbeabsichtigt Stereotype des Rock-Diskurses, der die Popular Music Studies seit den 1970ern bis vor kurzem dominierte. So beschreibt Dianne Railton 2001 die männliche Hegemonie des Rock-Diskurses:

Musicians were proud of their self-taught status: classical training could stunt originality and creativity. Rock culture was a way of making ›serious‹ music that was free from the institutional and stylistic demands of art music.²⁴

Freilich war die Erfahrung dieser Generation an Musiker_innen, fernab von musikalischer Bildung und Lesekompetenz kompositorisch wirksam sein zu können, eine emanzipierende und ermächtigende. So beschreibt Richards, wie sein damaliger Manager Andrew Loog Oldham ihn und Mick Jagger zum Song-Schreiben gebracht und sie dabei unterstützend begleitet hat – das Trio zeichnet u.a. die Autorenrechte für *As Tears Go By*, die erste Hit-Single für Marianne Faithfull im Jahr 1964:

23 Der an den Stones und anderen Bands entwickelte Begriff des ›cock rock‹ wird 1978 erläutert von Frith / McRobbie: »Rock and Sexuality«.

24 Dianne Railton: »The Gendered Carnival of Pop«, in: *Popular Music* 20/3 (2001), S. 321–331, hier S. 323.

Andrew created an amazing thing in my life. I had never thought about song-writing. He made me learn the craft, and at the same time I realized, yes, I am good at it. And slowly this whole other world opens up, because now you're not just a player, or trying to play like somebody else. It isn't just other people's expression. I can start to express myself, I can write my own music. It's almost like a bolt of lightning.²⁵

Inwiefern die aus dem Rock'n'Roll oder der Romantik entlehnte Attitüde des Spontanen wirklich greift, sei den jeweiligen Urteilen der im Komponieren Kundigen überlassen. Aber hier zeigt sich deutlich, dass es in der populären Kultur zwei große Bereiche gibt, die seit den 1960er Jahren – also in der Zeit, in der Jugendkulturen mithilfe der phonographischen Medien musikalische Praxisfelder hervorgebracht hatten, welche musikalische Schrift nicht nur als unwichtig erachteten, sondern als Teil des Establishments ablehnten – das urbane Feuilleton und, wie Bennett bereits 1982 feststellt, die frühen wissenschaftlichen Ansätze der kritisch ausgerichteten Popular Music Studies beherrschen: Pop vs. Rock.²⁶ Diese Trennung ist nicht nur eine ästhetische, sondern kann als eine definitorische Voraussetzung für die neuere Forschung über populäre Musik angesehen werden, welche ebendiese Trennung aufzuheben versucht, indem sie sie als Diskurs historisiert und kontextualisiert. Richards' Aussage sei in diesem Zusammenhang in einem größeren Textauszug nochmals zitiert:

Being able to hear recorded music freed up loads of musicians that couldn't necessarily afford to learn to read or write music, like me. Before 1900, you've got Mozart, Beethoven, Bach, Chopin, the cancan. With recording, it was emancipation for the people. As long as you or somebody around you could afford a machine, suddenly you could hear music made by people, not set-up rigs and symphony orchestras. You could actually listen to what people were saying, almost off the cuff. Some of it can be a load of rubbish, but some of it was really good. It was the emancipation of music. Otherwise, you'd have had to go to a concert hall, and how many people could afford that? It surely can't be any coincidence that jazz and blues started to take over the world the minute recording started, within a few years, just like that. The blues is universal, which is why it's still around. Just the expression and the feel of it came in because of recording. It was like opening the audio curtains. And available, and cheap. It's not

25 Richards: *Life*, S. 173.

26 Tagg: »Analysing Popular Music«, S. 63. Namentlich nennt er eine Reihe an Autoren, welche sich mit deutschem Schlager (Hansgeorg Mühe sowie Peter Czerny und Heinz P. Hoffmann), US-amerikanischem Classic Pop (Charles Hamm), Partymusik (Finn Gravesen) sowie Musik in der Werbung (Siegmond Helms) beschäftigt haben. Dass Tagg sich dieser Forschungsrichtung zugehörig fühlt, wird an seiner detaillierten Analyse des Songs *Fernando* von Abba deutlich.

just locked into one community here and one community there and the twain shall never meet. And, of course[,] that breeds another totally different kind of musician, in a generation.²⁷

Seine Aufteilung in schriftlich festgehaltene klassische Musik, deren Zugänglichkeit von Schrift- und Lesekompetenzen sowie Klassenzugehörigkeit abhängig ist, und dem quasi als orale Tradition vermittelten Blues und Jazz, die sich durch die Erfindungen des phonographischen Zeitalters einfach und für alle erreichbar waren, ist sicher von klassistischen Erfahrungen seiner Kindheit und Jugend geprägt. Seine Argumentation würde einer genaueren historischen Einschätzung aber nicht standhalten.

Mythen des musikalischen Schreibens

Das befreiende Gefühl der unmittelbaren Selbstverwirklichung, welche sich von Kultur- und Bildungsinstitutionen und sozialen Zugangsbeschränkungen unabhängig macht, ist jedoch nicht nur für die Rockmusik, genauer die musikalisch illiteraten Beatbands der 1960er Jahre, sowie im weiteren Sinne für die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts topisch, sondern ebenfalls tief im Diskurs der populären Kultur und ihrer Medienlandschaft verankert.

Um diese Mechanismen genauer zu beschreiben, erscheint es mir sinnvoll, einen Ansatz weiterzuführen, der von Jane Feuer entwickelt wurde. Ihre Untersuchungsgegenstände sind Handlungsstrukturen im selbstreflexiven Broadway- und Hollywood-Musical.²⁸ Sie geht davon aus, dass diese als Marker für gesellschaftliche Normierungen und allgemeinmenschliche Aushandlungsprozesse in der US-amerikanischen Gesellschaft (und sicher auch für andere von den USA beeinflussten Mediengesellschaften) fungieren. Jane Feuer beschreibt die Prozesse solch unmittelbarer Selbstverwirklichung in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss als Mythen, da sie komplexe Sachverhalte synthetisieren, die sich eigentlich nicht vereinbaren lassen. Dort beschreibt sie drei verschiedene Mythen, die in den weiteren Beispielen verschieden stark wiederauftauchen: den Mythos der Spontaneität, der Mythos der Integration und der Mythos des Publikums. Diese gesellschaftlichen Mechanismen lassen sich auch sicher mit Begriffen wie Individualismus, Stardom

27 Richards: *Life*, S. 70f.

28 Jane Feuer: »The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment«, ursprünglich in: *Quarterly Review of Film Studies* 2/3 (1977), S. 131–126, hier in: Rick Altman (Hg.): *Genre, the Musical. A Reader*, London/Boston, Mass. 1981, S. 159–174, hier S. 162: »[T]he seemingly random surface structure of a myth masks contradictions which are real and therefore unresolvable.«

und Massenmedialität verschlagworten; das für unseren Gegenstand Gewinnbringende ist jedoch, dass sich diese Konzepte in diesen Musicals als Handlungsmuster äußern, die als solche beschreibbar sind.

Nach Feuer besagt der Mythos der Spontaneität (»myth of spontaneity«), dass die im Musical befindlichen Figuren bzw. Darstellenden aufgrund ihrer Begabung und Kompetenzen (*talent*) jederzeit in der Lage sind, aus ihrem Alltag, beispielsweise einer Probensituation oder einem privaten Gespräch, in Gesang oder Tanz ausbrechen und damit das Leben in Kunst überführen zu können. Der Mythos der Integration (»myth of integration«) besagt, dass jede geglückte künstlerische Darstellung wiederum in ein geglücktes und gut geführtes bzw. erfolgreiches Leben (im diegetischen Universum des Musicals) münden kann. Die erfolgreiche künstlerische Darstellung garantiert innerhalb der filmischen Handlung ein erfolgreiches Leben. Der Mythos des Publikums (»myth of the audience«) besagt, dass eine solche Darstellung, soll sie erfolgreich sein, in einem sozialen Raum erfolgen muss, der innerhalb des filmischen Universums von einem Publikum gestaltet wird. Der oder die Darstellende muss das Publikum wahrnehmen und auf dessen Bedürfnisse eingehen. Das Publikum (innerhalb der filmischen Handlung) ist nicht nur Beifallspender, sondern auch eine Gemeinschaft, in die das Individuum nach der Darstellung wieder zurückfinden kann.

Feuer hat dies auf Bühnen- und Film-Musicals der 1930er bis 1950er Jahre, die oft dem Sub-Genre des Backstage-Musicals angehören, angewendet. Dass diese Wirkungsmechanismen so offenkundig in der narrativen Großform des Musicals erscheinen, ist für sie ein Indikator für die tieferen Wirkungszusammenhänge, welche den damaligen Hollywood-Diskurs bestimmen. Ich finde den Begriff des Mythos sowie Feuers Modell gut auf die anstehenden Fragen übertragbar, als in ihm die Übergänge zwischen Kunst und Leben als Schwellenerlebnisse wahrnehmbar sind und mit dem Publikum (*audience*) eine oft vernachlässigte Instanz thematisiert wird, die aber für Aufführungen konstitutiv ist.

Diese Mechanismen bestimmen die populäre Musikkultur als habituelle Muster und narrative Strukturen. Sie wirken auch in Inszenierungs- und Aufführungskontexten, in denen das Publikum soziale bzw. parasoziale Beziehungen²⁹ zu Musizie-

29 ›Sozial‹ sind diese Beziehungen in der Hinsicht, dass sie nach Gesetzmäßigkeiten funktionieren, die man auch in der sozialen Wirklichkeit, beispielsweise im Alltagsleben, findet. Den Zusatz ›para‹ erhalten sie, weil sie eben doch keine direkten Beziehungen zwischen Personen sind, sondern durch Medien vermittelt werden. Siehe hierzu Holtsträter: *Crooner*, S. 290; oder Katrin Keller: *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*, Bielefeld 2008; Christopher Jost: »Identität und Musikanalyse. Grundlegende Überlegungen zu den Begriffen Habitus und Gestus im Rahmen der Populärmusikforschung«, in: *Samples* 10 (2011), S. 1–27; sowie, als Gründer dieses Begriffes, Donald Horton / Richard Wohl: »Mass Communication and Para-Social Interaction. Observations on Intimacy at a Distance«, in: *Psychiatry* 19 (1956), S. 215–229.

renden, Stars und Akteuren herstellt, in denen es mit jenen wiederholt und medial vermittelt in längerfristigen Nutzungszusammenhängen interagiert. Gehen wir davon aus, dass jedes musikalische Handeln (als kulturelles Handeln) von diesen drei Mechanismen oder Mythen beeinflusst werden kann, so lässt sich fragen, ob dies nicht auch für das musikalische Schreiben oder den Umgang mit der Schriftlichkeit von Musik gilt.

Der Mythos der Spontaneität kann daraufhin befragt werden, ob solche Akte der künstlerischen Selbstwirksamkeit beim musikalischen Schreiben nicht auch geschehen und damit Gegenstand von Inszenierungen oder Erzählungen sein können. Der Mythos der Integration besagt, dass im Backstage-Musical die spontane Einlage des noch zu entdeckenden Talents ein erfüllendes Erwerbs- und oft auch Liebesleben innerhalb der sich entspinrenden Film- oder Bühnenhandlung garantieren kann. Übertragen auf unseren Gegenstand, das musikalische Schreiben, lässt sich fragen, ob es Akte des Schreibens gibt, die diesen Erfolg im Lebensnarrativ des der Komponierenden versprechen oder erfüllen. Der Mythos des Publikums erscheint für unsere Frage zunächst nicht nutzbringend zu sein – das musikalische Schreiben wird gemeinhin doch als eines verstanden, welches der die Schreibende meistens in produktiver Einsamkeit vollführt. Diese Schreibakte werden jedoch durch ihre mediale Vermittlung Teil des allgemeinen Kommunikationsprozesses über musikalisches Schreiben, also auch – wie zu zeigen sein wird – des wissenschaftlichen Diskurses.

Wie deutlich wurde, kann das für den populären und wissenschaftlichen Rock-Diskurs so wirkmächtige Rollenvorbild Keith Richards bezüglich der Frage der Musikschriftlichkeit in der populären Musik Zirkelschlüsse erzeugen. Daher sollen für die weitere Erörterung der Frage nach der Musikschriftlichkeit in der populären Musik drei Personen gewählt werden, die zwar nicht weniger prominent sind, sich aber im weitesten Sinne dem Tin-Pan-Alley-Diskurs (Unterhaltungsmusik, Mainstream Pop, ›Middle of the Road‹) zurechnen lassen. Zwar handelt es sich bei Russ Columbo (1908–1934), Frank Sinatra (1915–1998) und James Last (1929–2015) ebenfalls um weiße, heterosexuell markierte Männer aus dem westlichen Kulturkreis, diese liegen jedoch in einem Zeitraum vor dem Rock-Zeitalter oder – wenn sich die Zeitläufe überlappen – bewegen sich in musikalischen Genres, die jenseits der Rockmusik angesiedelt sind. Die beiden Letzteren, Sinatra und Last, gehören zu den erfolgreichsten und einflussreichsten Musikern des 20. Jahrhunderts, während der Erstgenannte, Columbo, als gutes Beispiel für die frühe, aber bereits vollständig diversifizierte Unterhaltungsindustrie dienen kann.

Russ Columbo – Musikalisches Schreiben als erotische Erfahrung

Das ungeheure Star-Potential des US-amerikanischen Crooners, Violinisten und Songwriters Russ Columbo wurde schon zu Lebzeiten diskutiert. Durch seinen frühen Tod im Jahr 1934 teilt er das Los mit anderen frühverstorbenen Stars, dass sein Star-Image nicht durch einen späteren Karriereverlauf überschrieben wurde.³⁰

Columbos an den Belcanto angelegte ›seriöse‹ Stimmgebung übertraf den seiner oftmals als Konkurrenten inszenierten Zeitgenossen Bing Crosby und Rudy Vallée in puncto Gesangstechnik und Strahlkraft. Aufgrund Columbos attraktiven Aussehens wollte ihn die Filmindustrie als *romantic lead* ausbauen; in einigen Kurzfilmen und bei seiner ersten Hauptrolle im Langfilm *Wake Up and Dream* (Universal Pictures, Regie: Kurt Neumann), welcher am 1. Oktober 1934, einen knappen Monat nach seinem Unfalltod in die Kinos kam, ist dies in Ansätzen zu erkennen.

Dass Columbo eine fundierte musikalische Ausbildung am Klavier und der Violine genossen hatte, war damals allgemein bekannt, denn in der frühen Zeit bei Gus Arnheim und seiner Band spielte er virtuos Violine und später sang er bei Bühnenauftritten gelegentlich auch Opernliteratur. Als einer der wenigen Crooner seiner Zeit (und ähnlich wie Vallée) hat er auch Songs komponiert; wie man an den Titeln seiner drei erfolgreichsten Songs *Prisoner of Love*, *You Call it Madness (but I Call it Love)* und *My Love* ablesen kann, waren sie thematisch ganz im Einklang mit dem damals so erfolgreichen männlichen Crooning.

Anhand eines für die Presse angefertigten Portraitfotos und eines Zitats Columbos³¹ soll gezeigt werden, inwiefern in diesem Fall der Diskurs des musikalischen Schreibens mit Aspekten von Star-Image, Körperlichkeit und erotischer Attraktion verschränkt sein kann. Auf dem vermutlich in seinem Todesjahr aufgenommenen Portraitfoto (siehe Abb. 2) ist Columbo am Klavier sitzend dargestellt, er greift in die Tasten und schaut den die Beobachter_in direkt an. Das Klavier symbolisiert in diesem Bild Columbos Tätigkeit als erfolgreicher Song-Komponist, am rechten Bildrand lässt sich ein Blatt (Noten-)Papier erahnen.

Insgesamt gibt es nur wenige Portraitfotos mit Columbo am Klavier, dafür waren seine anderen Star-Eigenschaften als Sänger und Celebrity wohl zu dominierend. Aber es gibt zwei andere Fotografien, welche ihn am Klavier beim konkreten Notenschreiben (oder Annotieren) zeigen, dann jedoch in Freizeitkleidung oder im

30 Dies ist ein wirkungsmächtiges Merkmal von früh verstorbenen Künstler_innen wie Hank Williams (29 Jahre), Tupac Shakur (25 Jahre), Avicii (28 Jahre) oder denen des sogenannten Club 27 (über Jimi Hendrix, Janis Jolin bis hin zu Amy Winehouse): Sie hatten keinen künstlerischen oder Karriere Niedergang zu erleiden, noch mussten sie sich in der Öffentlichkeit den Herausforderungen des Alterns stellen.

31 Diese Beispiele habe ich in wesentlich kürzerer Form in Holtsträter: *Crooner*, S. 60, verwendet.

Straßenanzug. Diese beiden Fotos habe ich als Digitalisate in unzuverlässigen Bild-datenbanken gefunden und da ich ihre Herkunft nicht einmal im Ansatz nachweisen kann, sei hier auf Abbildungen verzichtet.³² Beide Fotografien sind aber ebenfalls professionelle Portraitfotos und ähneln vom Bildausschnitt und der Bildkomposition dem obigen: Sie zeigen den am Klavier sitzenden Columbo von der rechten Seite im Profil, beide Male spielt Columbo mit der linken Hand auf der Tastatur, während er mit einem Stift in der rechten Hand und mit festem Blick auf das vor sich auf dem Klavier befindende Notenpapier schreibt.



Abb. 2: Russ Columbo am Piano, ca. 1934, Portrait-foto von Roy D. MacLean.³³

Weitere Forschung wird nötig sein, um diese Bildquellen zu identifizieren und mit der notwendigen Information zugänglich zu machen. Alle diese Fotografien

32 Bilddatenbank Celebrities Pictures, <https://www.picsofcelebrities.com/celebrity/russ-columbo/pictures/russ-columbo-pictures.html> (28.4.2023) sowie auf Bill Cwiklo's Blog, <https://cinemafanz.livejournal.com/photo/album/465/?mode=view&id=29666&page=26> (28.4.2023). Die reich bebilderten Biographien von Tory Toran (*A Prisoner of Love. The Definitive Story of Russ Columbo*, Boalsburg 2006), Lenny Kaye (*You Call It Madness. The Sensuous Song of the Croon*, New York 2004) und Joseph Lanza und Dennis Penna (*Russ Columbo and the Crooner Mystique*, Los Angeles 2002) führen diese Bilder nicht an. (Bei Lanza und Penna, S. 76, findet sich zwar ein Foto von Columbo am Klavier, allerdings dort in ein Galgenmikrophon singend; es könnte ein Folgebild von dem letztgenannten Foto des am Klavier schreibenden Columbo sein.)

33 Aus: Bill Cwyklo: »Russ Columbo and Carole Lombard – a Beautiful Melody Interrupted by Tragedy.«, Blog-Eintrag, <https://cinemafanz.livejournal.com/2010/02/20/>, veröffentlicht am 20.2.2010 (2.12.2022).

reihen sich aber in ikonographischer Hinsicht in die professionelle Portraitfotografie von Komponisten der US-amerikanischen Unterhaltungsmusik wie George Gershwin und Irving Berlin ein: Das Klavier fungiert hier als das Instrument der Wahl für die Komposition und oft wird für das (meistens gestellte) Bild auch das Schreiben konkret dargestellt. (Von Irving Berlin findet sich kein Bild mit Schreibutensilien, weil er keine Noten lesen konnte und seinen Schreibassistenten die Songs am Klavier vorsang und vorspielte.) Die sitzende Position am Klavier reichte bei Fotografien von Songwriting-Duos, um der damaligen Öffentlichkeit die damals übliche Aufgabenteilung in Komponisten (*composer*) und Textdichter (*lyricist*) zu verdeutlichen. Wenn in solchen Fotografien ein Flügel oder ein Klavier zu erkennen ist, sitzt der Komponist an der Tastatur und der Textdichter steht direkt neben ihm oder vor dem Flügel.³⁴ (Die Fotografien geben sicher auch einen Einblick in mögliche ›Schreibszenarien‹, denn für die Arbeitssituation mit zwei Personen an einem Klavier gibt es nur wenige sinnvolle Anordnungen – zumal, wenn beim Arbeitsprozess einer der Personen die Aufgabe des musikalischen Begleitens zufällt.)

Was obige Fotografie von Columbo aber von anderen Abbildungen damaliger Songwriter unterscheidet, ist der Schlafrock bzw. Morgenmantel, der hier auf eine außerhalb des Arbeitskontextes gerichtete Situation und auf eine private, d.h. nicht auf gesellschaftlichen Empfang ausgelegte Wohnatmosphäre hindeuten soll. Die motivische Nähe zu Bildern anderer Komponisten und Geistesgrößen ist deutlich, lässt sich Ludwig van Beethoven in dem berühmten in Öl gemalten Portrait von Joseph Stieler doch auch im Morgenmantel abbilden.³⁵ Anders als dort treffen bei Columbo aber verschiedene Momente der Erotisierung zusammen, die mit seiner Typenbesetzung innerhalb des US-amerikanischen Star-Systems (in dieser Karrierephase vor allem auf Hollywood gerichtet) zu tun haben. Denn dieses Foto ist im Zusammenhang mit Columbos Star-Persona als Crooner und als möglicher *romantic lead* in Hollywood-Filmen zu verstehen und lässt sich beispielsweise mit einer drei Jahre früher entstandenen Interview-Aussage Columbos kombinieren: »I write late at night mostly – and get some of my best ideas after I've gone to bed«. In dem

34 Siehe die Fotografien in: Ken Bloom: *The American Songbook. The Singers, the Songwriters and the Songs*, New York 2005, dort u.a. von – jeweils in der Reihenfolge Komponist und Textdichter genannt – Jimmy van Heusen und Johnny Burke sowie van Heusen und Sammy Cahn (S. 190), Harry Warren und Al Dubin (S. 206), Harry Revel und Mack Gordon (S. 238), Ralph Rainger und Leo Robin (S. 280), Richard Rodgers und Lorenz Hart (S. 285), Arthur Schwartz und Harold Dietz (S. 296f.). Diese Art der Fotokomposition findet sich von Anfang der 1920er bis in die 1960er Jahre.

35 Für diese Erinnerung sei Gesa Finke herzlich gedankt. Abgedruckt wurde das Gemälde vielmals, z.B. von Theodor Frimmel: *Ludwig van Beethoven*, Berlin ⁵1919, Einlegeblatt nach S. 80, oder Werner Busch / Martin Geck: *Beethoven-Bilder. Was Kunst- und Musikgeschichte (sich) zu erzählen haben*, Berlin und Kassel 2019, S. 15–23.

Kontext des Interviews ist die Aussage sicher auch erotisch konnotiert, der Titel des Artikels lautet nämlich: »He's Thrilling, Girls, This Russ Columbo!«³⁶

Die nächtliche Invention wird schnell zu Papier gebracht und am Klavier nachgehört, hier zufälligerweise durch einen attraktiven jungen Mann in intimer Atmosphäre. Der Akt der musikalischen Erfindung wird in den Kontext erotischer (männlicher) Erfahrung gebracht und musikalisches Schreiben als erotisches Versprechen gegenüber einem weiblichen Publikum verstanden. Denn wer Balladen schreibt und damit erfolgreich ist, könnte auch, dem Mythos der Integration folgend, ein guter Liebhaber oder Ehemann sein. Der schreibende Körper Columbos fungiert hier als »site of desire«, wobei der Künstler bzw. Star dem Publikum das Versprechen gibt, seine vielfältigen Bedürfnisse zu befriedigen.³⁷ Zudem gibt diese Inszenierung Aufschluss, worum es in den Liedern geht, die Columbo zu solchen Gelegenheiten verfasst: Es sind Lieder der Liebeswerbung.

Frank Sinatra – Leugnung musikalischer Schriftkompetenz

Beschreibt Columbos Beispiel eindrücklich, dass im Hollywood-Diskurs musikalische Schreibkompetenzen durchaus positiv bewertet wurden, handelt es sich bei Frank Sinatra um einen der prominentesten Verweigerer von musikalischen Schriftkompetenzen. Sinatra wurde sowohl in Interviews als auch in privaten Gesprächen nicht müde zu betonen, dass er keine Noten lesen könne, so zuletzt noch im Herbst 1990 in einem Interview mit Bruce Jenkins in dessen Biographie über seinen Vater und Sinatras Freund, den Komponisten Gordon Jenkins: »I can't read a fucking note. I know just what I hear [...].«³⁸ Diese Behauptung musikalischer Illiteralität lässt sich biographisch untermauern: Sinatra gehörte zur zweiten Generation von italienischen Einwanderern, seine aus Ligurien stammende Mutter Dolly (Natalina Garaventa) war Hebamme, sein aus Sizilien stammender und unter

36 [Ohne Autor_in]: »He's Thrilling, Girls, This Russ Columbo!«, in: *Anderson (Indiana) Bulletin* (NEA Service, 28.11.1931), S. 5, zitiert nach Michael R. Pitts / Frank W. Hoffmann: *The Rise of the Crooners. Gene Austin, Russ Columbo, Bing Crosby, Nick Lucas, Johnny Marvin, and Rudy Vallee*, Lanham/London 2002, S. 89 (Original nicht eingesehen).

37 Das ostentative Zurschaustellen des männlichen Körpers für den weiblichen Blick wird dem Tänzer und Filmschauspieler Rudolph Valentino zugeschrieben. Siehe Gaylyn Studlar: »Valentino, »Optic Intoxication«, and Dance Madness«, in: Steven Cohan / Ina Rae Hark (Hg.): *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York 1996, S. 23–45. Wenn in den 1920ern und 1930ern neue männliche und attraktive Stars mit schwarzen Haaren und dunklerem Teint vermarktet wurden, so war der Vergleich mit dem 1926 verstorbenen Valentino schnell zur Hand; so auch bei Columbo, der als »Valentino of the Air« bezeichnet wurde. Siehe auch Toran: *A Prisoner of Love*, S. 37, sowie Lanza / Penna: *Russ Columbo*, S. 27–33 und 89.

38 Bruce Jenkins: *Goodbye. In Search of Gordon Jenkins*, Berkeley 2005, S. 180.

Analphabetismus leidender Vater Marty (Anthony Martin Sinatra) arbeitete einige Zeit als Berufsboxer und Chauffeur und später als Feuerwehrmann. Zusätzlich führten die beiden in Sinatras Geburtsort Hoboken in New Jersey ein Lokal, in der ihr Kind seine ersten Auftritte absolvierte.³⁹ Sinatras Schulbildung beschränkt sich auf einen Junior High School-Abschluss im Jahr 1931 – diese Schulform ist vergleichbar mit einer Mittelschule, der Abschluss ist in etwa äquivalent zur deutschen Sekundarstufe I – und einen kurzen Aufenthalt an einer weiterführenden High School; zu dieser Zeit hatte er aber schon ein Auskommen als Sänger.⁴⁰



Abb. 3: Frank Sinatra beim Studium seines Parts während Aufnahmen mit Axel Stordahl (hier dirigierend in Rückansicht) in der Liederkrantz Hall, New York, Foto von William P. Gottlieb, Library of Congress, William P. Gottlieb Collection.⁴¹

39 James Kaplan: *Frank. The Voice*, New York 2010, S. 6f. und 11.

40 Ebd., S. 22 und 29.

41 Das Original ist ein Schwarz-Weiß-Negativ in $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4}$ Zoll, Digitalisat unter <https://www.loc.gov/resource/gottlieb.07811.o> (24.11.2022). Die William P. Gottlieb Collection ist Public Domain.

Es ist daher davon auszugehen, dass Sinatra nur sehr rudimentären Musikunterricht erhielt. Jedoch war er – wie an anderer Stelle bereits ausgeführt⁴² – sehr wohl des Notenlesens mächtig. Auch wenn Sinatra – anders als beispielsweise Mozart, ein paar Dirigent_innen und die meisten Korrepetitor_innen – höchstwahrscheinlich nicht in der Lage war, eine Partitur während des Lesens klanglich zu vergegenwärtigen und somit in musikalischer ›Echtzeit‹ zu erschließen, war er durchaus fähig, anhand des ihm ausgehändigten Stimmenauszugs bzw. Leadsheets der Band zu folgen und in kürzester Zeit die musikalische Führung zu übernehmen. Er war unter Studiomusikern dafür gefürchtet, zu Aufnahmesitzungen perfekt vorbereitet zu sein und in den ersten Takes seine beste Leistung abzurufen.



Abb. 4: Vergrößerter Ausschnitt aus Abb. 3.

Am Anfang seiner Solo-Karriere veröffentlichte Sinatra 1941 mit seinem damaligen Gesangslehrer, dem Opernsänger John Quinlan, eine Gesangsschule, die selbst-

42 Siehe Knut Holtsträter: »Konnte Sinatra Noten lesen?«, in: *The Voice. Magazin der deutschen Sinatra-Society* 60 (2020), S. 7–14 (im Selbstverlag des Vereins, mit Übersetzungen der Originalzitate ins Deutsche), sowie ders.: *Crooner*, S. 85–89.

verständlich nicht ohne Noten auskommt.⁴³ Zudem hat er bereits seit jungen Jahren Schallplatten mit klassischer Musik und Opern gesammelt und gehört. Die Frage, ob er denn wirklich Noten lesen könne, kam interessanterweise erst Mitte der 1940er Jahre auf, also zu einem Zeitpunkt, an dem die Fangemeinde einerseits alle Einzelheiten aus dem Leben ihres Stars wissen wollte, und andererseits, als Sinatra mit großen Orchestern konzertierte und Alben produzierte.

Wie in den Abbildungen 3 und 4 an einem Foto der Aufnahmesession vom 22. Oktober 1947 in der Liederkranz Hall, New York, unter der Leitung von Axel Stordahl dokumentiert, hat Sinatra im Studio Leadsheets verwendet – Sinatra hält den Auszug für seine Gesangsstimme des Songs *Laura* in Händen⁴⁴ –, in der seine Stimme sowie nachträglich (und an der Vergrößerung im Buchdruck wohl leider nur zu erahnen) die Einsätze von einzelnen Instrumenten oder Instrumentengruppen mit Bleistift eingetragen sind. (Vermutlich sind diese Nachträge bei Sinatras Einzelproben mit seinem Pianisten entstanden.) Es ist also davon auszugehen, dass Sinatra Noten lesen konnte und diese Fähigkeit im Studio auch einsetzte.

Aber wohl erst im Arbeitsumfeld mit klassischen Orchestermusikern wurde Sinatra bewusst, dass ihm hinsichtlich seiner musikalischen Grundausbildung Kompetenzen fehlen, die er nicht mehr ohne Weiteres erwerben konnte. Ein großer Teil dieser gefühlten Bildungslücken lässt sich dadurch erklären, dass er kein Instrument erlernt hat. Das unterscheidet ihn von den meisten ihm vorangegangenen Croonern oder seinen direkten Konkurrenten wie – um nur ein paar zu nennen – die sich am Klavier selbst begleitenden ›Whispering‹ Jack Smith (1896–1950) und Art Gillham (1895–1961), den Saxophonisten, Komponisten und Bandleader Rudy Vallée (1901–1986), die Violinisten Russ Columbo (1908–1934) und Al Bowlly (1898–1941) oder den Pianisten, Schlagzeuger und Komponisten Mel Tormé (1925–1999). Sinatra konnte sich auf der Klaviertastatur orientieren und hat oft in Filmen das Klavierspielen gemimt, aber für die tägliche Probenarbeit war er unmittelbar von Pianisten oder Gitarristen abhängig.⁴⁵ Sein latentes, aus seiner Herkunft aus der Working

43 Frank Sinatra / John Quinlan: *Tips on Popular Singing*, mit einem Begleitwort von Tommy Dorsey, New York 1941, privates Digitalisat auf <https://www.jazzsingers.com/TipsOnPopularSinging/> (21.7. 2023).

44 Damit lassen sich Gottliebs Fotografien dieser Session auf den 22. Oktober 1947 datieren. Die Datierung der Aufnahmesession erfolgte wiederum nach Luiz Carlos do Nascimento Silva: *Put Your Dreams Away. A Frank Sinatra Discography*. Westport/London 2000, S. 143. Die an dem Tag entstandene Aufnahme wurde erst im Juni 1949 im Album *Frankly Sentimental* (Columbia C-185, vier Schallplatten, 78 UpM, 10-Zoll) veröffentlicht.

45 Siehe u.a. seine Darstellung des Klavierspiels in den Spielfilmen *Young at Heart* (Warner Bros. 1955, Regie: Gordon Douglas), *Around the World in 80 Days* (United Artists 1956, Regie: Michael Anderson) oder *Pal Joey* (Columbia Pictures 1957, Regie: George Sidney), die deutlich erkennbar nachvertont sind. Ebenso gibt es viele Pressefotos aus seiner gesamten Karriere, die ihn allein oder mit seinen Kindern oder anderen Prominenten am Klavier sitzend und beide Hände auf der Tastatur legend zeigen. Andere Fotos zeigen ihn am Klavier sitzend, mit der rech-

Class stammende Inferioritätsgefühl, verbunden mit der tatsächlichen Abhängigkeit von notenkundigeren Musikern bei der Erarbeitung von neuem Repertoire, können zwei persönliche Gründe gewesen sein, die musikalische Illiteralität wie einen täglichen Schutzschild vor sich herzutragen.

Als Säng_in Musik schlecht oder nicht lesen zu können ist aber ein Topos, der bereits schon im Bereich der klassischen Musik zu Kalauern führte – besonders gerne auf Kosten von Tenören –, im Bereich der populären Musik erfährt diese fehlende Kompetenz aber die Verklärung durch den Mythos der Spontaneität. Man müsse gar nicht viel können, es komme nur auf das Talent an, also eine Eigenschaft, die man augenscheinlich nicht akademisch erlernen kann, auf die richtige Begeisterungsfähigkeit und die richtige Situation an, um außergewöhnlich zu glänzen.

Im professionellen Tonstudio treffen Sinatras oben beschriebene Momente der Überraschung und Überzeugung – die überaus kurze Zeit vom ersten Orientieren bis hin zum Führen des musikalischen Vortrags – auch auf das richtige Publikum, und zwar professionelle Kollegen, die diese Performance (im Sinne von Leistung) wertschätzen können. Und tatsächlich sind in den Anekdoten, die über Sinatra berichtet werden, immer auch die Reaktionen des fachkundigen Publikums, des Orchesters oder des Aufnahmeteams, festgehalten.⁴⁶ Diese Zeugnisse helfen uns (als Lesepublikum), die musikalischen Leistungen Sinatras als außergewöhnlich einzuschätzen.

Für Sinatras Fall ließe sich noch anführen, dass hier der oft in der Populärkultur aufgerufene Antagonismus des Jazz-Musikers zum klassischen Musiker bemüht wird, der eine vermeintlich flexibel, spontan und offenerherzig, der andere von Vorbereitungen abhängig, unflexibel, steif und engstirnig. Aber das würde zu kurz greifen, denn die Gegensatzpaare lassen sich hier in vielgestaltigen Konflikten finden: Unterhaltungsmusik versus ernste Musik, amerikanisch versus europäisch, Unterhaltungskultur (*low brow*) versus Hochkultur (*high brow*), Konzept des Genies (Kunst) versus das des Talents (Leben), der_die Berufene (Säng_in) versus der_die Lohnarbeiter_in (Studiomusiker_innen, Unterhaltungsmusiker_innen).⁴⁷ Die Gründe für Sinatras Verhalten, sich als im Notenlesen Unwissender auszugeben oder zu inszenieren, sind vielgestaltig: Psychologisch-biographisch lässt sich die Verweigerung

ten Hand die Melodie spielend und singend. Letztere Bilder, die Sinatra quasi im Dreifinger-System spielend zeigen, sind in Arbeitskontexten geschossen worden und bilden wohl eher die historische Realität ab. Zu seinem Pianisten Bill Miller verband Sinatra ein langjähriges und besonders inniges Arbeitsverhältnis.

46 So Bill Miller über die Aufnahmen für das Orchester-Album *Tone Poems of Color*, bei denen Sinatra als Dirigent mitwirkte. Bill Miller im Interview mit Will Friedwald: *Sinatra! The Song Is You. A Singer's Art*, New York 1995, S. 329.

47 Dabei hat Sinatra tatsächlich Urheberrechte an einigen eher unbekannten Songs angemeldet. Im gruppenbezogenen Arbeiten des Tin Pan Alley-Diskurses bedeutet es aber nicht zwangsläufig, dass er auch die Noten geschrieben hat.

der Notenschrift als Ausdruck einer tiefsitzenden Unsicherheit und als Trotzreaktion verstehen, in performativer Hinsicht und in Hinblick auf die von Feuer dargelegten Wirkungsmechanismen, dem Mythos der Spontaneität, entspringen Sinatra dadurch immer wieder Momente der künstlerischen (Selbst-)Überwindung und bieten ihm Gelegenheit, das Publikum zu überraschen und zu überwältigen. Da Sinatra seine eigene Biographie und damit seine soziale Herkunft immer wieder künstlerisch thematisiert, liegen diese Informationen dem Publikum vor und fungieren als Grundlage für diese Momente der Überwältigung.

James Last – Musikalisches Schreiben als Schwerarbeit

Auch wenn James Last als Komponist und Arrangeur zwangsläufig mit (eigener und fremder) musikalischer Schrift und Schreiben konfrontiert war und es damit für ihn zum Arbeitsalltag gehörte, werden bei seiner (Selbst-)Inszenierung als Musikschriftbender ebenfalls Aspekte deutlich, die sich mit Feuers Mythen interpretieren lassen. Im Falle Lasts sind zudem autographe Quellen erhalten, die einen detaillierten Blick in das musikalische Schreiben populärer Musik geben und an dem sich prinzipielle Unterschiede, aber auch Ähnlichkeiten zu musikalischen Schreibakten ernster oder klassischer Musik zeigen lassen.

Der 1929 in Bremen geborene Hans Last hat eine fundierte musikalische Ausbildung genossen; von 1943 bis 1945 erlernte er an der Heeresmusikschule Bückeburg die musikalischen Grundlagen und das klassische Kontrabass-Spiel, wechselte nach Kriegsende aber zur Tanzmusik und zum Jazz und zählte bald zu einem gefragten Session- und Bühnenmusiker in seiner Geburtsstadt u.a. im Tanzorchester von Radio Bremen. Innerhalb kürzester Zeit wurde er als Leiter verschiedener Orchester und als Arrangeur und Komponist zu einem der einflussreichsten und erfolgreichsten Unterhaltungsmusiker Deutschlands.

Last schreibt in seinen Memoiren, dass er die Arbeit an Arrangements erst genießen konnte, nachdem er seine sichere Anstellung als Bassist beim NWDR, die er von 1955 bis 1965 innehatte, aufgegeben hatte und als freier Produzent, Komponist, Arrangeur und Orchesterleiter arbeitete.⁴⁸ Denn für die Arrangements beim NWDR und seine Auftragsarbeit bei Polydor konnte er keine Urheberrechte anmelden, es war reine Lohnarbeit, die nur vom engsten Berufsumfeld gesehen und wertgeschätzt werden konnte. Rückblickend schreibt er: »Ich war auf dem besten Weg, ein

48 James Last, mit Thomas Macho: *Non Stop Leben. Die Autobiographie*, überarb. Neuausgabe, München 2015, S. 62f. Die Zählung der von Last und später seiner Erbgemeinschaft zusammengestellten Partituren im James Last Archiv beginnen dementsprechend ab 1965, es ist aber davon auszugehen, dass sich im bislang noch nicht eingesehenen Bestand auch frühere Arrangements finden lassen.

gutbezahlter Lohnschreiber zu werden.«⁴⁹ Im schlimmsten Fall, wie Last über seine Arbeit mit Helmut Zacharias Mitte der 1950er Jahre und mit Lotar Olias im Jahr 1959 bemerkt, beanspruchten die Auftraggeber die Autorschaft für Lasts Arrangements für sich.⁵⁰ Sein Arbeitspensum und -tempo als Komponist und Arrangeur ist legendär. So berichtet Comedian, Musiker und Komponist Olli Dittrich, der mit Last befreundet war, in einem Interview: »Ich habe einmal gesehen, wie der notiert. Also so, wie wir mit der Hand 'nen Brief schreiben.«⁵¹ Last bekräftigt das Image des Vielschreibers in Interviews und anderen Selbstaussagen; in seinen Memoiren führt er aus, dass das Schreiben anstrengend war und sogar körperliche Ausdauer erforderte:

Ich schuftete rund um die Uhr. Auf einen langen und anstrengenden Tag im Studio folgte eine ebenso lange Nacht in meinem Arbeitszimmer im Souterrain unseres Reihenhauses in Hamburg-Langenhorn: Dort entstanden all meine Arrangements, Note um Note, für jedes einzelne Instrument, für hunderte von Titeln. Selten war es früher als vier Uhr, ehe ich schließlich todmüde zu [seiner Ehefrau] Waltraud ins Bett kroch. Und meist klingelte morgens um acht schon wieder das Telefon, weil ein Mitarbeiter der Plattenfirma neue Termine durchgeben wollte. Aber da war ich ohnehin wieder wach und bereitete mich auf die nächsten Aufgaben vor.⁵²

Lasts langjähriger Notenkopist Detlef Surmann bekam die Partituren zum Stimmenausziehen per Bote nach Haus, er beschreibt rückblickend seine Tätigkeit: »Das war natürlich eine Schweinearbeit gewesen. Du hast da dran gesessen, manchmal nächtelang.«⁵³ In einem Fernseh-Interview aus dem Jahr 1970 wiegt Last seine Schreibearbeit sogar in Zentnern auf:

49 Ebd., S. 62.

50 Ebd., S. 55 und 61. Last ist Mitte der 1950er mit Zacharias getourt. Zu Olias siehe auch seinen Brief (aus Ascona) an Last (in Hamburg) vom 1. April 1959, mit dem Olias nachträglich 800 DM für die Alaska-Partitur sendet. Die Inverlagnahme war mit Last nicht abgesprochen und geschah zudem unter Olias alleinigem Namen, obwohl Last substanziellen Anteil an dem Werk hatte. Olias gibt sich enttäuscht über Last und wirft ihm Undankbarkeit vor. Brief von Lotar Olias an James Last vom 1. April 1959, ZPKM, James Last Archiv, Box 703. Olias war ein erfolgreicher Schlagerkomponist, aber auch ein streitbarer Mensch, der gegenüber jüngeren Kolleg_innen (wie u.a. Freddy Quinn) noch Jahre nach gemeinsamen Projekten Ansprüche geltend machte. In einer Briefkorrespondenz vom Dezember 1966 überwirft sich Olias wiederum mit Last, beide kündigen die Partnerschaft endgültig auf (ebd.).

51 Dokumentarfilm *James Last. Mit Happy Music um die Welt*. Autor: Thomas Macho, Redaktion Markus Pingel, NDR 2019, kompletter Film auf YouTube, eingestellt am 25.6.2021 von User »Norge 12«, <https://youtu.be/t8pqvXDhWGA>, TC 1:10 (25.11.2022).

52 Last: *Non Stop Leben*, S. 94.

53 *Mit Happy Music um die Welt*, TC 13:21.

Ich bin heute Morgen aus dem Studio rausgekommen. Wir haben eine neue Kassette eingespielt, das heißt eine Kassette mit drei Langspielplatten [d.i. *Around the World*, 3 LPs, Polydor 2630026, 1970], die demnächst auf den Markt kommt. Und die Non Stop Dancing elf [LP, Polydor 2371 111, 1971]. Und das Notenmaterial, was ich per Hand geschrieben habe, war ungefähr ein halber Zentner.⁵⁴

Die Gewichtsangabe ist sicher ein wenig übertrieben, denn die Partituren von den oben angegebenen Stücken wiegen zusammen tatsächlich etwa 2,5 kg, man müsste also auch die Stimmen des Kopisten dazulegen, um insgesamt auf 25 kg Notenpapier zu kommen. Aber der seit 2022 (momentan noch als Depositum) im Zentrum für populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg befindliche Nachlass von James Last bekräftigt den Anspruch der Vielschreiberei in eindrucksvoller Weise, allein die von der Erbgemeinschaft bereitgestellte Auflistung von seinen Arrangements und Eigenkompositionen umfasst etwa 180 eng bedruckte DIN-A4-Seiten. Und die Partituren zu seinen Arrangements und Kompositionen für Alben, Filme und Fernsehsendungen von 1965 bis kurz vor seinem Tod im Jahr 2015 sind in 70 mittelgroßen Archivboxen (L 40 x H 32 x B 16 cm) untergebracht.

In seiner Autobiographie versucht Last seine und Surmanns Schreibleistungen zu überschlagen:

Was wir an Noten produziert haben, ist unvorstellbar, ein großer Raum wäre bis oben hin voll. Man muss ja nur nachrechnen: zwei Seiten pro Titel, Noten für vierzig Musiker, das macht achtzig Blätter pro Titel, zwölf Titel pro LP, das sind fast tausend Seiten pro LP! Und wir haben auf diese Art an die hundertfünfzig Alben eingespielt – das ergibt Millionen von kleinen schwarzen Punkten!⁵⁵

Das Notenschreiben wird als körperliche Arbeit kommuniziert, deren Ergebnisse sich in Raumvolumina, in Gewicht und sehr großen Zahlen messen lassen. Dieses ostentative Rekurren auf das Arrangieren und Komponieren als physische Schwerarbeit mit einem greifbaren Ergebnis macht den kreativen Schreibprozess zu einem Handwerk, allerdings eines, das eher auf einer Großbaustelle als in einer

54 Ebd., TC 13:32. Mit »Kassette« meint Last hier das Box-Set, die Schallplatten wurden aber auch separat vermarktet. Das undatierte Album *Non Stop Dancing 11* wird oft auf 1970 datiert, ist aber von Last in seiner ersten Autobiographie (*James Last Story*, Hamburg 1975, S. 297) auf 1971 datiert. Ebenso auf dieses Jahr sind die betreffenden Partituren im James-Last-Archiv datiert.

55 Last: *Non Stop Leben*, S. 95. Zu diesen Zahlen sei angemerkt, dass Last zwar in den 1990ern auch Computerprogramme zum Partituren Schreiben und Stimmenausziehen nutzte, und insofern ein wenig von der handschriftlichen Arbeit gemindert werden konnte. Dieser Minderaufwand ab den 1990ern wird aber durch die vielen anderen dokumentierten Partituren und Stimmen, die für Tourneen in wechselnden Besetzungen angefertigt werden mussten, wieder aufgehoben.

Schreibwerkstatt angesiedelt scheint. Hiermit trennt sich Last, ebenso wie Sinatra aus einfachen, wenngleich seine Talente unterstützenden Verhältnissen kommend und bald auf eigenen finanziellen Beinen stehend, von Bildungsdiskursen ab, die mit Hochkultur und Bildungskanon assoziiert sind. Aus dieser besonderen Position schafft Last es, ein Publikum zu adressieren, welches sich mit diesen Werten des ›schuftenden‹ Arbeiters identifizieren kann und Last als ›einen der ihren‹ annehmen kann. Zugleich vermittelt er in seinem musikalischen Handeln eine handwerkliche Komponente, die es ihm ermöglicht, seine große Bandbreite an musikalischen Genres, von den Party-Alben über Schlager bis hin zu Adaptionen klassisch-romantischer Musik, mit dem gleichen handwerklichen Ethos darzubieten. Unzweifelhaft spricht Last in seiner Selbstinszenierung als ›Malocher‹ (ohne Hochschulausbildung) viel direkter als Sinatra eine Class-Komponente an. Zwar kann er Noten lesen, aber dieses Notenlesen wird in einen handwerklich-baulichen Kontext gebracht.

Auf den zweiten Blick betrifft diese Selbstinszenierung aber auch Aspekte des sozialen Geschlechts, denn bis 1994 gab es in der BRD das Beschäftigungsverbot für Frauen im Bauhauptgewerbe (Maurerei, Zimmerei, Dachdeckerei, Fassadenbau, Betonbau), die Zahlen haben sich seitdem nicht nennenswert verändert.⁵⁶ Lasts Imagination als harter Arbeiter in diesem homosozialen Kontext der Baustelle ist also nicht nur eine, die ein Publikum aus dem Kleinbürgertum und Proletariat⁵⁷ besonders anspricht, sondern auch ein männliches.⁵⁸

56 Beschäftigungsverbote für Frauen auf Baustellen gab es mit Unterbrechungen (u.a. für die Wiederaufbauarbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg durch so genannte Trümmerfrauen) in verschiedener Form seit dem 19. Jahrhundert. Grundsätzlich sollte der Verelendung von arbeitstätigen Frauen entgegengetreten werden, aber mit der Differenzierung des Arbeitsschutzrechts (u.a. auch Mutterschutzgesetz), einem in der Praxis erhöhten allgemeinen Arbeitsschutz und der Technisierung der Baustellen verlor dieses Argument an Bedeutung. Siehe auch Heinz Klinkhammer: »Zum Beschäftigungsverbot von Frauen und weiblichen Jugendlichen im Bauhauptgewerbe«, in: *Arbeit und Recht* 30/5 (1982), S. 155–159.

57 ›Proletariat‹ meint hier im wörtlichen Sinne Bevölkerungsgruppen, die in den Marktkreislauf nur ihre Arbeitskraft einbringen können.

58 Gleichgeschlechtliche Publikumsadressierung lässt sich auch in Sinatras zweiter Karrierephase ab den 1950er Jahren erkennen, dies auch mit dem Augenmerk, dass in den damaligen Haushalten die (Ehe-)Männer die eigentliche Kaufkraft innehatten und über etwaige Unterhaltungsmedien entscheiden konnten. Siehe Holtsträter: *Crooner*, S. 214–220. – Wie damals üblich, waren Lasts langfristig arbeitenden Ensembles komplett männlich, einzige Frauen in seinem näheren Umfeld waren seine Ehefrau sowie seine persönlichen und Produktionsassistentinnen und Sekretärinnen. Als Musikerinnen konnten sich in dem damaligen Umfeld nur Sängerinnen und Violinistinnen behaupten.

Handwritten musical score for a medley, featuring staves for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is written in German and includes lyrics such as "IM DIE GELIERTEN LÄDER DIE HARTOMAN MIT EINERGEIERT" and "Ganz Paris/Bye Bye Blues". The tempo is marked "Moderato".

Abb. 5: Erste Seite der auf das Jahr 1966 datierten Partitur des Medleys *On the Street Where You Live/Ganz Paris/Bye Bye Blues* aus der Album-Produktion *Hammond a Gogo II* desselben Jahres (Polydor 249 043, LP bzw. 911 047 als MC). James-Last-Archiv, Zentrum für populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg, mit freundlicher Genehmigung der Erbgemeinschaft Last.

Zur Veranschaulichung einer musikalischen Handschrift ist hier die erste Seite der Partitur des Medleys *On the Street Where You Live/Ganz Paris/Bye Bye Blues* aus

der Album-Produktion *Hammond a Gogo II* von 1966 reproduziert.⁵⁹ Die Besetzung ist (von oben nach unten): zwei elektronische Orgeln, Tenorsaxophon, Gitarre, Bass und Drums I und II. Die vielen leeren Stellen in den Notensystemen erklären sich, wenn man die Anweisung für das Kopieren der Stimmen am Anfang der ersten Orgelstimme berücksichtigt, dort steht: »In die Orgelstimmen immer die Harmonien mit einschreiben« (siehe Abb. 5). Die Akkorde trägt Last in der Regel nur in die Gitarrenstimme ein. An der veröffentlichten Studioaufnahme ist nachvollziehbar, dass der Kopist die Anweisungen berücksichtigt hat, denn die Melodien in den Orgelstimmen werden von den Organisten mit vollgriffigen Akkorden ausgeführt. Bei dem zu wiederholenden Abschnitt A finden sich bei Orgel I die Angaben: »col Git./1.x Fill in/2.x HARM.«, bei der Orgel II die Angaben: »1.x TACET/2.x Fill in/(col Git.)«. In den jeweiligen Stimmen würden sich also nur die Akkorde und generelle Angaben finden, in welchen Abschnitten man Fills zu spielen habe. Wie diese genau gestaltet sein sollen, war den Organisten überlassen bzw. wurde bei der Aufnahme im Studio besprochen. (Rätselhaft erscheint die über den Gitarrenakkorden stehende zweite Reihe an Akkorden, welche alle genau um eine Quinte nach oben versetzt sind, über C-Dur steht G-Dur usw.⁶⁰) Was grundsätzlich in dieser Partitur fehlt, sind Angaben zur Registrierung der Orgeln und zum eigenständigen Begleiten (das sogenannte Comping) der Harmonieinstrumente, sowie zur Dynamik und zur Artikulation – das scheint Last seinen langjährigen Mitmusikern überlassen zu haben oder es wurde direkt im Tonstudio verhandelt.

Wie grundsätzlich deutlich wird, war diese Partitur dazu angelegt, einerseits als Handlungsanweisung für spätere Schreibprozesse zu fungieren. So erhält sie Ausführungsangaben, die direkt an den Kopisten der Stimmen gerichtet sind⁶¹ –

59 Das Notenpapier ist Star Nr. 11, 28 Systeme (im Quartformat 27 x 34 cm), insgesamt drei Bögen, wobei ein Bogen als Umschlag für die beiden anderen, aneinander mit Klebestreifen geklebten Bögen dient. Das Deckblatt fungiert als Titelblatt, danach folgen zehn Seiten Partitur. Die Rückseite des Konvoluts ist leer. Der erste Song ist 1956 von Frederick Loewe und Allan Jay Lerner für das Broadway Musical *My Fair Lady* komponiert worden, der zweite (als *I Love Paris*) 1956 von Cole Porter für das Film-Musical *Can Can* als *I Love Paris*, und der dritte 1925 von Fred Hamm als Tanzmusik, der seitdem zum vielgespielten Repertoire von Vokalensembles, Bands und Sänger_innen gehörte.

60 Eine mögliche Erklärung könnte sein, dass der Gitarrist auf dem fünften Bund einen Kapodaster gesetzt hat und diesen dann als neuen Nullbund ansieht. Dann wäre ein C-Dur-Akkord im VII. Bund vom V. Bund aus gedacht ein G-Dur-Akkord. Jedoch sind im folgenden Medley-Teil die Akkorde wieder normal angegeben, was bedeutet, dass der Gitarrist gerade mal einen Takt Zeit hat, um sich von dem Kapodaster zu befreien.

61 Lasts langjähriger Kopist Detlef Surmann kam als Posaunist erst 1967 zur Band, Ron Last erinnerte sich bei einem Telefonat am 2. Mai 2023, dass er beim Überbringen der Kopien zum Kopisten mit dem Auto regelmäßig mitgefahren ist. Er erinnert sich an einen Herrn Zucker, vermutlich der (in den 1960ern Jahren im Bergkoppelweg 30, Hamburg wohnende) Komponist Hans Zucker.

einem Tätigkeitsbereich, der als stille Praxis nicht nur die Schriftkulturen der klassischen Musik durchzieht, sondern in nahezu allen Bereichen der populären Musik zu finden ist. Andererseits reichen die Angaben, wenn sie an die ausführenden Musiker_innen gerichtet sind, völlig aus. Die vielen Freiräume für die Organisten Harry Grube und Hermann Hausmann (hier angezeigt durch die Nachnamen bei den Instrumentenangaben) lassen sich dadurch erklären, dass Last mit diesen Musikern bereits oft gespielt hat und ihre Eigenheiten kennt.⁶² Was diese Partitur ebenfalls nicht vermittelt, ist ein klanglicher Eindruck der Musik, denn der Umstand, dass so viele Töne fehlen – also der Anteil, welcher in der Musikedition als substanzieller Notentext bezeichnet wird – und damit die Musiker angehalten sind, die Partitur zu vervollständigen oder womöglich von ihr abzuweichen, sind für einen dem musikalischen Genre oder der musikalischen Praxis Außenstehenden nicht verständlich. Diese Partitur wurde sehr wahrscheinlich auch zum Dirigieren im Studio verwendet.⁶³

Die vielen Leerstellen und Lücken der Partitur substanzieller wie akzidentieller Art sind den Umständen geschuldet, dass Last für Musiker schrieb, deren Eigenheiten er bestens kannte, und für eine Aufnahmesituation im Tonstudio, in der er als für die Produktion Verantwortlicher bei jedem Schritt bis zuletzt eingreifen konnte. Hätte Last diese Musik für ein fremdes Orchester und unbestimmte Anlässe geschrieben, dann hätte er diese Reinschrift ungleich vollständiger und komplexer ausführen müssen. Das eigentümliche Missverhältnis zwischen schriftlichem Detailreichtum und musikalischer Kompetenz in der Ausführung ist offensichtlich besonders der Tanzmusik inhärent: Denn je versierter die ausführenden Musiker

62 Bei Alben der Unterhaltungsmusik dieser Zeit werden die Musiker normalerweise nicht separat angegeben, sodass diese Information nur durch die Partitur offenkundig wird. Die anderen zur Produktion gehörigen Partituren geben keine Namen an. Der Organist und Pianist Günther Platzek, welcher 1965 zu Lasts Bands hinzugekommen ist und für lange Zeit ein wichtiger musikalischer Partner bleiben sollte, war offensichtlich an dieser Aufnahme nicht beteiligt. Damit widerspricht die Angabe Lasts allgemeinem Rückblick in seiner Biographie: »Aus alter Gewohnheit spielte ich auf diesen Alben [der *á gogo*-Reihe] übrigens den Bass gleich selbst, Jochen Ment übernahm Tenorsaxophon und Akkordeon und mein Bruder Robert das Schlagzeug. An den Hammondorgeln saßen Hermann Hausmann, ein Pianist vom NDR, und Günter Platzek, der von nun an nicht mehr aus meiner Band wegzudenken war.« Last: *Leben Nonstop*, S. 74.

63 Ein weiterer wichtiger Quellentyp sind Direktionsstimmen aus Kopistenhand, die für die Orientierung des Produzenten und/oder Toningenieurs im Mischraum gefertigt wurden. Sie stellen wie in einem Leadsheet den Formverlauf sowie die wichtigsten Einsätze dar. Zu dieser Partitur haben wir im Bestand bislang keine Direktionsstimme identifizieren können, d.h. sie ist entweder verschollen oder liegt in anderen, noch nicht eingesehenen Bestandteilen des Nachlasses. Davon, dass diese Direktionsstimmen zum normalen Produktionsablauf gehören, zeugen aber die Direktionsstimmen zu anderen Partituren dieser Produktion und anderer. Sie hierzu auch Droese / Holtsträter: »James Last's *Instrumentals Forever*«.

in der Spielweise oder Artikulation eines bestimmten musikalischen Genres sind, desto weniger muss der Komponist oder Arrangeur vorgeben. Eher würde zu genaue Notation die Ausführenden daran hindern, die Musik innerhalb der Konventionen des Instruments, des Genres und des Anlasses zu interpretieren. Ohne Zweifel sind auch hier die von Tagg und Richards angesprochenen Mechanismen wirksam: Durch die Phonographie haben sich Spielkonventionen und individuelle Ausdrucksweisen in nie zuvor gekannter Geschwindigkeit ausgebreitet und eine Vielzahl an Musiker_innen informiert. Last sowie alle an den obengenannten Produktionen Beteiligten konnten auf eine Vielzahl an verschiedenen Musiken zugreifen und sich sogar im Vorfeld der Produktion über den Klang und die Spielweisen der Mitmusiker_innen informieren, indem sie Tonträger abhörten. Insofern lässt sich folgern, dass in populären Musikgenres wie der Bigband-Musik und der Tanzmusik, welche aufgrund ihrer gruppendynamischen Abläufe grundsätzlich von musikalischer Schrift abhängig sind, musikalische Schrift und die Phonographie sich gegenseitig ergänzen bzw. komplementieren. Das Besondere an der populären Musik ist jedoch, dass die Musiker_innen nicht nur ihren Sound, ihr Timbre oder ihre individuelle Art der Artikulation und Phrasierung in eine Aufführungs- oder Aufnahmesituation mit einbringen – davon leben ja viele Musiker_innen gewidmete Werke der Neuen Musik –, sondern von sich aus und ohne nähere Absprache substantielle Teile der musikalischen Gestalt verantworten, eben viele Töne spielen, die vorher nicht festgelegt waren.

Ein weiterer Unterschied ist, dass im Gegensatz zu klassischer Musik oder ihrem zeitgenössischen Pendant, der Neuen Musik, Lasts Arrangements, wenn sie einmal im Tonstudio aufgenommen wurden, nur noch von ihm und nicht von Dritten aufgeführt wurden. Denn das Hauptform der Distribution ist mit der Studioaufnahme erreicht. Das bedeutet, dass keine Inverlagnahme erfolgen muss. Und ein weiteres Ausziehen der Partitur für Dritte oder eine Drucklegung ist nicht notwendig, denn Arrangements von geschützten Werken lassen sich nicht lukrativ vermarkten. Aus diesem Grund sind alle Arrangements, die Last für die Studioalben gefertigt hat, nur in Manuskripten vorliegend (ab den 1990er Jahren auch als Computerausdruck), während ein überwiegender Teil seiner Eigenkompositionen bereits früh über verschiedene Musikverlage in gedruckter Form (als Leadsheet) verlegt wurden.⁶⁴

64 Für die Auskünfte über die rechtliche Lage der Inverlagnahme von James Lasts Werken und Arrangements danke ich Wolfgang Staniček vom Verlag Bosworth, Wien, sehr herzlich.

Lese- und Schreiblandschaften der populären Musik

Die Frage nach der Schreib- und Lesekompetenz von musikalischer Schrift zieht sich wie ein roter Faden durch die populäre Musik. Im Musikerboard, einem der größten (noch existierenden) deutschsprachigen Online-Foren zu musikalischen Themen, finden sich zahlreiche Threads mit der Frage, ob man für das Musizieren populärer Musik (im Profi- und Laienbereich) Noten lesen können muss.⁶⁵ Eine immer noch allgegenwärtige Frage in fast jedem Star-Interview in dem Musikmagazin *Gitarre & Bass* ist, ob man denn auch Noten lernen müsse, um so erfolgreich zu werden wie der/die Interviewte. Auch wenn die Antworten je nach musikalischem Genre recht unterschiedlich ausfallen, lässt sich erkennen, dass die jüngere Generation an professionellen Musiker_innen eine umfassende und institutionelle Ausbildung erhalten haben und dies auch als beruflichen Vorteil sehen. Und diejenigen, die keine musikalische Ausbildung genossen haben, entwickelten im Arbeitskontext oft Strategien, um dieses Manko auszugleichen. Der US-amerikanische Studio-Gitarist, Komponist und Produzent Steve Lukather (*1957) bringt diese Diskussion in einem seiner YouTube-Videos sehr pointiert und konfrontativ auf den Punkt. Nach einer Besprechung mit einem Bassisten im Aufnahmerraum wendet er sich direkt an die Kamera und präsentiert ein Leadsheet:

This is why you need to learn your music. This is so helpful to see it like this. If you don't want to learn music you still have to learn the harmony and theory behind these chords right here. Would you like to look at that? [Anm. KH: Es folgt eine Nahansicht auf verschiedene Akkordbezeichnungen mit Zusätzen in moderner Jazz-Notation wie Amaj7add6.] Now, this is what we call *adult chords*. To all you people who think that it's uncool to read music 'cause it affects your playing: Lazy f***, all of you!⁶⁶

65 Beispielsweise der am 27.5.2006 eröffnete Thread <https://www.musiker-board.de/threads/ist-es-wichtig-nach-noten-spielen-zu-koennen.134055/> mit 14 Einträgen (23.11.2022). Die meisten dieser Threads werden nur mit wenigen Einträgen bedacht und ›sterben‹ recht schnell. Die unter Thread <https://www.musiker-board.de/threads/stimmt-es-dass-ein-gros-ser-teil-von-euch-keine-noten-kann.26856/> (23.11.2022) gestellte Frage »Stimmt es, dass ein großer Teil von euch keine Noten kann?« barg offensichtlich mehr Diskussionspotential; der Thread wurde am 26.8.2004 eröffnet und erhielt am 16.12.2021 mit seiner Schließung durch einen Moderator seinen 694-ten Eintrag.

66 Nutzer »Steve Lukather«: »Steve Lukather – Adult Chords«, YouTube, eingestellt am 7.9.2011, <https://youtu.be/I3OSNtoRd1w> (22.11.2022). Der Kraftausdruck ist mit einem Bleep übertönt. Der Begriff ›adult chord‹ ist hier offenbar ein Wortspiel auf ›adult movie‹, anscheinend sind solche Akkorde nichts für Minderjährige. Es ist sicher kein Wunder, dass die Kommentarfunktion für dieses Video ausgeschaltet wurde.

Das Nichtteilnehmen an Bildungsdiskursen ist aber in den meisten Fällen keine selbstgewählte Attitüde, sondern, wie hier bei Richards und Sinatra besonders deutlich wird, unfreiwillig und oftmals die Folge von gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit – hier Klassismus, in anderen Konstellationen auch kombiniert mit Misogynie, Rassismus usw. Gerade in Gesellschaften und Zeiten, in denen solche gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit praktiziert wird, übernehmen Lehrinstitutionen wie Mädchenschulen oder, besonders für die USA, Black Colleges Brückenfunktionen oder verdeutlichen die Grenzen zwischen Gruppen.

Die Beispiele Richards, Columbo, Sinatra und Last zeigen konkret sehr unterschiedliche Arten der Auseinandersetzung von Männern mit musikalischer Schrift, aber auch Versuche, Narrative zu erschaffen, in denen das musikalische Schreiben im Mittelpunkt steht, die aber eigentlich von anderen Fragen und Problemen geleitet sind. Das Lesen und Schreiben von Musik dient als Aushandlungsfeld für Fragen von Männlichkeit und Sexualität sowie von sozialer Herkunft, Bildungshintergrund und anderem, die an der Musikschriftlichkeit nicht nur performt werden, sondern durch die freiwillige oder unfreiwillige Auseinandersetzung mit Musikschriftlichkeit erst erzeugt werden. Oder anders gesagt: Musikschriftlichkeit ist keine individuelle Entscheidung, sie ist ein Kompetenzfeld, eine Herausforderung, mit der sich Musizierende auseinandersetzen müssen. Diese Auseinandersetzung mit Musikschriftlichkeit ist dementsprechend vielgestaltig und von Diskursen durchsetzt, die man dort zunächst nicht vermutet.

Keith Richards wendet sich komplett von der musikalischen Schrift ab und findet durch den Einsatz von technischen Mitteln des phonographischen Zeitalters neue Zugänge zum Festhalten von musikalischen Einfällen, die sich für Teilbereiche der populären Musik zum Paradigma entwickeln. Damit greift Richards – wie Railton auch bei anderen Musikern seiner Generation beobachtet hat – Muster von hegemonialer Männlichkeit auf, moduliert sie und schreibt sie fort, erfindet dadurch aber auch innovative künstlerische Praktiken und neue Klänge. Bei Frank Sinatra erkennt man den Versuch, die hegemonialen Muster, die mit der musikalischen Schrift zusammenhängen (musikalische Bildung), zu unterminieren und durch Akte der individuellen Selbstermächtigung zu überschreiben. Bei James Last erkennen wir die operative Seite des musikalischen Schreibens als Akt der körperlichen Arbeit. Zwar ist auch für Last die musikalische Eingebung eine wichtige Komponente in seiner eigenen Autorenpoetik, aber sie ist abrufbar und alltäglich, und der Akt des Notenschreibens wird in quantitativer Hinsicht zu einer Leistungsschau. Befinden wir uns bei Last im nächtlichen Arbeitszimmer bei selbstauferlegten Überstunden, so begegnet uns der musikschreibende Russ Columbo zwar als kompetent Musizierender und Musikschafter, aber in den späten Abendstunden in seinen privaten Räumen, quasi auf der Bettkante. Das musikalische Schreiben findet ebenfalls nachts statt, es wird aber im privaten und intimen Bereich des Schlafzimmers ausgeübt. Wie verhalten sich dazu die im

Musikschrifttum des 19. und 20. Jahrhunderts und in der historischen Musikwissenschaft gepflegten Selbst- und Fremdsinszenierungen von Haydn, Mozart und Beethoven? Oder die von Berlioz, Liszt und Wagner? Und warum werden diese imaginierten Bilder des Notenschreibens bei Telemann, Hummel oder Holzbauer undeutlicher? Und welche Vorstellungsräume besetzen Komponist_innen, denen wir einen Vornamen voranstellen müssen, damit wir sie eindeutig identifizieren können? Clara Schumann, Carl Philipp Emmanuel Bach, Charles Ives?

Allein schon an diesem Gedankenspiel wird deutlich, dass unsere Vorstellung von musikalischen Schreibakten von denjenigen einzelner sehr bekannter (bzw. populärer) Komponisten klassischer und romantischer Musik abhängig ist, sei es in Erzählungen, durch Bildzeugnisse oder durch die Kombination dieser Befunde mit dem Erleben der eigenen (oftmals im Vergleich zu den Komponierenden ja beschränkteren) Musikliteralität zu einer Vorstellung davon, wie es sich wohl angefühlt habe, als Beethoven (oder ein anderer Mann) dieses oder jenes Werk anfang, schrieb oder vollendete. Es ist der Mythos des Publikums, uns als musikalische Laien, Fans oder Expert_innen mit unterschiedlich stark ausgeprägten Kompetenzen des Notenlesens und Notenschreibens, der uns vorstellen lässt, wie denn Komponieren überhaupt vonstatten geht. Es ist allerdings nur ein gefühltes Wissen, sein Informationsgehalt ist – um ein Beispiel von Jane Feuer anzuführen – so reduziert wie das Bild Gene Kellys, wenn er in der berühmten namensgebenden Szene des Films *Singin' in the Rain* (MGM, 1952) durch den Regen tanzt. Wir wissen, wie sich Regen anfühlt und wie eigentümlich es sich anfühlt, wenn man bei schlechtem Wetter gute Laune hat. Aber die wenigsten von uns können mit der gleichen Leichtigkeit und Anmut durch die Pfützen tanzen und diese Situation in Kunst überführen. Ungeminderte Faszination gegenüber den kreativen Schreibakten außergewöhnlich talentierter und populärer Musiker_innen ist durchaus legitim. Die daraus erwachsene Imagination der Forschenden kann aber Trugbilder erzeugen.

