

Georg Maas (Paderborn)

"Ein Spiel der Sinnlichkeit, durch den Verstand geordnet"
Zum Verhältnis von Text und Musik in einigen Pop-/Rocktiteln

Einige grundlegende Gedanken zur Symbiose von Musik und Text in der Pop-/Rockmusik

Pop-/Rockmusik ist in den meisten Fällen wortgebunden¹. Dabei geht es normalerweise nicht darum, eine bestimmte als im weitesten Sinne *künstlerisch* gestaltete Beziehung zwischen dem gesungenen Text und der Musik herzustellen. Üblich scheint eher, was Jeff Lynne (*Electric Light Orchestra*) über seine eigene Arbeit berichtet:

"Without fail the music is completed well before the lyrics. Sometimes I finish writing the words in the studio and sing them immediately, and on a couple of songs I sang the words before I had written them!"²

Musik und Text werden üblicherweise weitgehend autonom gehandhabt, wobei der Musik der Primat zufällt und der Text sich unterzuordnen hat. Allgemein bekannt dürfte der Fall sein, daß ein späterer Welthit über eine zerbrochene Liebesbeziehung zunächst den Arbeitstitel "*Scrambled Eggs*" trug: "*Scrambled eggs, how I like to eat some scrambled eggs!*" Ob dieser Text denselben Erfolg wie "*Yesterday, all my troubles seemed so far away*" gehabt hätte, wird wohl nie zu klären sein...³

Meist scheint das *Verhältnis* von Text und Musik von Zufällen und Beliebigkeiten gestaltet. Dies gilt auch für Musiker, die vom Text ausgehen und diesen erst nach der Fertigstellung mit Musik unterlegen. Als Beispiele sei hier nur auf die Texte Billy Joels und vor allem Bob Dylans verwiesen: So ausgefeilte Sprachjuwelen lassen sich wohl nicht schaffen, wenn man sich beim Texten den Zwängen fertiger Musik anpassen muß. Und so überrascht das Credo Dylans kaum:

"It ain't the melodies that're important, man, it's the words."⁴

In den folgenden Analysen ausgewählter Pop-/Rocktitel möchte ich mich solchen Songs zuwenden, die eine ausgesprochen sorgfältige Abstimmung von Musik und Text aufweisen, ohne den Anspruch aufzugeben, Musik für den *Bauch* zu sein, will sagen: die trotz *Ordnung durch den Verstand* unmittelbar *sinnlich* anzusprechen vermögen.

¹ Tibor Kneif schätzt den Anteil "*mit Sprachtext verbundene[r] Gesänge*" an der Rockmusik auf 95% (*Sachlexikon Rockmusik*. Reinbek 1980, S.246).

² Plattentext zu *ELO's Greatest Hits* (Jet/CBS JETCD 525)

³ Diese Anekdote über die Entstehung von "*Yesterday*" wurde offensichtlich aufgegriffen bei der bildnerischen Gestaltung durch David Bailey in: Alan Aldridge (Hrsg.): *Beatles-Songbook*, München 1971, S.107

⁴ Jonathan Cott: *Dylan*. New York 1984, S. 54

Überlegungen zu einer Systematisierung des Musik-Text-Bezugs

Zu den wenigen Text und Musik gleichrangig berücksichtigenden deutschsprachigen Arbeiten gehört Dörte Hartwich-Wiechells *Pop-Musik - Analyse und Interpretation*⁵. Aus ihren Analyseergebnissen leitete die Autorin vier "Typen der Textgestaltung"⁶ ab:

1. Der Text wird durch die Musik (scheinbar) "zugeschüttet"; die Funktion der Musik liegt in der "Illustration des Textes" auf einer affektiven, spezifisch musikalischen Ebene.
2. Der Text wird offensichtlich abwegig begleitet; Musik und Text stehen im Widerspruch.
3. Musik setzt die textliche Aussage fort, wo die Sprache nicht weiter kann bzw. darf.
4. Die Musik setzt verstärkende, deutende, kommentierende Signale.

Um für die folgenden Ausführungen eine grobe Systematisierung zu erreichen, habe ich ein von dieser Systematik abweichendes heuristisch zu verstehendes Raster verwendet, das aber auch die Wiechellschen Kategorien aufnimmt:

Beziehungen Text/Musik	Wiechell
I ohne Bezug	
II pauschaler Bezug	
aa) Verdoppelung des Stimmungsgehaltes/Aussagegehaltes	(1)
ab) Widerspruch im Stimmungsgehalt/Aussagegehalt	(2)
ba) Kopie - musikstilistisch	
bb) Kopie - personalstilistisch	
c) (durchgängiges) Zitat, "Parodieverfahren" (Kontrafaktur)	
III detaillierter Bezug	
a) Fortsetzung des Textes	(3)
b) (akustische) "Signale"	(4)
ba) Realgeräusche ⁷	
bb) musikalische "Zeichen" (z.B. Zitat)	
bc) aufnahmetechnische "Zeichen"	

⁵ Köln 1974

⁶ Dörte Wiechell: *Didaktik und Methodik der Popmusik*. Frankfurt a.M. 1975, S. 74 ff.

⁷ *Realgeräusche* finden sich in so großer Zahl in der Pop-/Rockmusik, daß dieser Text-Musik-Bezug in diesem Beitrag nicht der "Veranschaulichung" durch ein Beispiel bedarf. Verwiesen sei vor allem auf Kompositionen der Gruppe *Pink Floyd*, aber auch auf die *Beatles* (z.B. "*Yellow Submarine*"). Der erste große Hit, der dieses Gestaltungsverfahren anwendet, scheint mir "*Leader of the Pack*" von den *Shangri-Las* zu sein (1964; Motorradgeräusche).

c) Tonsymbolik u.a. "unhörbarer" sinnbildlicher Bezug⁸

Um einige Probleme dieses Rasters nur kurz anzusprechen:

- Es suggeriert eine *Vollständigkeit*, die es von der Sache her nicht geben kann, denn jedes weitere berücksichtigte Musikstück könnte potentiell neue Kategorien notwendig machen.
- Es vermischt kompositorische *Techniken* (z.B. "Kopie") mit Aussagen zur *Wirkung* ("Stimmungsgehalt") und solchen zur *Intention* ("Fortsetzung des Textes").
- Die *Absichten* der kompositorischen Nutzung einzelner Gestaltungsmöglichkeiten werden nicht angemessen berücksichtigt, denn gleiche Mittel können zu unterschiedlichen Zwecken verwendet werden. Umgekehrt gilt dies auch für genannte Intentionen oder Wirkungen, die durch verschiedenartige kompositorische Maßnahmen erreicht werden können.

Ferner ist es fraglich, ob es die Kategorie "ohne Bezug", die sich bei Wiechell möglicherweise aus taktischen Erwägungen heraus nicht findet⁹, überhaupt geben kann. Besteht nicht zwangsläufig eine Beziehung zwischen Text und Musik? Und selbst falls man diese Kategorie akzeptiert - vielleicht für einen Titel wie "*Ella, elle l'a*" von France Gall¹⁰ - wo sind die Grenzen zur Kategorie "pauschaler Bezug" anzusetzen?

Trotz dieser Einwände halte ich den Raster aber für eine Hilfe zur vorläufigen systematischen Einordnung der folgenden Musiktitel. Entscheidend ist jedoch, daß das *einzelne* Werk zu analysieren ist und der *Einzelfall* die Gesichtspunkte liefert für eine Interpretation des Text-Musik-Bezugs. Und hier wiederum sollte man sich davor hüten, einen Song mit analytischen Befunden und spitzfindigen Interpretationen zu überfrachten, wie dies bei Wiechell meiner Meinung nach z.T. geschieht. Darum habe ich Musikbeispiele gewählt, bei denen ich weitgehend sicher bin, daß Analyse und Interpretation den kompositorischen Anliegen der jeweiligen Urheber(innen) durchaus angemessen sind. Aus naheliegenden Gründen werde ich dabei die Kategorie I nicht weiter diskutieren und aus Zeitgründen die Kategorien II und III nur auszugsweise berücksichtigen.

⁸ Für diese Kategorie konnte ich nur ein Beispiel finden: Das Duett "*Ebony and Ivory*" von Paul McCartney und Stevie Wonder, in dem es um das friedliche Zusammenleben von Schwarz und Weiß geht ("*Ebenholz und Elfenbein*"), steht in E-dur. Nur in dieser Tonart fallen die Titelsubstantive auf schwarze bzw. weiße Tasten (*ebony* = gis-fis-gis; *ivory* = a-h-c).

⁹ Wiechell mußte bei ihren Untersuchungen gegen das Vorurteil ankämpfen, "Popmusik" wiese keine künstlerisch und intellektuell relevanten Merkmale auf, Musik und Text seien redundant und "uninteressant" etc.. In dieser Situation von einem nicht gegebenen Bezug von Text und Musik in vielen Titeln zu sprechen, hätte das Anliegen der Autorin unterlaufen und die Vorurteile der Popmusik-Gegner verfestigt.

¹⁰ Im Text zu diesem Nummer 1-Hit (1988) wird Ella Fitzgerald besungen, die "das gewisse Etwas" hat(te). Die Musik weist jedoch keine Bezüge zu E.F. auf. Etwas anders gestaltet sich der Musik-Text-Bezug bei dem thematisch vergleichbaren Titel "*Sir Duke*" (1976) von Stevie Wonder!

Analysen und Interpretationen

Bei einer scheinbar beliebigen und sehr restriktiven Auswahl von Analysebeispielen provoziert man förmlich den Vorwurf, wesentliche Bereiche der Pop-/Rockmusik zu unterschlagen, unberechtigte Gewichtungen innerhalb der Musikgeschichte vorzunehmen etc.pp. Hierzu möchte ich nur eine kurze Anmerkung machen: Ich habe Beispiele ausgewählt, die mir in diesem Zusammenhang als besonders aussagekräftig und interessant erschienen und habe natürlich zahllose andere Musiktitel, auf die dasselbe zutrifft, - vielleicht sogar aus Gründen der Unkenntnis - ausklammern müssen. Ein prinzipiell sehr wichtiger Bereich, die soziale Kongruenz der Zeichensysteme von Sprache und Musik in vielen Musikstilen (z.B. Rock 'n' Roll, Punk, Soul, Disco, Reggae), wird ebenfalls nicht thematisiert.¹¹

10cc: Action Man in Motown Suite (1981)¹² [II/aa]¹³

Der Titel des Songs liest sich wie die Unterschrift zu einem Gemälde. Man darf sich einen martialisch ausstaffierten "Typen" vorstellen, der "einen losmachen" will. Der Text zeichnet ein differenzierteres Bild: Ein offenbar junger Mann wird beobachtet, der versucht, durch seine Kleidung ("*Motown suit*"¹⁴) u.a. in einer Singles-Bars Anschluß zu finden, seine Einsamkeit zu überwinden, Abstand vom Alltag zu schaffen. Doch das "lyrische Ich", der erzählende Betrachter der Szene, ist von der Aussichtslosigkeit dieser Maskerade überzeugt, da Persönlichkeit und äußere Attitüde sich nicht in Einklang befinden.

Wie verhält sich nun die Musik zu diesem Text? Sie spiegelt den zerrissenen Charakter des Protagonisten und die Gekünsteltheit seines martialischen (?) Auftretens deutlich wider in zwei charakterlich unterschieden Formteilen. Die Strophen sind musikalisch sanft und leicht schwebend gezeichnet, während die Refrain-Teile ("*You'll never make it in a Motown suit...*") rhythmisch hart und aggressiv erklingen, wobei die Aggressivität aber - dies möglicherweise nur mein persönlicher Eindruck - sehr aufgesetzt, künstlich wirkt (z.B. in der solistischen E-Gitarre). Die Musik verdoppelt also die textliche Aussage, was jedoch angesichts der gespaltenen Persönlichkeit des Protagonisten zu ei-

¹¹ Mit der "sozialen Kongruenz" ist folgender Sachverhalt gemeint: Die soziale Gruppe, der Musiker(innen) und Publikum angehören, verfügt über gemeinsame Wertvorstellungen (Normen) und Kommunikationsweisen, die sich u.a. in der Musik und den Texten widerspiegeln. So kommt es, daß beispielsweise verschiedene Reggae-Musiktitel sowohl *musikalische* als auch *textliche* Gemeinsamkeiten aufweisen. Dieser sehr wichtige Bezug von Text und Musik wäre nach meiner Systematik der Kategorie II/aa) zuzuordnen.

¹² Die Quellen der Musikbeispiele sind am Ende des Aufsatzes zusammengestellt!

¹³ Bezugskategorien gemäß der Systematik!

¹⁴ Die Merkmale des "*Motown Suit*" konnten nicht näher bestimmt werden. Sowohl eine martialische Lederkluft (s.o.), als auch ein besonders eleganter Anzug, wie er von den schwarzen Soul-Fans in der Freizeit und bei Konzerten getragen wurde, wäre denkbar. Die Interpretation des Text-Musik-Bezugs würde dies wesentlich beeinflussen, wengleich sich die grundsätzliche Deutung nicht ändern würde!

ner gespaltenen musikalischen Faktur führt - eine nicht gerade alltägliche Variante des verdoppelnden Text-Musik-Bezugs!¹⁵

The Beatles: Revolution; Revolution 1 (1968) [II/aa);II/ab)]

Dieser *Beatles*-Titel stellt eine Seltenheit in der Pop-/Rockmusik dar, da hier *ein* Text bei praktisch unveränderter Melodik und Harmonik von den Urhebern selbst in zwei Fassungen vertont wurde, die ohne größeren zeitlichen Abstand entstanden, aber charakterlich völlig konträr ausgerichtet sind. Es ist kein Zufall, daß gerade im Jahr der Studentenunruhen von den *Beatles* eine musikalische Stellungnahme zur *Revolution* abgegeben wurde, die - natürlich! - die Handschrift John Lennons trug^{16 u.17}:

"Ich wollte das ausdrücken, was ich über *Revolution* dachte".¹⁸

Der Text ist von der Form her als Folge von Entgegnungen gegenüber einem imaginären Diskussionspartner gestaltet ("*you*") und wendet sich gegen Zerstörung ("*destruction*"), Haß ("*minds that hate*") und ideologische Engstirnigkeit ("*if you go carrying pictures of Chairman Mao...*"). In der letzten Strophe wird dem "Revolutionär" nahegelegt umzudenken ("*you better free your mind instead*"). Die im Text dargestellte Situation und Argumentation dürfte der Erfahrung der *Beatles* bzw. John Lennons recht authentisch nachempfunden sein:

"That is what I used to say to Jerry Rubin and Abbie Hoffman."¹⁹

Von den *Beatles* als Leitbildern ihrer Generation wurde erwartet, daß auch sie ihren Beitrag zur Revolte gegen das Establishment leisteten ("*You ask me for a contribution*").

Es ist bekannt, daß John Lennon zunächst eine ambivalente Haltung in der Gewaltfrage einnahm und die Textstelle "*you can count me out*" auch gewaltbefürwortend als "*you can count me in*" sang²⁰. Diese Ambivalenz könnte *ein* Schlüssel zu *einem* Interpretationsversuch sein. Demnach wäre die Single-Fassung [= *Revolution*] die agitatorische, die Gewalt in Kauf nehmen-

¹⁵ Vergleichbares findet sich bei Billy Joels "*Running on Ice*", wo dem musikalisierten zermürbenden Großstadtleben der Strophen ein etwas zu fröhlich-euphorischer Refrain-Teil gegenübergestellt wird. Der Refrain-Text spiegelt jedoch diesen musikalischen Optimismus nicht wider.

¹⁶ Zur Entstehung vgl. Rainer Moers/W. Neumann/H. Rombeck: *Die Beatles*. Aktual. u. erw. Neuauflage Bergisch Gladbach 1988, S.212f., 220; als Aufnahmezeiten werden genannt der 30./31.5.1968 (*Revolution 1*) und der 31.7.1968 (*Revolution*).

¹⁷ Vgl. auch das zeitgleich erschienene "*Street Fighting Man*" der *Rolling Stones*.

¹⁸ Barry Miles/Pearce Marchbank: *Die Beatles, wie sie sich selbst sehen*. Bergisch Gladbach 1978, S.165; vgl. auch Tim Riley: *Tell me why : a Beatles Commentary*. London 1988, S.255 ff.

¹⁹ Riley, a.a.O., S.255; Rubin und Hoffman waren Leitfiguren der jungen amerikanischen Linken.

²⁰ Miles/Marchbank, a.a.O., S.166; im Widerspruch hierzu steht Lennons eindeutige Äußerung zu seinen Intentionen mit dem Text zu "*Revolution*" in einem Interview: "*Count me out if it's for violence. Don't expect me on the barricades unless it is with flowers.*" (n. Riley, a.a.O., S.255)

de. die LP-Version [= *Revolution 1*], die friedfertige, sanftmütige. Allerdings: beide Fassungen sprechen sich in der veröffentlichten Textvariante gegen Gewalt aus. Und noch ein Detail: In der vergleichsweise soften LP-Fassung fügen die *Doo-wop*-artigen Background-Stimmen dem Song eine ironische Dimension hinzu, wenn sie unbeeindruckt von der textlichen Brisanz ihr "*Shoo-be-doo-wa*" ins Mikrofon hauchen. Experiment, Gag, Parodie oder eine satirische Spitze gegen diejenigen, die Revolutionen nur im gemütlichen Second-hand-Sofa erleben bei Tee und Räucherstäbchen, Marx und Engels demonstrativ und unverstanden auf dem Tisch liegend? Ich kann hier diese Frage nur ungeklärt stehen lassen, zumal John Lennons Aussage, er hätte gerne die *langsame* Version als Single veröffentlicht, um die Position der Beatles darzustellen, allen vier Interpretationsansätzen widerspricht.²¹ Vielleicht erschien John Lennon angesichts der eigenen unsicheren Haltung diese Fassung am ehesten geeignet, seine Zweifel und seinen Zwiespalt hinsichtlich der Herbeiführung gesellschaftlicher Veränderungen zum Ausdruck zu bringen...?

Ricky Lee Jones: Danny's All-Star Joint (1979) [II/ba]

Stilzitate finden sich nicht selten in der Pop-/Rockmusik (z.B. Dire Straits: "*Twisting by the Pool*", BAP: "*Müsli Män*"). Sie sind ein geeignetes Mittel, Zeit- oder Lokalkolorit zu vermitteln²² oder ironische Brechungen des Textes zu erreichen. (Man denke beispielsweise an die LP "*Cruising with Ruben and the Jets*" von Frank Zappa, die durchgängig im Sound der 50er Jahre gehalten ist, auch wenn sie erst 1968 aufgenommen wurde!) Bei Ricky Lee Jones dient ein künstlerisch etwas überformter Rock 'n' Roll²³ dazu, Nostalgie aufkommen zu lassen: Kindheitserinnerungen der kleinen "*Rickie*" werden beschworen, erste Kontaktnahmen mit dem anderen Geschlecht. *Danny's All-Star Joint* ist der typische Jugendtreffpunkt in einer amerikanischen Kleinstadt. Juke box und Flipperautomat sind die Requisiten, *Cecil* der Pol, um den sich in der Erzählung alles dreht. Man versucht in der Sprache die Lässigkeit der Halbstarke zu imitieren und trinkt doch nur "*O.J.*", also Orangensaft. Kurz: eine ungetrübte aber vergangene Idylle, wie sie die *Beatles* in "*Penny Lane*" ebenfalls darstellten.

Im Rückgriff auf einen mittlerweile vergangenen Musikstil findet der nostalgische Rückblick des Textes eine musikalische Bestätigung, die aber nur derjenige wahrnimmt, der die musikhistorischen Bezüge kennt. Dies unterscheidet diese Gestaltung von einer einfachen Stimmungsübertragung im Sinne von II/aa).

²¹ Riley, a.a.O., ebd.

²² Riley stellt folgende These auf zur Nutzung stilistischer Anleihen bei den *Beatles*: "*McCartney uses song forms [gem.: musikalische Stiladaptionen] as historical reference points; Lennon twists them to serve his emotional needs.*" (a.a.O., S.261)

²³ Das musikalische Material ist in einem so großen Maße stilisiert und spieltechnisch/instrumental aktualisiert (z.B. der Slap-Baß), daß die Etikettierung als Rock 'n' Roll sicherlich nicht ungeteilte Zustimmung erwarten darf. Der "*historische*", retrospektive Charakter der Musik dürfte jedoch davon unbeeinflusst unterstellt werden.

Der Song weist einige liebevolle Details in der Faktur und Artikulation des Textes auf (die Gestaltung der direkten Rede) und in der stimmlichen Imitation eines Saxophons (?), die hier nicht weiter diskutiert werden können.

Sugarloaf/Jerry Corbetta: Don't call us, we'll call you (1975) [III/bb]; {III/ba}}

Über die Urheber dieses Musikbeispiels konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Vermutlich handelt es sich um amerikanische Musiker von der West-Coast.

Das textliche Szenario dürfte allen Musikern mit Profi-Ambitionen geläufig sein: Man versucht einen Plattenvertrag zu bekommen, die einflußreichen Plattenmanager zu einem Termin zu überreden und wird stets mit einem unverbindlichen "*Rufen Sie uns nicht an - wir rufen Sie zurück*" abgepeist.

Die Titelzeile wird in musikalisierten Telefon(frei)zeichen und telefonartiger Filterung der Stimme stellenweise aufgegriffen. Interessant nun die Passage, als der Produzent das Demoband der Band kommentiert:

"You ain't bad, but we heard it all before! It sounds like - ah - John, Paul, and George."

Recht hat er, denn an dieser Stelle werden genau die Anfangstakte des *Beatles*-Titels "*I feel fine*" angespielt. Als die Band Erfolg hat und der Produzent nun bei ihr vorstellig wird, drehen die Musiker den Spieß um.

"You ain't bad, but I heard it all before",

werfen sie dem Produzenten vor. Stimmt, denn hier wird der Anfang von Stevie Wonders "*Superstition*" zitiert. Bei diesen Zitaten ist es ausgeschlossen, daß es sich um Zufälle handelt. Hier wird augenzwinkernd mit dem Wiedererkennungseffekt und der daraus resultierenden Verknüpfung von Text und Musik gespielt. Zugleich unterstreicht dieser spielerische und selbstironische Umgang mit dem musikalischen Material die textliche Ironie.

Spliff: Jet Set Star (1980) [II/bb]; III/bc]

"*Jet Set Star*" entstammt der satirischen "*Spliff Radio Show*". Darin setzt sich die deutsche Gruppe *Spliff* mit dem Geschäft um die Pop-/Rockmusik auseinander. Im kritischen Grundton der Show schimmert die politische Vergangenheit der Band (Ex-*Lokomotive Kreuzberg*) durch, englische Texte und größte Sorgfalt bei der musikalischen und technischen Gestaltung der Schallplatte deuten eher auf eine *L'art pour l'art*-Ästhetik mit kommerziellen Ambitionen.

In fast jedem Musiktitel der Show sind Anspielungen zu finden und Stilzitate auszumachen. Bei "*Jet Set Star*" wird ziemlich deutlich gezeigt, wer hier gemeint sein könnte. Am verräterischsten ist die Artikulation des Sängers, der verdächtig nach Mick Jagger klingt, und auch die Begleitung läßt sich mit dem schweren Beat und dem Klang der Solo-Gitarre ganz gut mit den *Rolling Stones* assoziieren... Die textlichen Aussagen passen ebenfalls zu dem *Bad Guy*

aus London, wie er von der Skandalpresse gerne gesehen wurde: reich, rauschgiftsüchtig, sexbesessen.

In der dritten Strophe, in der der "Jet Set Star" sein ihm treu ergebenes Publikum preist, fügt die Aufnahmetechnik ein sehr durchdachtes Detail ein: aus der Studioaufnahme wird plötzlich ein (künstlicher) Live-Auftritt, bei dem das Publikum, das halb ironisch als "few submissive subjects out there" tituliert wird, rhythmisch mitklatscht zu den entlarvenden Sprüchen des Stars. Die Aussage ist klar: das Publikum begreift nicht, wie es ausgenommen wird, auch wenn man es ihm direkt ins Gesicht sagt bzw. singt. Und dies ist auch der Tenor der "Spliff Radio Show":

"You've been listening to the SPLIFF RADIO SHOW, really a parody involving YOUR addiction to this plastic-move called «Rock 'n' Roll». You hear about performers, being hooked but, in fact WE'RE ALL JUNKIES, feeding a habit that recycles with ev'ry dollar that crosses the counter of your local record-shop. It might be a habit you can't kick, but if you listen, really listen to this album, at least we can say: 'WETOLDYOU SO!'"²⁴

Frank Zappa: Tinsel Town Rebellion (1981; 1986) [III/bb]

Zum Abschluß wird das Setzen musikalischer Signale auf eine zappaeske Spitze getrieben. Frank Zappa, einer der originellsten Köpfe der Pop-/Rockmusik, wendet sich in dem Titelsong zu einer Live-Doppel-LP der Musikszene Hollywoods (= Tinsel Town) zu. Mit der für Zappa typischen rüden Sprache kritisiert er die Musiker, die - vorsichtig umschrieben - ihre empfindlichsten Körperpartien verkaufen würden, nur um zu Erfolg zu kommen. Daran ist das Publikum nicht unschuldig, denn es verlangt nach niveauloser Unterhaltung mit immer neuen Moden, und die Bosse der Plattenfirmen verdienen dabei als die lachenden Dritten nicht schlecht.

Musikalisch legt Zappa einen wahrhaft höllisch schnellen Rock 'n' Roll vor, sofern man die stilistischen Bezüge so benennen will. Den Refrain zelebriert er im Stil amerikanischer Entertainer à la Sinatra, unterstützt von einem Backgroundchor. Sehr detailreich wird der Bezug von Text und Musik ab der dritten Strophe: Zappa setzt auf besonders hervorzuhebende Textstellen musikalische Kurzillustrationen (*kursiv*):

"...They used to play all kind of stuff
and some of it was nice,
some of it was musical
but then they took some guy's advice.
To get a record deal, he said,
they would have to be more punk
forget their chops and play real dumb
or else they would be sunk.
So off they go to S.I.R. to learn some stupid riffs
and practice all their poses
in between their powder sniffs..."

²⁴ Gesprochener Einleitungstext zu dem die "Show" beschließenden Titel "Rock is a Drug" (zit. nach dem Platten-Textheft).

Einige Zeilen später wird dieses Verfahren nochmals angewendet:

"...And if your New Wave group looks good
they'll hurry on back for more..."
"...But then again this system works
as perfect as a dream.
It works for all those record company pricks
who come to skim the cream. ..."

Hier spricht der Schalk aus der Komposition, der auch vor einem ironischen Selbstzitat, dem vokalen Cluster à la Mothers of Inventions bei dem Stichwort "cream", nicht zurückschreckt.²⁵ Auch wenn die musikalischen Illustrationen des Textes sehr überlegt eingebunden sind, so zeigt ein Vergleich mit einer späteren Aufnahme, daß Zappa meilenweit von einer rigiden Kunstwerkästhetik entfernt ist. Der spielerische Umgang mit dem Material ist ihm wichtiger, als einen Song auf die stets gleiche Weise auf die Bühne zu bringen.

Coda

Die wenigen knapp analysierten Musiktitel verdeutlichen, wie unterschiedlich Musik und Text in der Pop-/Rockmusik aufeinander bezogen werden können, ohne daß die musikalische Unmittelbarkeit der Songs gravierend in Mitleidenschaft gezogen wird. Es entsteht "ein Spiel der Sinnlichkeit, vom Verstand geordnet".

Und hiermit ist nun auch noch der Urheber des Zitats bekannt- und eine Verfälschung zuzugeben. Immanuel Kant, in dessen "Anthropologie" das Zitat zu finden ist, beginnt es mit den Worten: "Die Dichtung ist ein Spiel...". Aber Kants Aperçu paßte zu genau auf den von mir dargestellten Sachverhalt, als daß ich der Versuchung, es verkürzt zu entlehnen, hätte widerstehen können...!

Musikbeispiele

10cc: *Action Man in Motown Suite* [1981 *]. CD: *Ten out of 10* {track 7} [mercury/phonogram 800 039-2]

The Beatles: *Revolution 1* [1968]. Doppel-CD: *The Beatles* {"weißes Album"; CD #2, track 8} [EMI 7 46443 8]

The Beatles: *Revolution* [1968]. CD: *Rarities Vol.2* {track 8} [EMI 7 90044 2]

Rickie Lee Jones: *Danny's All-Star Joint* [1979]. CD: *Rickie Lee Jones* {track 7} [Warner 256 628]

Sugarloaf/Jerry Corbetta: *Don't call us, we'll call you* [1975]. LP: div.: *The Best of '75* [Polydor 2413 803]

²⁵ Diese Stelle wird überdies durch ein winziges Zitat aus dem Titel "Sunshine of your Love" der "Supergruppe" Cream eingeleitet. [Auf diesen Bezug wies dankenswerterweise ein Tagungsteilnehmer hin!]

Spliff: *Jet Set Star* [1980]. CD: *The Spliff Radio Show* {track 15} [CBS 84 555]

Frank Zappa: *Tinsel Town Rebellion* [1981]. CD: *Tinsel Town Rebellion* {track 11} [EMI 7 90077 2]

Frank Zappa: *Tinsel-Town Rebellion* [1984]. CD: *Does Humor belong in Music?* {track 2} [EMI 7 46188 2]

* *Angegeben wird jeweils das Aufnahmejahr, das von dem im Vortrag genannten Veröffentlichungsjahr der Aufnahme abweichen kann!*

Nachtrag:

Nach Abschluß der Druckfassung meines Vortrags erschien das *Rockmusik-Lexikon Amerika, Australien, Karibik, Afrika* von Christian Graf bei Taurus Press in Hamburg (2 Bde., 1989). Es enthält einen Beitrag über *Sugarloaf* und deren musikalischen Kopf Jerry Corbetta, die nicht an der West-Coast wirkten, sondern im Mittelwesten der USA, in Colorado, beheimatet waren. Dem bekanntesten Berg des Staates wurde übrigens der Gruppenname entlehnt.

G.M.

Tinsel Town Rebellion

From *Madam Wong's to Starwood*
To the *Whiskey* on the Strip
You can hear the crashing, blasting strum
Of bands that come to be real hip
And get a record contract
From a talent scout some day
They'll sell their ass, their cocks and balls
They'll take the check 'n' walk away
If they're lucky they'll get famous
For a week or two perhaps
They'll buy some ugly clothes to wear
And hope the business don't collapse
Before some stupid magazine
Decides they're really good
They're a Tinsel Town Rebellion Band
From downtown Hollywood

Tinsel Town Rebellion, Tinsel Town Rebellion Band
It's a little bitty Tinsel Town Rebellion
A Tinsel Town Rebellion Band
They used to play all kinds of stuff
And some of it was nice
Some of it was musical
But then they took some guy's advice
To get a record deal, he said,
They would have to be more *punk*
Forget their chops and play real dumb
Or else they would be sunk
So off they go to *S.I.R.* to learn some stupid riffs
And practice all their poses
In between their powder sniffs
Chop a line now, start it up now

And when they think they've got it
They launch a new career
Who gives a fuck if what they play
Is somewhat insincere
Tinsel Town Rebellion, Tinsel Town Rebellion Band
A Tinsel Town Rebellion,
A Tinsel Town Rebellion Band
Did you know that in Tinsel Town the people there
Think *substance* is a bore
And if your New Wave group looks good
They'll hurry on back for more
Of leather groups and plastic groups
And groups that look real queer
The Tinsel Town aficionados
Come to see and not to hear
But then again this system works
As perfect as a dream
It works for all of those record company pricks
Who come to skim the cream
From the cesspools of excitement
Where Jim Morrison once stood
It's the Tinsel Town Rebellion
From downtown Hollywood

Keep Your Feet On The Ground (Jingle)

Keep your feet on the ground and keep reaching for the charts!

Jet Set Star

HIT IT!
Well I'm a Jet Set Star
and I wonder
what all you crazy people
look for
I got a real tough band
to back me up
They don't lay any questions
on me

HEY HEY ALL RIGHT
HEY HEY ALL RIGHT
Tell them who I am

HE'S A JET SET STAR (6 times)
I got a big fat car
with a big T.V.
and a small girl
running my day
I need a big cocaine flash
daily!
and a new pair of tits
a day

HEY HEY ALL RIGHT
HEY HEY ALL RIGHT
- Tell them: Tell them who I am
HE'S A JET SET STAR etc.
I got a few submissive subjects
out there
They buy a few million records
a year
I talk a lotta shit
about nuthin'
cause that's what you pricks
want to hear

HEY HEY ALL RIGHT
Yeh Yeh Yeh
HEY HEY ALL RIGHT
- Tell them: Tell them: TELL THEM!
HE'S A JET SET STAR etc.

Rock Is A Drug

You've been listening to the SPLIFF RADIO SHOW, really a parody involving YOUR addiction to this plastic move called Rock n' Roll. You hear about performers, being hooked but, in fact WE'RE ALL JUNKIES feeding a habit that recycles with every dollar that crosses the counter of your local record shop. It might be a habit you can't kick, but if you listen, really listen to this album, at least we can say "WE TOLD YOU SO!"

"Action Man in Motown Suit!"

Let's stay a while and watch him,
He's movin' into Action Man,
He's lookin' good but maybe,
He's in the wrong direction man

But he wanna get a little, get a little
every night, get a little, get a little
something for his appetite.
Everybody needs to have a recreation,
Everybody needs a little comfort for the soul

You'll never make it in a Motown suit,
No, you'll never make it in a Motown suit

You can't be a drummer without rhythm,
Can't blow your horn if you ain't blue,
Some folks they just ain't got it in 'em,
Tell me boy now does that sound like you

He's cruising with the singles,
Down the Plaquemine bar
He's boring to distraction
Pushing words and talking stars,
What's your sign

He's gotta take a little, take a little,
On the sate, make a little, make a little
something for his appetite.
Everybody needs a little lubrication,
Someone with imagination got to break the ice

You'll never make it in a Motown suit,
No way to take it man they're not your roots,
No, you'll never make it in a Motown suit

You can't be a lover without rhythm,
Don't blow your horn if you ain't true,
You ain't in playing Vietnam
He's a sham and brother so are you
You can't be a drummer without rhythm,
(etc.)

Danny's All-Star Joint

(Rickie Lee Jones)

Downstairs at Danny's All-Star Joint
They got a juke box that goes dovi dovi
The vice is nice they stay in the back
all day
But when the nighttime comes hey hey
There's this cat down there that makes a
bad kinda soup
I come around struttin' my luck in my
shoop coupe
Cecil gives me coffee
And he won't never take my coin
I say, I got thirty dollars in my pocket!
Whalchoo doin'?

I holler, "Come on Cecil, take a dollar!"
Come on, Cecil, take a ten!
I've finally geared up into a whole buncha
big ones.
And you is actin' like I'm down-shifin' "

He knows all the under-riders on
the boulevard
They got to barrelot cruise when it's
lolly-weight hard
They look particularly dead-beat
Permanently pale
Cecil picks up his butcher knife
waves it at the jail
The kid say, "I ain't got no dough Joe
I just want some o'
I said, "Don't look at me 'cuz he was
lookin' my way"
Cecil work upon him some juice and
some green!
And the kid walks over and puts the
quarter in the pin ball machine
And he says, "Come on Cecil, gimme
a dollar"

Come on Cecil, gimme five
I'm in a half-way house on a
one-way street!
And I'm a quarter past left alive!
He can talk about your people in a
wonderful way
He can talk about your people if your hair
turns grey

Your sister's into mustard
She loves to weak the pug
She eats the pickles and the relish
She never gets enough
A Hershey milkshake
Stegamin on a stick
For a Carrie Blanche sandwich
On lettuce get thick
It's not because I'm dirty,
It's not because I'm clean,
It's not because I kiss the boys behind
the magazine
hey boys? How 'bout a light?
Cuz here comes Rickie with the
griddle on right
And if she don't know your name
She knows what you got
From your matzo balls
to the chicken-in-the-pot
Chicken-in-the-pot
Chicken-in-the-pot

Downstairs at Danny's All-Star Joint
They got a juke box that goes dovi-dovi
A finger-snappin' deluxo
Make you be-top bap
And your r&b hep-scat
You can't break the rules until you know
how to play the game
But if you just want to have a little fun
You can mention my name
Keep your feet in the street
Your toes in the lawn
But keep your business in your pocket.
That's where it belongs
Come on Cecil, take a dollar
Come on Cecil, take a lip
Do yourself a favor
if she offers it -- take it!
But honey, don't give it away if he don't
appreciate it

Revolution 1

Lenora McCartney

You say you want a revolution
Well you know
we all want to change the world
You tell me that it's evolution
Well you know
We all want to change the world
But when you talk about destruction
Don't you know that you can count me out
Don't you know it's gonna be alright
Alright! Alright!
You say you got a real solution
Well you know
we'd all love to see the plan
You ask me for a contribution
Well you know
We're doing what we can
But when you want money for people with minds that hate
All I can tell you is brother you have to wait
Don't you know it's gonna be alright
Alright! Alright!
You say you'll change the constitution
Well you know
we all want to change your head
You tell me it's the institution
Well you know
You better free your mind instead
But if you go carrying pictures of Chairman Mao
You ain't going to make it with anyone anyhow
Don't you know it's gonna be alright
Alright! Alright!

Don't call us, we'll call you
(Jerry Corbetta/John Carter)

Long distance directory assistance,
area-code 2-0-2,
to say: »Hey hey man, this is Mr. Rhythm and Blues!«
He said: »Hello« and put me on hold.
To say the least: the cat was cold.
He said: »Don't call us, child, we'll call you!«
I said: »You got my number?«
He said: »Yeah, I got [...]«

Refrain: Don't call us, we'll call you.

»Yeah, that's the way it goes here.«
»I got your name from a friend of a friend
who said he used to work with you.
You remember the "all-night creature"?«
»On stereo 92!«
»Yeah«, I said, »would you relate to a quatertrack tape you know
the band performs in a new?
He said: »ah, ah - don't call us, child, we'll call you!
Listen, kid, you pay for the call;
you ain't bad but we heard it all before!
It sounds like - ah - John, Paul, and George.
Child, anyway, come on.«
Anyway - we got a hit and we should have been
with the song he said he couldn't use,
and now we call to [...] }
»It's telephone "déjà vu"«.
We got the [...] points and lousy joints
and all the glitter we can use [by myself] ...
don't call us - now we'll call you!
I said: »Listen, kid, you pay for the call;
you ain't bad but I heard it all before!«
...

Anmerkung: Trotz sachkundiger Hilfe beim Herausschreiben des
Songtextes blieben Stellen übrig, die einfach nicht dechiffriert wer-
den konnten. Sie wurden im Text [in eckige Klammern] gestellt. Aber
auch vor den nicht eingeklammerten Passagen ist zu warnen: Vor al-
lem der Dialekt des Sängers kann Hör- und Verstehensfehler begün-
stigt haben!
Der Refrain wurde nur beim erstmaligen Auftreten ausgeschrieben.