

American Dream

Damals fühlte sich die junge Generation uneins mit Eltern, Lehrern und Regierung. Es war eine Zeit, in der jene Menschen, die dich aufzogen, dir Unterricht gaben, dir wie Kreaturen aus der Tiefe des Alls erschienen. Das waren Menschen, die andere abgeschlachtet hatten, die Atombombe erfunden hatten, die Schuld waren an allem, was falsch lief in dieser Welt« (Pete Townshend, SWF3)

Die erste Rock'n'Roll-Platte ausfindig machen, ist ein höchst dubioses Unterfangen, weil alles davon abhängt, wie man Rock'n'Roll definiert. So wurden Schwarze Künstler nie müde zu betonen, dass Rock'n'Roll lediglich »weisser« Rhythm&Blues gewesen ist, der Rock'n'Roll genannt wurde, »um seine schwarzen Wurzeln zu verhüllen« (Nelson George), während weniger puristisch eingestellte Chronisten gerade auf dem weissen Sentiment beharren, das Rhythm&Blues im Endeffekt zu Rock'n'Roll machte. Jedenfalls streiten sich etliche Songs um das so wertvolle Urheberrecht des Rock'n'Roll: Natürlich zuvorderst beim Patentamt die Schmalzlocke Bill Haley mit *Rock around the Clock*, was dem profunden Wissenschaftler selbsterklärend nicht mehr in den Kram passt. *That's alright Mama* von Elvis, Ike Turners' *Rocket 88* oder *Rock awhile* von Goree Carter wurden als aussichtsreiche Kandidaten der ersten Rock'n'Roll-Platte genannt.

»Rock'n'Roll ist die Erfindung von uns Schwarzen. Wir hatten seit vielen Jahren schon Rhythm&Blues. Dann kamen ein paar Weisse daher und nannten es Rock'n'Roll. Dabei war es Rhythm&Blues, und der kam von uns« (Dave Bartholomew, Forever Young, BBC)

Es ist müssig sich mit dergleichen Spitzfindigkeiten aufzuhalten, viel wichtiger erscheint mir, einen kurzen Einblick in die Sitten der amerikanischen Gesellschaft und der Jugendkultur am Vorabend der Rock'n'Roll-Revolution zu gestatten. Um 1950 rannte man als Jugendlicher in den USA gegen eine Wand. Keine Generation verfügte über ähnlich unbegrenzte Möglichkeiten, wie die Jugend, die nach dem Zweiten Weltkrieg heranwuchs. Das Land erlebte eine nie gesehene Blütezeit, das Konsumverhalten wuchs in schwindelerregendem Tempo. Das Auto wurde zum obligatorischen Statussymbol der Wohlstandsgesellschaft, in jedem Haushalt stand ein Fernsehgerät, alle möglichen Erfindungen erleichterten den Alltag, vom Rasenmäher bis zur elektrischen Zahnbürste, auch die erste Kreditkarte machte das Einkaufen leichter. Die Revolution in der Technologie, die sich dank den Massenmedien ihren Weg bis in den letzten Winkel Amerikas bahnte, prägten Vorstellungen und Verhaltensweisen der Jugend massgeblich. Die Werbeindustrie frohlockte, ab einer bisher unerforschten Zielgruppe, die auch schnell durch ein neues Schlagwort schubladisiert wurde: Der »Teenager« war geboren und er konsumierte alles was man ihm unter die Nase rieb; Bluejeans, Motorräder, Haar-Gel und Musik, die aber vermehrt auf Ablehnung stiess, entsprach sie doch primär dem Musikgeschmack der Eltern

»Sie hatten gerade die McCarthy-Ära hinter sich. Sie lehnten ihre Eltern ab, ihre Werte. Ich glaube, sie wollten etwas eigenes, etwas für sich. Etwas abseits von dem, was die ältere Generation mochte. Es war die Musik, gemacht von Teenagern für Teenager« (Dick Clark, SWF3)

Einer wachsenden Zahl von Teenies dämmerte allmählich die Unmöglichkeit der Selbstverwirklichung in der gesitteten Gesellschaft und erachteten es als ein Privileg, mit den verkrusteten Wert – und Moralvorstellungen der Elterngeneration brechen zu können. Warum nicht mit Musik? Rhythm&Blues mit all seinen sexuellen Anzügen schien gerade prädestiniert die Eltern zu brüskieren. Er war ungehobelt, aufmüpfig, vulgär und schwarz. Der legendäre DJ Alan Freed war einer der ersten, der das Potential von schwarzem R&B erkannte. 1952 veranstaltete er in Cleveland den »Moondog Coronation Ball«, der 25000 Fans in die Konzerthalle lockte, mehr als doppelt so viele wie ursprünglich geplant. Was noch viel entscheidender war, dass mehr als die Hälfte der Kids, die zum Ball strömten, weiss waren und frenetisch zur Musik von obskuren R&B-Bands und ihrer inbrünstigen Ghetto-Musik abtanzten. Der phänomenale Erfolg zwang Freed schon bald zur Wiederholung der Show und mit dem Konzept auf Tournee zu gehen.

»Er (Alan Freed) war einer der ersten, wenn nicht der Erste der erkannte, dass Jugendliche jetzt eine mächtige soziologische Gruppe mit ihren eigenen Rechten waren. Vor den 50ern gab es Kinder und es gab Erwachsene, und was dazwischen lag, konnte man bestenfalls als Übergang betrachten. Aber jetzt erkannte Amerika zum ersten Mal, dass eine neue Gruppe von Leuten mit Geld zum Ausgeben existiert. Die Medien erfanden sogar einen neuen Ausdruck für sie: Teenagers« (NYC Rocks, Mike Evans, S.16)

Die Jugend begehrte auf und das Kino lieferte dazu die passenden Schablonen. Marlon Brando und seine Ledergang dienten im Film »The Wild One« als Inspiration für eine ganze Generation pubertierender Kids was Haltung, Sprache und Aussehen betraf. Zusammen mit James Dean, der in »Rebel without a cause« den verstörten Jungen als existentieller Held verkörperte, waren zwei Prototypen jugendlichen Rebellentums gefunden, welche die von Unzufriedenheit geplagte Jugend massentauglich machte. »Wenn Brando die urtümliche Stärke symbolisierte, die die ersten Rock'n'Roll-Helden vermitteln sollten, repräsentierte Dean die tiefen und unvereinbaren Bedürfnisse der Zuhörer, die der Rock'n'Roll ansprechen sollte¹⁰« gab der legendäre Musikjournalist Greil Marcus zu Protokoll. Die Halbwüchsigen suchten mittlerweile eifrig die Frequenzen auf ihrem Transistorradio ab, in hoffnungsvoller Erwartung eine Radiostation zu finden, die keine Gewissensbisse hatte, R&B in ihr Programm zu nehmen.

Auf der Suche nach der Geburtsstunde des Rock'n'Roll muss man wieder zurückkehren zu den Wurzeln des Blues tief im Süden der USA mit Memphis als sein Epizentrum. Eine der wichtigsten Kräfte bei der Verbreitung von Rhythm&Blues über alle Rassengrenzen war WLAC

in Nashville und der in Memphis beheimatete Radiosender WDIA. Obwohl der 50000-Watt-Sender von Weissen gemanagt wurde, war er einer der ersten Stationen der Schwarze beschäftigte, darunter auch Blues-Legende B.B.King, der nicht nur als Radio-DJ fungierte, sondern auch noch für die musikalische Unterhaltung der Hörer verantwortlich zeichnete. Und dann war da auch noch Sun Records, das Plattenlabel von Sam Philips. Jackie Brenston nimmt dort zusammen mit Ike Turner den Song *Rocket 88* auf. Die treibende Mischung aus Swing und urwüchsigem Blues wird von Historikern gern als Initialzündung der Rock'n'Roll-Ära bezeichnet mit dem entscheidenden Makel, dass die Nummer ausserhalb von Memphis keinerlei Gehör fand. »Rockabilly« nannte man den Stil, der Sun Records im Süden gross machte. Der Rhythmus von Rockabilly war von einer fiebrigen Schnelligkeit, mit der Betonung auf dem Off-Beat und angetrieben durch einen schnellläufigen Bass. Es war eine wilde Musik, gesungen von weissen Country-Boys, die den Beweis erbringen wollten, dass auch Hillbillies Rhythm&Blues mit Beat spielen konnten.

»Am wichtigsten: das Image war weiss, der Rockabilly war die einzige Stilrichtung des frühen Rock'n'Roll, die bewies, dass die weissen Jungs alles draufhatten – dass sie genauso ungewöhnlich, so aufregend, so beängstigend und so frei sein konnten wie der schwarze Mann« (Greil Marcus, *Mystery Train*, S.184)

Trotzdem gelang es den Rockabilly-Sängern kaum, das Lokalkolorit abzulegen und überregionale Hits hervorzubringen. Die provinzielle Note wiegte zu stark, der Südstaatenakzent mehr eine Bürde als ein Antrieb zu einer nationalen Karriere. Es war im Sommer 1953, als der 19-jährige Elvis Presley bei Philips auftauchte und eine Gesangsprobe auf Vinyl pressen lassen wollte, das konnte gegen Bezahlung jeder tun. Obwohl er nur eine sentimentale Schnulze singt, ist Philips überzeugt, dass Elvis das nötige Einfühlungsvermögen in die schwarze Musik haben könnte und schickt ihn zu weiteren Aufnahmen ins Studio. Es muss in einer Studiopause gewesen sein, als Elvis zu blödeln begann und eine überdrehte Version von Arthur Crudups' *That's alright Mama* improvisierte. Da war es, das langersehnte schwarze Gefühl, das Philips von einem weissen Sänger hören wollte. Das herausfordernde Schlenkern seiner Stimme, das erotische Vibrieren und das nachlässige Schleifen lässt ihn einen kalten Regen übers Rückgrat laufen. Philips' Assistentin Marion Keisker war hautnah dabei, als Elvis seine bahnbrechende Version von *That's alright Mama* intonierte: »Etwas später sassen wir da, tranken eine Cola und machten Quatsch. Elvis griff sich seine Gitarre, fing an herumzuklimpen und zu singen *That's alright Mama*. Er hopste einfach im Studio herum und spielte den Clown. Und Bill begann, seinen Bass zu schlagen und ich stieg auch ein. Die Tür des Kontrollraums stand offen und Sam kam herausgerannt und fragte: ‚Was um Gottes Willen treibt ihr da?‹ wir sagten: ›Wissen wir nicht‹. Und er erwiderte: ›dann findet das aber schleunigst heraus und vergesst es nicht!¹«. Doch Philips' finanzieller Spielraum war zu begrenzt, um Elvis über Memphis hinaus der

Öffentlichkeit zugänglich zu machen. 17 Monate später kaufte RCA Presley mitsamt dem Sun-Verlag und mit der Finanzkraft von RCA im Rücken stand einer landesweiten Vermarktung von Presley im Prinzip nichts mehr im Weg.

Auch der Texaner Bill Haley entstammte dem Dunstkreis der Country-Musik; Western-Swing nannte man diesen Stil, fetzige Country-Musik gespielt von Swing-ähnlichen Big Bands. Mit seinem Mondgesicht und der Schmalzlocke war der Familienvater als Jugendidol denkbar ungeeignet, selbst gemessen an schwarzen Massstäben war er ein rudimentärer Amateur. Immerhin war er helllichtig genug, die Bedürfnisse der Zuhörer zu spüren. Er glaubte zu wissen, dass eine Dixieland-Melodie mit einem Beat, wozu der Zuhörer klatschen kann, bei dem ausserdem der zweite und vierte Rhythmus-Schlag betont wird anstelle des ersten und dritten, die Teenies um den Verstand bringen würde. 1952/53 hatte er mit den Coverversionen von *Rock this Joint* und *crazy Man crazy* zwei kleine Hits gehabt, aber mit der Max C.Freedman/Jimmy Myers – Komposition *Rock around the Clock* fand er bei seinem Label Essex kein Gehör und so wurde der Song erst einmal von Sonny Dae and his Knights aufgenommen. Auch bei seinem neuen Label Decca stand der Song unter keinem guten Stern; verramscht als B-Seite der erfolglosen Single *Thirteen Woman* hatte der Song alle Chancen, in der weiten Anonymität der Pophistorie verschluckt zu werden. Es soll in der Wohnung von Glenn Ford gewesen sein, als Regisseur Richard Brooks während einer Drehpause zum Jugend-Revolve-Film »Blackboard Jungle« Bill Haleys' *Rock around the Clock* hörte und spontan entschloss, den Song im Vorspann des Films einzubauen. Dem Siegeszug des Rock'n'Roll stand nichts mehr im Wege.