

JOURNAL EXTRA

BEITRAEGE ZUR UNTERHALTUNGSKUNST

2 AUGUST 89

SOLID GOLD

**DIE US-AMERIKANISCHE ROCK- UND POPMUSIK DER 80er JAHRE
VERSUCH EINER BILANZ**

WOLFGANG TILGNER

I

Ich möchte den künstlerischen Stand der Rock- und Popmusik ausgangs der 80er Jahre zu bilanzieren versuchen, indem ich untersuche, was sich beim US-amerikanischen Plattenkäufer durchsetzt. Dieses Verfahren ist weniger einseitig oder pragmatisch, als auf den ersten Blick scheint. Zweifellos verhalten sich die USA protektionistisch gegenüber ausländischen Angeboten – so wurde den isländischen SUGARBES eine USA-Tournee erst dank der Intervention ihrer Staatschefin gestattet –, doch ist das Kapital bei entsprechend hoher Profitrate noch immer auf einen anfahrnden »bandwagon« aufgesprungen. Insofern spiegelt der US-Markt nicht nur das nationale Geschehen wider, sondern auch globale Tendenzen, sicher nicht alle, aber die wichtigsten und zumindest in musikalischer Hinsicht. Mancher wird diese Meßlatte verwerfen, weil es keinen eindeutigen Bezug zwischen Wert und Wirkung von Kunst gibt. Wirkung läßt sich quantifizieren, Wert nicht. Wert muß analysiert werden. Aber populäre Kunst umfaßt nun mal auch eine quantitative Seite. Populäre Kunst ist nicht schon das, was sich der Möglichkeit nach jedem Menschen mitteilen könnte. Populäre Kunst ist erst das, was Massen von Menschen tatsächlich erreicht. Am Umsatz, wie ihn die wöchentlich veröffentlichten Charts registrieren, läßt sich also gewiß nicht ablesen, welchen künstlerischen Wert eine Schall-

platte besitzt oder was außer ihrem Wert – etwa geschickte Promotion oder Manipulation, ja Bestechung (»payola«) – zum Verkauf beigetragen hat. Aber durchaus läßt sich an den Charts – und zwar an jenen, die weitgehend *alle* Sorten und Qualitäten von Musik vereinen, den LP-Charts nämlich – ablesen, welche *verschiedenen* Sorten und Qualitäten von Musik in welchem Umfang zirkulieren. Und gerade dann, wenn man in den Charts nichts als ein sklavisches Spiegelbild des ausgefilterten bzw. gereinigten Mainstream erblickt, geben die Relationen zwischen den verschiedenen musikalischen Richtungen, geben nicht zuletzt die Cross-overs von Subgenres in dem Mainstream Aufschluß darüber, in welchem Zustand sich die populäre Musik insgesamt befindet, in einem miserablen oder einem erfreulichen, einem gegenüber der vorangegangenen Periode verbesserten oder verschlechterten. Meine Ausführungen stützen sich inhaltlich auf das Schlußkapitel meines Buches über die Geschichte der populären Musik der USA, das beim Verlag Lied der Zeit erscheinen wird und sich zur Zeit in der Drucklegung befindet.

II

Wir können die 80er Jahre nur richtig würdigen, wenn wir uns die Lage unmittelbar zu Beginn der Dekade ins Gedächtnis zurückerufen. Während die Rockpioniere ROLLING

STONES, WHO, LED ZEPPELIN in den letzten Zügen lagen, wurden die Charts von Gruppen wie REO SPEEDWAGON (1980 HI INFIDELITY, 1982 GOOD TROUBLE) und JOURNEY (1980 DEPARTURE, 1981 ESCAPE, 1983 FRONTIERS), BOSTON (1978 DON'T LOOK BACK), FOREIGNER (1978 DOUBLE VISION, 1981 IV) und STYX (1979 CORNERSTONE, 1981 PARADISE THEATRE, 1983 KILROY WAS HERE), ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA (1979 DISCOVERY, 1980 XANADU), FLEETWOOD MAC (1977 RUMOURS, 1979 TUSK, 1982 MIRAGE) und GENESIS (1981 ABACAB, 1983 GENESIS), SUPERTRAMP (1979 BREAKFAST IN AMERICA, 1982 FAMOUS LAST WORDS), TOTO (1982 IV) und QUEEN (1978 NEWS OF THE WORLD, 1980 THE GAME) beherrscht, alles Formationen, die mit unterschiedlichen Stilistiken dem klassischen Rock einen ohrenfreundlichen, in nichts mehr provokativen Sound namens Power Pop oder Mainstream Rock entlockten. Dazu kamen der sanfte Blues Rock der DOOBIE BROTHERS (1978 MINUTE BY MINUTE, 1980 ONE STEP CLOSER) und der ebenso milde Country Rock der EAGLES (1979 THE LONG RUN). Der europäische Kunst (Art) Rock hatte sich als Sackgasse erwiesen und war von der Punkrevolte überrollt worden. Einzig PINK FLOYD schlugen sich wacker (1979 THE WALL, 1983 FINAL CUT). Die Rebellen wiederum zeigten sich kaum anpassungsfähig und sagten mit ihren widerborstigen Liedern nur ausnahmsweise einem breiteren Publikum zu. Zu diesen Ausnahmen gehörten BLONDIE mit der niedlichen Debbie Harry und ihrem Gefährten Chris Stein (1978 PARALLEL LINES, 1980 AUTOAMERICAN), die PRETENDERS mit der mürrischen Chrissie Hynde (1980 I, 1981 II), die MOTELS mit der mondänen Martha Davis (1982 ALL FOR ONE), die CARS mit Ric Ocasek (1979 CANDY-O, 1980 PANORAMA, 1981 SHAKE IT UP), das Mädchenquintett GOGO'S mit Belinda Carlisle, Charlotte Caffey und Gina Schock (1981 BEAUTY AND THE BEAT, 1982 VACATION), Rick James, ein Motown-Künstler, der schwarze Funkmusik punkig aufbereitete (1981 STREET SONGS), CLASH mit Joe Strummer (1982 COMBAT ROCK), Joe Jackson (1982 NIGHT AND DAY) und Elvis Costello (1979 ARMED FORCES, 1980 GET HAPPY, 1982 IMPERIAL BEDROOM). Der vom Kunst

Rock etablierte Synthesizersound wurde teils in ein textloses Spezialressort verwandelt, das selten bis oben durchdrang (VANGELIS: 1981 CHARIOTS OF FIRE), teils im Konsumgenre Synthipop zur akustischen Folie für Imageschaustellungen ausgewalzt, zumeist in englischer Ausführung (ALAN PARSONS PROJECT: 1982 EYE IN THE SKY; HUMAN LEGUE: 1982 DARE; DURAN DURAN: 1982 RIO, 1983 SEVEN AND THE RAGGED TIGER; FIXX: 1983 REACH THE BEACH; CULTURE CLUB: 1983 COLOUR BY NUMBERS).

Aus der Discomusik – ursprünglich als Musik von Minderheiten (Afroamerikaner, Latinos, Homosexuelle) sozial begründet – war ein Nivellierungsverfahren geworden, dem Musik jeder Art unterworfen wurde, um sie durch Betonung der Achse Gitarre/Schlagzeug/Baßgitarre tanzbar zu machen. Vornehmlich diente es zur Produktion von Wegwerfartikeln und Eintagssensationen oder einzelnen Künstlern, wie etwa David BOWIE bei LET'S DANCE (1983), also opportunistisches Mittel, den Anschluß zu halten. Die Funkmusik, entstanden »als Überbrückung des Grabens zwischen Jimi Hendrix und den TEMPTATIONS« (George Clinton), wurde entweder im Discosound untergebuttert oder erreichte die Massen der Käufer in den gutmütigen Ausgaben von KOOL & THE GANG (1980 CELEBRATE), EARTH, WIND & FIRE (1979 I AM, 1981 RAISES), COMMODORES (1978 NATURAL HIGH, 1979 MIDNIGHT MAGIC, 1980 HEROES) oder der parodistischen Fassung der POINTER SISTERS (1983 BREAK OUT). Vom Rap war in den weißen Charts noch nichts zu spüren. Reggaemusik spielte in den USA eine Nebenrolle im Vergleich zu England. Bei POLICE war es sicherlich die geschickte Einbindung von Reggaegewürzen in einen flüssigen Gesamtsound, dem die Gruppe ihre starke Chartpräsenz dankte (1980 ZENYATTA MONDATTA, 1981 GHOST IN THE MACHINE, 1983 SYNCHRONICITY). Sie verschaffte auch ihren australischen Ablegern MEN AT WORK (1982 BUSINESS AS USUAL, 1983 CARGO) Aufmerksamkeit über Gebühr. Daß ehrlicher, handgewebter Rock seine Anhänger hatte, ließen Bob Segers, des Detroit'er Altrackers, plötzlicher Spurt an die Spitze (1978 STRANGER IN TOWN, 1980 AGAINST THE WIND, 1981 NINE TONIGHT, 1983 THE DISTANCE), das Comeback der Bostoner J. GEILS BAND (1981 FREEZE-FRAME), der Durchbruch von TOM PETTY & THE HEART-

BREAKERS (1979 DAMN THE TORPEDOS, 1981 HARD PROMISES, 1982 LONG AFTER DARK), das Rockabilly-Revival der STRAY CATS (1982 BUILT FOR SPEED), der Aufmarsch weiblicher Hartrocknerinnen wie Joan Jett (1981 I LOVE ROCK'N'ROLL) oder HEART (1980 BEBE LE STRANGE) vermuten, aber noch war nicht zu erkennen, was das für die 80er Jahre bedeuten sollte. Ähnlich randläufig schienen die Erfolge mehrerer Heavy-Metal-Acts zu sein wie AC-DC (1980 BACK IN BLACK, 1981 DIRTY DEEDS DONE DIRTY CHEAP und FOR THOSE ABOUT TO ROCK WE SALUTE YOU), RUSH (1980 PERMANENT WAVES, 1981 MOVING PICTURES, 1982 SIGNALS), LOVERBOY (1981 GET LUCKY, 1983 KEEP IT UP), VAN HALEN (1979 II, 1981 FAIR WARNING, 1982 DIVER DOWN) oder Billy Squier (1981 DON'T SAY NO, 1982 EMOTIONS IN MOTION). Als Hauptschwäche erwies sich zu einem Zeitpunkt, da die bisherigen Grenzen von Rockmusik und Popmusik zu verschwimmen begannen, die Rockmusik sich als zu Popvarianfen ausfilterbar erwies bzw. als Poperlebnis genießbar, das Fehlen neuer, unverbrauchter »Superstars«. An der Beliebtheitsspitze rangierten das »blue-eyed-soul«-Duo Daryl Hall & John Oates mit elf Top-10-Songs (1981 PRIVATE EYES, 1982 H2O), ihre australischen Nachahmer Russell Hitchcock und Graham Russell alias AIR SUPPLY mit acht (1980 LOST IN LOVE, 1981 THE ONE THAT YOU LOVE) sowie der ehemalige COMMODORES-Leadsänger und Balladen-Schmuser Lionel Richie (1982 LIONEL RICHIE, 1983 CAN'T SLOW DOWN) ebenfalls mit acht. Hinter ihnen drängten sich Sänger mit leichtem Rocktouch wie Billy Joel (1977 THE STRANGER, 1978 52ND STREET, 1980 GLASS HOUSES, 1982 AN INNOCENT MAN), Rick Springfield, ein Australienimport, (1981 WORKING CLASS DOG, 1982 SUCCESS HASN'T SPOILED ME YET), Kim Carnes (1981 MISTAKEN IDENTITY) und Pat Benatar (1980 CRIMES OF PASSION, 1981 PRECIOUS TIME, 1982 GET NERVOUS). Sich auf Solopfade wagende Mitglieder bekannter Rockgruppen wie Phil Collins von GENESIS (1981 FACE VALUE, 1982 HELLO, I MUST BE GOING) und Stevie Nicks von FLEETWOOD MAC (1981 BELLA DONNA, 1983 THE WILD HEART), Crossoverkünstler aus dem Countryressort wie Kenny Rogers (1979 KENNY, 1980

GREATEST HITS, 1983 EYES IN THE DARK) und Willie Nelson (1982 ALWAYS ON MY MIND), Olivia Newton-John (1978 GREASE, 1980 XANADU, 1981 PHYSICAL) und Linda Ronstadt (1977 SIMPLE DREAMS, 1978 LIVING IN THE USA, 1980 MAD LOVE, 1983 WHAT'S NEW) sowie die Singer-Songwriter Jackson Browne (1978 RUNNING ON EMPTY, 1980 HOLD OUT; 1983 LAWYERS IN LOVE), James Taylor (1979 FLAG, 1981 DAD LOVES HIS WORK) und Dan Fogelberg (1979 PHOENIX, 1981 AN INNOCENT AGE) besserten das Gesamtbild auf, gaben ihm aber keinen grundlegend anderen Charakter. Von den Schlachtrössern des Showbiz hielten sich am tapfersten Barbra Streisand (1980 GUILTY, 1981 MEMORIES, 1983 YENTL), Paul McCartney (1978 LONDON TOWN, 1980 II, 1982 TUG OF WAR), der Außenseiter aller Zeiten Neil Diamond (1978 YOU DON'T BRING ME FLOWERS, 1980 THE JAZZ SINGER, 1982 HEARTLIGHTS), Motown-Queen Diana Ross (1980 DIANA) sowie ihr Label-Kollege Stevie Wonder (1979 JOURNEY THROUGH THE SECRET LIFE OF PLANT, 1980 HOTTER THAN JULY). Aber gerade wenn wir diese Namen mit denen der Newcomer vergleichen, sehen wir, wie führungslos die populäre Musik war.

Genauer gesagt: die neuen Idole waren noch nicht als solche erkennbar. Sie legten gerade die ersten Platten vor, die ihren Ausnahmestatus begründen sollten. Michael Jackson veröffentlichte 1979 das Album OFF THE WALL, aber es wurde in erster Linie als persönlicher Reifeprozess gewertet. Bruce Springsteens Anziehungskraft und Kreativität standen seit 1975 und BORN TO RUN außer Frage, aber trotz den ebenso erfolgreichen Alben THE RIVER (1980) und NEBRASKA (1982) konnte er noch immer eher als Nachfahre des Singer-Songwriter-Revivals gelten denn als die von Jon Landau prophezeite »Zukunft des Rock'n'Roll«.

III

Das Jahr 1983 stellte die Weichen. Betrachten wir zuerst, was das der Musik einbrachte, die gewöhnlich als Pop bezeichnet wird. Angesichts des gigantischen Umfangs, den das Geschäft mit aufgezeichneter Musik angenommen hat – 1982: 3,6 Milliarden Dollar, 1987: 5,6 Milliarden –, versteht sich von selbst, daß die hochkonzentrierte und supranational organisierte Plattenindustrie überwiegend Alltagspop jeder Machart auf den

Markt wirft, also Musik, die ebenso leicht verdäulich wie verderblich ist, heute bejubelt und morgen vergessen wird. Dieser schnelle Abnutzungsprozeß wird »heavy rotation« genannt, ein ursprünglich auf das ständige Abdudeln der momentanen Spitzentitel in den auf Popmusik orientierten Sendern und Sendungen gemünzter Begriff. Die Rasanz der »heavy rotation« zeigt sich daran, daß immer mehr Titel für immer kürzere Zeit an die Spitze der Single-Charts vorstoßen. Waren es bis 1983 rund fünfzehn, so 1986 dreißig Songs, von denen sich über die Hälfte nur eine Woche auf dem Siegerpodest hielt. Es ist überflüssig, ja undurchführbar geworden, die Eintagsfliegen auch nur aufzuzählen.

Können sich unter den Bedingungen der »heavy rotation« überhaupt noch »Superstars« herausbilden, also Künstler mit Idolwirkung für einen längeren Zeitraum? Sie können es mit Hilfe von LPs, die möglichst viele Hits enthalten. Und so entsteht das merkwürdige Phänomen, daß die Zahl der Hits in den Single-Charts ständig zunimmt, die Zahl der Alben, die in den LP-Charts auf den ersten Platz gelangen, aber ständig abnimmt, weil unter ihnen mindestens eine LP pro Jahr ist, die sich dort viele Wochen lang behauptet. Das erste Album dieses Zuschnitts war Michael Jacksons THRILLER-LP. Hatte schon OFF THE WALL aus dem talentierten Leadsänger einer Kindergruppe einen charismatisch wirkenden Künstler gemacht, der Discobeat und Soul-expressivität, Gitarrenrock und tänzerische Beschwingtheit zu einem ebenso freundlichen wie leidenschaftlichen, ebenso vorsichtigen wie kühnen Ganzen vermählte, so übertrumpfte THRILLER alles: sieben Top-10-Auskoppelungen, über vierzig Millionen weltweit verkaufte Exemplare, insgesamt 37 Wochen lang auf dem ersten Platz der LP-Charts. Das Album stellte eine Popformel auf, die sowohl Erwachsenen als auch Teenies, sowohl Intellektuellen als auch Heavy-Metal-Freaks zusagte, gewiß eine hybride Formel und in den Texten nicht sonderlich tiefeschürfende, aber eine in den besten Titeln (*Beat It*, *Billie Jean*) überzeugend rockige, gesungen mit Exzentrik und Überdruck, aber auch mit Herzlichkeit und vokalem Feuer.

Was THRILLER folgte, mußte sich dieser Vorgabe stellen. Ein Blick auf die Charts zeigt uns, daß einige Popsänger zu vergleichbaren Dimensionen aufrückten. (Daß

nur wenige, scheint mir normal.) Es sind dies Madonna mit LIKE A VIRGIN (1984/5) und TRUE BLUE (1986), Whitney Houston mit WHITNEY HOUSTON (1985/6) und WITHNEY (1987), erneut Michael Jackson mit BAD (1987/8) und George Michael mit FAITH (1988). Alle diese Alben erzielten Inlandsumsätze von mehr als fünf Millionen verkaufter Exemplare, müssen also jeweils Publikum jeder Klasse, Rasse und Altersgruppe erreicht haben. Bei dem ehemaligen WHAM-Mitglied George Michael (Georgios Panayatiou) verbieten sich Vorausagen. Erstens gibt ein Spitzenalbum noch keine Superstarlaufbahn ab – diese bittere Erfahrung mußte beispielsweise Cyndi Lauper trotz des Erfolges von SHE'S SO UNUSUAL (1983) machen –, zweitens bedient sich Michaels Frontalangriff auf die erogenen Zonen der weiblichen Teenies ziemlich geschraubter Vokalmätzchen, was zu bedauern ist, da der Songschreiber Michael höchst achtbare Songs zustande brachte. Aber im Falle Madonnas und Whitney Houstons hielten und halten sich Status und Format unbedingt die Waage.

Schon Madonnas Debüt-LP kam 1983 in die Top 10. LIKE A VIRGIN wurde das zweitbestverkaufte Album des Jahres 1985. Daß Madonnas laszives Unterwäsche-Outfit, ihre aufdringliche Schaustellung als Lustobjekt dazu reichlich beigetragen, muß nicht bestritten werden. Doch ebenso wenig ist zu bestreiten, daß die besten Songs von LIKE A VIRGIN nicht nur aus einem eindringlichen Tanzbeat und dezerten Discosound lebten, sondern auch aus gar nicht so nebensächlichen Botschaften, aus einer Verschwörung von Frechheit und Romantik. Gesungen wurden sie mit traditionellen Girlgroup-Sound, etwas kühl, etwas gellend, etwas parodistisch. Unübliche sechs Wochen lang hielt sich die Singleauskoppelung *Like A Virgin* auf dem Spitzenplatz. 1986 kam die LP TRUE BLUE heraus und in kürzester Frist auf den ersten Platz. TRUE BLUE war ein Album der Integrität, nicht mehr darauf aus, Aufsehen um jeden Preis zu erregen, sondern um Madonna als ernsthafte Künstlerin, also auch als Songschreiberin, durchzusetzen. Der *Rolling Stone* ernannte die Sängerin sogleich zur »Pop-Poetin der unteren Mittelklasse«, was ihre Bedeutung exakt benannte.

Im Gegensatz zu dem, was die Kritiker an Madonna zu bemängeln haben, sind es bei Whitney Houston die Unverbindlichkeit der

Texte und das allzu saubergewaschene »Mädchen-von-Nebenan«-Image, die Widerspruch wecken. Die Tochter von Cissy Houston, ehemals Mitglied der SWEET INSPIRATIONS, und Nichte von Dionne Warwick, erfolgreiche Soulpop-Interpretin der 60er Jahre, startete ihre musikalische Karriere nach Familienvorbild mit Backup-Arbeit. Es folgten Duette mit Jermaine Jackson und Teddy Pendergrass, eine der üblichen – und weithin üblichen – Geschäftspraktiken dieses Jahrzehnts, um unterschiedliche Zielgruppen zu akkumulieren. Im Falle Whitney Houstons war sie jedoch durch eine ungemein umfangreiche, intonations-sichere und starke, im Timbre vielleicht nicht allzu außergewöhnliche, aber hinlänglich einprägsame und vielseitige Stimme gerechtfertigt. Aufhorchen ließ das bei einer Zwanzigjährigen nicht selbstverständliche Phrasierungsvermögen in getragenen Titeln. Offensichtlich befriedigte diese kultivierte Stimme elementare künstlerische Bedürfnisse. Und so schaffte es Whitney, sieben Tophits in ununterbrochener Reihenfolge zu erringen (*Saving All My Love For You*, *How Will I Know*, *Greatest Love Of All*, *I Wanna Dance With Somebody*, *Where Do Broken Hearts Go*, *So Emotional*, *Love Will Save The Day*). Bei allen Einwänden im einzelnen muß dies auch als eine künstlerische Leistung akzeptiert werden, wenn sie mit so sorgfältig erarbeiteten Platten realisiert wird, klug zusammengesetzt aus angerockten Up-Tempo-Disco-Songs und melodisch ausladenden Balladen von sehr viel, aber dosierter Sentimentalität.

Der anhaltende Erfolg Whitney Houstons ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß ihr mit der zweiten Platte, WHITNEY, gelang, was in den seltensten Fällen gelingt: Eine künstlerische Auffassung wurde wiederholt, ohne daß das Ergebnis schwächer ausfiel. Dance-floor-Klopfer wie *I Wanna Dance With Somebody* oder *So Emotional* mögen mit ihrer durchdringenden Direktheit nicht jedermanns Sache sein, aber *Love Is A Contact Sport*, das man als Huldigung an Diana Ross bezeichnen könnte, ist bestechend. Nicht nur dank dem Gleichgewicht zwischen Synthesizersound, kräftigem Schlagzeug und Bläseerwürfen, sondern vor allem dank der Klanglichkeit von Whitneys Stimme in einem ziemlich raschen Titel. Doch wiederum setzen die Balladen den Punkt aufs I: *For The Love Of You*, ein Lied aus dem Repertoire der

ISLEY BROTHERS, in dem Whitney ihre fast raffinierte Soulphrasierung, das Umspielen von Tonhöhen und Tonfarben, entfaltet, *Where Do Broken Hearts Go*, ein Lied des in den frühen 60er Jahren populären Soulsängers Chuck Jackson, das zwischen hymnischer Wucht und volksliedhafter Schlichtheit abwechselt, *I Know Him So Well*, ein Song von Benny Andersson/Björn Ulvaeus (ABBA), in dem sich der klare Sopran von Whitney und der warme Alt von Cissy Houston vereinigen, *You're Still My Man* und *Didn't We Almost Have It All*, zwei Lieder, in denen Whitney ihr Dreioktavenorgan zu leidenschaftlichster Dramatik empororgeln darf.

Was Michael Jacksons BAD-LP betrifft, die er nach fünf Jahren voller Selbstzweifel und Medienrummel im Herbst 1977 publizierte, so war nicht zu erwarten, daß sie THRILLER ausstechen würde. Sicher ist sie ein wenig zu berechnend, hält sich aus Furcht vor übertriebenen Erwartungshaltungen ein wenig zu sehr ans bewährte Konzept. Aber einem künstlerischen Vergleich mit THRILLER bietet sie dank Songs wie *Man In The Mirror* und *Bad*, *Dirty Diana* und *The Way You Make Me Feel* die Stirn und besticht wiederum durch Jacksons Fähigkeit, mitreißende Popmusik zu machen und ihr Spuren von Realitätssinn und Psychologie zu bewahren.

Einem fünften Künstler ist ein gleich hoher Rang einzuräumen, obwohl seine jüngsten Platten hinsichtlich Umsatz nachgelassen haben, nämlich Prince (Roger Nelson). Schon DIRTY MINDS (1980) und CONTROVERSY (1981) stellten einen wichtigen und auch wirksamen Beitrag zur Popmusik der 80er Jahre dar. Und ebenso sehr mit ihren »Sexualphantasien« wie mit ihrer kreativen, manchmal sogar wirt experimentellen Fusion aus Funkmaterialien, Synthesizerklängen und allen möglichen Stilen. Für das Album 1989 erweiterte Prince seine Thematik und gelangte erstmals in die Top 10. 1984 produzierte er den halbautobiographischen Film PURPLE RAIN, erhielt einen »Oscar« und kam mit dem Soundtrack für 24 Wochen auf den Spitzenplatz der LP-Charts. 1987 legte Prince das Doppelalbum SIGN O'THE TIMES vor, das fusionistischer denn je ausfiel. Von einem Song zum nächsten verwandelte der Sänger und Multiinstrumentalist sich aus einem Soulshouter (*The Ballad Of Dorothy Parker*) in einen Avantgardisten (*Housequake*). Klang er in

The Cross gar nach Country, so spielte er sich mit *Slow Love* in watteweicher Popballadik. Auch bemühte Prince sich um gedankliche Vertiefung (*Sign O'The Times*). Neben Liebesliedern, die mit verbaler Sinnlichkeit protzten, stellte er andere vor, die sich mit den problematischen Seiten von »Beziehungskisten« befaßten. Nur ein Jahr später erschien LOVESEXY. Nach wie vor gibt Prince seinem Sex-Affen Zucker, aber einige Songs ironisieren die Pose (*Glam Slam*), andere verbündeln Love und Sex mit Gott zu einer Moralphilosophie (*Positivity*). Nicht weniger wichtig ist, daß die vokale Affektiertheit nachgelassen hat, daß eine so innige Ballade wie *When 2 R In Love* gelingt und unpräntöse Tanztitel nicht fehlen (*Alphabet Street*).

Um die Entwicklungen der 80er Jahre richtig einzuschätzen, dürfen wir nicht übersehen, daß die Mehrzahl der eben genannten Sänger Afroamerikaner sind. (Anfang 1989 gelangte Anita Baker, eine expressive Soulvokalistin, die schon 1987 mit RAPTURE gefiel, mit der LP GIVING YOU THE BEST THAT I GOT für mehrere Wochen an die Spitze der Charts.) Der »Ausverkauf« schwarzer Künstler an den nationalen Mainstream ist verständlicherweise ein uralter Streitpunkt, der nie abgehakt sein wird, solange die Ausbeutung von Künstlern durch den Kommerz eine Rolle spielt. Aber dennoch scheint mir in der Tatsache, daß es erstens schwarze Künstler sind, die rassenübergreifend als Idole akzeptiert werden, und daß sie zweitens schwarze Stilistiken mit weißer Rockmusik verbinden und nicht mehr mit dem Hollywood-Broadway-Sound vorhergehender Jahrzehnte, ein Fortschritt zum Ausdruck zu kommen. Man mag ihn für klein halten, aber leugnen läßt er sich kaum. Die gesamtgesellschaftliche Akzeptanz von Whitney Houston geht über die einer Diana Ross, ja selbst einer Aretha Franklin in den 70er bzw. 60er Jahren hinaus. Ebensovienig läßt sich ein anderer Prozeß übersehen, daß nämlich das Image von Madonna und Prince seine Legitimität aus der Punkrebellion herleitet.

Unterhalb dieser Spitze – aber immer noch in einem Bereich von zwei bis vier Millionen abgesetzter Exemplare je Platte – beginnt dann schon die Gemischwarenhandlung, die jedem Popgeschmack etwas bietet, doch auch hier muß der, der nicht nur einen Sommer tanzen möchte, individuelles Format aufbringen und musikalisch über-

zeugen. Wie der arbeitsbesessene Phil Collins, der vielleicht nicht den besten weißen Soul singt, aber ihn ohne Anstrengung und sogar mit Charme zu servieren weiß (1958 No JACKET REQUIRED). Wie Sade (Adu), deren elegantes Mode-Image zwar für den erfolgreichen Jungmanager, den Yuppie, maßgeschneidert wurde, die ihren Jazz Pop aber mit Empfindung und stimmlicher Delikatesse aufischt (1985 DIAMOND LIFE, 1986 PROMISE, 1988 STRONGER THAN PRIDE). Auch die Konstanz von KOOL & THE GANG mit EMERGENCY (1985) und von Lionel Richie mit DANCING ON THE CEILING (1986) dürften dem hohen Verarbeitungsgrad einer Musik zu danken sein, die keinerlei hochgestochenen Ambitionen nachjagt, sondern alltägliche Bedürfnisse befriedigen möchte. Primitiv-Sounds wie bei Janet Jackson (1986 CONTROL) oder Kopien wie im Falle Billy Ocean (1985 SUDDENLY) können durchaus raketen gleich aufsteigen, wiederholen sich aber so gut wie nie. Gruppen mit ausgesprochenem Popkonzept haben es schwerer, sich über die Jahre vorn zu behaupten, entweder weil von ihnen Hochkarätigeres erwartet wird oder weil ihnen zumeist überragende Leadvokalisten abgehen. TEARS FOR FEARS (1985 SONGS FROM THE BIG CHAIR) tauchten mit ihrem Synthipop ebenso rasch wieder in die Menge ab wie die HOOTERS (1985 NERVOUS NIGHT) mit ihrem Folk-Reggae-Pop oder MR. MISTER (1986 WELCOME TO THE REAL WORLD) mit ihrem Pomp Rock, und nicht ohne Grund zerbrachen WHAM (1985 MAKE IT BIG) an den Solointeressen George Michaels. Wie sich die australischen INXS halten werden, die Hard Rock poppig aufbereiten und mit KICK den Vizeplatz der Jahresbilanz 1988 schafften, bleibt abzuwarten.

1988 machten sich zwei Gesangskonzepte erstaunlich gut, die längst ausgestorben schienen, die gute alte Schnulze mit dem Amerikaner Richard Marx und dem Engländer Rick Astley (WHENEVER YOU NEED SOMEBODY) sowie das Babygequick minderjähriger Girls wie Tiffany und Debbie Gibson (OUT OF THE BLUE), eingebettet selbstverständlich in die Sounds der 80er Jahre. Es ist nicht anzunehmen, daß sich hierin Trendwenden ankündigen, aber doch, daß vernachlässigte Bedürfnisse ihre Rechte einklagen.

Nun kann die Dominanz von Popstars wie Madonna und Whitney Houston, Prince, Michael Jackson und George Michael sicherlich nicht jedermann vom erfreulichen Zustand der Rock- und Popmusik der 80er Jahre überzeugen, und ihr Zustand wäre auch nicht erfreulich, gäbe es nur Künstler wie sie in den Oberstufen der LP-Charts. Die eigentliche Sensation dieses Jahrzehnts liegt darin, daß mehrere Sänger bzw. Gruppen hinsichtlich Verbreitung nicht schlechter als die genannten dastehen, deren Musik schwerlich als Pop bezeichnet werden kann. (Es sei denn, wir einigten uns auf neue Definitionen von Rock- und Popmusik.)

Bannerträger dieser Phalanx ist niemand anders als Bruce Springsteen. Indem er sich mit seinen Liedern – von den Melodie- und Rhythmusmustern über den Gitarrensound bis zu den Textinhalten – zur Rock'n'Roll-Tradition bekannte, zwar nicht museal als purer Revivalist, aber auch nicht denunziatorisch-destruktiv wie verschiedene Punkgruppen, wurde er tatsächlich zur »Zukunft des Rock'n'Roll«. Ich verstehe darunter vor allem die vernünftige Balance zwischen Wert und Wirkung populärer Musik. Würde die beliebte Formel »Kommerz« nämlich alles erklären, hätte BORN IN THE U. S. A. niemals das mit über zehn Millionen verkauften Exemplaren erfolgreichste Album des Jahres 1985 werden dürfen, denn Bruce Springsteen gelang eine LP von beispielhaftem Verantwortungsgefühl. Ihre Bedeutung liegt auf vielen Ebenen. Etwa im kritischen Impetus der Texte, die einen ungeschönten Bericht über die amerikanische Gesellschaft erstatten, sich aber gleichzeitig zu Werten bekennen, die uramerikanisch sind. Oder darin, daß endlich wieder einmal Lieder das Leben der »working class people« dramatisieren, ihre Ängste und Ansprüche formulieren, also etwas, was aus der ver(klein)bürgerlichten Rockmusik schon verschwunden schien. Oder daß diese Lieder das Ewigkeitsrecht der Jugend aufs »saturday night fever« bestätigen, aber die Perspektive des wissenden Erwachsenen hinzufügen. Die Bedeutung der LP liegt in der Philosophie, die aus jeder Zeile atmet, eine Philosophie der Enttäuschungen – »selbst der Rock'n'Roll rettet dich nicht auf Dauer«, so Bruce in einem Interview –, die aber zugleich ein Überlebensprogramm des »Trotzdem« einschließt. Und nicht zuletzt liegt die Bedeu-

tung von Songs wie *Dancing In The Dark* und *Born In The U. S. A.*, von *Cover Me* und *I'm On Fire*, von *Glory Days*, *I'm Goin' Down* und *My Hometown* in Springsteens künstlerischen Mitteln, in Versen, die eine ganz einfache Sprache benutzen, aber die Tiefen der Seele berühren, in einer Musik, die kraftvollster, ja schweißtriefender Rock'n'Roll ist, die aber auch ihre lyrische Seite besitzt, in einer Musik, die nicht studiokünstlich daherbraust und trotzdem hochmodern klingt.

Die LP TUNNEL OF LOVE (1988) bestätigt gleichermaßen Springsteens Können wie Klugheit. Er versagt sich, die Konzeption von BORN IN THE U. S. A. zu rekapitulieren, ein Erfolgsrezept bis zum Überdruß auszuquetschen, sondern geht mit gleicher Intensität einer speziellen Frage nach, nämlich der viele Menschen beklemmenden, was Liebesbeziehungen von innen heraus zerstört. Er verlegt, wie der *Rolling Stone* in einer Besprechung es ausdrückt, das Schlachtfeld »from street to sheet«, von der Straße aufs Bettlaken. Und weil die heißblütige und prasselnde Musik von BORN IN THE U. S. A. kaum zu übertreffen war, wählte er für TUNNEL OF LOVE eine, die eine Synthese aus Akustikklangen, Gitarrenrock, Synthesizerlinien und Tanzbeat versucht und mühelos schafft, eine Musik, die popnah, aber durchdacht und vokal fast folkloristisch verhalten ausfällt.

Soweit Springsteen, soweit so gut. Noch besser für die Gesamtbilanz der 80er Jahre – im Vergleich zur vorhergegangenen Dekade – macht sich allerdings, daß es sich bei dem von Springsteen verkörperten Tradit(i)onal) Rock um eine breite musikalische Richtung handelt. Nicht zufälligerweise stießen weitere wichtige Vertreter fast gleichzeitig in den Charts nach vorn. Huey Lewis, ein langgedienter Westküstenrocker, im Februar 1982 mit PICTURE THIS, John Cougar Mellencamp, ein typischer Kleinstadtrocker, drei Monate später mit AMERICAN FOOL, der Kanadier Bryan Adams Anfang 1983 mit CUTS LIKE A KNIFE. Mit weiteren Erfolgsalben bauten sie die Bastionen des Trad Rock dauerhaft aus, HUEY LEWIS & THE NEWS mit SPORTS (1983), das mit vier Top-10-Auskoppelungen zu THRILLER-Dimensionen aufschloß, mit FORE! (1986) und SMALL WORLD (1988), Mellencamp mit UH-HUH (1983), SCARECROW (1986) und THE

LONESOME LUBILEE (1987), Adams mit RECKLESS (1984) und INTO THE FIRE (1987). Alle drei gelangten sogar, was Springsteen kurioserweise bisher versagt blieb, an die Spitze der Single-Charts, Adams 1985 mit *Heaven*, Lewis 1985 mit *The Power Of Love, Stuck With You* und *Jacob's Ladder*, Mellencamp 1986 mit *R.O.C.K. In The U.S.A.* von SCARECROW, einem Album, das sich mit der sozialen Lage und den Gefühlen von Menschen in den von Reagans Wirtschaftsaufschwung vergessenen ländlichen Regionen auseinandersetzt. Aus den gleichen Wirkungsfaktoren erklärt sich auch das Comeback der texanischen Gruppe ZZ TOP, eines Trios, das Mitte der 70er Jahre erste Erfolge verzeichnete (1973 TRES HOMBRES, 1975 FANDANGO), seinem gemütlich-derben Südstaatenrock im wesentlichen treu blieb, ihn aber behutsam mit Sounds der 80er Jahre auffütterte und nun mit ELIMINATOR (1983) und AFTERBURNER (1986) in die Top 10 kam. Hinter ZZ TOP erstreckt sich ein solides und breites Mittelfeld weiterer Southern-Rock-Gruppen, deren LPs regelmäßig in den Charts auftauchen, wie TOM PETTY & THE HEARTBREAKERS (1985 SOUTHERN ACCENTS, 1987 LET ME UP), 38 SPECIAL (1982 SPECIAL FORCES, 1986 STRENGTH IN NUMBERS), Eddie Money (1982 NO CONTROL, 1986 CAN'T HOLD BACK) oder GEORGE THOROGOOD & THE DESTROYERS (1982 BAD TO THE BONE, 1985 MAVERICK, 1988 BORN TO BE BAD). Auch mehrere Countrysänger schafften den Sprung in die Popcharts mit Songs, die stark zum Trad Rock tendieren, so Steve Earle, ein Sänger aus Texas, dessen sozial engagierte Lieder und herbe Gesangsweise teils im Blues wurzeln, teils dem Vorbild Springsteens nach-eifern (1986 GUITAR TOWN, 1988 COPPERHEAD ROAD), Randy Travis mit Honky-Tonk-Liedern im Country-Rock-Stil (1986 STORMS OF LIFE, 1987 ALWAYS AND FOREVER) oder Dwight Yoakam, ein Sänger aus der Buck-Owens-Werkstatt Bakersfield, der auf Abstand von Nashville achtet, den knorrigen »Hillbilly« herauskehrt und Honky-Tonk mit Rockabilly kreuzt (1987 HILLBILLY DELUXE, 1988 BUENAS NOCHES FROM A LONELY ROOM).

Die nächste Chartsensation ließ nicht lange auf sich warten. 1986 verkaufte sich BROTHERS IN ARMS von DIRE STRAITS über fünf Millionen mal. Selbstverständlich ste-

hen Mark Knopflers Songs, seine parlandierende Art zu singen, sein ebenso präzises wie schmuckvolles Gitarrenspiel, das »call-and-response« zwischen Stimme und Instrument in gesicherter amerikanischer Tradition, selbstverständlich besitzt der DIRE-STRAITS-Sound genügend Klang-süße und tanzrhythmische Grundierung, um auch Popohren zu schmeicheln, aber BROTHERS IN ARMS war ein unüberhörbar politisches Album – vor allem mit den Songs *Ride Across The River, The Man Is Too Strong, Brothers In Arms* –, ein Album, das für die Existenzfragen der Menschheit Partei nahm.

Wiederum verging kaum ein Jahr, und wiederum stieg ein Album bis in jene Spitzenregion auf, die nur bei übergeifernder Akzeptanz zu erklimmen ist, das Album THE JOSHUA TREE von U2. Das Quartett aus dem irischen Dublin erweiterte den Trad Rock um einen »lauten, feierlichen und aggressiven Sound« (*Rolling Stone*), einen Sound, der aus der dampfenden Predigerstimme von Bono Vox, der dröhnenden Gitaristik von The Edge und einem militärisch exakten Rhythmus (Adam Clayton, Larry Mullen) christliche Moralbotschaften zusammenbraute. Mit ihrem dritten Album WAR (1983) setzten sich U2 erstmalig in den USA durch. Mit der LP THE UNFORGETTABLE FIRE (1984) mutierten sie in eine Band, die sich mit kritischem Eifer und gläubigem Vertrauen amerikanischer Zustände annahm und wurden deshalb schon 1985 vom *Rolling Stone* zur »Band der 80er Jahre« erklärt. Den daraus resultierenden Pflichten kamen U2 nun mit der LP THE JOSHUA TREE nach, mit einer Musik, die kristallinen Rock'n'Roll durch Blues- und Gospelbezüge anreicherte, mit Texten, die die Ethik und die Sprache der Bibel mit der US-Wirklichkeit konfrontierten, um daraus Betroffenheiten wie Hoffnungen abzuleiten. Der Erfolg von THE JOSHUA TREE war vielleicht noch erstaunlicher als der von BORN IN THE U.S.A. oder BROTHERS IN ARMS, weil die U2-Texte voller kniffliger Bildsymbolik stecken. Das Folgealbum, RATTLE AND HUM (1988), geriet als Mischung aus Livemitschnitten und neuen Songs zu unausgeglichen, um mit JOSUHA TREE mithalten zu können.

Nicht vergessen werden darf in dieser positiven Abrechnung ein Künstler, der sich vom egozentrischen Leadsänger zu einem der engagierten Solisten dieses Jahrzehnts

mauserte, Gordon Sumner genannt Sting. Nach dem Auslaufen von POLICE legte er 1985 das Album THE DREAM OF THE BLUE TURTLES vor, das sich ebenso durch politisch-direkte Texte (Bergarbeiterstreik, Ost-West-Konflikt, Kindesmißbrauch, Individualitätseinbuße) auszeichnete wie durch eine hochkomplexe, wenn auch nicht komplizierte Fusionsmusik aus Rock, Reggae und Jazz, realisiert mit namhaften Rockjazzern wie Saxophonist Branford Marsalis, Keyboarder Kenny Kirkland und Schlagzeuger Omar Hakim. Es steht zu vermuten, daß die gleichzeitige Nachfrage nach tanzbarem Jazz (Sade, DEFUNKT, EVERYTHING BUT THE GIRL, WORKING WEEK) Stings Aufstieg bis in die Top 15 nachhalf. Doch spricht das nicht gegen den Wert der Platte, sondern einzig für den Geist der Zeit. Auch mit dem 1987 veröffentlichten Album NOTHING BUT THE SUN, das die gleiche thematische wie musikalische Strecke beackerte, doch entschieden gelöster und überlegener, erklimmte Sting die Top 15.

V

An dieser Stelle sei eine Abweichung vom bisherigen Verfahren gestattet. Die Grenzen einer Bilanzierungsmethode, die von der Verbreitung populärer Musik ausgeht, sind dort ärgerlich, wo Musik, die unbestreitbare künstlerische Qualitäten aufweist, nur ein spezielles Publikum anspricht, aus welchen Gründen auch immer. Das Bild, das hierzulande von der populären Musik der USA gezeichnet wird, fällt ja gewöhnlich schief aus, weil es zuallerletzt die immense Breite des musikalischen Geschehens berücksichtigt, berücksichtigen kann. Legen wir unsere quantitative Meßlatte nur um ein wenig tiefer, also dorthin, wo sich LPs eine halbe bis eine Million mal verkaufen, inspizieren wir nicht nur die Top 10 oder Top 20, sondern die Top 50, erweitert sich das Bild beträchtlich. Beispielsweise um jene Gruppen, die an tradierte Musizierweisen der 50er und 60er Jahre – erkennbar an Repertoire, stilistischen Grundlagen und gitarrenorientiertem Instrumentarium – anknüpfen, aber zu dem Zweck, die Traditionselemente mittels kritischer Distanz, parodistischem Witz oder minimalistischer Bescheidenheit, also mittels aus der Punkrebellion abgeleiteten Verfahren zu hinterfragen und in einen neuen Zusammenhang einzubringen.

Solche Gruppen waren bzw. sind etwa DREAM SYNDICATE mit Leadsänger Steve Lynn, ein Quartett aus Los Angeles, das mit krakeelendem Sound, staksigen Rhythmen und viel Feedback einen trügen, Neil Young-CRAZY-HORSE-nahen Gitarrenrock einschließlich langatmiger Doppelsoli zelebriert (1982 THE DAYS OF WINE AND ROSES, 1984 MEDICINE SHOW, 1986 OUT OF THE GREY), oder die ROMANTICS aus Detroit, die beim lokalen Gargenrock (Bob Seger, Mitch Ryder, MC5) festmachen, ihn aber zart unterkühlen (1980 NATIONAL BREAKOUT, 1982 IN HEAT, 1985 RHYTHM ROMANCE), wie R.E.M. aus der Universitätsstadt Athens in Georgia, ein Quartett, das mit dem exzentrischen Sänger Michael Stripe, dem vielseitigen Gitarristen Peter Buck, mit mystischen Texten und einem dichten, manchmal obskuren Folk-Rock-Sound zum Liebling der Collegesender wurde (1983 MURMUR, 1984 RECKONING, 1985 FABLES OF THE RECONSTRUCTION), oder die LONG RYDERS aus Los Angeles, eine Formation mit den Vokalisten/Gitarristen Sid Griffin und Stephen McCarthy, die sich an den Country Rock der BYRDS anlehnt und ihn mit CLASH-Anleihen versetzt (1983 NATIVE SON, 1985 STATE OF OUR UNION), wie JASON & THE SCORCHERS, deren aus Nashville stammenden vier Mitglieder unter Führung von Jason Ringenberg Countrystandards und Dylan-Songs punkig durchwalken (1984 FERVOUR, 1985 LOST & FOUND), das kalifornische Quintett NIGHT RANGER, das zum Hard Rock tendiert und dank MTV einen Schnellstart schaffte (1982 DAWN PATROL, 1983 MIDNIGHT MADNESS), oder LOS LOBOS, ein Chicano-Quartett aus Los Angeles, das mexikanische Einflüsse mit Country Rock und Zydeco mischt, in David Hidalgo einen an Richie Valens erinnernden Tenor besitzt und nach einer vielbeachteten Debüt-LP (1984 HOW WILL THE WOLF SURVIVE) 1987 auch mit einem *La Bamba*-Remake für einen Film über Valens aufwartete, wie – jüngeren Datums – die BEAT FARMERS (1985 TALES OF THE NEW WEST, 1987 PURSUIT OF HAPPINESS), GREEN ON RED (1986 GAS FOOD FOR LODGING, 1987 HERE COME THE SNAKES), beides Quartette aus Los Angeles, oder GEORGIA SATELLITES aus Atlanta (1985 KEEP THE FAITH, 1986 GEORGIA SATELLITES). Die Chartpräsenz dieser Gruppen lief langsam

an, doch derzeit nehmen die Alben von LOS LOBOS (1987 BY THE LIGHT OF THE MOON, 1988 LA PISTOLA Y EL CORAZON), NIGHT RANGER (1987 BIG LIFE, 1988 MAN IN MOTION), GEORGIA SATELLITES und vor allem R.E.M. (1986 LIFE'S RICH PAGEANT, 1988 DOCUMENT, 1988 GREEN) eine feste Position im Mittelfeld ein.

Nicht ganz so rosig ist die Lage von Gruppen, bei denen die Punkanteile dominieren. Ob MINUTEMEN, die 1980 mit einem Lied gegen die Mittelamerikapolitik der USA Ärger erregten, dann für Radiostationen Zwei-Minuten-Punk-Songs aus Rock-, Jazz-, Blues-, Country-, Folk- und Funkzutaten sowie mit äußerst engagierten Texten aufnahmen (1984 DOUBLE NICKLES ON THE DIME) und sich nach dem Unfalltod ihres Leaders D. Boon in FIREHOSE umbildeten (1987 RAGIN' FULL' ON, 1988 IF'N), oder DEAD KENNEDYS aus San Francisco, mit Leadsänger-Songwriter Jello Biafra sicherlich die punkigste und zugleich politischste Band (1980 FRESH FRUIT FOR ROTTING VEGETABLES, 1981 IN GOD WE TRUST INC., 1982 PLASTIC SURGERY DISASTERS, 1986 FRANKENCHRIST, 1987 BEDTIME FOR DEMOCRACY), ob REPLACEMENTS aus Minneapolis, ein Quartett um Sänger Paul Westerberg, das von seinem Debüt an (1981 SORRY MA, FORGOT TO TAKE OUT THE TRASH) eine ausgesprochen humoristische Einstellung zur Musik an den Tag legt, aber authentischen Rock'n'Roll spielt und trotz Soundaufstockungen bis heute an ihm festhält (1985 TIM, 1986 BOINK, 1987 PLEASED TO MEET ME, 1988 DON'T TELL A SOUL), oder HÜSKER DÜ, ebenfalls aus Minneapolis, ein Trio mit Gitarrist/Sänger Bob Mould, das mit »hardcore«-Gekreisch (1981 LAND SPEED RECORD) startete, um über das opernhafte ZEN ARCADE (1983) und das würdige NEW DAY RISING (1985) zu einer harmonisch vertieften und stilistisch variablen Musik vorzustoßen (1986 CANDY APPLE GREY, 1987 WAREHOUSE: SONGS AND STORIES), ob CAMPER VAN BEETHOVEN, ein Quintett aus Santa Cruz, das einen überaus parodistischen Country Rock pflegt mit psychedelischen Gitarren und Folkgeigen, mit Anleihen bei LED ZEPPELIN ebenso wie bei texanischer Polka, und alles schwungvoll musiziert (1988 OUR BELOVED REVOLUTIONARY MISTRESS), oder die Grup-

pen der New-Yorker »hardcore«-Szene wie SONIC YOUTH (1985 BAD MOON RISING, 1987 SISTER, 1988 DAYDREAM NATION), SWANS (1986 GREED, 1987 CHILDREN OF GOD), LIVE SKULL (1986 BRINGING HOME THE BAIT, 1988 DUSTED), die die Demontage von Musik mittels ausgedorrter Strukturen, überhitzter Spielweisen und Lautstärken in Düsenmotornähe – »noise music« ist das Insideretikett dafür – am weitesten treiben, sie alle haben schon mehr als nur Talentproben vorgewiesen, sind von »indie«-Acts zu Konzertdarbietungen aufgerückt, und ihre Alben werden von den Fachkritikern gewöhnlich hochgelobt, doch gelangen sie nur ausnahmsweise in erträgliche, das heißt einträgliche Chartregionen. (Ökonomisch gesehen, ist ein erster Platz in den »indie«-Charts kaum so viel wert wie ein dreißigster in den Mainstream-Listen.) Die abrupte Auflösung von HÜSKER DÜ und der DEAD KENNEDYS – letztere infolge politisch motivierter Repressionen – habe einige Erschütterung verursacht. Die Bilanz dieses wichtigen Subgenres fällt freilich etwas günstiger aus, weil mehrere Punk- bzw. New-Wave-»Oldies« dank dem Willen und der Fähigkeit, ihre Musik zu klaren Formen und komplexen Sounds zu ordnen, vielleicht auch dank etlicher Kompromisse überdauerten und sich relativ gut hielten, so die CARS (1984 HEARTBEAT CITY, 1987 DOOR TO DOOR), die PRETENDERS (1984 LEARNING TO CRAWL, 1987 GET CLOSE) und die TALKING HEADS. Vor allem den TALKING HEADS gelang es, sich von Platte zu Platte zu steigern. Nachdem sie in LITTLE CREATURES (1985) und TRUE STORIES (1986) noch einmal versucht hatten, den frischen Punksound ihrer Anfänge in präzise, ja sogar popgemäße Strukturen einzufügen, bedienten sie sich auf NAKED (1988) einer Symbiose aus Avantgarde und Soul, Funk und Pop, Latino- und Afrorhythmen, um mit einer Power, die Bigband-Ausmaße anstrebt, die existenziellen Ängste der Menschheit einzufangen, besonders die Konflikte zwischen Vernunft und Gefühl, zwischen Natur und Zivilisation.

VI

Überhaupt leisteten und leisteten »Oldies« einen auffälligen Beitrag zur populären Musik dieser Dekade. Das Bewußtsein ihrer eigenen Geschichtlichkeit, das sie Rock-

musik gewonnen hat, scheint sich nicht mehr gegen die Väter zu kehren, sondern sie einzubeziehen und bildet ein willkommenes Gegengewicht zur Wegwerfpolitik der Konzerne, die »heavy rotation«. Zwar segneten ausgerechnet die ROLLING STONES nach ebenso kompetenten wie temperamentlosen Alben (1983 UNDERCOVER, 1986 DIRTY WORKS) ebenso wie die WHO und LED ZEPPELIN das Zeitliche, und mit unüberlegten Reunionen (MONKEES, SURFARIS, BEAU BRUMMELS, TURTLES) ist außer Geld auch nichts zu gewinnen. Doch wenn sich »Dinosaurier« daran machen, ihre künstlerischen Erfahrungen aus dem Geist der Gegenwart neu zu formulieren, können ihre Platten über mangelnde Resonanz nicht klagen.

Von 1984 auf 1985 schlug dieser Trend erkennbar durch. CHICAGO XVII war sicher nur das fällige Kapitel einer wohlorganisierten »neverending story« – die Fortsetzungen XVIII und IXX folgten inzwischen nach üblichem Rezept: mindestens ein Single-Hit je Platte –, und Mick Jagger erntete für seine Solo-LP SHE'S THE BOSS auch nur Achtungsapplaus, weil die Divergenz zu den letzten ROLLING-STONES-Scheiben zu gering war. Um so mehr begeisterten zwei Comebacks: das John Fogertys, des zehn Jahre lang glücklosen CCR-Leaders, mit CENTERFIELD und Tina Turners PRIVATE DANCER. Beide Platten kamen in die Top 10. Tinas Auftritt war sicherlich der spektakulärste, nicht nur weil PRIVATE DANCER endlich einmal voll aus der vokalen Kompetenz dieser »Überlebenden des Soul« schöpfte, mit einer zwar im Rhythm & Blues verwurzelten, aber absolut unnostalgischen Rockmusik, sondern weil die Platte in BREAK EVERY RULE (1987) eine angemessene Weiterführung fand.

1986 schnitten Patti Labelle mit WINNER IN YOU, JEFFERSON STARSHIP mit KNEE DEEP IN THE HOOLA und MOODY BLUES mit THE OTHER SIDE OF LIFE am besten ab. In der zweiten Jahreshälfte verstärkte sich der Trend so sehr, daß die Charts in einer Septemberwoche den Eindruck erweckten, als seien die Uhren um mindestens zehn Jahre zurückgedreht. Platz zwei belegte Steve Winwood mit BACK IN THE HIGH LIFE, Platz drei Peter Gabriel mit SO, Platz sechs GENESIS mit INVISIBLE TOUCH. Alle drei Alben waren dann in den Top 20 des Jahres 1987 zu finden, dazu GRACELAND von Paul Simon

und TANGO IN THE NIGHT von FLEETWOOD MAC. Nicht viel schlechter schnitten die GRATEFUL DEAD mit IN THE DRAK und SANTANA mit FREEDOM ab. INVISIBLE TOUCH und SO stellen sicher nur eine arrivierte Form von Popmusik dar, Pop für Hörer mit Hochschulbildung etwa, doch gegenüber den überdrehten, verschwommenen Platten der gleichen Gruppen vom Anfang des Jahrzehnts haben sie an Kohärenz gewonnen, an Verquältheit verloren. TANGO IN THE NIGHT ist zweifellos arg kalkuliert, doch mit Nerv für das Gleichgewicht zwischen eingängigen Melodien, ausgesuchten Klangfarben und zübigem Gitarrenspiel. Und wenn es überhaupt eine Synthese zwischen Bluesgesang und Synthesizerbastelei gibt, dann kam ihr Winwood bei BACK IN THE HIGH LIFE hautnah. Vor allem aber ist der Erfolg von GRACELAND, das bis auf den ersten Platz der Charts gelangte, und von FREEDOM mehr als eine persönliche Genugtuung für zwei Künstler, die die amerikanische Rockmusik von Anfang an mitdefiniert haben. Die Wirkung beider LPs mag von der direkten und zugleich perfektionierten Musik ausgehen, bei GRACELAND geprägt von der Einbindung afrikanischer Rhythmen, Sounds und Melodievokabeln, bei FREEDOM von Carlos Santanas aufgefrischem Latino Rock, doch der höhere Wert der Alben besteht in ihren politischen Aussagen. Vieles deutet darauf hin, daß dieser Trend anhalten wird. Mehrere der besten Alben des Jahres 1988 kamen von »Oldtimern«. Steve Winwood schmiedete das Feuer mit ROLL WITH IT. George Harrison segelte mit CLOUD NINE zu neuen Höhen empor, einer Platte, die an Einfallsreichtum, Poesie und Männlichkeit seinem Beitrag zum BEATLES-Ceuvre nicht nachsteht. Auch BAND-Leader und -Autor Robbie Robertson rappelte sich mit einem Album voll kerniger, ebenso traditionsbewußter wie zeitorientierter Songs aus langem Winterschlaf auf. Bozz Scaggs, dem 1976 das Album SILK DEGREE und danach nichts mehr geglückt war, trabte mit OTHER ROAD zum Erfolg, mit Songs, die aus dem Gefühl des Alterns nach Flucht und Sinnverlust, Vereinsamung und Reue fragen, aber mit einer junggebliebenen Musik aus Rhythm & Blues, Soul, Country und Rock. Und gleich fünf Zelebritäten, nämlich Bob Dylan, George Harrison, Tom Petty, EX-LO Jeff Lynne und Roy Orbison, fanden sich zu einer »Supersession« zusammen,

und da sie offensichtlich nur den Spaß am gemeinsamen Musizieren im Sinn hatten, ist die LP TRAVELING WILBURYS: VOLUME ONE von einer Gelöstheit und Inspiriertheit, wie sie sich bei Elefantenhochzeiten fast nie einstellen wollen. Songs wie *Handle With Care* und *Not Alone Anymore*, *Congratulations* und *Heading For The Light*, *Tweeter And The Monkey Man* – eine herrliche Springsteen-Persiflage – und *End Of The Line* zeigen mit melodischem Pfiff und sängerischem Humor, daß sich aus den alten Quellen noch immer der Durst stillen läßt. Die meist begeisterten Urteile über diese und vergleichbare Platten mögen im Laufe der Zeit um einige Nuancen nach unten korrigiert werden, denn die heutigen Aufnahmetechniken verleihen noch den artifizialsten Konzepten ein hohes Maß an Durchhörbarkeit und können substantielle Schwächen weit geschickter als früher verdecken. Doch bleibt der Gewinn für die Gesamtbilanz unbestritten.

Der gleiche Zuwachs an Kontinuitätsbewußtsein läßt sich in der schwarzen Musik beobachten. Noch immer ist Stevie Wonder nicht nur einer der fruchtbarsten Soulsänger (1984 THE WOMAN IN RED, 1985 IN SQUARE CIRCLE, 1988 CHARACTERS), sondern auch einer der überzeugendsten, der selbst honigsüßen Schlagern (1984 *I Just Called To Say I Love You*, 1985 *Part-Time Lover*) eine Prise unterschwelliger Schmerz hinzuzufügen versteht. Aretha Franklin, die in den 70er Jahren manche künstlerische Niederlage einstecken mußte, konnte mit zwei Alben (1985 WHO'S ZOOMIN' WHO, 1986 ARETHA) nachweisen, wie sicher sich ihre Stimme in aktuellem Rocksound bewegt, zum Beispiel bei einem so heiklen Song wie *Jumpin' Jack Flash*, auch wenn sie sich doch wohl im Gospelgesang am heimischsten fühlt (1987 ONE LORD, ONE FAITH, ONE BAPTISM). Wie der nimmermüde James Brown seinem Minimalsoul neue Energie zuführt, indem er ihn mit dem prallen Funk der jungen Musiker von FULL FORCE koppelte (1988 I'M REAL), hat gleichfalls Anerkennung gefunden. Ein Revival im üblichen Sinn stellt dagegen der Erfolg der ROBERT CRAY BAND mit Musik im Stil Otis Reddings (1987 STRONG PERSUADER, 1988 DON'T BE AFRAID OF THE DARK) dar.

VII

Die eigentlichen Gewinner dieses Jahr-

zehnts wurden jene Gruppen, die unter dem Begriff »Hard & Heavy« rangieren, also Gruppen, deren gitarrenorientierte Spielweisen auch als Basis-, Elementar- oder Minimal-Rock bezeichnet werden.

Ich möchte betonen, daß ich mich auf zwei Streitpunkte von vornherein nicht einlasse. Beim ersten handelt es sich um jene feinen Unterschiede, die die »richtigen« Heavy-Metal-Freaks machen. Sie sind für Außenstehende sinnlos, da sie durch musikalische Tatsachen nicht abgedeckt werden, sondern nur durch Image, Texte und Zielpublikum. Daß es sich um überdrehte Identitätsfragen handelt, war spätestens seit dem Tag klar, an dem die Begriffe »melodic metal« und »pop metal« kreiert wurden. Beim zweiten (Streitpunkt, d. Red.) geht es darum, daß viele Fachwissenschaftler in genau dieselbe Falle tappen und – aufgrund der Häufigkeit bestimmter Aufführungszereemonien – ihrerseits die musikalischen Unterschiede unbeachtet lassen. Das mag für soziologische Aussagen genügen, obwohl ich selbst da meine Zweifel hege, aber für künstlerische Bilanzen kann es das auf keinen Fall. Zwischen Heavy-Metal-Geschrammel in Primitivausführung – ich versage mir Namen – und einer so vielschichtigen Musik, wie sie beispielsweise IRON MAIDEN auf ihrer jüngsten LP SEVENTH SON OF A SEVENTH SON (1988) spielen, liegen Welten und eintausendundzwei individuelle Konzeptionen. Eine Renaissance bzw. die Unsterblichkeit von »Hard & Heavy« zeichnete sich, wie erwähnt, bereits ausgangs der 70er, eingangs der 80er Jahre ab. Die Stunde dieses Genres schlug in dem Moment, als die Massenmedien Radio und Fernsehen 1983 aufhörten, um seine Repräsentanten einen weiten, von intellektuellem Dünkel und kultureller Ängstlichkeit diktierten Bogen zu machen. Obwohl der Äther-Boykott der »orthodoxeren« Fraktionen des Heavy Metal Rock bis heute anhält, also jener Metaller, deren musikalische Ideale sich auf die Formel »lauter, schneller, aggressiver« reduzieren lassen, unabhängig davon, in welchem Outfit sie über die Bühne toben, obwohl AOR-Radio und MTV Hard Rock und »melodic metal« bevorzugen, also Darbietungen wie MÖTLEY CRÜE, eine KISS-ähnliche, aber humorlose Gruppe (1983 SHOUT AT THE DEVIL, 1985 THEATRE OF PAIN, 1988 GIRLS GIRLS GIRLS), oder TWISTED SISTER mit Leadsänger Dee Snider, die Horror

als Komik verkaufen (1984 STAY HUNGRY, 1985 COME OUT AND PLAY), wie die fast lustigen QUIOT RIOT (1983 METAL HEALTH, 1984 CONDITION CRITICAL) oder RATT (1984 OUT OF THE CELLAR, 1985 INVASION OF YOUR PRIVACY, 1987 DANCING UNDERCOVER), wie CHEAP TRICK aus Illinois, eine bereits 1974 gegründete Gruppe, die dem drängenden und zugleich trickreichen Gitarrensound von Rick Nielsen den Leadgesang von Robin Zander sowie BEATLES-Harmonien hinzufügt und das Gemisch parodistisch verfremdet (1979 DREAM POLICE, 1985 STANDING ON THE EDGE, 1988 LAP OF LUXURY), oder Ex-VAN HALEN David Lee Roth, der von seinen Freunden als Clown gefeiert, von seinen Gegnern als Großmaul beschimpft wird (1985 CRAZY FORM THE HEAT, 1986 'EAT THEM ALL AND SMILE, 1988 SKYSCRAPER), kam die Einbindung von Teilen des Subgenres ihm insgesamt zugute. So bleiben zwar die Truppen, die sich selber als »speed metal« oder »thrash metal« bezeichnen – die Begriffe wuchern geschwürartig –, nach Meinung der Programmgewaltigen weiterhin besser draußen vor der Tür und in erster Linie auf Livepublikum angewiesen, vom Boom profitierten indes auch sie. Die Platten von METALLICA (1983 KILL 'EM ALL, 1986 MASTER OF PUPPETS, 1988 AND JUSTICE FOR ALL) und MEGADETH (1985 KILLING IS MY BUSINESS . . . AND BUSINESS IS GOOD, 1988 SO FAR, SO GOOD . . . SO WHAT?), von SLAYER (1983 SHOW NO MERCY, 1984 HELL AWAITS, 1986 REIGN IN BLOOD) und ANTHRAX (1985 SPEAKING THE DISEASE, 1987 I AM A MAN, 1988 STATE OF EUPHORIA) verkauften und verkaufen sich in Auflagen von rund 500 000 Stück, wie der *Rolling Stone* im August 1987 berichtete.

Die größten Erfolge erzielten drei Gruppen, die englischen DEF LEPPARD mit den Alben PYROMANIA, das 1983 auf den zweiten Platz der LP-Charts kam, und HYSTERIA, das 1988 den dritten belegte, sowie die einheimischen VAN HALEN – mit den LPs 1984, 5150 (1986) und OU815 (1988) – und BON JOVI, ein aus New Jersey stammendes Quintett um den schmucken Leadsänger John Bongiovi. Nach ihrem Debüt (1984) und der LP 7800 FAHRENHEIT (1986) produzierten BON JOVI mit SLIPPERY WHEN WET die zweitbestverkaufte LP des Jahres 1987 – sieben Millionen

Exemplare – sowie mehrere Singlehits (*You Give Love A Bad Name, Livin' On A Prayer, Wanted Dead Or Alive*) und brachten mit der Nachfolge-LP NEW JERSEY Ende 1988 das Kunststück fertig, gleich auf dem ersten Platz in die Album-Charts einzumarschieren.

Die Schwäche von »Hard & Heavy« ist das Übergewicht des starken Geschlechts, was sich aus der traditionell frauenfeindlichen, sexistischen Macho-Pose vieler ihrer Vertreter herleitet. Von den eingessenen Hardrockern behaupteten sich JOAN JETT & THE BLACKHEARTS (1983 ALBUM, 1984 GLORIOUS RESULTS OF A MISSPENT YOUTH, 1988 UP YOUR ALLEY) und HEART (1980 BEBE LE STRANGE, 1982 PRIVATE AUDITION, 1985 HEART, 1987 BAD ANIMALS), was wenig genug ist. Mitte des Jahrzehnts bekamen sie Verstärkung durch vier ebenso ansehnliche wie gitarrendröhnende Fräuleins aus Los Angeles, die BANGLES, die sich mit der LP DIFFERENT LIGHT (1985) sowie zwei Tophits, dem von Prince zugefertigten *Manic Monday* und *Walk Like An Egyptian*, gut einführten, auf neue Produktionen aber zu lange warten ließen und mit EVERYTHING (1988) nicht zu steigern vermochten.

Keineswegs handelte und handelt es sich um einen kurzfristigen Boom, vielmehr hat sich »Hard & Heavy« inzwischen einen festen Platz in den Mainstream-Charts gesichert. Im Juni 1987 stammten fünf der Top-10-Alben laut *Billboard* aus den Werkstätten von »Hard & Heavy«. Das war natürlich eine besonders günstige Quote, aber die Tendenz blieb konstant. In der Endbilanz des Jahres 1987 kamen fünf der Top-20-Alben von Schwermetallern und artverwandten Gruppen (BON JOVI, WHITESNAKE, EUROPE aus Schweden mit THE FINAL COUNT DOWN, CINDERELLA mit NIGHT SONGS und die Newcomer POISON mit LOOK WHAT THE CAT DRAGGED IN).

1988 eroberte »Hard & Heavy« gar dreizehn Plätze der Top 50, also ein gutes Viertel, darunter DEF LEPPARD (HYSTERIA), GUNS N' ROSES, ein Ensemble aus Los Angeles, die erfolgreichsten Newcomer der letzten Zeit (APPETITE FOR DESTRUCTION), die »Oldies« AEROSMITH (PERMANENT VACATION), VAN HALEN (OU812), POISON (OPEN UP YOUR MOUTH AND SAY . . . AHHH!) und BON JOVI (NEW JERSEY).

VIII

Indirekt verhalf »Hard & Heavy« auch der Rapmusik zu ihrem verdienten Einzug in die Pop-Charts, als 1984 die Raps des Trios RUN-D.M.C. – Scratcher Jam Master Jay, Rapper Run Joseph Simmons und Rapper Derryl McDaniels – nicht mit den üblichen Synthesizer- oder Funktracks, sondern mit Heavy-Metal-Rock kombiniert wurden. Damit war der Bann gebrochen, 1985 schafften den Sprung in die Charts außer erneut RUN-D.M.C. mit dem Album KING OF ROCK auch drei Rapdarbietungen mit Synthiesound, die FAT BOYS, WHODINI und U.F.T.O. Im Jahr darauf gelangten RUN-D.M.C. mit dem Album RAISING HELL vom Start weg in die Top 10 der LP-Charts. Mit L.L. Cool J. machte ein weiterer Heavy-Metal-Rapper von sich reden (RADIO). WHODINI (BACK IN BLACK) und FAT BOYS (BIG IS BEAUTIFUL) behaupteten sich.

Obwohl zu diesem Zeitpunkt die Konzerne voll ins Geschäft einstiegen, was die »Straßen-Authentizität« einiger Rap-Künstler wie L.L. Cool J. (1987 BIGGER AND DEF-FER) ankratzte oder Klamottendarbietungen wie FAT BOYS begünstigte (1987 CRUSHIN'), ist nicht zu leugnen, daß sich auch scharfzüngige, mit Mißständen ins Gericht gehende Rapper wie die 2 LIVE CREW (1987 WHAT WE ARE) durchsetzten. Das Fernsehen verhielt sich, wie zu erwarten, rassistisch. Erst nachdem das New Yorker Label Def Jam drei Weiße zu Heavy-Metal-Musik rappen, dazu sich als säuische BEASTIE BOYS gebärden ließ, wurde Rap im März 1987 über den Video-Kanal MTV ausgestrahlt. Selbstverständlich stieg *Fight Your Right To Party* daraufhin zum Tophit auf, und das BEASTIE-BOYS-Album LICENSED TO ILL wurde für mehrere Wochen an die Spitze der LP-Charts katapultiert.

Die Gesamtausbeute fiel für den Rap bisher schmaler aus als für die Strecke »Hard & Heavy«. Daran mag schuld sein, daß er noch immer eine betont schwarze Musik ist und die speziellen Anliegen und Sorgen der afroamerikanischen Minderheit artikuliert, aber auch daß er auf die singende Stimme als – neben dem Rhythmus – emotional stärkste Wirkungskomponente schwarzer Musik verzichtet, was bei schwächlichen Texten erhebliche Monotonie bewirkt. Doch hat sich die Rapmusik wenigstens etabliert. Und, wie es scheint, auf Dauer. 1988 gesellten sich zu RUN-D.M.C. (TOUGHER

THAN LEATHER) und FAT BOYS (COMING BACK HARD AGAIN) mit SALT-N-PEPPA ein Mädchentrio, das sehr hübsch anzuschauen ist, aber keineswegs den klassischen Sexismus bedient (1988 HOT, COOL & VICIOUS und A SALT WITH A DEADLEY PEPA), mit PUBLIC ENEMY (1988 IT TAKES A NATION OF MILLIONS TO HOLD US BACK) eine Formation mit eminent gesellschaftskritischen Songs – »ein Molotow-Cocktail« aus nuklearem Scratching, knorriger Minimalelektronik und revolutionärem Gereime« urteilt der *Rolling Stone* –, mit D.J. JAZZY JEFF & THE FRESH PRINCE (HE IS THE DJ, I'M THE RAPPER) allerdings ein Duo, das für Bubblegum-Flachheiten zuständig ist. Zum Dank dafür gelangte es am weitesten – in die Top 10.

IX

Um unsere Bilanz abzurunden, wenden wir uns dem Bereich der populären Musik zu, dessen Vertreter unter dem Begriff Singer-Songwriter subsummiert werden. (Gemeint ist das eigenständige Genre, das sich mit dem Folkrevival herausbildete und noch in den 70er Jahren gedieh.) Auch hier müssen wir unser Blickfeld ein wenig schweifen lassen, um keine gehaltvollen und möglicherweise zukunftssträchtigen Leistungen zu versäumen. Außer für – wie erwähnt – Jackson Browne, James Taylor und Dan Fogelberg ließ sich das neue Jahrzehnt für Singer-Songwriter nicht sonderlich glücklich an, geschweige für solche mit dezidiertem Folk-Idiom. Selbst der im Christentum eingegrabene Herr und Meister, Bob Dylan, stieß auf Desinteresse. Fast schien das Genre ausgestorben oder von anderen Genres absorbiert. Vor allem fehlte der Nachwuchs. Noch 1986 war diese Lage so gut wie unverändert. Zwar veröffentlichte Jackson Browne mit LIVES IN THE BALANCE ein harsch mit der Mittelamerikapolitik der USA abrechnendes, musikalisch allerdings komplizantes Album und erntete verdiente Resonanz, zwar wurden auch James Taylors THAT'S WHY I'M HERE, Joni Mitchells DOG EAT DOG und Dylans KNOCKED OUT LOADED beachtet, zwar hatte sich schon im Jahr zuvor mit der in Santa Monica geborenen, in New York aufgewachsenen Suzanne Vega endlich ein neues Talent bis in die mittleren Chartränge durchgeboxt, mit etwas kühlen, sich aber auch einfachsten Hörern erschließenden

Songs, doch optimistische Prognosen schienen verfrüht.

Indes sah schon 1987 alles etwas günstiger aus. Drei Singer-Songwriter gelangten in die Top 10, Paul Simon mit – wie erwähnt – GRACELAND, Suzanne Vega mit ihrer zweiten LP SOLITUDE STANDING, die ihr den Singlehit *Luka* bescherte, und Bruce Hornsby. Obwohl nicht mehr der Jüngste, wurde der bisherige Begleitpianist und Songschreiber als bester Newcomer mit einem Grammy beehrt. Das zusammen mit seiner Band THE RANGE eingespielte Album THE WAY IT IS zeichnete sich durch ebenso klare wie belangvolle Songs aus, Songs, die kommunikativ sein wollten, sich aber nicht modisch aufplusterten. Perlende Keyboardläufe bilden die eine Säule von Hornsby's Musik, eine zweite baut ihr David Mansfield's virtuose Gitarre. THE WAY IT IS verbuchte mehrere Singlehits (*The Way It Is*, *Mandolin Rain*, *Down The Road Tonight*, *Every Little Kiss*). Mit einiger Berechtigung könnte man Hornsby auch dem Trad Rock zuschlagen – Huey Lewis war Koproduzent seiner LP –, aber Rock- und Popmusik verfährt heute generell eklektizistisch und vermengt die unterschiedlichsten musikalischen Stilelemente, Sounds und Instrumentarien, oft von Song zu Song. Das Jahr 1988 bestätigte den Trend auf eine nahezu sensationelle Weise, als Tracy Chapman, eine junge schwarze Sängerin aus Boston, mit ihrer Debüt-LP für mehrere Wochen auf den ersten Platz der LP-Charts gelangte. Sicherlich hatte man sich für die völlig Unbekannte die beste Form von Publizität ausgedacht, als man sie beim Solidaritätskonzert für Nelson Mandela im Londoner Wembley Stadion allein mit ihrer Gitarre vor's Mikro und die 75 000 Besucher treten ließ, und es kann als bewiesen gelten, daß – laut *Musician* – »die Räder des Chapman-Wagens von einer Garde unabhängiger Promotion-Leute geschmiert« wurden. (Britische in diesem Falle.) Aber was beweist das andere, als daß die »Showbiz-Maschinerie« eben auch für ein unangepaßtes, unkorruptiertes Talent genutzt werden kann, ein Talent, das neben einer wunderbaren Stimme – nicht schwächer oder weniger beherrscht als Whitney Houstons Organ – Songs mit unbequemen Fragen und politischen Statements (*Talking 'Bout The Revolution*, *Why*) zu bieten hat, Songs von volkstümlicher Einfachheit, ohne aufwendigen, ja nur artistischen Sound.

Auch ein anderes Debüt gehört in diesen Zusammenhang, das von Terence Trent D'Arby. Meine Meinung könnte Widerspruch wecken, weil der Sohn eines New-Yorker Pentecostal-Predigers nach eignen Worten schwarzen Rock in der Sly-Stone- und Prince-Nachfolge machen will, weil er – anders als eine Tracy Chapman – alle Eigenheiten, ja Marotten der Soulintonation benutzt und sich dem Publikum als neuer Michael Jackson anpreist. Aber bei unvoreingenommenem Anhören seiner bis an die Spitze der Charts gelangten LP INTRODUCING THE HARDLINE ACCORDING TO TERENCE TRENT D'ARBY überwiegt der Eindruck, daß sich hier ein ebenso bemerkenswerter Sänger, mit der sinnlichen Veranlagung eines Sam Cooke und der vokalen Gewandtheit eines Marvin Gaye, zu Wort gemeldet hat wie ein Autor von sehr eigenwilligen und berührenden Songs. Nicht zuletzt ist seine Sprache, ob sie sich nun mit romantischer Liebe oder mit sozialen Tatsachen beschäftigt, von hohem Niveau und überraschender Bildgewalt (*If You All Get To Heaven*, *Sign Your Name*, *As Yet Untitled*).

Die genannten Erfolge wiegen um so mehr, als eine Reihe weiterer Künstler, die musikalisch wie textlich zwischen Rock, Folk und Pop siedeln, 1988 erstmals ein größeres Publikum erreichten. Es sind so viele – und auffällig viele weiblichen Geschlechts –, daß Industrie und Trendmacher nichts Dümmeres zu tun hatten, als sie in Form eines Akustik-Booms bzw. neuen Folkrevivals zu vermarkten. Das ändert aber nichts daran, daß diese Interpreten gute Songs vorstellen, Texte voller Würde, Wärme und Wissen, voller Poesie und Witz, Melodien voller Frische und Unverstelltheit, aber ohne Popdämmlichkeit, und sie darüber hinaus in interessante, oft außerordentlich musikalische und zugleich komplexe Arrangements einbetten – vollakustisch ist nur wenig – und mit durchweg beachtlichem sängerischen Vermögen gestalten. Zu nennen sind da in erster Linie EDIE BRICKELL & NEW BOHEMIANS (SHOOTING RUBBER BANDS AT THE STARS), eine Sängerin aus Texas, deren Stimme dem klassischen »folkie«-Idiom am nächsten kommt, Toni Childs aus Los Angeles, die sich vom Power Pop der Gruppe BERLIN löste (UNION), oder die von R.E.M.-Produzent Don Dixon betreute Marti Jones (USED GUITARS), zwei Sängerinnen

mit soulig ausgelegten Stimmen, Michelle Shocked, ebenfalls Texanerin, aber nach Europa übergesiedelt, die zupackende Woody-Guthrie-Tradition mit Bluesfeeling und Jazzlässigkeit zu paaren weiß (SHORT SHARP SHOCKED), und 10000 MANIACS, zwar eine Gruppe, aber mehr oder weniger Rahmen für Natalie Merchant, ihre imponierende Leadsängerin, die als Textautorin mit breit erzählenden, häufig ironischen Texten (IN MY TRIBE) brilliert. Dazu kommen die großbritannischen Mitstreiterinnen Tanita Tikaram, eine Sängerin mit einer Stimme aus bittersüßer Melancholie, mit Liedern voll frühreifer Emanzipation und pubertärem Weltschmerz (ANCIENT HEART), und Sinéad O'Connor mit einer nicht allzu großen, dafür aber sehr flexiblen Stimme, mit Songs aus festem Rock, fragilen Folkarrangements und einer Prise Psychedelik (THE LION AND THE COBRA).

Hornsby wiederholte seinen Erfolg mit SCENES FROM THE SOUTHSIDE, einem um weitere Facetten erweiterten, im Sound aber unvermindert schlanken Album, und Joni Mitchell, wohl eine der beständigsten und fleißigsten Größen des Folk Rock, niemals aufsteckend, immer um die Erweiterung ihrer musikalischen Sprache bemüht, wenn gleich aus Vorsicht gegenüber Kompromissen oft ziemlich sperrig, schrieb mit CHALK MARK IN A RAINSTORM ein neues Kapitel. Auch zwei Interpreten aus dem Countrylager zeigen, wie sich neue musikalische Bezüge herausbilden, die von Etiketten wie »new traditionalists« oder »new country movement« nur unzureichend erfaßt werden, und zwar Lyle Lovett aus Texas, ein Singer/Songwriter, der in seinen unverschämt bissigen und doppelbödigen Balladen so viele musikalische Einflüsse verarbeitet, daß er mehr an einen Randy Newman als an einen Countrysänger erinnert, (1986 LYLE LOVETT, 1988 PONTIAC), und Nanci Griffith, wie Lovett aus Texas gebürtig, bereits über dreißig Jahre alt, 1986 mit einem Grammy ausgezeichnet, die die gleiche fusionistische Linie fährt. (»Folkabilly« sagt sie selbst dazu.)

Ihre geradezu detailbesessenen Songs sind nie ohne Schmerzlichkeit, aber selten zynisch, verzichten nie auf Heimatgefühl, aber ebenfalls nie auf Weltläufigkeit, und sie werden mit einer unschuldig-klaaren, manchmal zerbrechlichen Stimme gesungen, aber einer Stimme voller »swing« (1986 THE LAST OF THE TRUE BELIE-

VERS, 1987 LONE STAR STATE OF MIND, 1988 LITTLE LOVE AFFAIRS).

X

Das hier vorgestellte Material spricht in einem solchen Maße für sich, daß sich überanstrengte Wertungen in einem von den musikalischen Tatsachen abgekoppeltem Raum erübrigen. Auch verbieten sich endgültige Wertungen oder Prognosen in die Zukunft. Einiges kann aber wohl doch und muß gesagt werden, nicht zuletzt deshalb, weil vor zehn Jahren nicht sonderlich fröhliche Einschätzungen die Regel waren.

Erstens: Zweifellos macht mittelmäßiger Alltagspop den überwiegenden Teil der nun bald sechs Milliarden Dollar Jahresumsatz der Plattenindustrie aus. Doch nur eine schiefe Optik könnte die Qualität, zumindest Verarbeitungsqualität, der Popmusik übersehen, die auf die vorderen Chartplätze gelangt, und zwar zu einem hohen Prozentsatz.

Zweitens: Selbst wenn man die Platten von Madonna, Whitney Houston, Michael Jackson, Prince oder George Michael dem Alltagspop zurechnet, die Alben von Gruppen wie DEF LEPPARD, BON JOVI oder VAN HALEN als Crossover anpassungswilliger Vertreter von Subgenres wertet – was allerdings ihre Eigenqualitäten unterschlägt –, dann zwingt der Erfolg von Springsteens BORN IN THE U.S.A. oder des U2-Albums THE JOSUHA TREE zu einer differenzierteren Einschätzung der Situation der populären Musik von heute. Zudem zeigen die Plazierungen der DIRE STRAITS, TALKING HEADS, John Cougar Mellencamp, Huey Lewis, Sting, Jackson Browne, Paul Simon, Bruce Hornsby bzw. Tracy Chapman, welche beachtlichen Anteil am Gesamtgeschehen Alben haben, die eine dezidiert zeitkritische Haltung an den Tag legen. Oder anders herum: Wenn diese Künstler den Mainstream mitrepräsentieren, dann muß es sich um einen gegenüber den 70er Jahren verbesserten Mainstream handeln. Sicher gab es in den 60er Jahren einen Zeitpunkt, da die Besten, wie die BEATLES und die ROLLING STONES, CREAM und BLOOD, SWEAT & TEARS, Bob Dylan, Jimi Hendrix und Janis Joplin, zugleich die Erfolgreichsten waren. Aber danach folgte ein Jahrzehnt, in dem die CARPENTERS und BEE GEES, DOOBIE BROTHERS und EAGLES

die Erfolge einheimsten, die RAMONES und TALKING HEADS, PRETENDERS und CLASH aber weit abgeschlagen rangierten. Ein Ausgleich zwischen Wirkung und Wert ist schwerlich zu leugnen.

An dieser Stelle sei eine Feststellung eingeflochten, die meine Analyse nicht hergibt, die sich aber leicht nachreichen ließe. Die soziale Funktion der Rockmusik hat nicht weiter ab-, sondern wieder zugenommen. Destruktivität und Resignation, Künstelei und Abartigkeit, die in den 70er Jahren die alten Botschaften aushöhlten, sind auf erträgliches Maß geschrumpft. Gestärkt hat sich das Verantwortungsgefühl der Rockmusik, zumindest ihres progressiven Kerns, für die Welt, in der wir überleben wollen. Ja ohne Übertreibung kann festgestellt werden: Außer der populären Musik und ihren Stars gibt es in der modernen Industriegesellschaft keine andere positive Macht, die hinreichend integer und darum fähig ist, jugendliche Massen zu Haltungen, Wertungen und Aktivitäten zu veranlassen. (Und mehr als nur jugendliche [Massen, d. Red.] da Rockpublikum, das altert, Rockpublikum bleibt.)

Drittens: Zwar deutet sich nirgends eine musikalische Revolution an, die einen neuen integrativen Zeitstil hervorzubringen verspricht. Aber da die schöpferische Interaktion zwischen den einzelnen Stilistiken und Genres reibungslos funktioniert, stehen der Entfaltung von Persönlichkeiten und Personalstilen keine Hindernisse im Weg. Genau wie die Springsteen, Jackson und Prince sich Ende der 70er Jahre aufmachten, dürften die Idole der 90er Jahre schon an der Arbeit sein. Möglicherweise fiel der eine oder andre Name bereits.

NAMENSVERZEICHNIS

A

ABBA
S. 5
AC-DC
S. 3
Adams, Brian
S. 7, 8
AEROSMITH
S. 13
AIR SUPPLY
S. 4
ALAN PARSONS PROJECT
S. 2
Andersson, Benny
S. 5
ANTHRAX
S. 13
Astley, Rick
S. 6

B

Baker, Anita
S. 6
BAND
S. 11

BANGLES
S. 13
BEASTIE BOYS
S. 14
BEATLES
S. 11, 13, 16
BEAT FARMERS
S. 9
BEAU BRUMMELS
S. 11
BEE GEES
S. 16
Benatar, Pat
S. 3
BERLIN
S. 15
Biafra, Jello
S. 10
BLONDIE
S. 2
BLOOD, SWEAT & TEARS
S. 16
Bongiovi, John
S. 13
BON JOVI
S. 13, 16

Boon, D.
S. 10
BOSTON
S. 2
Bowie, David
S. 2
Brown, James
S. 12
Browne, Jackson
S. 3, 14, 16
Buck, Peter
S. 9
BYRDS
S. 9

C

Caffey, Charlotte
S. 2
CAMPER VAN BEETHOVEN
S. 10
Carlisle, Belinda
S. 2
Carnes, Kim
S. 3
CARPENTERS
S. 16
CARS
S. 2, 10

CCR
S. 11
Chapman, Tracy
S. 15, 16
CHEAP TRICK
S. 13
CHICAGO
S. 11
Childs, Toni
S. 15
CINDERELLA
S. 13
CLASH
S. 9, 17
Clayton, Adam
S. 8
Clinton, George
S. 2
Collins, Phil
S. 3, 6
COMMODORES
S. 2, 3
Cooke, Sam
S. 15
Costello, Elvis
S. 2
CREAM
S. 16
CULTURE CLUB
S. 2

D

Daryl Hall u. John Oates
S. 3
Davis, Martha
S. 2
DEAD KENNEDYS
S. 10
DEF LEPPARD
S. 13, 16
Diamond, Neil
S. 3
DIRE STRAITS
S. 8, 16
Dixon, Don
S. 15
DJ JAZZY JEFF & THE FRESH PRINCE
S. 14
DOOBIE BROTHERS
S. 16
DREAM SYNDICATE
S. 9
DURAN DURAN
S. 2
Dylan, Bob
S. 9, 11, 14, 16
D'Arby, Terence Trent
S. 15

E

EAGLES
S. 2, 16

Earle, Steve
S. 8
EARTH, WIND & FIRE
S. 2
EDIE BRICKELL &
NEW BOHEMIANS
S. 15
ELECTRIC LIGHT
ORCHESTRA (ELO)
S. 2
EUROPE
S. 13

F

FAT BOYS
S. 14
FIREHOSE
S. 10
FIXX
S. 2
FLEETWOOD MAC
S. 2, 3, 11
Fogelberg, Dan
S. 3, 14
Fogerty, John
S. 11
FOREIGNER
S. 2
Franklin, Aretha
S. 6, 12
FULL FORCE
S. 12

G

Gabriel, Peter
S. 11
Gaye, Marvin
S. 15
GENESIS
S. 2, 3, 11
GEORGE THOROGOOD & THE
DESTROYERS
S. 8
GEORGIA SATELLITES
S. 9, 10
Gibson, Debbie
S. 6
GO-GO'S
S. 2
GRATEFUL DEAD
S. 11
GREEN ON READ
S. 9
Griffin, Sid
S. 9
Griffith, Nanci
S. 16
GUNS N'ROSES
S. 13
Guthrie, Woody
S. 16

H

Hakim, Omar
S. 9
Harrison, George
S. 11
Harry, Deborah
S. 2
HEART
S. 3, 13
Hendrix, Jimi
S. 2, 16
Hidalgo, David
S. 9
Hitchcock, Russell
S. 3
HOOTERS
S. 6
Hornsby, Bruce
S. 15, 16
Houston, cissy
S. 5
Houston, Whitney
S. 4, 5, 6, 7, 15, 16
HUEY LEWIS & THE NEWS
S. 7
HUMAN LEAGUE
S. 2
HÜSKER DÜ
S. 10
Hynde, Chrissie
S. 2

I

INXS
S. 6
IRON MAIDEN
S. 12
ISLEY BROTHERS
S. 5

J

Jackson, Chuck
S. 5
Jackson, Janet
S. 6
Jackson, Jermaine
S. 5
Jackson, Joe
S. 2
Jackson, Michael
S. 3, 4, 5, 7, 15, 16, 17
Jagger, Mick
S. 11
James, Rick
S. 2
JASON & THE SCORCHERS
S. 9
Jay, Jam Master
S. 14
JEFFERSON STARSHIP
S. 11
Jett, Joan
S. 3

JOAN JETT & THE BLACKHEARTS

S. 13

Joel, Billy

S. 3

Jones, Marti

S. 15

Joplin, Janis

S. 16

JOURNEY

S. 2

J. GEILS BAND

S. 2

K

Kirkland, Kenny

S. 9

KISS

S. 12

Knopfler, Mark

S. 8

KOOL & THE GANG

S. 2, 6

L

Labelle, Patti

S. 11

Landau, Jon

S. 3

Lauper, Cyndi

S. 4

LED ZEPPELIN

S. 2, 10, 11

Lewis, Huey

S. 7, 8, 15, 16

LIVE SKULL

S. 10

LONG RYDERS

S. 9

LOS LOBOS

S. 9, 10

LOVERBOY

S. 3

Lovett, Lyle

S. 16

L. L. Cool J.

S. 14

Lynn, Steve

S. 9

Lynne, Jeff

S. 11

M

Madonna (Louise Ciccone)

S. 4, 6, 7, 16

Mandela, Nelson

S. 15

Mansfield, David

S. 15

Marsalis, Branford

S. 9

Marx, Richard

S. 6

McCarthy, Stephen

S. 9

McCartney, Paul

S. 3

MC (MOTOR CITY) 5

S. 9

McDaniels, Derryl

S. 14

MEGADETH

S. 13

Mellencamp, John Cougar

S. 7, 8, 16

MEN AT WORK

S. 2

Merchant, Natalie

S. 16

METALLICA

S. 13

Michael, George (Panayatiou, Georgios)

S. 4, 6, 7, 16

MINUTEMEN

S. 10

Mitchell, Joni

S. 14, 16

Money, Eddie

S. 8

MONKEES

S. 11

MOODYBLUES

S. 11

MOTELS

S. 2

Mould, Bob

S. 10

MÖTLEY CRÜE

S. 12

MR. MISTER

S. 6

Mullen, Larry

S. 8

N

Nelson, Willie

S. 3

Newman, Randy

S. 16

Newton-John, Olivia

S. 3

Nicks, Stevie

S. 3

Nielson, Rick

S. 13

NIGHT RANGER

S. 9, 10

O

Ocasek, Ric

S. 2

Ocean, Billy

S. 6

Orbison, Roy

S. 11

Owens, Buck

S. 8

O'Connor, Sinéad

S. 16

P

Pendergrass, Teddy

S. 5

Petty, Tom

S. 11

PINK FLOYD

S. 2

POINTER SISTERS

S. 2

POISON

S. 13

POLICE

S. 2, 9

PRETENDERS

S. 2, 10, 17

Prince (Rogers Nelson)

S. 5, 6, 7, 13, 15, 16, 17

PUBLIC ENEMY

S. 14

Q

QUEEN

S. 2

QUIOT RIOT

S. 23

R

RAMONES

S. 16

RATT

S. 13

Redding, Otis

S. 12

REO SPEEDWAGON

S. 2

REPLACEMENTS

S. 10

Richie, Lionel

S. 3, 6

Ringenberg, Jason

S. 9

Robertson, Robbie

S. 11

ROBERT CRAY BAND

S. 12

Rogers, Kenny

S. 3

ROLLING STONES

S. 1, 11, 16

ROMANTICS

S. 9

Ronstadt, Linda

S. 3

Ross, Diana
S. 3, 5, 6
Roth, David Lee
S. 13
R.E.M.
S. 9, 10, 15
RUN- D.M.C.
S. 14
RUSH
S. 3
Russell, Graham
S. 3
Ryder, Mitch
S. 9

S

Sade (Adu)
S. 6
SALT-N-PEPPA
S. 14
SANTANA
S. 11
Santana, Carlos
S. 11
Scaggs, Bozz
S. 11
Schock, Gina
S. 2
Seeger, Bob
S. 2, 9
Shocked, Michelle
S. 16
Simmons, Run Joseph
S. 14
Simon, Paul
S. 11, 15, 16
SLAYER
S. 13
Snider, Dee
S. 12
SONIC YOUTH
S. 10
Springfield, Rick
S. 3
Springsteen, Bruce
S. 3, 7, 8, 12, 16, 17
Squier, Billy
S. 3
Starship, Jefferson
S. 11
Stein, Chris
S. 2
Sting (Sumner, Gordon)
S. 9, 16

Stone, Sly
S. 15
STRAY CATS
S. 3
Streisand, Barbra
S. 3
Stripe, Michael
S. 9
Strummer, Joe
S. 2
STYX
S. 2
SUGARCUBES
S. 1
SUPERTRAMP
S. 2
SURFARIS
S. 11
SWANS
S. 10
SWEET INSPIRATIONS
S. 5

T

TALKING HEADS
S. 10, 16, 17
Taylor, James
S. 3, 14
TEARS FOR FEARS
S. 6
TEMPTATIONS
S. 2
10000 MANIACS
S. 16
THE EDGE
S. 8
THE RANGE
S. 15
38 SPECIAL
S. 8
Tiffany (Darwish)
S. 6
Tikaram, Tanita
S. 16
TOM PETTY &
THE HEARTBREAKERS
S. 2, 8
TOTO
S. 2
Travis, Randy
S. 8
Turner, Tina
S. 11
TURTLES
S. 11

TWISTED SISTER
S. 12
2 LIVE CREW
S. 14

U

U.F.T.O.
S. 14
Ulvaeus, Björn
S. 5
U2
S. 8, 16

V

Valens, Richie
S. 9
Vangelis
S. 2
VAN HALEN
S. 3, 13, 16
Vega, Suzanne
S. 14, 15
Vox, Bono
S. 8

W

Warwick, Dionne
S. 5
Westerberg, Paul
S. 10
WHAM
S. 4, 6
WHITESNAKE
S. 13
WHO
S. 2, 11
WHODINI
S. 14
Winwood, Steve
S. 11
Wonder, Stevie
S. 3, 12

Y

Yoakam, Dwight
S. 8
Young, Neil
S. 9

Z

Zander, Robin
S. 13
ZZ TOP
S. 8